

STUDI E SAGGI

- 155 -

ENTE NAZIONALE GIOVANNI BOCCACCIO

*Consiglio Direttivo*

Dott. Giacomo Cucini – Sindaco di Certaldo  
Prof.ssa Giovanna Frosini – Università per stranieri di Siena  
Dott.ssa Sabina Magrini – MIBACT, Segretariato Regionale per l'Emilia-Romagna  
Dott. Gabriele Nannetti – Soprintendenza BAPSAE di Firenze, Prato, Pistoia  
Dott. Claudio Paolini – Soprintendenza BAPSAE di Firenze, Prato, Pistoia  
Prof. Stefano Zamponi – Università di Firenze (Presidente)

*Comitato Scientifico*

Prof. Stefano Zamponi – Università degli Studi di Firenze (Presidente)  
Prof.ssa Lucia Battaglia Ricci – Università di Pisa  
Prof.ssa Sonia Chiodo – Università di Firenze  
Prof. Carlo Delcorno – Università di Bologna  
Prof. Maurizio Fiorilla – Università di Roma Tre  
Arch. Massimo Gennari – Università di Firenze  
Prof.ssa Roberta Morosini – Wake Forest University, North Carolina  
Prof. Marco Petoletti – Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano  
Prof.ssa Natascia Tonelli – Università di Siena  
Prof. Michelangelo Zaccarello – Università di Verona

# Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2015

Atti del Seminario internazionale di studi  
(Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 9 settembre 2015)

a cura di  
STEFANO ZAMPONI

FIRENZE UNIVERSITY PRESS  
2016

Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2015 : atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 9 settembre 2015) / a cura di Stefano Zamponi. – Firenze : Firenze University Press, 2016. (Studi e saggi ; 155)

<http://digital.casalini.it/9788864533384>

ISBN 978-88-6453-337-7 (print)

ISBN 978-88-6453-338-4 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-339-1 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

#### *Certificazione scientifica delle Opere*

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice ([www.fupress.com](http://www.fupress.com)).

#### *Consiglio editoriale Firenze University Press*

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M.C. Torricelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 Unported (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>)

**CC** 2016 Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)  
*Printed in Italy*

## SOMMARIO

PRESENTAZIONE <i>Stefano Zamponi</i>	VII
BOCCACCIO STORICO DELLA LETTERATURA TRECENTESCA: L'EPISTOLA A IACOPO PIZZINGA <i>Francesco Marzano</i>	1
I CLASSICI NELLE RIME DI BOCCACCIO: UNA PROPOSTA DI LETTURA <i>Niccolò Gensini</i>	15
EZZELINO DA ROMANO, BOCCACCIO E LE CHIOSE DANTESCHE <i>Luca Morlino</i>	27
I LUOGHI DEL <i>DECAMERON</i> : PER NUOVE CLASSIFICAZIONI <i>Marcello Bolpagni</i>	39
UNA PROPOSTA PER LA STRUTTURA DEL <i>DECAMERON</i> : PRIMI APPUNTI <i>Irene Cappelletti</i>	65
TRADIZIONE TESTUALE DEL <i>DECAMERON</i> . NUOVI ACCERTAMENTI SUL CODICE HOLKHAM MISC. 49 (H) <i>Teresa Nocita</i>	77
GIOVANNI BOCCACCIO COPISTA E INTERPRETE DELLA <i>COMMEDIA</i> . LA <i>COMMEDIA</i> NEI CODICI TOLEDANO 104. 6, RICCARDIANO 1035 E CHIGIANO L VI 213: ALCUNI DATI SULLA VARIANTISTICA <i>Sonia Tempestini</i>	89
IL TESTO DELLA <i>COMMEDIA</i> NELLE ESPOSIZIONI DI BOCCACCIO <i>Elisabetta Tonello</i>	109

A PARTIRE DA <i>DECAMERON</i> , X 4, 43: PER UNA RIFLESSIONE SULLA RIPETIZIONE DEL «CHE» DOPO INCISO NELLA PROSA DEL BOCCACCIO <i>Benedetta Fordred</i>	129
IDEAZIONE E REALIZZAZIONE DEL PIÙ ANTICO <i>DECAMERON</i> ILLUSTRATO <i>Alice Cavinato</i>	141
UN MANOSCRITTO FERRARESE DEL TEMPO DI NICOLÒ III D'ESTE: IL <i>DE MULIERIBUS CLARIS</i> DELLA BODLEIAN LIBRARY DI OXFORD (CANON. IT. 86) E IL SUO MINIATORE <i>Chiara Guerzi</i>	157
INDICI <i>A cura di Francesca Bianchi</i>	179
NOTE SUGLI AUTORI	191

## PRESENTAZIONE

*Stefano Zamponi*

Presidente dell'Ente Nazionale Giovanni Boccaccio

Il seminario internazionale *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni* (Certaldo Alta, casa di Giovanni Boccaccio, 9 settembre 2015), organizzato dall'Ente Nazionale Giovanni Boccaccio in continuità con un'analoga esperienza del 25 giugno 2014, ha lo scopo di offrire una sede di discussione scientifica a giovani ricercatori che hanno l'opportunità di confrontarsi sia con coetanei, sia con un gruppo di studiosi ormai affermati.

Ancora è vivo l'impulso impresso alla ricerca dall'anno centenario 2013, in cui una nuova generazione di studiosi si è presentata, con piena dignità, all'attenzione della repubblica delle lettere. Il seminario di Certaldo, che è destinato a diventare un appuntamento annuale fisso dell'Ente Nazionale Giovanni Boccaccio, intende offrire ai più giovani, alcuni con esperienze di lavoro già consolidate, altri ancora in formazione, un'occasione per interagire, conoscere i rispettivi ambiti di ricerca, iniziare a riflettere sulle possibilità di collaborare in vista quei bandi nazionali e internazionali, che anche per le scienze umane incoraggiano aggregazioni vaste e progetti di ricerca ricchi e articolati.

Diversamente dal convegno in cui si portano gli esiti di ricerche ormai concluse, questa giornata di studi ha accolto anche ricerche aperte a una futura migliore definizione, attraverso un itinerario di riflessione a cui sono stati chiamati i presenti al seminario, fra cui membri del Consiglio scientifico dell'Ente e docenti di diverse università italiane.

La buona risposta al *call for papers* ha permesso di articolare una giornata molto fitta, con 13 interventi, a ciascuno dei quali è stato concesso un tempo limitato di venti minuti, secondo una concezione volutamente sobria della comunicazione scientifica. Le relazioni accolte affrontano argomenti di letteratura italiana, filologia italiana e mediolatina, linguistica italiana, storia della tradizione, storia dell'arte medievale e storia della miniatura.

Confermando una positiva collaborazione, gli atti del seminario sono pubblicati dalla Firenze University Press in una doppia veste, che affianca al formato elettronico una contenuta tiratura tradizionale cartacea.

Il carattere stesso del seminario prevede contributi di diversa natura e a un livello ineguale di elaborazione: tutti, dopo attenta revisione, ci sono sembrati meritevoli di essere stampati. Una relazione, quella di Tommaso Salvatore, ha trovato una sede autonoma di pubblicazione; è un'assenza

che in questo volume dispiace, ma che in ogni caso rappresenta un risultato positivo del nostro lavoro.

Questo volume solo formalmente esce a cura di chi scrive, come coordinatore ultimo della revisione dei singoli contributi; i singoli saggi, distribuiti fra i membri del Consiglio direttivo e del Consiglio scientifico in base alle loro competenze, hanno potuto giovare della attenta lettura e dei suggerimenti di Lucia Battaglia Ricci, Sonia Chiodo, Carlo Delcorno, Maurizio Fiorilla, Giovanna Frosini, Roberta Morosini e Marco Petoletti.

L'Ente Nazionale Giovanni Boccaccio, che ha fra i suoi fini istituzionali la promozione della ricerca (operazione strategica quando coinvolge le nuove generazioni), si augura che questa iniziativa, volta a dare voce al lavoro dei più giovani con uno strumento editoriale agile e di larga diffusione, possa ricevere una positiva accoglienza presso la comunità degli studiosi.



## BOCCACCIO STORICO DELLA LETTERATURA TRECENTESCA: L'EPISTOLA A IACOPO PIZZINGA\*

Francesco Marzano

Sono numerose le pagine dedicate da Boccaccio alla riflessione sulla letteratura e sulla *poetica facultas*. Programmatiche o apologetiche che siano, in esse il certaldese accosta spesso, esplicitamente o implicitamente, i *duo lumina* fiorentini, Dante e Petrarca, facendo emergere tutta la problematicità del loro rapporto: ne coglie ora gli elementi di reciproca continuità culturale, ora le divergenze, distinguendo i rispettivi ambiti di competenza, ma sempre tributa loro – entrambi filosofi, teologi e ‘accademici’ cosmopoliti – uguali lodi<sup>1</sup>. Occasionalmente il discorso si spinge, con un’umiltà venata da punte d’orgoglio, alla valutazione del proprio ruolo

\* Sono debitore alla costante e generosa guida della prof.ssa Carla Maria Monti, che mi ha seguito nella stesura della tesi *L'immagine di Petrarca nelle opere di Boccaccio* (Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 2013/2014), a latere della quale è nato il presente intervento. Ringrazio inoltre il dott. Angelo Piacentini e il prof. Marco Petoletti per la disponibilità e i sempre pronti consigli.

<sup>1</sup> Si fa riferimento all'edizione di *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, 10 voll., Milano, Mondadori, 1967-1994. In particolare, per le epistole, si adotta numerazione e paragrafatura di *Epistole e lettere*, a cura di G. Auzzas, V/1 (1992). Per l'accostamento di Dante e Petrarca bisogna ricordare almeno: gli ultimi due libri delle *Genealogie deorum gentium*, in particolare *Gen.* XIV x e xxii e *Gen.* XV vi; l'epistola VII (*Movit iam diu*) a Petrarca a nome della Signoria Fiorentina, unanimemente attribuita a Boccaccio, il quale non solo cita la *Collatio laureationis*, ma modella puntualmente la parte iniziale della missiva sull'*Epyst.* III 9 di Petrarca (cfr. Michele Feo, *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine. Catalogo della mostra*, Firenze, Le Lettere, 1991, p. 356); il carme V (*Ytalie iam certus honos*); certi passi delle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* (esp. litt. ai canti I e XV); lo stesso progetto editoriale dell'antologia ora smembrata nei mss. Chig. L.V.176 e Chig. L.VI.213, monumento e atto costitutivo delle tre corone, e, infine, lo zibaldone membranaceo ora smembrato nei Plut. 29.8 e 33.31 della Biblioteca Medicea Laurenziana, personalissimo archivio della memoria del certaldese e testimone anch'esso – questa volta sul fronte latino – della continuità culturale dei tre autori (cfr. Marco Petoletti, *Il Boccaccio e la tradizione dei testi latini*, in *Boccaccio letterato*, a cura di M. Marchiaro e S. Zamponi, Firenze, Accademia della Crusca, 2015, pp. 105-121, alle pp. 108-109). Per la ‘legittimazione accademica’ di Dante e Petrarca si veda Manlio Pastore Stocchi, *Boccaccio e Dante (e Petrarca)*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante. Atti del convegno internazionale di Roma 28-30 ottobre 2013*, Roma, Salerno editrice, 2014, pp. 23-40, alle pp. 33-36 e Angelo Piacentini, *Riflessioni a partire da un recente libro sulla biblioteca e le egloghe di Dante*, «Rivista di studi danteschi», XV, 2015, pp. 144-163, alle pp. 150-155.

di 'terza' corona. Cosciente della sua specificità, Boccaccio occupa in realtà una posizione strategica, un punto d'osservazione privilegiato da cui può tutelare la propria indipendenza e riuscire nel suo progetto culturale accentratore: conciliare Dante e Petrarca tramite la propria mediazione e riunire le tre corone sotto il segno di Firenze. Tra tali *excursus* critici risalta per lucidità d'analisi l'epistola indirizzata a Iacopo Pizzinga nel 1371, vero e proprio saggio storico-letterario sulla rinascita dell'arte poetica che, prendendo le mosse dagli splendori della classicità, giunge all'Italia dei giorni di Boccaccio: si tratta di uno dei primissimi testi in cui le tre corone sono chiaramente riunite in un progetto organico<sup>2</sup>.

L'epistola XIX, pervenutaci mutila, fu molto probabilmente scritta da Boccaccio in Toscana, di ritorno dall'ultimo viaggio nel Regno di Napoli tra l'autunno 1370 e la primavera 1371<sup>3</sup>, di cui il mittente fornisce un succinto resoconto nei primi paragrafi e di cui danno riscontro l'epistola XVIII a Niccolò Orsini (26 giugno 1371) e l'epistola XVI a Niccolò da Montefalcone (20 gennaio 1371)<sup>4</sup>. Dal punto di vista contenutistico l'epistola ha una struttura concentrica: al centro si collocano l'apologia della poesia a partire dalla classicità e la parabola ascendente della rinascita poetica, offerte al giovane destinatario per spronarlo alle lettere e indicargli la strada; il cuore di questa sezione, nonché centro di tutta l'epistola, sta nella speranza e nella fiducia di Boccaccio nell'intrapresa rinascita, ben fondata sulle virtù di alcuni illustri contemporanei (§ 22). Nel livello più esterno vi sono i paragrafi dedicati allo scrivente: i dati contingenti della missiva e la va-

<sup>2</sup> Epistola XIX in *Epistole e lettere*, cit., pp. 658-673 (note pp. 823-827).

<sup>3</sup> L'epistola al Pizzinga rientra in un gruppo di otto missive raccolte dallo stesso Boccaccio e confluite poi nel ms. H.VI.23 della Bibl. Com. degli Intronati di Siena: che l'abbia selezionata e destinata alla conservazione è indice dell'importanza attribuitale dall'autore. Per la tradizione cfr. Marco Petoletti, *Epistole*, in *Boccaccio autore e copista*, a cura di T. De Robertis, C.M. Monti, M. Petoletti, G. Tantarli, S. Zamponi, Firenze, Mandragora, 2013, pp. 233-241, alle pp. 235-236 e, ivi, Teresa De Robertis, *Il fondamentale testimone delle lettere latine di Boccaccio* (scheda 48), pp. 241-243. Per la datazione dell'epistola e per il viaggio a Napoli cfr. Pier Giorgio Ricci, *Studi sulle opere latine e volgari del Boccaccio*, «Rinascimento», s. II, vol. II, pp. 3-30, alle pp. 3-4; Vittore Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Firenze, Sansoni, 1977, pp. 166-171; e, da ultimo, Laura Regnicoli, *Per il Codice diplomatico di Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio letterato*, cit., pp. 511-527, alle pp. 518-519 (dove il refuso «5 aprile 1371» va corretto con «1372»).

<sup>4</sup> Ignoti i motivi del viaggio: scrive solo di voler ritornare a Firenze, dopo averla lasciata «pieno di sdegno»: «plurimo desiderio trahebar redeundi in patriam quam autumpno nuper elapso indignans liqueram» (*Ep.* XIX 1); abbiamo conferma del viaggio in *Ep.* XVIII 7: «Sensisse enim videris, quia senex et eger laboriosam magis quam longam anno preterito peregrinationem intraverim et casu Neapolim delatus sim». Le ragioni dello «sdegno» secondo l'Auzzas (*Epistole*, cit., p. 823 nota 2) «vanno ricondotte al colpo mortale inferito alla linea politica fiorentina dal fallimento del tentativo di restaurazione papale a Roma»: Boccaccio avrebbe puntato a Napoli «attrattovi con verosimiglianza dall'ennesimo miraggio di decorosa sistemazione», confidando nelle false promesse di Niccolò da Montefalcone.

lutazione del proprio ruolo culturale. La mancanza della conclusione non dovrebbe compromettere significativamente questa impostazione generale<sup>5</sup>:

- 1-12 **Circostanze dell'epistola:** viaggio a Napoli; presentazione del Pizzinga per bocca di Ubertino da Corigliano, sua formazione su Omero, Virgilio e altri poeti degni; elogio del Pizzinga.
- 13-21 **Apologia della poetica facultas:** splendore e prestigio sociale della poesia nella classicità.
- 22 **Speranza di risollevarlo.**
- 23-37 **Percorso di rinascita poetica:** la *scintillula* dei medievali e gli *ampliores viri* moderni, Dante e Petrarca. Sulla loro scia: Zanobi e il Pizzinga; esortazione al giovane a risollevarne le sorti dell'Italia per mezzo della poesia.
- 38-39 **Ruolo di Boccaccio:** epigono di Petrarca, ma al contempo *previus*. [...]

Leggiamo nella parte iniziale dell'epistola che Boccaccio, combattuto tra il desiderio di rimpatriare e gli insistenti inviti dei napoletani a rimanere nel Regno, non perde l'occasione di incontrare *de visu* il frate minorita Ubertino da Corigliano, «sacre theologie professor» giunto a Napoli «pro quibusdam arduis tui [*di Pizzinga*] sui que regis» (§ 3), ossia per 'difficili affari' diplomatici per conto del re Federico IV d'Aragona<sup>6</sup>. In una delle ripetute visite al frate dalla mirabile facondia, quasi aiuto mandatogli dal cielo («tanquam subsidium michi divinitus missum», § 6), a Boccaccio vengono narrati e lodati i meriti e le promettenti doti letterarie del giovane Iacopo Pizzinga<sup>7</sup>. Lodi che al lettore moderno paiono piuttosto esagerate, essendoci pervenuto un unico suo carme, i *Versus poete Iacobi Pinzinga in vituperationem Sicilie*<sup>8</sup>, un'invettiva contro la Sicilia costruita secondo un puntuale

<sup>5</sup> L'Auzzas (*Epistole*, cit., p. 827 nota 34) ritiene che siano andate perse solo le battute finali, sulla base del parallelismo strutturale con l'*Ep.* XVII a Matteo d'Ambrasio.

<sup>6</sup> Noto anche come Federico III, re di Sicilia (1355-1377). L'operazione diplomatica consiste in una missione di pace presso la regina Giovanna, che nel marzo 1372 porrà fine alle 'guerre del Vespro' tra Sicilia e Napoli iniziate con la celebre ribellione del 1282. Conclusa la pace, Ubertino da Corigliano porterà insieme al Pizzinga il testo del trattato a papa Gregorio XI ad Avignone.

<sup>7</sup> Per la presentazione indiretta di un giovane valoroso si può notare l'analogia con l'*Ep.* II *Mavortis milix*, dove l'«amicus etate scitulus et prorsus argutulus» (probabilmente Dionigi da Borgo San Sepolcro) propone al giovane e traviato Boccaccio la figura salvifica di Petrarca come modello. L'analogia è rafforzata dall'inciso che, nell'*Ep.* XIX 8, ipotizza lo scopo del racconto del frate, ossia incoraggiare Boccaccio al lavoro: «Dum [...] ipse ex verbis percepisset meis circa quod exercitium versaretur meum, credo ut animosior ad laborem efficeret, honorabile nomen tuum eo usque michi inauditum deduxit in medium». Allo stesso modo, ma in maniera più radicale, anzi a livello morale e sapienziale, nell'*Ep.* II l'esempio del *milix* è funzionale a riscuotere Boccaccio da uno stato di torpore.

<sup>8</sup> Il carme è trådito in tre manoscritti: München, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Clm 215, f. 55vb (M); Praha, Knihovna Metropolitni Kapituli, ms. K 37, f. 104r-v (P)

«capovolgimento parodico» dell'*Epyst.* III 24 *Ad Italiam* di Petrarca<sup>9</sup> e debitrice almeno in una clausola alle prove metriche di Zanobi da Strada<sup>10</sup>. Se è vero che diciotto versi non bastano a persuaderci della statura poetica del giovane, uno sguardo all'apparato delle fonti del carne rivela una conoscenza non superficiale dei classici: ricorre infatti a Lucano, Ovidio, Virgilio e Marziale<sup>11</sup>. E se la vasta diffusione di *Farsaglia*, *Metamorfosi* ed *Eneide* non contribuisce a provare l'eccezionalità del Pizzinga, la loro frequentazione basterà almeno a dare fondatezza ai dati forniti da Boccaccio sulla preparazione culturale del giovane, del quale l'*Ep.* XIX ci garantisce la cultura bilingue (ossia greca e latina), testimonianza, questa, del fervore culturale della Messina di metà Trecento, dove si legge e studia anche Omero<sup>12</sup>.

Di contro alla trascurabile produzione poetica, più documentata risulta invece essere l'attività diplomatica del Pizzinga, che ben giustifica il titolo di «serenissimi principis Federici Trinacrie regis logotheta» dell'intestazione dell'epistola: esso designa, nel Regno di Sicilia, un alto ufficiale con funzioni di segretario del re, che può esercitare l'ufficio di protonotaro<sup>13</sup>. E

e Milano, Università Cattolica del S. Cuore, cod. Visconti di Modrone I, f. 38r-v (V). È edito sulla base di M e P in Agostino Sottili, *In margine al catalogo dei codici petrarcheschi per la Germania occidentale* (1975), ora in *Scritti petrarcheschi*, a cura di F. Della Schiava, A. de Patto, C.M. Monti, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2015, pp. 85-104, a p. 103 (presentazione del carne nello zibaldone di Hartmann Schedel alle pp. 94-102). Il testo è discusso e tradotto in Vincenzo Fera, *I versi di Giacomo Pizzinga contro la Sicilia*, in *Margarita amicorum. Studi di cultura europea per Agostino Sottili*, a cura di F. Forner, C.M. Monti, P.G. Schmidt, I, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 283-290. Da ultimo ne parla Marco Petoletti, proponendone una collazione con V, in *Il codice Visconti di Modrone I*, «Aevum», 82, 2008, III, pp. 825-848, alle pp. 829-830.

<sup>9</sup> Per la dimostrazione cfr. V. Fera, *I versi di Giacomo Pizzinga*, cit., dove si legge il carne come esercizio poetico, *oppositio in imitando* della metrica petrarchesca, che non a caso lo precede nei mss. P e V.

<sup>10</sup> Cfr. M. Petoletti, *Epistole*, cit., p. 236, il quale inoltre mi segnala che la corrispondenza di tale clausola si coglie indirettamente dal *De insulis et earum proprietatibus* di Domenico Silvestri, alla voce *Sicilia*, dove è citato un poema di Zanobi non pervenutoci.

<sup>11</sup> Cfr. l'apparato fornito da A. Sottili, *In margine al catalogo*, cit., p. 103 con integrazione di M. Petoletti, *Il codice Visconti di Modrone*, cit., p. 830 (individua un legame con Marziale).

<sup>12</sup> Notevole che a pochi anni di distanza dalle traduzioni omeriche di Leonzio Pilato un funzionario di corte legga in originale i testi, mettendo a frutto competenze e interessi linguistici che coincidono con quelli di Boccaccio: «divinas Homeri *Yliadem* atque *Odisseam*... direxit animum» (*Ep.* XIX 11). Per la cultura bilingue di Messina cfr. A. Sottili, *In margine al catalogo*, cit., p. 100 e Roberto Weiss, *The Greek culture of south Italy in the later Middle Ages*, in *Medieval and humanist Greek. Collected essays*, Padova, Editrice Antenore, 1977, pp. 13-43.

<sup>13</sup> Cfr. Charles Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, L. Favre, 1883-1887, tomus V, p. 138a: «*Logotheta et Protonotarius* quomodo appellabantur apud Siculos Normannos Reges, qui Chartas Regias subscribebant ut passim ex Tabulis Siculis colligere est. Alia tamen fuit in eo Regno et diversa prorsus dignitas a *Magni Cancellarii* dignitate. *Logotheta* enim, qui et *Protonotarius*, *Primi a Secretis*,

allo stesso modo è sostenuta dai documenti la statura morale del giovane corrispondente, tutto volto all'esercizio delle virtù: «homo pacificus et egregia persona... totaliter strenue virtutis fuit... adtendebat ad virtutem...»<sup>14</sup>.

Difficile rimane comunque, allo stato attuale della ricerca sul personaggio, il tentativo di giustificare le smisurate lodi contenute nell'epistola celebrativa del Boccaccio – mutila, lo ricordiamo – di cui ci sfugge il vero scopo, forse non del tutto estraneo all'adulazione<sup>15</sup>. Un pretesto per tracciare una storia poetica? Un genuino incitamento a quel giovane talento che intuiva essere un potenziale grande poeta? In quest'ultimo caso verrebbe immediato il raffronto con l'epistola *Mavortis milix*, precoce encomio del giovane Petrarca, conosciuto solo per sentito dire<sup>16</sup>. Dall'oscurità che avvolge i rapporti tra mittente e destinatario, l'unico profilo ben delineato che pare emergere è quello di una nuova figura d'intellettuale, bilingue e classicista e, come vedremo, seguace al contempo di Dante e Petrarca: profilo che significativamente coincide con il programma culturale di Boccaccio<sup>17</sup>.

Procediamo ora ripercorrendo le tappe dell'*iter* poetico che Boccaccio traccia per il Pizzinga, celebrando i nomi gloriosi che si sono avvicendati sul suolo italico. Prerequisiti fondamentali – per i quali garantisce Uberti-

seu Protosecretarii munus obibat, et gradu, Magno Cancellario major erat, etsi neuter neutri subesset». E Uguccone da Pisa, *Derivationes*, ed. critica a cura di E. Cecchini *et al.*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2004, II, p. 700, L 94, 21: «Componitur quoque logos cum teta, quod est positio, et dicitur hic et hec *logoteta*, qui sermonem facit in populo, vel qui edictum imperatoris vel alicuius principis populo nuntiat».

<sup>14</sup> Per la figura del Pizzinga si deve rimandare ancora ad Antonino De Stefano, *Jacopo Pizzinga protonotaro e umanista siciliano del sec. XIV*, «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», V, 1957, pp. 183-197, il quale raccoglie documenti perlopiù tra i volumi della Regia Cancelleria conservati nell'Archivio di Stato di Palermo, che consentono di determinare gli uffici pubblici ricoperti dal Pizzinga e la sua attività di regio funzionario. Originario di Messina, vissuto alla corte di Federico IV, apparteneva a una nobile famiglia di origine pisana che vantava tra i suoi membri alti dignitari (pretori, strategoti e protonotari). Impegnato nelle operazioni diplomatiche del suddetto trattato di pace (ratificato per suo tramite il 31 marzo 1373), il Pizzinga è stato «consiliarius et familiaris» del re e ha ricoperto altri incarichi di fiducia: «ce n'è abbastanza per giustificare l'appellativo di *logoteta* che gli attribuisce il Boccaccio». La citazione a testo da p. 187.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Le previsioni di questo artificioso *dictamen* del 1339 troveranno riscontro nei fatti già con la laurea capitolina di Petrarca: cfr. *Notamentum laureationis e De vita et moribus domini Francisci Petracchi de Florentia*. In particolare calzanti si riveleranno gli attributi di 'filosofo morale' e 'storico', tratti distintivi di quella che sarà effettivamente la ricerca del giovane avignonese (cfr. *Ep.* II 9, in *Epistole*, cit., p. 514). Al contrario pare che per Pizzinga la storia non abbia dato ragione all'augurio boccacciano affidato all'*Ep.* XIX.

<sup>17</sup> Cfr. il procedimento analogo di Petrarca, che all'esile figura di Tommaso da Messina destina *Familiari* di capitale importanza per la definizione della propria poetica (in particolare *Fam.* I 8 *De inventione et ingenio* e *Fam.* I 9 *De studio eloquentie*).

no da Corigliano – sono lo studio dei classici e la determinazione nell'impresa, che potrebbe portarlo fino a una laurea capitolina:

Gloriosi nominis et longeve fame avidus, ut eam consequi possit, paucorum iter ingressus est. Nam divinas Homeri *Yliadem* atque *Odisseam* et Maronis celestem *Eneidam* et quicquid a ceteris poetis memoratu dignum hactenus compositum est, dummodo contingere possit, per vigili studens ingenio totis viribus in Parnasum direxit animum, ut Nyse Cyrreque, si possit, superatis anfractibus sublimes conscendat in celum vertices, videat gorgonei alitis fontem umbrasque sonori nemoris et puellarum castalium choros, et earum ethereos audiat cantus; his demum plenus, si prestat Deus, concedente senatu romuleo nectat pexos laurea crines scandatque triumphans Capitolium, olim rebus humanis repositum limen<sup>18</sup> (§§ 10-11).

Omero, Virgilio e 'altri poeti' che abbiano scritto qualcosa di degno: questi i primi punti di riferimento di quel «paucorum iter» in cui il Pizzinga muove i primi passi. Degna di lode è la «poetica facultas» in cui si cimenta, «inter sublimiora licterarum studiis quesita non minima» (§ 13), tanto più perché perseguita in un'epoca in cui è vilipesa, ben distante dai fasti di Roma, quando *prestantissimi viri*, generali del periodo repubblicano e imperatori, si circondavano di poeti ed erigevano loro monumenti<sup>19</sup>. Degli uni e degli altri Boccaccio propone un elenco, attingendo a piene mani alla *Pro Archia* di Cicerone, che viene direttamente parafrasata<sup>20</sup>.

Ora, dice Boccaccio al centro esatto dell'epistola, si può sperare in una ripresa, in un ritorno a quegli antichi fasti. Grazie forse alla compassione di Dio per il nome italico, egli riconosce nei suoi contemporanei una

<sup>18</sup> Segnalo alcuni rimandi intertestuali: le 'divine' opere omeriche accostate alla 'celeste' Eneide riecheggiano Stazio, *Theb.* XII 816: «nec tu divinam Aeneida tempta»; l'aggettivo *gorgoneus* – proprio di Pegaso che fece sgorgare dall'Elicona, con un colpo di zoccoli, la fonte Ippocrene – ricorre anche in *Ep.* I 3: «in crepidine cabi gorgonei»; i *pexos crines* rinviando all'egloga responsiva di Giovanni del Virgilio a Dante: «O si quando sacros iterum flavescere canos / fonte tuo videas et ab ipsa Phillide pexos» (vv. 44-45) e, di conseguenza, all'egloga di Dante che la precede nella corrispondenza bucolica: «Nonne triumphales melius pexare capillos...?» (v. 42).

<sup>19</sup> Tema particolarmente caro a Petrarca: si veda, ad es., *Fam.* VII 15 a Luchino Visconti, per l'indispensabilità delle lettere alla conservazione della fama da parte dei principi e *RVF CIV*: «[...] ma 'l nostro studio è quello / che fa per fama gli uomini immortali».

<sup>20</sup> In particolare i parr. 16 e 19 attingono a *Pro Archia* IX 20-22 e X 24, 26, 27. Non stupisce un'attenzione così puntuale al testo ciceroniano, simbolo dell'universalità della poesia e fortunatissimo nel circolo di amici fiorentini del Petrarca: questi ne mandò una copia da Parma nel 1351 in dono a Lapo da Castiglionchio in cambio delle seppur incomplete *Institutiones* di Quintiliano e di altre orazioni ciceroniane. Boccaccio vi ricorse anche in *Ep.* VII 8 (cit., p. 552), *Gen.* XIV XIX 8 e *Gen.* XV XIII 6. Per queste ultime si fa riferimento a *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, in *Tutte le opere*, cit., VII-VIII, pp. 1486 e 1576-1578.

scintilla dell'antica gloria, vede sorgere anime non dissimili dalle antiche, che esercitano la virtù ricercando gloria poetica. A questo punto del testo prende avvio il saggio sulla rinascita della poesia dal punto di vista del certaldese, focalizzato sull'Italia, culla della poesia:

Propositum igitur tuum et laborem egregium laudavi et summe laudo et laudabo dum vixero; et in spem venio atque credulitatem, Deum *ytalico nomini* misertum, dum video eum e gremio sue largitatis in Ytalorum pectora effundere animas ab antiquis non differentes, avidas scilicet non rapina vel sanguine, non fraude vel violentia, non ambitione vel decipulis sibi honores exquirere, sed laudabili exercitio, duce poesi, nomen pretendere in evum longinquum, conarique ut possint viventes adhuc volitare per ora virorum<sup>21</sup> et a corporea mole solutas posteritati mirabiles apparere. A quibus etsi non integrum deperdit luminis ytalici restituarur columen, saltem a quantumcunque *parva scintillula* optantium spes erigitur in fulgidam posteritatem, et potissime dum ab uno videmus in numerum deveniri<sup>22</sup> (§§ 22-23).

Di fatto – prosegue Boccaccio – non si è mai spenta la vena poetica nella penisola: nei secoli che lo separano dalla classicità è sempre sopravvissuto un certo qual 'spirito' poetico, per quanto 'tremolante' e 'semivivo': «Fuit enim illi continue *spiritus aliqualis, tremulus* tamen et *semivivus* potius quam virtute aliqua validus, ut in Catone, Prospero, Pamphilo et Arrighetto florentino presbitero, terminus quorum sunt opuscula parva nec ullam antiquitatis dulcedinem sapientia» (§ 24).

Quattro i nomi chiamati a rappresentare la poesia italiana medievale, tre dei quali appartenenti al gruppo degli *auctores octo* e tutti studiati sui banchi di scuola: lo pseudo-Catone cui sono attribuiti i *Disticha Catonis*; Prospero Aquitanico, con i suoi *Epigrammata ex sententiis Augustini* (erroneamente preso per italiano perché spesso detto 'di Reggio' nei mano-

<sup>21</sup> Fortunata espressione che deriva da Virgilio, *Geor.* III 8-9 e dall'epitaffio di Ennio, che si legge in Cicerone, *Tusc.* I 15, 34. Usata da Petrarca, ad es., in *Fam.* I 9, 1. Per la gloriosa fama (di Petrarca) che viaggia sulle bocche degli uomini cfr. Boccaccio, *Ep.* II 9 (cit., p. 512): «Ipse enim est quem fama pennata gerulorum ore notificat» e *De vita et moribus Domini Francisci Petracchi de Florentia* 23: «nichil de hoc homine [...] famam per orbem gerulorum oribus reportare» (in entrambi i casi risuona una tessera apuleiana da *Met.* III 28). Per il *De vita* si fa riferimento a Giovanni Boccaccio, *Vite*, a cura di R. Fabbri, in *Tutte le opere*, cit., V/1, p. 908.

<sup>22</sup> Chiaro riferimento a Dante, *Par.* I 34: «Poca favilla gran fiamma seconda». Il contesto è analogo: Dante si augura che dopo di lui altri poeti invocchino la «delfica deità», benché vergognosamente «si rade volte» si colgano foglie d'alloro «per trionfare o Cesare o poeta». Il termine *scintillula* è usato, inoltre, da Dante nell'epistola ai re d'Italia e ai senatori di Roma per indicare l'origine e la fortuna dell'Impero: «Nam si a prima scintillula huius ignis revolvamus preterita [...]» (*Ep.* V 23); compare anche in Boezio, *De cons. phil.* I, 6: «nihil igitur pertimescas, iam tibi ex hac minima scintillula vitalis calor illuxerit».

scritti, dove viene confuso con l'omonimo patrono di Reggio Emilia<sup>23</sup>); Panfilo, per metonimia, quale autore dell'adespota commedia *Pamphilus* (in realtà l'opera fu scritta probabilmente in Francia nel XII sec.); Arrigo da Settimello, autore dell'*Elegia* (poemetto del XII sec.), di cui circolavano anche due volgarizzamenti<sup>24</sup>. Vale la pena sottolineare il concetto di 'continuità' poetica e culturale che emerge dalla lettura di questo passo: Boccaccio, per quanto lettore onnivoro, è consapevole della povertà qualitativa degli esempi addotti, sa che non hanno nulla della 'dolcezza dell'antichità', eppure li inserisce nella parabola ascendente della poesia come anello, debole sì ma mai infranto, della catena che unisce i classici ai contemporanei<sup>25</sup>. Sostenendo che un soffio poetico non ha mai smesso di spirare in terra italica – con un atteggiamento diverso da quello che avranno gli Umanisti quattrocenteschi, i quali enfatizzeranno la netta cesura tra sé e i secoli appena precedenti – Boccaccio afferma che la Poesia è una. Solo può fiorire in fogge e qualità diverse. Egli adotta un legame 'genealogico' con il passato letterario: salva alcuni medievali – scelti forse per motivi retorici, forse perché retroterra sicuramente condiviso col destinatario dell'epistola – come *trait d'union* con l'antichità, come legame non solo ideale ma anche storico che garantisce la sopravvivenza della *scintillula* poetica.

<sup>23</sup> Cfr. Marco Petoletti, *Libri di maestri, libri di scolari alla Biblioteca Ambrosiana di Milano*, in *Libri di scuola e pratiche didattiche. Dall'Antichità al Rinascimento. Atti del Convegno internazionale di studi. Cassino 7-10 maggio 2008*, II, a cura di L. Del Corso e O. Pecere, Università di Cassino, 2010, pp. 537-575, a p. 543.

<sup>24</sup> Per gli *auctores octo* all'interno dell'organizzazione scolastica cfr. Rino Avesani, *Quattro miscellanee medioevali e umanistiche. Contributo alla tradizione del Geta e degli Auctores octo dei libri minores e di altra letteratura scolastica medioevale*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1967, in particolare le pp. 20-27 dell'Introduzione; Robert Black, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovations in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, in particolare pp. 218-222; e da ultimo Silvia Rizzo, *Ricerche sul latino umanistico*, I, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. 141-142, con relativa bibliografia. Il *Pamphilus* è edito criticamente da Stefano Pittalunga in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, III, Genova, Istituto di filologia classica e medioevale, 1980, pp. 11-137, che discute datazione e provenienza nelle *Notizie introduttive*, pp. 13-18. Per gli altri testi: Arrigo da Settimello, *Elegia*, a cura di C. Fossati, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2011; *Disticha Catonis*, rec. et apparatu crit. instr. Marcus Boas, North-Holland Publishing Company, Amstelodami MCMLII; S. Prosperi Aquitani *Epigrammatum ex sententiis S. Augustini liber unus*, in *Patrologia Latina* 51, 425-532.

<sup>25</sup> Per la «continuità della letteratura» cfr. Auzzas, *Epistole*, cit., p. 825 nota 11; per l'abito da 'classicista' del Boccaccio degli ultimi anni che, pur in questo *continuum* poetico, predilige i grandi modelli latini cfr. Angelo Piacentini, *La lettera di Boccaccio a Martino da Signa: alcune proposte interpretative*, «Studi sul Boccaccio», XLIII, 2015, pp. 147-176, ma si veda anche *Ep. XIX 26* a proposito di Dante (cit. *infra* a testo), il quale con la sua costruzione poetica rese il *maternum cantum* ricco più nel significato che nella veste linguistica: «artifitioso schemate, sensu letiorem fecit quam cortice».



Ai contemporanei è dedicata la parte restante dell'epistola; in primo luogo ai due *ampliores viri* venuti dal cielo per riscattare le sorti della negletta poesia: Dante Alighieri (§ 26) e Francesco Petrarca (§§ 27-28). La lettura sinottica dei due ritratti, speculari e chiaramente focalizzati su quattro nuclei tematici, risulta illuminante in questa prospettiva:

1. È comune l'impegno nella ricerca poetica, per quanto il percorso da essi scelto sia divergente, passando per l'uno attraverso i sentieri del volgare «impraticati dagli antichi», per l'altro lungo l'«antica strada» del latino:

Videmus autem [...] ante alios nota dignos [...] Dantem Allegherii nostrum omissum a multis retroactis seculis fontem laticesque mellifluos cupientem, nec ea tamen qua veteres via, sed per *diverticula* quedam omnino *insueta maioribus*; [...] in *maternum* [...] *cantum* ausum, non plebeium aut rusticanum [...] confecit, quin imo artificioso schemate sensu letiorem fecit quam cortice.

Post hunc vero eque florentinus civis, vir inclitus Franciscus Petrarca preceptor meus [...] *vetus iter* arripere orsus est.

2. Entrambi hanno compiuto sforzi congiunti e mirati a risollevare le sorti della poesia. All'interno della metafora, dapprima Dante ridesta le Muse «mezze addormentate» e restituisce Febo alla cetra, poi Petrarca ricolloca le une nel loro antico seggio (il «fonte d'Elicona») e l'altro nell'«antro castalio» e ridona loro l'antico decoro, mondandone la rozzezza:

Semisopitas excivisse sorores et in cytharam traxisse Phebum [...].

Apolline in sede veteri restituto Pyeridisque iam rusticitate sordentibus in antiquum redactis decus [...].

3. Sono opposte le vicende legate alla laurea poetica, ingiustamente mancata per il primo, trionfalmente ottenuta per il secondo:

Tandem, quod equidem deflendum, incliti voluminis superato labore, immatura morte merito decori subtractus, *inornatus* abiit [...].

[...] in extremos usque vertices Parnasi conscendit<sup>26</sup>, et ex Danis *frondibus serto composito et suis temporibus addito*, ab annis forsan mille vel amplius invisum ostendit Quiritibus applaudente senatu, et rugientes rubigine cardines veteris Capitolii in adversam partem ire coegit, et maxima Romanorum letitia annales eorum insolito signavit triumpho.

<sup>26</sup> La stessa ascensione di Petrarca al Parnaso è ritratta da Boccaccio in *De vita et moribus* 3 (cit., p. 898) e *Buccolicum carmen* (Egl. XII 195-197). Per quest'ultimo: Giovanni Boccaccio, *Buccolicum carmen*, a cura di G. Bernardi Perini, in *Tutte le opere*, cit., V/2, p. 884.

4. Chiude un bilancio sui lasciti alla posterità: Dante ha fatto capire ‘di cosa tratti’ e ‘che cosa sia la poesia’, dopo averne divulgato il nome; Petrarca ha richiamato il nome poetico alla luce e incitato molti altri alla ‘scalata’ del Parnaso:

[...] hoc preter sacrum poema tradito, ut, post *divulgatum* diu pressum *poesis nomen*<sup>27</sup>, possent qui vellent a poeta novo summere *quid poesis et circa quod eius versaretur officium*<sup>28</sup>.

Sibi et post eum ascendere volentibus *viam aperuit* [...].  
*Poeticum diffudit nomen a se in lucem*  
 e latebra revocatum, et spem fere  
 deperditam in generosos suscitavit  
 animos ostenditque quod minime  
 credebatur a pluribus, pervium scilicet  
 esse Parnasum et eius accessibile  
 culmen: *nec dubito quin multos  
 animaverit ad ascensum*.

Cogliamo subito uno spunto lessicale che arricchisce il ritratto allo specchio dei due poeti: se qui in *Ep.* XIX 27 si dice che Petrarca «viam aperuit» lo stesso, con puntuale traduzione, si dice di Dante nel *Trattatello*:

Questi fu quel Dante, che a’ nostri secoli fu concesso di speciale grazia da Dio; questi fu quel Dante, il qual primo doveva al ritorno delle muse, sbandite d’Italia, *aprir la via*. Per costui la chiarezza del fiorentino idioma è dimostrata; per costui ogni bellezza di *volgar parlare*

<sup>27</sup> Probabile allusione alla vasta diffusione della *Commedia*, prevista e voluta da Dante (cfr. *Convivio* I 8: «Puotesi adunque la pronta liberalitate in tre cose notare, le quali seguitano questo volgare, e lo latino non averebbero seguitato. La prima è dare a molti; la seconda è dare utili cose; la terza è, senza essere domandato lo dono, dare quello»), ma anche – a volte – incontrollata, se è vero che anche fabbri e asinai recitano (anzi, storpiano) versi della *Commedia* (cfr. F. Sacchetti, *Trecentonovelle* CXIV e CXV). Rischio, peraltro, ben noto a Petrarca (cfr. *Fam.* XXI 15, 15).

<sup>28</sup> In questo passo si possono scorgere rimandi intertestuali a *Rhetorica ad Herennium* IV 3 e *Fam.* XXI 15, 14 di Petrarca. Nel trattato retorico pseudo-ciceroniano, all’interno del discorso sull’*imitatio*, leggiamo: «Ceteri, cum legunt orationes bonas aut poemata, probant oratores et poetas, neque intellegunt qua re commoti probent, quod *scire non possunt ubi sit nec quid sit nec quo modo factum sit* id quod eos maxime delectet». Petrarca cita esplicitamente questo passo nella familiare indirizzata nel 1359 a Boccaccio, per dare forza alla propria *purgatio* dalle calunnie degli invidiosi e sostenere di essere uno dei pochi a capire davvero Dante: tutto il contrario degli «insulsis et immodicis laudatoribus», ossia quegli *ydiotas* che lo lodano «in tabernis et in foro» senza comprenderlo appieno e che, di contro, recriminano a Petrarca di volerne sminuire la gloria non leggendolo. In *Ep.* XIX 26 Boccaccio, dunque, con esplicita ripresa lessicale, pare rispondere alla *Fam.* XXI 15 affermando che Dante di fatto mostrò cosa fosse la poesia e intorno a che cosa versasse a tutti coloro che volessero apprenderlo (anche a chi non conoscesse il latino). I meriti di Dante circa la questione della definizione e della diffusione della poesia sono approfonditi in *Gen.* XIV VII «Quid sit poesis, unde dicta, et quod eius officium».

sotto debiti numeri è regolata; per costui la *morta poesi* meritamente si può dir *suscitata*<sup>29</sup>.

Con estrema lucidità nel valutare processi a lui contemporanei, Boccaccio afferma che pur percorrendo strade diverse, Dante e Petrarca condividono la meta, che è una sola: la Poesia. L'uno vi arriva per 'strade non battute' dai *maiores*: il volgare; l'altro per la via maestra della classicità, opportunamente restaurata<sup>30</sup>: il latino. Ma la poesia è unica, il progetto è comune.

Torniamo al testo dell'epistola al Pizinga: Boccaccio conclude il percorso rigenerativo della poesia con i successori dei due grandi fiorentini: Zanobi da Strada (§ 30), liquidato in realtà con pochi sarcastici aggettivi («avidulus glorie [...] tractus auri cupidine [...]») e l'accenno alla «non romanam lauream sed pisanam» (ricevuta nel 1355 dalle mani di Carlo IV)<sup>31</sup>, e, quarto, lo stesso Pizinga, al quale finalmente si mostra un «paratum adapertum *stratumque iter*», vale a dire la strada già spianata e lastricata da Petrarca, sulla quale si vedono ancora, molto plasticamente, «incliti viri pressure pedum» (§ 33). Al giovane siciliano, novello Teocrito, non resta che proseguire la già intrapresa ascesa al Parnaso e contribuire a risollevarle le sorti della «merentem Ytaliam» (§ 34), dell'impero e della Chiesa, per mezzo della poesia<sup>32</sup>. Infine, prima della sconsolata (e comunque incompleta) conclusione, una nota è spesa per l'ultimo – ma più importante – epigono, Boccaccio stesso:

Forsan insuper, vir inclite, post multa expectas ut de me aliquid dicam, quoniam et ipse poeticam aliquamdiu secutus sim. Medius Fidius! non absque erubescencia mentis frontisque in id veniam, ut tibi aperiam pau-

<sup>29</sup> Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, I<sup>a</sup> red. 19, a cura di P.G. Ricci, in *Tutte le opere*, cit., III, p. 442. Esplicito il rimando a Dante, *Purg.* I 7: «Ma qui la morta poesi risurga». È da capire perché Boccaccio abbia sacrificato questo sentito elogio in entrambe le versioni della seconda redazione del *Trattatello*, il 'compendio' stilato negli anni certaldesi (cfr. l'*Introduzione* di Ricci, *Trattatello*, cit., pp. 430-431). Per il rapporto tra la tradizione latina e la nuova letteratura in volgare all'interno del *Trattatello* cfr. Monica Berté e Maurizio Fiorilla, *Il Trattatello in laude di Dante*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*, cit., pp. 41-72, alle pp. 65 ss.

<sup>30</sup> Di qui l'adozione del lessico del giardino per esprimere il ripristino petrarchesco della purezza della poesia (§§ 27-28): «amotis vepribus arbustisque [...] helyconico fonte limo iuncoque palustri purgato [...] reserato ac ab sentibus laureo mundato nemore [...]».

<sup>31</sup> Cfr. da ultimo Marco Baglio, «*Avidulus glorie*». *Zanobi da Strada tra Boccaccio e Petrarca*, «Italia medioevale e umanistica», LIV, 2013, pp. 343-395.

<sup>32</sup> Benché non si tratti di poeti ma di *testes* dell'opera enciclopedica, varrà la pena ricordare il passo di *Gen.* XV VI, dove Boccaccio affianca a Dante e Petrarca altri suoi contemporanei insigni che tengono testa per scienza e per costumi agli antichi: «Credo, his agentibus, equiparanda sit eorum novitas vetustati» (cit., p. 1528, § 2). Essi sono: Andalò del Negro, Francesco da Barberino, Barlaam, Paolo da Perugia, Leonzio Pilato e Paolo Geometra.

cis ignaviam meam. Ingenti, fateor, animo *in stratum iam iter intravi*, trahente me perpetuandi nominis desiderio et fiducia ducis incliti preceptoris mei, et cum eisdem quibus tu fretus es<sup>33</sup> *previus viam arripui* (§ 38).

Lo *stratum iter* è lo stesso che ha additato poco sopra al Pizzinga, opera dell'ingegno petrarchesco. Ma il ruolo di *strator* non è prerogativa del solo aretino<sup>34</sup>: nella conclusione del *De montibus*, all'interno di quella suggestiva visione che contrappone in una corsa nell'arena Boccaccio e il suo *magister* d'erudizione Petrarca, i ruoli paiono invertiti:

Et ex eo<sup>35</sup> arbitratus fulgoris sui radios, quantumcunque de se clarissimos, opacitatis mee tenebras penetraturos posse videri intuentibus clariores, mutavi consilium et ad eius reverentiam non pugil sed *obsequiosus servulus* et *itineris strator* in finem usque deductus sum, volens iubensque, si quod meritum michi laboris huius expectandum est, cautos esse lectores ut si quid in hoc opere operi viri incliti compariatur adversum damnetur illico et sua sequatur tanquam vera stansque sententia<sup>36</sup>.

Rimettendosi di buona lena all'opera, spronato dalla visione del *magister*, il *discipulus* Boccaccio si autodefinisce dunque «*obsequiosus servulus et itineris strator*» del compagno (non più rivale) di corsa: in questo contesto il certaldese offre il proprio sostegno, il proprio 'servizio' a Petrarca, impegnato a scrivere una presunta analoga opera erudita, ma offre anche – è da intendersi – il proprio contributo attivo ad un progetto culturale condiviso<sup>37</sup>. A ben guardare, anche nell'*Ep.* XIX, laddove è chiaramente

<sup>33</sup> Auzzas traduce 'con quelli stessi nei quali tu hai confidato'; credo Boccaccio si riferisca a Omero, Virgilio e gli altri poeti *memoratu digni*, nominati a § 11 (e poi richiamati a § 34: «certissimos duces») quali guide che il brillante Pizzinga si è scelto negli studi poetici.

<sup>34</sup> Du Cange, *Glossarium*, cit., tomus VII, p. 610b: «STRATORES, praeterea appellati in exercitibus, qui castra praeibant, ut loca accommodatiora ad exercitum traducendum facerent, et idonea castris praepararent».

<sup>35</sup> Il *vetus proverbium* citato appena prima: «Contraria iuxta se posita magis elucescunt», per cui cfr. Arist., *Rhetorica*, Γ3, 1405 a 12-13 (in *Aristotelis opera* ex recensione I. Bekkeri, a cura di O. Gigon, Berlino, W. de Gruyter, 1960); Jacqueline Hamesse, *Les auctoritates Aristotelis. Un florilège médiéval*, Paris, Louvain Publications Universitaires, 1974, p. 267 n. 57; Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae* I, Q. 48, A. 3, 3; Francesco Petrarca, *Triumphus Fame* II 35-36, *De vita solitaria* I 1, 8, *Fam.* XXIV 5, 4 e, infine, Giovanni Boccaccio, *De casibus* VI 11, 17.

<sup>36</sup> Giovanni Boccaccio, *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de diversis nominibus maris*, 126, a cura di M. Pastore Stocchi, in *Tutte le opere*, cit., VIII, p. 2029.

<sup>37</sup> Per l'*humanitas* tra Petrarca e Boccaccio cfr. Carla Maria Monti, *Boccaccio e Petrarca*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 33-40, cui si rimanda anche per la sottolineatura di certe posizioni boccacciane divergenti da Petrarca (ad es. la questione dei due Seneca e il ruolo del greco).

Petrarca lo *strator* che dà il via alla nuova generazione di poeti, Boccaccio non rinuncia a rivendicare il proprio ruolo d'avanscoperta: si definisce *previus*, 'precursore', precede il suo *dux* Petrarca<sup>38</sup>. A prescindere da chi abbia 'lastricato', da chi preceda o chi segua, da chi comandi o presti servizio, una cosa è certa: Boccaccio e Petrarca, all'ombra dell'onnipresente Dante, stanno percorrendo insieme il «paucorum iter» della rinascita poetica<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> C.M. Monti mi fa notare la piuttosto scoperta allusione al ruolo di Giovanni Battista, *precursor Domini*, che prepara la via al Signore: cfr. *Mt* 3, 3 e *Mc* 1, 3 (che citano *Is* 40, 3) e *Io* 1, 23.

<sup>39</sup> Cfr. Marco Veglia, *La strada più impervia. Boccaccio fra Dante e Petrarca*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2014, p. 150, nel terzo capitolo, dedicato all'epistola al Pizzinga: «L'accettazione dell'incompletezza del proprio percorso nasceva dal desiderio di concepirlo come un cammino diagonale, come un ponte edificato fra due universi che non si sarebbero mai intrecciati, se non nella prepotente originalità del loro più geniale cultore».



## I CLASSICI NELLE RIME DI BOCCACCIO: UNA PROPOSTA DI LETTURA\*

Niccolò Gensini

Nel proemio del *Filostrato*, Giovanni Boccaccio si definisce come colui che ha ridotto «l'antiche storie [...] in leggiere rima e nel mio fiorentino idioma, con stilo assai pietoso»<sup>1</sup>. Allo stesso modo nella dedicatoria del *Teseida*, l'autore propone se stesso come colui che ha trasportato «una antichissima istoria [...] alle più delle genti non manifesta» in «latino volgare e per rima, acciò che più diletasse»<sup>2</sup>. Nel lungo processo di trasmissione e rilettura del patrimonio di storie antiche e di «favole» del passato «ornate di molte bugie»<sup>3</sup> entro la cultura medievale, Boccaccio appare come una delle più fortunate ed interessanti figure di ricezione, ma anche uno straordinario cantiere di archiviazione, catalogazione, 'stoccaggio' della memoria trasmessa dai classici.

Numerosi commentatori, primo fra tutti Vittore Branca, hanno da tempo riconosciuto quanto marcata fosse la «soggezione del Boccaccio a tradizioni e schemi letterari»<sup>4</sup>, quanto intima fosse la sua propensione nel sistemare «un patrimonio culturale [...] rimasto a suo parere affidato ad una aleatoria tradizione»<sup>5</sup> per riscoprirne e recuperarne il significato più profondo. Le forme della tradizione antica permettono al Certaldese di esprimere in letteratura le esperienze del pensiero e della cultura proprie e del suo tempo, secondo quello «schermo di precedenti narrazioni letterarie»<sup>6</sup>

\* Questo contributo si fonda sulla mia tesi di laurea triennale in Filologia romana, *I classici nelle Rime di Boccaccio: miti, forme, tradizioni*, Scuola di Lettere e Beni Culturali, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, a.a. 2014/2015, discussa sotto la guida di Giuseppina Brunetti, alla quale va il mio ringraziamento per l'attenzione e la passione con cui ha seguito questo lavoro. Ringrazio inoltre Marco Petoletti per aver letto il testo e avermi suggerito importanti aggiustamenti.

<sup>1</sup> Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, Proemio, 27-29, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Milano, Arnoldo Mondadori, vol. II, 1964, pp. 21-22.

<sup>2</sup> Id., *Teseida delle nozze di Emilia*, A Fiammetta, *passim*, in *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 246.

<sup>3</sup> Id., *Elegia di Madonna Fiammetta*, Prologo, in *Tutte le opere*, cit., vol. V, t. II, 1994, p. 23.

<sup>4</sup> Vittore Branca, *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 235.

<sup>5</sup> Giulia Natali, *Progetti narrativi e tradizione lirica in Boccaccio*, in «Rassegna della letteratura italiana», XC, 1986, p. 382.

<sup>6</sup> Vittore Branca, *Boccaccio medievale*, cit., p. 235.

che è suo sistema di composizione privilegiato. La poesia è «fervor quidam exquisite inveniendi atque dicendi, seu scribendi, quod inveneris»<sup>7</sup>. E Boccaccio si spinge alla ricerca dei miti e dei personaggi classici che popolano quelle vecchie storie, e che celano significati profondi e universali validi anche per il proprio pubblico. L'autore si propone come traduttore di quei racconti, non rinunciando mai alle esigenze della fantasia, piuttosto rivitalizzando la tradizione, intervenendo su di essa, riassetando la memoria antica tramite la propria originalità.

L'adozione dell'universo mitologico classico quale metodo di creazione artistica si riconosce fecondissima osservando la costanza con cui Boccaccio vi fece ricorso lungo tutto l'arco della sua produzione letteraria. Il mito consegnato dalla tradizione antica è così una specola privilegiata per analizzare i propri sentimenti; è una sinopia sulla quale abbozzare il ritratto dei propri personaggi e della sua stessa controfigura poetica; è un deposito di sentimenti e situazioni universali, con le quali illustrare la condizione e i comportamenti umani. Nelle chiose al *Teseida* si definisce proprio questa scelta compositiva: le glosse sono infatti spiegazioni marginali che rendono più efficaci le figure mitologiche citate. Così anche nelle *Rime* è questo ciò che propone Boccaccio tutte le volte che i versi contengono un nome classico, un mito, una leggenda, secondo un sistema ben riconoscibile e classificabile in relazione al grado di allusività che l'autore stesso poteva riconoscere a quei «monimenta maiorum»<sup>8</sup>. Tramite il racconto antico si propone una vicenda esemplare, in grado di esprimere plasticamente la condizione del poeta, comunicarne le emozioni e gli intenti, scoprendone il senso profondo proprio attraverso quel «velamento fabuloso atque decenti»<sup>9</sup> che è poi, secondo Boccaccio, la poesia.

Il problema filologico ed ermeneutico rappresentato dalle *Rime* boccacciane nel loro complesso costituisce ancora oggi uno dei campi aperti e di più complicata definizione degli studi sul Certaldese<sup>10</sup>: la nuova edizione

<sup>7</sup> Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, XIV, 7, 1, in *Tutte le opere*, cit., vol. VIII, 1998, p. 1398.

<sup>8</sup> G. Boccaccio, *Genealogie*, XIV, 7, 3, cit., p. 1400.

<sup>9</sup> Ivi, p. 1398.

<sup>10</sup> Si ricordano Domenico De Robertis, *A norma di stemma (per il testo delle "Rime" del Boccaccio)*, «Studi di Filologia italiana», XLII, 1984, pp. 109-149; Ilaria Tufano, «Quel dolce canto». *Lecture tematiche delle "Rime" di Boccaccio*, Firenze, Cesati, 2006; Paola Vecchi Galli, *Padri. Petrarca e Boccaccio nella poesia del Trecento*, Roma-Padova, Antenore, 2012; Ead., *Note sulle "Rime" di Boccaccio*, in *Boccaccio e i suoi lettori. Una lunga ricezione*, a cura di G.M. Anselmi et al., Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 165-178; Giuseppina Brunetti, *La filologia romanza e l'interpretazione di Boccaccio*, in *Boccaccio e i suoi lettori*, cit., pp. 43-64; Roberto Leporatti, *Rime*, in *Boccaccio autore e copista*, Catalogo della mostra *Boccaccio autore e copista*, Firenze, BML, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014, a cura di T. De Robertis et al., Firenze, Mandragora, 2013, pp. 159-165.



critica, curata da Roberto Leporatti<sup>11</sup>, permette di disporre di testi sicuri sia per la plausibilità delle lezioni, sia soprattutto per la meticolosità con cui il problema dell'attribuzione dei vari testi a Boccaccio è stato risolto, ovvero tramite serrati argomenti stemmatici. Circa le *Rime* di Boccaccio si ricorderà soltanto da un lato l'estrema frammentazione della tradizione delle liriche in un centinaio di manoscritti, cui si oppone un'intera sezione della famosa Raccolta Bartoliniana<sup>12</sup>, unico testimone per molti dei testi; dall'altro la constatazione che Boccaccio non raccolse mai i propri esperimenti lirici in una silloge organizzata e coerente, come invece stava facendo in quegli stessi anni il *magister* Petrarca<sup>13</sup>. È nota la lettera a Pietro da Monteforte del 5 aprile 1373<sup>14</sup>, in cui l'anziano Boccaccio racconta il rogo da lui stesso appiccato alle sue giovanili poesie volgari, non oltre il 1364<sup>15</sup>, sulla cui natura simbolica ed epidittica non v'è da dubitare, ma sul cui significato più profondo ancora poco è stato di fatto compreso: quanto questa posizione dell'autore abbia influito sulla trasmissione testuale dei versi, sulla loro diffusione, sul destino che il poeta prospettava loro, sulla ragione della loro composizione, e persino sulla cronologia della loro scrittura, non ci è dato sapere. L'unica certezza che possiamo dedurre è che Boccaccio dovette scrivere versi lirici lungo tutto l'arco della propria esistenza, dalla giovinezza più acerba e desiderosa di emulare i maestri, fino al lamento per la morte dell'amico Petrarca<sup>16</sup> e alle ricusazioni per le *lecturae Dantis* presso Santo Stefano di Badia a Firenze<sup>17</sup>. Così le rime trasmesse sotto il nome di Boccaccio si accumulano, prive di datazioni certe, con una assiduità e una costanza che da sole basterebbero a tradire il ruolo centrale che la loro scrittura dovette rappresentare per l'autore, come

<sup>11</sup> Giovanni Boccaccio, *Rime*, a cura di R. Leporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2013. Il volume aggiorna le precedenti edizioni: *Rime di Giovanni Boccacci*, a cura di A.F. Massèra, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1914; Giovanni Boccaccio, *Le rime, L'Amorosa visione, La Caccia di Diana*, a cura di V. Branca, Bari, Laterza, 1939; Giovanni Boccaccio, *Rime. Caccia di Diana*, a cura di V. Branca, Padova, Liviana, 1958; Giovanni Boccaccio, *Rime*, a cura di V. Branca, in *Tutte le opere*, cit., vol. V, t. I, 1992.

<sup>12</sup> Firenze, Accademia della Crusca, ms. 53 (già Libri rari 3/33).

<sup>13</sup> Insuperato il cap. *L'atteggiamento del Boccaccio di fronte alle sue "Rime" e la formazione delle più antiche sillogi*, in Vittore Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio, I. Un primo elenco di codici e tre studi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958, pp. 287-329.

<sup>14</sup> Giovanni Boccaccio, *Epistola XX*, A Pietro da Monteforte, 44, in *Tutte le opere*, cit., vol. V, t. I, p. 686: «Cum in primum locum pervenire non possem, non sufficientibus ingenii viribus, ardens mea vulgaria et profecto iuvenilia nimis poemata, dedignari visus sum in secundo utinam meo convenienti ingenio, consistere».

<sup>15</sup> Come è deducibile da Francesco Petrarca, *Senile V*, 3.

<sup>16</sup> XCIX in G. Boccaccio, *Rime*, a cura di R. Leporatti, cit., p. 245; CXXVI in Id., *Rime*, a cura di V. Branca, cit., p. 97.

<sup>17</sup> VII-X in Id., *Rime*, a cura di R. Leporatti, cit., pp. 29-34; CXXII-CXXV in Id., *Rime*, a cura di V. Branca, cit., pp. 95-96.

*nugae* o *schedulae*, «un banco di prova di esperienze culturali e letterarie, sentimentali e fantastiche»<sup>18</sup>.

Proprio la lettura di alcune delle *Rime* con uno sguardo privilegiato alla citazione di miti antichi o di nomi classici può rappresentare non solo un metodo di analisi della sedimentazione delle letture o dei meccanismi con i quali l'allusione alla tradizione classica si rende produttiva, ma soprattutto un punto di appoggio per tentare una più avvertita interpretazione e collocazione cronologica dei singoli testi, nonché una loro più autentica valutazione complessiva. Tale prospettiva di lettura è particolarmente interessante quando vengono richiamati autori che poterono essere letti soltanto dopo una data ben definita, in seguito alla personale scoperta di un esemplare manoscritto con testi prima sconosciuti, o dopo la lettura di codici ricevuti da amici. Gli importanti lavori e contributi degli ultimi anni, soprattutto quelli di Stefano Zamponi<sup>19</sup>, Maurizio Fiorilla<sup>20</sup>, Marco Petoletti<sup>21</sup>, di Teresa De Robertis<sup>22</sup> e Marco Cursi<sup>23</sup>, illuminano riguardo questo versante degli studi boccacciani. A proposito degli autori antichi i testimoni ultimi delle letture e delle conoscenze del Certaldese sono le opere erudite della maturità, soprattutto le senili *Genealogie* - vero e proprio archivio della conoscenza classica boccacciana - e la sua biblioteca, nella quale si depositò la fervente attività di scopritore di testi antichi e di copista dei codici che li trasmettevano. In alcuni fortunati casi il riferimento al mito antico che si incontra nei versi permette di identificare un possibile termine *post quem* per la composizione di quel testo sulla base di un'interrogazione comparativa dei dati in nostro possesso. Emerge così tutta una serie di indizi che mi pare problematizzino la tradizionale interpretazione dell'intero *corpus* delle *Rime*, o almeno di quella sua par-

<sup>18</sup> G. Boccaccio, *Rime*, a cura di V. Branca, cit., p. 18.

<sup>19</sup> Stefano Zamponi, *Nell'officina di Boccaccio: gli autori latini classici e medievali di una lunga iniziazione letteraria*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 300-305; Stefano Zamponi e Giuliano Tanturli, *Biografia e cronologia delle opere*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 61-64.

<sup>20</sup> Maurizio Fiorilla, "Marginalia" e ricezione dei classici: Boccaccio, "Ep.", 2, 1; Petrarca, "Rvf" 126, 42, in *Studi di Italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, a cura di M. Savini, Roma, Aracne, 2002, pp. 137-145; Marco Cursi e Maurizio Fiorilla, *Giovanni Boccaccio*, in *Autografi dei letterati italiani, I. Le origini e il Trecento*, a cura di G. Brunetti et al., Roma, Salerno editrice, 2013, pp. 43-65; oltre a Maurizio Fiorilla, *I classici nel "Canzoniere". Note di lettura e scrittura poetica in Petrarca*, Roma-Padova, Antenore, 2012, che offre prospettive anche sulla ricezione boccacciana.

<sup>21</sup> Marco Petoletti, *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, «Italia medioevale e umanistica», XLVI, 2005, pp. 35-55; Id., *Le postille di Giovanni Boccaccio a Marziale (Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 67 sup.)*, «Studi sul Boccaccio», XXXIV, 2006, pp. 103-184; Id., *Boccaccio e i classici latini*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 41-50; Id., *Gli zibaldoni di Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 291-299 e 316-326.

<sup>22</sup> Teresa De Robertis, *Boccaccio copista*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 329-335; Ead., *L'inventario della "parva libraria" di Santo Spirito*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 403-409.

<sup>23</sup> Marco Cursi, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2013.

te più schiettamente erotica, da sempre legata alla giovinezza napoletana dell'autore. Esporrò a tale riguardo tre esempi che ritengo significativi.

Il sonetto LIV (XXXVI)<sup>24</sup> utilizza il mito eponimico di Napoli per giustificare la natura di luogo vocato a costumi galanti e vizi, nel quale madonna non può che tradire il legame di amore.

Scrivon alcun' Parthenopè, syrena  
 ornata di bellezze et piena d'arte,  
 haver sua stanza electa in questa parte  
 tra il coll'herboso et la marina rena,  
 et qui lasciat'anchor d'età non piena  
 le membra sua, che hor son cener' sparte,  
 e il nome suo in più felice carte  
 e in questa terra fertile et amena.  
 E com'a'lle' fu il ciel mite et benigno,  
 così a le poi nate par che sia:  
 et io, miser a me, sovente il provo,  
 veggendo bella la nemica mia  
 vincer ogni mia forza col suo ingegno,  
 ver me monstrando sempre sdegno nuovo.

La vicenda di Partenope, la sirena morta per la resistenza di Ulisse al suo canto e sepolta sulle rive di Napoli, è così legata all'indole di madonna, sua ideale discendente. Per ben due volte i versi del sonetto insistono sulla fortuna di cui ha goduto il mito della sirena nella tradizione letteraria: tale attenzione permette di ipotizzare che Boccaccio pensasse a riferimenti e luoghi ben definiti nell'ambito della cultura classica e non piuttosto, come si è a lungo sostenuto, a leggende orali che dovevano essere diffuse alla corte angioina riguardo la fondazione della città<sup>25</sup>. Il mito delle sirene e del loro incontro con Ulisse è diffusissimo nella cultura medievale, ma solo in Plinio e Solino compare il nome di una di esse, Partenope:

Litorem autem Neapolis, Chalcidensium et ipsa, Parthenope a tumultu Sirenis appellata [...] <sup>26</sup>.

Insula Ligea appellata ab eiecto ibi corpore Sirenis ita nominata: Parthenope a Parthenopae Sirenis sepulcro, quam Augustus postea Neapolim esse maluit<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> G. Boccaccio, *Rime*, a cura di R. Leporatti, cit., p. 151; Id., *Rime*, a cura di V. Branca, cit., pp. 49-50. I componimenti sono citati secondo l'ordinamento dell'ed. Leporatti (dalla quale sono riportati i testi), pur segnalandone il corrispettivo numero di collocazione nell'ed. Branca.

<sup>25</sup> In *Rime di Giovanni Boccacci*, cit., p. 49; poi in G. Boccaccio, *Rime*, a cura di V. Branca, cit., p. 229.

<sup>26</sup> Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, III, 5, 62.

<sup>27</sup> Solino, *Collectanea rerum memorabilium*, II, 9.

Il numero dei manoscritti che trasmettono l'opera di Solino testimonia la diffusione del testo dei *Collectanea* per tutto il Medioevo; mentre come è ben noto Boccaccio ebbe la possibilità di accedere al testo integrale della *Naturalis Historia* non prima del marzo del 1351, in occasione del suo secondo incontro con Petrarca: poté allora sfogliare il codice (ms. Parigi lat. 6802) che con estrema fatica l'amico si era procurato, e sul quale, verosimilmente non oltre il 1359 sotto la supervisione dello stesso proprietario, Boccaccio appose la famosa nota sulle cipolle di Certaldo e il celebre disegno della petrarchesca *transalpina solitudo iocundissima*. Tuttavia, come è stato efficacemente dimostrato<sup>28</sup>, non si può riconoscere nel codice di Petrarca l'apografo, non ancora individuato, dal quale Boccaccio copiò, «intorno alla metà degli anni '50»<sup>29</sup>, cinque passi pliniani nel suo Zibaldone Magliabechiano (il ms. Banco Rari 50 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze). Segno dell'attenzione del Certaldese per questa figura tanto evocativa, nelle *Genealogie* è riportato proprio il nome di Plinio vicino a quello di Partenope<sup>30</sup>. Dunque sembra inverosimile ipotizzare che dietro a quegli «alcun'» del sonetto LIV non si celi anche il Plinio di cui Boccaccio leggeva le pagine e nel quale ritrovava una così evidente attestazione dell'origine eponimica della città partenopea. Sicuramente il mito della fondazione di Napoli doveva circolare in una serie di racconti, diffusi presso la corte angioina negli anni in cui la frequentò Boccaccio; ma il sonetto spende un riferimento esplicito e preciso alla scrittura, alle «felice carte» sulle quali gli scrittori avevano nominato Partenope. Inoltre in questi versi Partenope stessa è identificata proprio in qualità di «syrena», e non, come avviene nell'*excursus* sull'origine di Napoli nella giovanile *Comedia delle ninfe fiorentine*, in quanto «vergine sicula»<sup>31</sup>. La discordanza fra i due passi permette di ipotizzare che il preciso accenno alla sirena contenuto nel sonetto LIV sia sostenuto da una piena consapevolezza delle fonti antiche che ne attestano il mito, consultate - sia che Boccaccio abbia potuto leggere il Plinio di Petrarca o che abbia avuto a disposizione un'altra copia - non prima dell'inizio del sesto decennio del Trecento, e dunque in un periodo più lontano dal soggiorno napoletano di quanto non fosse quello in cui si accinse a comporre il *Ninfale*<sup>32</sup>. La deduzione non è priva di conseguenze: abitualmente infatti si ritengono databili alla giovinezza napoletana tutti i sonetti di argomento erotico che si suppongono indirizzati alla madonna che si cela dietro il *senhal* di Fiammetta,

<sup>28</sup> Marco Petoletti, *Boccaccio e Plinio il Vecchio: gli estratti dello Zibaldone Magliabechiano*, «Studi sul Boccaccio», XLI, 2013, pp. 257-293; ma anche Michael D. Reeve, *The text of Boccaccio's excerpts from Pliny's "Natural History"*, «Italia medioevale e umanistica», LIV, 2013, pp. 135-152.

<sup>29</sup> M. Petoletti, *Boccaccio e Plinio il Vecchio*, cit., p. 266.

<sup>30</sup> G. Boccaccio, *Genealogie*, VII, 20, 3, cit., p. 753: «Plinius vero dicit, Neapolim Calchidiensium, et ipsam Parthenopem a tumulo Syrenis appellatam».

<sup>31</sup> Id., *Comedia delle ninfe fiorentine*, XXXV, 15, in *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 786.

<sup>32</sup> Fra il 1341 e il 1343.

tanto più quando nei versi sono rintracciabili riferimenti a Napoli o alla costa flegrea. Una collocazione tanto bassa per la composizione complica il giudizio critico sia sulle occasioni in cui l'autore volle romanzare la propria vicenda pseudo-autobiografica, sia sul rapporto che Boccaccio ebbe con il genere lirico: si intuisce che anche i sonetti erotici non furono mai veramente ritenuti soltanto ingenue e scomposte espressioni giovanili.

Se non si può affermare tuttavia, con certezza incrollabile, il legame del sonetto LIV con il testo di Plinio, un'altra evidenza soccorre il dubbio che l'interpretazione della lirica boccacciana necessiti di approfondimenti e di ricerche filologicamente più accorte. Il sonetto LXXI (LXV)<sup>33</sup> sembra costituire la nota più alta della *vituperatio* a lungo mossa contro Baia<sup>34</sup>, che, da ambiente ammiccante in cui si è consumato l'amore, diventa teatro del tradimento e dell'abbandono di madonna.

Se io temo di Baia e il cielo e il mare,  
 la terra et l'onde e i laghi et le fontane  
 et le parti domestiche et le strane,  
 alcun non se ne dee maravigliare.  
 Quivi s'attende solo a festeggiare  
 con suoni et canti et con parole vane  
 ad invesciar le menti non ben sane,  
 o d'amor le victorie a ragionare;  
 et havvi Vener sì piena licenza,  
 che spess'advien che tal Lucretia vienvi,  
 che torna Cleopatrà allo suo hostello.  
 Et io lo so, et di quinci ho temenza  
 non con la donna mia si facti sienvi,  
 che 'l pecto l'aprino et intrinsi in quello.

Il *topos* della rilassatezza dei costumi di Baia viene svolto tramite l'evocazione di Venere e di due personaggi femminili antichi, Lucrezia e Cleopatra, emblema l'uno dell'onestà femminile, l'altro della lussuria. Già i primi commentatori<sup>35</sup> avevano riconosciuto lo stretto legame di questo sonetto con l'epigramma 62 del libro I di Marziale<sup>36</sup>, del quale sembra

<sup>33</sup> G. Boccaccio, *Rime*, a cura di R. Leporatti, cit., pp. 200-201; Id., *Rime*, a cura di V. Branca, cit., pp. 62-63.

<sup>34</sup> Sui sonetti baiani, Ilaria Tufano, *Il topos di Baia nella lirica di Boccaccio*, in *Spazi, geografie, testi*, a cura di S. Sgavichia, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 31-43; Ead., «Quel dolce canto», cit., pp. 75-110.

<sup>35</sup> Fra i quali: *Rime di Giovanni Boccacci*, cit., p. 84; G. Boccaccio, *Rime*, a cura di V. Branca, cit., p. 248.

<sup>36</sup> Marziale, *Epigrammata*, I, 62: «Casta nec antiquis cedens Laevina Sabinis / et quamvis tetrico tristior ipsa viro / dum modo Lucrino, modo se permittit Averno, / et dum Baianis saepe fovetur aquis, / incidit in flammis: iuvenemque secuta relicto / coniuge Penelope venit, abit Helene».

quasi una traduzione, tanto che Billanovich giunse a definirlo un «calco certo»<sup>37</sup>, variato soltanto nella pur significativa sostituzione dei due personaggi femminili greci con *exempla* morali tratti dalla storia romana, più vicini all'immaginario culturale del pubblico di Boccaccio: Penelope con Lucrezia, Elena con Cleopatra. Tuttavia a fronte di questa evidenza testuale, la tenacia nel riferire ogni componimento erotico di ambientazione partenopea alla giovinezza dell'autore ha impedito di legare il sonetto LXXI alla riscoperta boccacciana di un esemplare di Marziale in Italia meridionale, fra l'ottobre 1362 e il marzo 1363<sup>38</sup>. Di quel manoscritto Boccaccio allestiti di propria mano il cod. Ambrosiano C 67 sup.<sup>39</sup> nel quale a carta 10v si può leggere l'epigramma di Marziale in questione: i versi sono corredati da un elemento floreale, utilizzato come segno di richiamo, e da una breve glossa sul nome di Baia: «Sevant adhuc Baie morem veterem»<sup>40</sup>. L'epigramma pare abbia colpito la curiosità del primo lettore moderno di Marziale, ed è dunque ipotizzabile che abbia pure sollecitato la sua creatività, così puntualmente e precisamente ripercorsa nella composizione di una delle sue liriche d'amore. Il sonetto LXXI deve dunque essere interpretato come una traduzione originale del precedente latino, una sorta di 'volgarizzamento' d'autore di un relitto classico messo nuovamente a frutto dal poeta moderno. Questi versi sono così verosimilmente da assegnare ad una fase avanzata della biografia boccacciana, non precedente il biennio 1362-1363, piuttosto che alla sua giovinezza napoletana.

Fin qui suggestioni che costringono a problematizzare, se non a mutare, la cronologia tradizionale delle *Rime*. In altri casi si possono individuare con certezza elementi che relegano alcuni componimenti alla giovinezza o alla prima maturità dell'autore, attestando quanto diluita nel corso del tempo dovette essere la scrittura lirica di Boccaccio.

Il sonetto XVI (LXII)<sup>41</sup> svolge il tradizionale tema di Zefiro, il vento primaverile, che porta con sé l'immagine o il ricordo dell'amata, fin dal

<sup>37</sup> Giuseppe Billanovich, *Petrarca letterato, I. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1945, p. 265.

<sup>38</sup> Pur non escludendo che Boccaccio abbia recuperato presso Montecassino il suo Marziale, dal punto di vista testuale il ms. Ambr. C 67 sup. non è riconducibile alla tradizione cassinese degli *Epigrammata* (β), ma piuttosto appartiene a quella sezione della famiglia γ che, con l'aggiunta ad esordio del *Liber spectaculorum* (famiglia α), contamina i due rami della tradizione probabilmente in area francese intorno al XII sec.: M. Petoletti, *Il Marziale autografo*, cit., pp. 53-54; ma soprattutto Marco Petoletti, *Gli epigrammi di Marziale prima dell'Umanesimo: manoscritti, fortuna, tradizione*, in *Storia della scrittura e altre storie*, a cura di D. Bianconi, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2014, pp. 147-177, alle pp. 163-164.

<sup>39</sup> Id., *Il Marziale autografo*, cit.

<sup>40</sup> Id., *Le postille di Giovanni Boccaccio a Marziale*, cit., p. 125.

<sup>41</sup> G. Boccaccio, *Rime*, a cura di R. Leporatti, cit., p. 53-56; Id., *Rime*, a cura di V. Branca, cit., p. 61.

Massèra<sup>42</sup> interpretata come la figura evanescente dell'anima ormai morta di Fiammetta. Il *topos* della *douss'aura* è variato con un vento «alquanto impetuoso», che turba il poeta nel vano tentativo di abbracciare l'*eidolon* di madonna.

Tocami il viso Zephiro talvolta  
 più che l'usato alquanto impetuoso,  
 quasi se stesso allora avesse schiuso  
 del cuoio d'Ulisse e la catena sciolta.  
 E poi ch'ha l'alma tutta in sé raccolta,  
 par ch'e' mi dica: - Leva il volto suso;  
 mira la gioia ch'io, da Baia effuso,  
 ti porto in questa nuvola ravolta -.  
 Io levo gli occhi e parmi tanto bella  
 veder madonna in quell'aura starsi,  
 che 'l cor vien men sol per meravigliarsi.  
 E com'io veggio lei più presso farsi,  
 levomi per pigliarla e per tenerla:  
 e 'l vento fugge, et ella spare in quella.

Il riferimento mitologico è molto preciso: il vento è forte proprio come se il sacco, nel quale il dio Eolo aveva rinchiuso tutti i venti per farne dono ad Odisseo di ritorno ad Itaca, fosse stato sciaguratamente aperto in quel momento, come è narrato nel libro X dell'*Odissea*<sup>43</sup>. Questa notizia mitologica non può che essere stata desunta dall'Ovidio *maior*<sup>44</sup>, che è «unico testo che trasmette il ricordo dell'episodio alla cultura medievale»<sup>45</sup>. O almeno alle conoscenze mitografiche medievali precedenti la riscoperta dell'altra fonte della letteratura classica che trasmette l'episodio dell'otre di Eolo: proprio quel poema omerico che rimase precluso al Trecento fino a Boccaccio, suo primo lettore. Nel capitolo delle *Genealogie* dedicato ad Eolo<sup>46</sup>, Boccaccio cita l'*Odissea* in relazione alla notizia del matrimonio dei figli del dio, e ricorda la visita di Ulisse cui Eolo dona, rinchiusi in un otre di cuoio con una catena d'argento, tutti quanti i venti, fatta eccezione proprio per il solo Zefiro:

Preterea dicit Homerus in «Odyssea», cum huic essent filii sex totidem filie, easque masculis dedisset in coniuges, ad eum Ulixem vagum de-

<sup>42</sup> *Rime di Giovanni Boccacci*, cit., p. 81; poi G. Boccaccio, *Rime*, a cura di V. Branca, cit., p. 246.

<sup>43</sup> *Odissea*, X, 5-7 e 19-25.

<sup>44</sup> Ovidio, *Metamorphoses*, XIV, 223-232: «Aeolon ille refert Tusco regnare profundo, / Aeolon Hippotaden, cohibentem carcere ventos; / quos bovis inclusos tergo, memorabile munus, / Dulichium sumpsisse ducem [...]».

<sup>45</sup> G. Boccaccio, *Rime*, a cura di V. Branca, cit., pp. 245-246.

<sup>46</sup> Id., *Genealogie*, XIII, 20, cit., pp. 1298-1303.

venisse, eique Eolum ventos omnes in corio bovis argentea catena al-  
ligatos preter Zephyrum dedisse<sup>47</sup>.

La discordanza che si può rintracciare fra i versi del sonetto XVI - che sottintendono Zefiro come uno dei venti rinchiusi nell'otre - e il passo delle *Genealogie* - che invece individua esplicitamente Zefiro quale unico vento escluso dal dono per Ulisse - ci permette di porre come sicuro *terminus ante quem* per la composizione del sonetto XVI la data in cui Boccaccio poté accedere al testo omerico, seppur nella traduzione latina di Leonzio Pilato, allestita per lui fra il 1360 e il 1362<sup>48</sup>. Si noti infine l'assenza di una attività correttoria da parte di Boccaccio su una divergenza tanto palese, e che a lui, precisissimo allestitore delle enciclopediche *Genealogie*, non dovette certamente essere sfuggita. La recente identificazione da parte di Marco Cursi di una serie di ben ventuno notazioni autografe di Boccaccio nel ms. Marciano Gr. IX.29<sup>49</sup>, ovvero quel «libro aperto a continui interventi di miglioramento e rifinitura»<sup>50</sup> nel quale Leonzio propose in interlinea la traduzione latina dell'*Odissea*, permette di verificare l'interesse del Certaldese per l'otre di Eolo. La lunga postilla autografa, poi cassata, posta nel margine destro di c. 123r contiene informazioni sugli anni delle peregrinazioni di Ulisse e ricorda che l'eroe «ab Eolo ventos habuit»<sup>51</sup>: nel momento in cui leggeva il testo di Omero «poeta sovrano»<sup>52</sup>, Boccaccio si dovette rendere conto dell'errore nel quale era caduto scrivendo il suo sonetto giovanile, e forse nel ms. Marciano lasciò questa tenue traccia della sua attenzione. Resta accertata la dinamica fra i due diversi momenti di composizione - quello del sonetto da una parte, e quello del capitolo delle

<sup>47</sup> Ivi, p. 1300 (corsivo mio). La notizia corrisponde al testo omerico (*Odissea*, X, 36-37).

<sup>48</sup> Agostino Pertusi, *Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio. Le due versioni omeriche negli autografi di Venezia e la cultura greca del primo Umanesimo*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1964; Edoardo Fumagalli, *Giovanni Boccaccio tra Leonzio Pilato e Francesco Petrarca: appunti a proposito della 'prima translatio' dell'Iliade*, «Italia medioevale e umanistica», LIV, 2013, pp. 213-283.

<sup>49</sup> Marco Cursi, *Boccaccio lettore di Omero: le postille autografe all'Odissea*, «Studi sul Boccaccio», XLIII, 2015, pp. 5-27.

<sup>50</sup> Ivi, p. 20.

<sup>51</sup> Ivi, p. 16. Per l'affascinante ricostruzione sulla doppia depennatura della postilla: Ivi, pp. 20-21. Il suo contenuto (riferito a *Odissea*, X, 28) è infatti viziato da una scorretta traduzione leontea dall'originale greco: «Miror hic, cum alibi sepius dicat Omerus Ulixem fuisse apud Circem uno anno, apud Calipsonem VII annis, in totum post excidium Troie errasse X annis et ipse, cum ab Eolo ventos habuit, nondum ad Circem neque ad Calipsonem pervenerat; et dicit eum X annis, noctibus et diebus, navigasse».

<sup>52</sup> Così nella autografa didascalia superiore del ritratto di Omero nel ms. 104.6 della Biblioteca Capitular de Toledo, per cui: Marco Cursi e Sandro Bertelli, *Novità sull'autografo Toledano di Giovanni Boccaccio. Una data e un disegno sconosciuti*, «Critica del testo», 15/1, 2012, pp. 187-195.



*Genealogie* dall'altro - rispetto alla lettura dell'autorevole fonte omerica, che permette dunque l'assegnazione del sonetto XVI ad un periodo se non coevo, almeno più vicino di altri, al soggiorno napoletano. Il riferimento all'immagine evocata dal vento non suggerisce allora una composizione necessariamente 'in morte', bensì un lamento, un *planh* per un *amor de lonh* di cui il poeta percepisce tutta la tragica fisicità.

Numerosi altri potrebbero essere gli esempi da presentare a sostegno di una più problematica collocazione cronologica delle prove liriche di Boccaccio; ma la prospettiva di lettura delle *Rime* che si è qui proposta ha forse soprattutto il fine di ripresentare alcuni quesiti irrisolti dalla critica: quale è stato il rapporto più profondo che Boccaccio ha intrattenuto con il genere lirico nel quale egli stesso riconosceva Petrarca quale maestro, ma che continuò ad impegnarlo fino alla morte? La consapevolezza poi che sonetti di argomento erotico furono scritti in periodi insospettabili, e nei quali si è sempre immaginato il maturo Boccaccio dedito allo studio erudito, è forse indizio di un tentativo autoriale di ordinare le liriche in un percorso coerente, volto a ribadire il 'romanzo pseudo-autobiografico' immaginato nella giovinezza, o è invece argomento a favore di un accostamento occasionale al genere lirico, modulato tuttavia su schemi letterari sperimentati già negli anni napoletani? Perché infine Boccaccio non prestò la sua nota cura editoriale per testi ai quali continuò a dedicarsi fino agli ultimi anni di vita?

È ferma la consapevolezza che inserire nella propria poesia in volgare i freschi risultati della ricerca filologica sia una delle più alte espressioni di quella cultura romanza e medievale che proprio tramite Boccaccio, autore e copista, si avviava ad assumere i tratti di quello che oggi chiamiamo Umanesimo; poiché «insipidum est ex rivulis querere quod possis ex fonte percipere»<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> G. Boccaccio, *Genealogie*, XV, 7, 1, cit., p. 1540.



## EZZELINO DA ROMANO, BOCCACCIO E LE CHIOSE DANTESCHE\*

Luca Morlino

Nella galleria dei tiranni del canto XIII dell'*Amorosa Visione* Boccaccio inserisce, tra gli altri, anche Ezzelino III da Romano, il plenipotenziario della fazione ghibellina nella Marca veronese-trevigiana nel periodo che va dal terzo decennio del XIII secolo sino alla sua morte nel 1259. Figura ben nota in ragione della sua importanza storico-politica, Ezzelino ha goduto anche di una fortuna letteraria di lunga durata, che da Rolandino da Padova arriva sino a Ezra Pound e di cui l'esempio più celebre è costituito dalla citazione dantesca tra i violenti contro il prossimo nel canto XII dell'*Inferno*<sup>1</sup>. Questo passo è alla base di tanti successivi riferimenti letterari a Ezzelino, a cominciare proprio da quello di Boccaccio nell'*Amorosa Visione*, che peraltro si inquadra in un canto in cui sono presenti diversi altri personaggi della *Commedia* (Attila, Dionisio, Falaride, Pirro ecc.) e in un'opera caratterizzata più in generale, com'è noto, da una forte ispirazione dantesca<sup>2</sup>. Eppure, la menzione di Ezzelino nell'*Amorosa Visione* è caratterizzata da un'incongruenza geografica relativa all'origine del tiranno ghibellino che sinora è stata spiegata in modo soltanto parziale e congetturale, tanto da aver suscitato persino qualche dubbio sulla stessa identificazione del personaggio. La questione merita pertanto di essere ripresa in esame da una prospettiva in parte diversa, da cui, al di là del caso puntuale, derivano più in generale ricadute di un qualche interesse a livello tanto storico-critico quanto metodologico.

\* Il testo ha beneficiato delle osservazioni di Giuseppina Brunetti, Sonia Chiodo, Maurizio Fiorilla, Giovanna Frosini e Michelangelo Zaccarello, che ringrazio.

<sup>1</sup> Cfr. Giovanna M. Gianola, *La fortuna letteraria. Ezzelino e i suoi nei "componenti misti di storia e d'invenzione"*, in C. Bertelli e G. Marcadella (a cura di), *Ezzelini. Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, Milano, Skira, 2001, pp. 237-241; per ulteriori riferimenti testuali e bibliografici, compresi quelli relativi a Pound, mi permetto di rinviare al mio *Tabù del nome e trasfigurazione in nemico epico. Ezzelino da Romano in due testi franco-veneti*, in S. Sipoš et al. (a cura di), *Categorie europee: rappresentazioni storiche e letterarie del 'politico'*, Oradea, Metropolis, 2014 («Transylvanian Review», 23/1), pp. 13-31.

<sup>2</sup> Oltre al commento dell'edizione cit. alla nota seguente, si veda da ultima Chiara Ferrara, *Dante in Boccaccio. Memoria dantesca nell'Amorosa Visione*, «Bollettino di Italianistica», 2/1, 2005, pp. 15-68.

Il testo secondo la cosiddetta prima redazione (A) recita:

Ivi era Fisistrato, per la cui  
 cura più scrigni ripieni e calcati  
 quivi ne vidi tirati da lui.  
 Avea in un lembo de' panni piegati  
 80 Siragusan Geronimo tesoro;  
 egli e molti altri ne gian caricati.  
 Ma di Novara Azzolin con costoro  
 con molto se ne giva, per tornare  
 con maggior forza a sì fatto lavoro<sup>3</sup>.

Non è certo la forma onomastica, *Azzolin*, peraltro analoga a quella dantesca e comune nei testi toscani dell'epoca<sup>4</sup>, a creare problemi, bensì, come anticipato, la determinazione toponomastica «di Novara» a essa collegata, evidentemente incongrua rispetto all'origine veneta del tiranno, il cui potere si estese sì anche alla Lombardia, ma solo al versante orientale e non a quello occidentale comprendente nel Medioevo anche Novara<sup>5</sup>. Ancor più a ovest, persino al di là delle Alpi e pure dei Pirenei, e quindi indicata in modo ancor più erroneo, è l'origine di Ezzelino nella seconda redazione (B): «Ma di Navarra Azzolin po<sup>7</sup> costoro | gir si affrettava per

<sup>3</sup> Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, a cura di V. Branca, Firenze, Sansoni, 1944, p. 68, con una correzione al v. 78 secondo la ristampa in Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione, Ninfale fiesolano, Vita di Dante*, a cura di V. Branca et al., Milano, Mondadori, 1974, p. 58.

<sup>4</sup> Si veda al riguardo il *Corpus OVI dell'italiano antico*, <<http://gattoweb.ovi.cnr.it>> (12/15), in cui l'unica forma analoga a quella comune in età moderna occorre in un testo veneto (*Eçellin de Roman* nello *Zibaldone da Canale*); lo stesso vale per la forma *Eçylin* del compianto funebre anonimo *Lo meior hom che fos al mondo* edito e commentato da Gianfelice Peron, *Una congiura del silenzio: testi letterari e fine dei da Romano*, in G. Cracco (a cura di), *Nuovi studi ezzeliniani*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1992, vol. II, pp. 523-536: 530-536. In italiano «la forma *Ezzelino* inizia ad essere usuale a partire dal Rinascimento», come indicato da Alda Rossebastiano ed Elena Papa, *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, Utet, 2005, s.v. *Azzolino*; essa è comunque ben diffusa nel corrispettivo latino medievale dei documenti e delle cronache, oltre che in quello francese delle *Estoires de Venise* di Martino da Canale: cfr. rispettivamente Giambattista Verci, *Storia degli Ecelini*, Bassano, Remondini, 1779, vol. III, *Codice diplomatico eceliniano*; Girolamo Arnaldi, *Studi sui cronisti della Marca Trevigiana nell'età di Ezzelino da Romano*, Roma, Istituto Storico per il Medio Evo, 1963; Martino da Canale, *Les Estoires de Venise*, a cura di A. Limentani, Firenze, Olschki, 1972, p. 410.

<sup>5</sup> Sulle vicende storiche di Ezzelino, oltre a Bertelli e Marcadella (a cura di), *Ezzelini*, cit., restano fondamentali Raoul Manselli (a cura di), *Studi ezzeliniani*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1963 e G. Cracco (a cura di), *Nuovi studi ezzeliniani*, cit.; utili anche Giorgio Cracco, *Nato sul mezzogiorno. La storia di Ezzelino*, Vicenza, Neri Pozza, 1994; Sante Bortolami, *Ezzelino III da Romano, signore della Marca tra Impero e comuni*, Padova, La Garangola, 2009.

tosto tornare | con maggior forza a sì fatto lavoro»<sup>6</sup>; ma paradossalmente questa seconda lezione risulta meno problematica della prima, perché comunque da essa evidentemente discende.

Commentando il passo, Vittore Branca non ha avuto dubbi riguardo all'identificazione del tiranno con Ezzelino III da Romano, coerente con il modello dantesco di tutto l'episodio, nonostante l'anomala origine, che lo studioso, non trovandone «traccia alcuna negli scritti dell'epoca», ha proposto di imputare «a una qualche deformazione, a noi ignota, o a un qualche fraintendimento del Boccaccio o degli amanuensi, per esempio, dei suoi titoli di *signore di Lovara* o di *Onara*», concludendo comunque che «nell'incertezza sarebbe stato imprudente correggere»<sup>7</sup>. La stessa spiegazione era del resto già stata avanzata più di due secoli prima da Giusto Fontanini, il quale, riportando il dubbio espresso riguardo al misterioso «di Navarra Azzolin» da Celso Cittadini in una nota marginale dell'edizione Giolito del 1558 («chi è costui?»), aveva risposto «che egli è Azzolino da Onara»; ma, con minor cautela, Fontanini non esitò a ritenere che si trattasse di «un passo corrotto del Boccaccio», da correggere pertanto in «*Ma d'Onara Azzolin dopo costoro*»<sup>8</sup>.

La nota di Branca è rimasta sostanzialmente immutata nelle successive ristampe dell'*Amorosa Visione*, tranne che per l'aggiunta di un riscontro della lezione *Azolino da Navata* nella più tarda *Vita di san Francesco* di Mariano da Firenze (m. 1523)<sup>9</sup>, che, al di là di un'ulteriore banale corruzione, si affianca evidentemente a quella della redazione B e che verosimilmente discende da una tradizione comune. Prima di provare a individuare quest'ultima, occorre notare che il commento di Branca è stato in seguito accolto da Mario Marti, secondo il quale il personaggio citato da Boccaccio è «quasi certamente Ezzelino III», ricordato anche come «conte di Onara»<sup>10</sup>. Analogamente, i curatori dell'edizione inglese hanno chiosato

<sup>6</sup> G. Boccaccio, *Amorosa Visione*, cit. (1944), p. 260.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 489-490.

<sup>8</sup> Giusto Fontanini, *Della eloquenza italiana*, Roma, Mainardi, 1726, p. 41, il quale, non avendo a disposizione la redazione A, concluse che «Andrea Calvo, che fece la prima edizione di quel poema in Milano nel 1521, non intendendo il nome proprio di Honara, lesse Navarra, e poi si prese la confidenza di aggiustare il verso a suo modo. Così Onara passò senza altro in Navarra: e così pure spesso accadono somiglianti miracoli qualora chi maneggia gli scrittori e Latini, e volgari de' secoli bassi, non è pratico della geografia e dell'istoria de' medesimi tempi». Tale interpretazione fu poi ripresa da G. Verci, *Storia degli Ecelini*, cit., vol. I, p. 155.

<sup>9</sup> Cfr. G. Boccaccio, *Amorosa Visione*, cit. (1974), p. 640 e Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 2000, p. 371: «anche Mariano da Firenze, nel commentare la *Leggenda dei tre compagni* (Firenze, ed. Lazzeri, 1923, p. 143), lo chiama *Azolino da Navata*»; cfr. anche D. Cresi, *La vita di san Francesco scritta da Mariano da Firenze*, «Studi francescani», 64/1, 1967, pp. 48-90: 79.

<sup>10</sup> Giovanni Boccaccio, *Opere minori in volgare*, vol. III, *Comedia delle ninfe fiorentine, Amorosa Visione, Elegia di madonna Fiammetta, Ninfaie fiesolano*, a cura di M. Marti, Milano, Rizzoli, 1971, p. 268, n. 82.

«almost certainly Ezzelino III da Romano» ma, pur rinviando a Branca, ne hanno obliterato la spiegazione: «why Boccaccio should associate him with Navarre is a mystery»<sup>11</sup>. Più scettico si è invece dimostrato a tale proposito Francesco Colussi, il quale, pur considerando «affascinante e condivisibile» l'ipotesi di Branca, ha ritenuto «assai problematica l'identificazione di quell'*Azzolin di Navarra* che compare in B in luogo di *Azzolin da Novara*» a causa della divergenza rispetto a quanto lo stesso Boccaccio scrive nelle più tarde *Esposizioni sopra la Comedia*, con riferimento all'*Ecerinis*, la tragedia di Albertino Mussato sul tiranno, e alla cronaca di Giovanni Villani<sup>12</sup>:

È Azolino. Costui chiama Musatto padovano in una sua tragedia Ecerino, ed è quello Azolino il quale noi chiamiamo Azolino di Romano, e così similmente il cognomina il predetto Musatto; e, secondo scrive Giovanni Villani, egli fu gentile uomo di legnaggio. Fu adunque costui potentissimo tiranno nella Marca trivigiana e, per quello che si sappia, egli tenne la signoria di Padova, di Vicenza, di Verona e di Brescia e molti uomini e femine uccise o fece andare tapinando per lo mondo, e massimamente de' Padovani<sup>13</sup>.

L'assunto di Colussi appare indicativo della persistenza di un corto circuito nell'approccio alla questione, derivante dalla pur necessaria rilevazione dello scarto tra l'indicazione corretta di un'opera erudita del Boccaccio maturo e l'errore di una sua opera poetica giovanile. Tale constatazione da sola non può che condurre a un'*impasse* interpretativa, se non anche a una vera e propria petizione di principio, nel momento in cui sulla base di essa si intenda addirittura revocare in dubbio l'identificazione dell'*Azzolino dell'Amorosa Visione*, che, come ha notato Branca, trova invece un fondamento inconfutabile nel «passo dantesco tenuto presente dal Boccaccio in questo *trionfo*»<sup>14</sup>. A questo argomento, di per sé sufficiente nell'economia di un'opera di matrice dantesca quale l'*Amorosa Visione*, Branca aggiunse «l'enorme fama del tiranno veneto». Lo studioso diede però per scontato il fatto che all'altezza della redazione A, cioè tra il 1342 e i primi mesi dell'anno successivo, Boccaccio, da poco rientrato da Napoli, potesse già averne notizia. Nel verso e mezzo che dedica al tiranno citandolo per no-

<sup>11</sup> Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, ed. by R. Hollander *et al.*, Hanover-London, University of New England Press, 1986, p. 225.

<sup>12</sup> Francesco Colussi, *Sulla seconda redazione dell'Amorosa Visione*, «Studi sul Boccaccio», 26, 1998, pp. 187-263: 260-261. Accoglie invece la nota senza commenti al riguardo Giorgio Padoan, *Con Bodo, tra miti e mitografi. Tieste e Tereo in Boccaccio*, in Id., *Ultimi studi di filologia dantesca e boccacciana*, a cura di A.M. Costantini, Ravenna, Longo, 2002, pp. 161-168: 167, n. 33.

<sup>13</sup> Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, Milano, Mondadori, 1965, p. 582.

<sup>14</sup> G. Boccaccio, *Amorosa Visione*, cit. (1944), p. 489.

me, Dante non ne specifica tuttavia l'origine veneta, preferendo piuttosto insistere su un tratto fisiognomico rivelatore della sua crudeltà: «E quella fronte c'ha 'l pel così nero, | è Azzolino» (*Inferno* XII, vv. 109-110); mentre, laddove tale origine è indicata con precisione geografica («In quella parte de la terra prava | italica che siede tra Rialto | e le fontane di Brenta e di Piava») da Cunizza, la sorella di Ezzelino, questi è celato sotto la celebre immagine della «facella | che fece a la contrada un grande assalto» (*Paradiso* IX, 25-30)<sup>15</sup>. Sono per l'appunto in entrambi i casi versi notissimi, eppure paradossalmente proprio per questo motivo tali da indurre ormai negli specialisti, e forse non solo tra questi, un'automatica identificazione tra la lettera e il senso, mentre quest'ultimo è desumibile, oggi come nei secoli passati, soltanto grazie a un commento.

Ebbene, stranamente nessuno dei commentatori dell'*Amorosa Visione* ha sinora allargato l'analisi del passo in esame alla tradizione esegetica della *Commedia*, a lungo ridotta a mero «appoggio ermeneutico» al poema<sup>16</sup>. Eppure, proprio riguardo a quest'ultima, Gina Fasoli ha opportunamente notato che nel corso del tempo «nella memoria collettiva l'immagine di Ezzelino tendeva a impallidire o ad offuscarsi», osservando inoltre che l'inciso «e per quello che si sappia» nel passo delle *Esposizioni* riportato qui sopra prova che «lo stesso Boccaccio non pare aver avuto su di lui notizie precise»<sup>17</sup>.

Com'è noto, all'inizio degli anni '40 del Trecento, la tradizione esegetica della *Commedia* era già abbastanza ricca e caratterizzata peraltro da informazioni corrette relative all'origine del tiranno ghibellino, a partire da Jacopo Alighieri: «messer Azzolino da Romano della Marca Trivigiana»<sup>18</sup>; Graziolo de' Bambaglioli: «iste Açolinus est Celinus de Romano quidam crudelissimus et impius tyrannus natus in partibus Padue»<sup>19</sup>; Iacomo della Lana: «questo fo miser Cilino de Romano, lo qual fo signore de Verona, Vicenza, Padoa e Trivixi; fu crudelissimo tyranno a i soi nemisi»<sup>20</sup>; Guido da Pisa: «iste fuit Enzolinus de Romano, gener Frederici

<sup>15</sup> Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, vol. II, *Inferno*, p. 203, vol. IV, *Paradiso*, pp. 139-140.

<sup>16</sup> Così Zygmunt Baranski, «Chiosar con altro testo». *Leggere Dante nel Trecento*, Fiesole, Cadmo, 2001, p. 14.

<sup>17</sup> Gina Fasoli, *Veneti e Veneziani fra Dante e i primi commentatori*, in V. Branca e G. Padoan (a cura di), *Dante e la cultura veneta*, Firenze, Olschki, 1966, pp. 71-86: 76 e n. 12.

<sup>18</sup> Jacopo Alighieri, *Chiose all'«Inferno»*, a cura di S. Bellomo, Padova, Antenore, 1990, p. 134.

<sup>19</sup> Graziolo De' Bambaglioli, *Commento all'Inferno di Dante*, a cura di L.C. Rossi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1998, p. 99.

<sup>20</sup> Iacomo della Lana, *Commento alla 'Commedia'*, a cura di M. Volpi con la collaborazione di A. Terzi, Roma, Salerno Editrice, 2009, vol. I, p. 400, con a fronte la redazione toscanzata: «fu messer Iecerino di Romano, lo qual fu signore di Verona, Vicenza, Padova e Trevigi, crudelissimo tiranno a' suoi nemici».

Imperatoris, qui tyrannidem exercuit in Marchia Trivisana et in provincia Lombardie»<sup>21</sup>; l'*Ottimo*: «questo fu Azzolino di Romano, il quale negli anni domini MCCXXX infino al MCCLX tiraneggiando, occupòe la Marca Trivigiana, e parte di Lombardia»<sup>22</sup>; Andrea Lancia: «fue tiranno nelle parti della Marca Trevigiana e di Lombardia, sopra tutti 'tiranni di crudeltate, per sua natione fue della casa di Romano di Trevigiana gentile huomo»<sup>23</sup>; Pietro Alighieri: «Ezzelinus tyrannus fuit crudelissimus de Marchia Trevisana»<sup>24</sup> ecc.

Non ci sono tuttavia prove che Boccaccio avesse già avuto sotto mano uno di questi commenti all'epoca della redazione A dell'*Amorosa visione* e anzi per la verità nemmeno trent'anni dopo, poiché come ha notato Luca Azzetta, nelle *Esposizioni* il Certaldese si limita a citare le sue fonti genericamente come «altri», «alcuni», «molti», ma «mai ne fa il nome, né, soprattutto, mai ne cita le glosse alla lettera, in modo da permetterne l'identificazione»<sup>25</sup>. La prima notizia sinora sicura del ricorso da parte di Boccaccio ad alcuni commentatori danteschi risale al decennio successivo alla redazione A, in particolare agli anni 1352-56, come ha indicato Carlo Pulsoni pubblicando le *Chiose toledane* di mano dello stesso Boccaccio e postulando peraltro con buona verosimiglianza che queste possano essere state esemplate anche sulla base di altre fonti rispetto a quelle note<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> Guido da Pisa, *Expositiones et glose. Declaratio super 'Comediam' Dantis*, a cura di M. Rinaldi, Roma, Salerno Editrice, 2013, vol. I, p. 484.

<sup>22</sup> *L'Ottimo Commento della Divina Commedia*, a cura di A. Torri, Pisa, Capurro, 1827-1829, vol. I, p. 230; cfr. anche *L'ultima forma dell'Ottimo commento. Chiose sopra la Comedia di Dante Alighieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori: Inferno*, a cura di C. Di Fonzo, Ravenna, Longo, 2008, p. 145: «questi fue messer Azzolino di Romano che fue signore di Verona et di Vicenza, di Padova et di Trevigi, fue crudelissimo tyranno».

<sup>23</sup> Andrea Lancia, *Chiose alla 'Commedia'*, a cura di L. Azzetta, Roma, Salerno Editrice, 2013, vol. I, p. 257.

<sup>24</sup> *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium*, ed. V. Nannucci, Firenze, Piatti, 1845, p. 154; cfr. anche il passo corrispondente nella tesi di laurea di S. Pagano, leggibile – come buona parte dei commenti citati – nel *Dante Dartmouth Project*, <<https://dante.dartmouth.edu>> (12/15): «Azzolinum de Romano, olim perfidum tyrampnum in marchia Trivisina et in Lombardia»; si veda inoltre Pietro Alighieri, *Comentum super poema Comedie Dantis: A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's "Commentary on Dante's 'Divine Comedy'"*, ed. M. Chiamenti, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002, p. 175: «item umbra Siculi Dionisi tyrampni, item Azzolini de Romano».

<sup>25</sup> Luca Azzetta, *Le Esposizioni e la tradizione esegetica trecentesca*, in Id. e A. Mazzucchi (a cura di), *Boccaccio editore e interprete di Dante*, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 275-292: 276, che aggiunge anche: «è difficile stabilire quali antichi esegeti siano stati più significativi ai suoi occhi, così da orientarne il commento o da sollecitarne una reazione».

<sup>26</sup> Cfr. Carlo Pulsoni, *Chiose dantesche di mano del Boccaccio*, «Italia medioevale e umanistica», 37, 1994, pp. 13-26, in part. 25-26.



Comunque, per tornare più specificamente a Ezzelino, anche senza ipotizzare fonti perdute, si deve notare che in realtà nella tradizione esegetica dantesca conservata si ritrova traccia dell'incongruenza di entrambe le redazioni dell'*Amorosa Visione*, ciò che appare un dato molto significativo in quanto si tratta di una concordanza in errore.

In particolare, la lezione *Novara* trova riscontro nel dettato delle *Chiose Cagliaritanee* relativo all'episodio di Cunizza: «In quella parte de la terra pra[va] de Lumbardia tra Vinegia et Padua è uno colle non molto alto, unde discese uno tiranno ch'ebbe nome Azolino de Romano, et chi dice de Novara, che mise la contradia en molta pena et dolore»<sup>27</sup>. Come indicato da Enrico Carrara, all'origine di questo errore c'è lo stesso scambio di «*Onara*, onde, oltre che da Romano, prendeva il nome la casa degli Ezzelino, con *Novara*» ipotizzato da Fontanini e da Branca riguardo al verso in esame di Boccaccio<sup>28</sup>. Da tale scambio si è poi generato l'ulteriore errore che caratterizza, prima della redazione B, le *Chiose Selmiane*, secondo il loro editore «infarcite frequentemente di errori mitologici e storici», in corrispondenza di *Inferno* XII, v. 110, tanto nei mss. fiorentini: «Fu Azzolino di Navarra, che per tirannia conquistò Padova e Verona e tutta la Marca Trivigiana, e fu uomo molto crudele in sua vita»<sup>29</sup>; quanto in quello marciano: «Questi fu Azzolino di Navarra, el quale per tirannia acquistò Padova e Verona e tutta la Marcha Trevigiana, e fu molto crudelissimo huomo, e per crudeltà fecie ardare molti povari»<sup>30</sup>. L'antecedenza logica della lezione *Novara* delle *Chiose Cagliaritanee*, composte dopo il 1345, rispetto alla variante nobilitante *Navarra* delle *Chiose Selmiane*, invero anteriori al 1337, induce a far risalire la prima più indietro del te-

<sup>27</sup> Enrico Carrara (a cura di), *Le Chiose Cagliaritanee*, Città di Castello, Lapi, 1902, p. 122, che cito introducendo le maiuscole e la punteggiatura.

<sup>28</sup> Ivi, p. 124.

<sup>29</sup> Francesco Selmi (a cura di), *Chiose anonime alla prima cantica della Divina Commedia di un contemporaneo del Poeta*, Torino, Stamperia Reale, 1865, pp. VI e 72.

<sup>30</sup> Giuseppe Avalle (a cura di), *Le Antiche chiose anonime all'Inferno di Dante secondo il testo Marciano*, Città di Castello, Lapi, 1900, p. 66. La tradizione manoscritta di tali chiose è caratterizzata inoltre da ulteriori errori, rilevati da Alessandra Stefanin, *Indagini sulla tradizione manoscritta delle chiose anonime all'Inferno pubblicate da Francesco Selmi*, in S. Foà e S. Gentili (a cura di), *Dante e il locus Inferni. Creazione letteraria e tradizione interpretativa*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 73-134: 117, n. 139: «*Açcolino Romano* nel Perugino (L. 79, f. 22v); *Ugholino Romano* nel ms. della Nazionale (II. III. 35, f. 86b)». Il primo e più banale di questi, consistente nella caduta senz'altro poligenetica della preposizione *di*, si ritrova del resto anche nel *Novellino*, in cui, di contro all'«*Azzolino di Romano*» della novella 30, si legge invece «*Azzolino Romano*» nella novella 84: cfr. Alberto Conte (a cura di), *Il Novellino*, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 198 e 321. Esso ritorna nell'*incipit* del *Cantare di Madonna Leonessa* di Antonio Pucci: «Io truovo d'una donna da Melano, | ch'ebbe nome madonna Lëonessa, | che madre fue d'Azzolino Romano, | che fue tanto ardito in ogni pressa»: cfr. Elisabetta Benucci *et al.* (a cura di), *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 2002, vol. I, p. 88.

sto che la trasmette, come del resto lascia pensare anche il fatto che essa sia riportata come ipotesi alternativa all'interno di un inciso: «et chi dice de Novara»<sup>31</sup>. In questo *chi* pertanto non andrà riconosciuto il Boccaccio della redazione A, pur antecedente alle *Chiose Cagliaritanee*, ma, con ogni probabilità, un anonimo chiosatore precedente del testo della *Commedia* da cui hanno attinto tanto gli estensori delle *Chiose Cagliaritanee* e, con l'aggiunta di un errore, delle *Chiose Selmiane* quanto lo stesso Boccaccio. Appare infatti da escludere in quanto poco economica una derivazione indipendente delle due chiose dantesche e del verso boccacciano in esame da una variante erronea trasmessa da un manoscritto degli *Annales* di Tolomeo da Lucca, composti ai primi del Trecento, che costituisce anzi con ogni probabilità l'origine della filiera appena descritta, tanto più perché reca l'errore al primo livello, quello della sola metatesi da *Onara*, senza la successiva inserzione di -v-: «Unus in marchia Trivisana, videlicet Azolimus de Noara flagellum dictae regionis, qui tandem mala morte interiit, et totum genus suum ignominiose extirpatum est»<sup>32</sup>. In un'opera e in un canto di ispirazione dantesca è, d'altronde, più che coerente che Boccaccio abbia desunto non solo il nome del tiranno ma anche la sua origine da un codice della *Commedia*, beninteso l'uno dal testo e l'altra da una chiosa, e tanto più perché, all'altezza della redazione A, la cultura del non ancora trentenne Boccaccio era di carattere letterario piuttosto che erudito.

Altro e più problematico discorso è quello riguardante la redazione B, di cui, com'è noto, Branca ha sostenuto l'autenticità sulla base di una serie di correzioni riconducibili a suo parere proprio alla progressiva acquisizione di una cultura erudita da parte del Boccaccio, che, ormai maturo, sarebbe tornato sull'opera giovanile tra il 1355 e il 1365, rettificando tra l'altro, per fare un esempio relativo al contesto citato in apertura, l'originaria banalizzazione onomastica «Siragusano Geronimo» in «Gieron Siracusano»<sup>33</sup>. Di fatto, anche la sostituzione di un errore («da Novara») con un altro errore («da Navarra») riguardo all'origine di Ezzelino può essere considerata in questa prospettiva, poiché alla base vi è senz'altro un ricorso in seconda battuta al dettato della tradizione testimoniata dalle *Chiose Selmi*, appa-

<sup>31</sup> Per la datazione delle chiose e la relativa bibliografia, cfr. Saverio Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 214-215 e 226-230 e le schede, rispettivamente di P. Maninchedda e S. Brambilla, in Enrico Malato e Andrea Mazzucchi (a cura di), *Censimento dei commenti danteschi, I, I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, Roma, Salerno Editrice, 2011, pp. 151-154 e 175-180.

<sup>32</sup> Così recita il testimone edito da Marco Tabarrini (a cura di), *Cronache dei secoli XIII e XIV*, Firenze, Cellini, 1876, p. 79, con l'opportuna nota «seu de Onara», a fronte della lezione «Acolinus de Romano» di un altro ms. messa a testo da Bernhard Schmeidler (a cura di), *Die Annalen des Tholomeus von Lucca*, Berlin, Weidmann, 1930, p. 139, che rigetta invece in apparato la lezione *Neara* o *Noara*.

<sup>33</sup> Cfr. G. Boccaccio, *Amorosa Visione*, cit. (1944), pp. LXV-CLV e in part. LXXXIII.

rentemente più attendibile per via del maggior peso politico del regno di Navarra rispetto al comune di Novara. La vera questione di fondo è però se anche questo secondo errore sia imputabile a Boccaccio o meno. Almeno tre indizi risalenti al lasso di tempo tra A e la datazione proposta per B inducono a escluderlo.

Il primo è costituito da quella che Giuseppe Porta ha chiamato «l'urgenza della memoria storica» nell'Italia di metà Trecento, con particolare riferimento alla *Nuova cronica* di Giovanni Villani, che tra le tante altre vicende e personalità di rilievo informa anche, e con una dovizia di particolari ignota a qualsiasi altro testo toscano precedente, riguardo a Ezzelino, di cui sino a quel momento avevano scritto nel dettaglio soltanto autori veneti e in particolare Rolandino da Padova, verosimilmente letto da Dante durante l'esilio<sup>34</sup>. Occorre tenere presente questo quadro storico-geografico per comprendere da un lato la plausibilità dell'errore del giovane Boccaccio (così come di altri autori, anche più tardi)<sup>35</sup>, dall'altro l'improbabilità che egli a distanza di più di un decennio l'abbia poi non già meramente conservato ma addirittura modificato in senso comunque sbagliato a seguito di un'opera che riporta notizie corrette al riguardo. Ciò appare tanto più insostenibile alla luce dell'immediata risonanza della *Nuova cronica* nella Firenze dell'epoca, testimoniata dallo stesso Boccaccio già nel *Trattatello in laude di Dante*<sup>36</sup>, quindi nei primi anni '50, oltre che poi nel *Decameron* persino per singole tessere lessicali<sup>37</sup>, infine più tar-

<sup>34</sup> Cfr. Giuseppe Porta, *L'urgenza della memoria storica*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno Editrice, 1995-2004, vol. II, *Il Trecento*, pp. 159-210, Giovanni Villani, *Nuova cronica*, a cura di G. Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1991, vol. I, pp. 366-367, vol. III, pp. 202-203. Per i cronisti veneti, cfr. la n. 4 e inoltre Ezio Raimondi, *L'aquila e il fuoco di Ezzelino* (1966), in Id., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 123-146: 133, n. 1, Rolandino, *Vita e morte di Ezzelino da Romano*, a cura di F. Fiorese, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 2004, p. 606, n. 9.

<sup>35</sup> Oltre agli esempi cit. alla n. 30, cfr. Guglielmo Maramauro, *Expositione sopra l'Inferno di Dante Alligieri*, a cura di P.G. Pisoni e S. Bellomo, Padova, Antenore, 1998, p. 239: «Questo fo Azoline de' Romani da Parma, el qual fu de li primi tirapnpi che tirapnegiasse ne la Marca Trivisana», con la nota dei curatori: «errata indicazione della località di nascita di Ezzelino, forse dovuta a cattiva lettura di Bambaglioli 36, che scrive "natus in partibus Padue"». Erronea è anche la lezione «Azzolino di Romagna» del Buti nel commento di *Inferno XII* a fronte di «Azzolino di Romano de la Marca trivigiana» in *Paradiso IX*: cfr. Crescentino Giannini (a cura di), *Commento di Francesco da Buti sopra la «Divina Commedia» di Dante Alighieri*, Pisa, Nistri, 1858-1862, vol. I, *Inferno*, p. 339, vol. III, *Paradiso*, p. 283.

<sup>36</sup> Cfr. Giuseppe Billanovich, *La leggenda dantesca del Boccaccio. Dalla lettera di Ilaro al Trattatello in laude di Dante*, «Studi Danteschi», 28, 1949, pp. 45-144: 81, n. 1 e 114-115.

<sup>37</sup> Si veda per es. *barbanicchio* nel *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, <<http://www.vocabolario.org>> (12/15), con il mio articolo *Barbanicchi*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», 17, 2012, pp. 333-337.

di con l'esplicita citazione nelle *Esposizioni* proprio riguardo a Ezzelino.

Il secondo indizio si ricollega, tanto dal punto di vista cronologico quanto da quello codicologico, proprio al *Trattatello in laude di Dante*, conservato nello stesso manoscritto toledano su cui Boccaccio ha vergato le già citate chiose dantesche, le quali costituiscono la prima testimonianza di un suo interesse esegetico verso la *Commedia*. Tale interesse lascia presupporre che all'epoca Boccaccio fosse a conoscenza di altri corredi interpretativi, verosimilmente non limitati alla tradizione delle mere chiose, caratterizzata, come si è visto, da errori riguardo a Ezzelino, ma anche a quella dei più strutturati commenti, che anche prima di Giovanni Villani avevano riportato invece notizie esatte in proposito.

Il terzo e decisivo argomento si ricava dallo *Zibaldone Magliabechiano*, «monumento fondativo della cultura storica di Boccaccio», in cui tra note varie di storia medievale il Certaldese ha trascritto a c. 181r [223r] un breve medaglione *De Ezolino de Romano*, basato verosimilmente sulla *Satyrica historia* di Paolino da Venezia, fonte anche del successivo più ampio capitolo su Maometto<sup>38</sup>. Questa sezione dello zibaldone risale al 1356, secondo una datazione accolta dallo stesso Branca; per quanto si è appena notato, tale datazione tuttavia non collima con la tesi dell'autenticità della redazione B dell'*Amorosa Visione* sostenuta con forza dallo studioso e poi anche da Giorgio Padoan, che tendeva anzi a retrodatare la stesura dello zibaldone al decennio precedente, e infine dal già citato Colussi, che ha spostato la composizione della redazione B dopo il 1363 e si è limitato a considerare il passo in esame tra i «particolari del testo B che non risultano del tutto limpidi»<sup>39</sup>. In questa sede non è possibile ridiscutere a fondo la questione dell'autenticità della redazione B, accolta invero di recente da Beatrice Fedi senza riferimenti alle posizioni contrarie vecchie e

<sup>38</sup> Stefano Zamponi e Marco Petoletti, *Lo Zibaldone Magliabechiano, monumento fondativo della cultura storica di Boccaccio*, in T. De Robertis et al. (a cura di), *Boccaccio autore e copista*, Firenze, Mandragora, 2013, pp. 313-326: 325 (che segue indicando la paginazione antica tra parentesi quadre); cfr. Irene Ceccherini e Carla Maria Monti, *Boccaccio lettore del "Compendium sive Chronologia magna" di Paolino da Venezia*, ivi, pp. 374-376, Aldo Maria Costantini, *Studi sullo Zibaldone Magliabechiano. III. La polemica con Fra Paolino da Venezia*, «Studi sul Boccaccio», 10, 1977-1978, pp. 255-275, Roberta Morosini, *De Mahumeth propheta*, «Studi sul Boccaccio», 40, 2012, pp. 273-313.

<sup>39</sup> F. Colussi, *Sulla seconda redazione*, cit., p. 260 (e in generale pp. 229-260 per la datazione e altra bibliografia). Cfr. Isabelle Heullant-Donat, *Boccaccio lecteur de Paolino da Venezia* e Gabriella Pomaro, *Memoria della scrittura e scrittura della memoria*, in M. Picone e C. Cazalé-Bérard (a cura di), *Gli Zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura*, Firenze, Cesati, 1998, pp. 37-52: 41 e 259-282: 271-272, con rinvio a Vittore Branca, *Boccaccio e i Veneziani bergoli*, «Lingua Nostra», 3, 1941, pp. 49-52 e Giorgio Padoan, *Petrarca, Boccaccio e la scoperta delle Canarie*, «Italia medioevale e umanistica», 7, 1964, pp. 263-277: 276.

nuove<sup>40</sup>, ma si può concludere che almeno l'intervento relativo all'origine di Ezzelino non è attribuibile a Boccaccio. Basti qui aver aggiunto un tassello non trascurabile alla questione e spiegato la genesi del primo errore, segnalando come anche un corredo esegetico che costituisce «povera cosa e di scarsa utilità pel dantista»<sup>41</sup> si è rivelato invece di una qualche utilità per il boccaccista, a riprova di quanto siano profondi i legami tra la prima e la terza corona delle lettere italiane.

<sup>40</sup> Cfr. B. Fedi, *Amorosa Visione*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 121-122 e di contro Davide Cappi, *Riflessioni su un catalogo: Boccaccio autore e copista*, «Studi sul Boccaccio», 42, 2014, pp. 311-352: 320-321 e 326-327, cui rimando anche per altra bibliografia, da integrare con Carlo Caruso, *L'edizione Branca dell'Amorosa visione (1944) e la nuova filologia*, in J. Kraye e L. Lepschy (a cura di), *Caro Vitto. Essays in Memory of Vittore Branca*, «The Italianist», special supplement, 27, 2007, pp. 28-48.

<sup>41</sup> Francesco Mazzoni, *Chiose Cagliaritano*, s.v., in U. Bosco (a cura di), *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, vol. I, p. 973.



## I LUOGHI DEL *DECAMERON*: PER NUOVE CLASSIFICAZIONI

Marcello Bolpagni

L'idea di procedere a un nuovo conteggio complessivo dei luoghi del *Decameron* nasce dalla volontà di fare luce su alcuni dati che, nella critica recente, si sono rivelati contrastanti: tra le fonti più nuove, ricordiamo Anna Pegoretti, la quale afferma che «i luoghi e le regioni a vario titolo nominati nel capolavoro boccacciano, con l'esclusione di quelli legati all'onomastica, assommano a circa 180»<sup>1</sup>, e Luca Marcozzi che, senza meglio distinguere, annota: «i luoghi elencati nel *Decameron*, tra reali e immaginari, sono ben 163»<sup>2</sup>. Antonella Piras propone un numero molto simile: «I luoghi di cui si parla nel *Decameron* sono circa centosessanta»<sup>3</sup>, specificando come Firenze sia nominata in 40 novelle, mentre 69 siano quelle ambientate fuori dalla Toscana, e come Parigi e Genova siano rispettivamente la seconda e la terza città più citate.

Particolarmente preciso è poi Giorgio Cavallini<sup>4</sup>, che con dovizia riporta le principali ambientazioni delle novelle, partendo dalle città italiane per poi allargarsi all'Europa e finire nel Mediterraneo: purtroppo però non propone un numero, anzi più numeri risolutivi.

A questo proposito, abbiamo ritenuto doveroso occuparci della ricerca dei suddetti luoghi, al fine di tentare una classificazione il più possibile coerente, consci comunque dell'intrinseca arbitrarietà che ogni scelta spaziale comporta: il compito, tuttavia, si è rivelato piuttosto gravoso, in quanto ci siamo ben presto resi conto della necessità di applicare dei *distinguo*, che sarebbero sfociati poi in altrettante categorie, prelevati direttamente da studi di semiotica.

Ci è sembrato particolarmente congruo applicare, *mutatis mutandis*, le categorie di classificazione dei *frames* di Ruth Ronen<sup>5</sup>: tenendo conto

<sup>1</sup> Anna Pegoretti, 'Di che paese se' tu di Ponente?' *Cartografie boccacciane*, «Studi sul Boccaccio», 39, 2011, p. 84.

<sup>2</sup> Luca Marcozzi, *Raccontare il viaggio: tra 'itineraria ultramarina' e dimensione dell'immaginario*, in R. Morosini (a cura di), *Boccaccio geografo*, Firenze, Mauro Pagliai, 2010, p. 164.

<sup>3</sup> Antonella Piras, *La rappresentazione del paesaggio toscano nel Trecento*, Firenze, Firenze University Press, 2012, p. 217.

<sup>4</sup> Giorgio Cavallini, *Postilla sulla geografia del Decameron*, «Rivista di Letteratura Italiana», 20, 2002, pp. 91-92.

<sup>5</sup> Cfr. Ruth Ronen, *Space in Fiction*, «Poetics Today», 3, 1986, pp. 421-438.

che le intenzioni della studiosa si rivolgono a tutt'altro tipo di statistiche (l'analisi è basata su esempi da romanzi come *Emma* e *Il Rosso e il Nero*), e che «a frame [...] is a strictly spatial concept, designating the location of various fictional entities»<sup>6</sup> (nonché un luogo fittizio), presentiamo la seguente classificazione adagiata sulle tipologie di luogo incontrate nelle novelle del *Decameron*: la prima categoria riguarda i luoghi reali che costituiscono ambientazioni effettive all'interno delle novelle, ossia quelli che Ronen chiama *settings*<sup>7</sup>; la seconda categoria include invece quei luoghi che, all'interno di una novella, sono soltanto citati o sede di breve episodio, o, ancora, fuori dalla linea narrativa principale, che corrispondono ai *secondary frames*<sup>8</sup>; infine, la terza categoria racchiude i luoghi di fantasia, cioè gli *spatio-temporally distant frames*<sup>9</sup>.

Ciò detto, si è dovuto intervenire con alcuni criteri specifici per la selezione dei luoghi stessi. *In primis*, sono naturalmente stati fatti salvi i luoghi di mera provenienza dei personaggi (qualora i luoghi stessi non vengano citati in separata sede nel corso della novella) ad esempio Giannotto di Civignì (I 2), Ambrogiuolo da Piacenza (II 9) o i fanti di Lunigiana<sup>10</sup> (III 7). Questi toponimi saranno successivamente presi in considerazione laddove il luogo marchi un giudizio morale da parte dell'autore o comporti un determinato atteggiamento o caratteristica del personaggio: al livello attuale, tuttavia, risulterebbero soltanto confusionari per il computo, che si basa esclusivamente su un sistema di ambientazioni. Si sono inoltre esclusi dal computo i nomi di regione, isola, regno o nazione qualora la novella sia ambientata in meglio specificate città o paesi all'interno della regione, isola, regno o nazione stessi, ad esempio la Sicilia nella novella II 6, che cita precipuamente città dell'isola come Palermo e Agrigento, o la Toscana nella III 5, ambientata a Pistoia, o ancora la IV 3, che nomina Candia, la città principale dell'isola di Creta.

Naturalmente, ove la determinazione di luogo non si avventuri più in là della mera regione, come nel caso della novella III 8 («Fu adunque in

<sup>6</sup> Ivi, p. 421.

<sup>7</sup> Per la definizione completa vedi ivi, p. 423: «A setting is the zero point where the actual story-events and story-states are localized».

<sup>8</sup> Vedi ivi, p. 426: «Secondary frames are background frames constructed close to the setting but distinguished from it by some dividing line».

<sup>9</sup> In realtà questa categoria in Ronen rappresenta la quarta fase di declinazione dei *frames*, ma la definizione è comunque interessante, e sembra addirsi piuttosto bene alle frottole esotiche propinate dai vari Frate Cipolla e Maso dal Saggio: vedi ivi, p. 427: «Spatio-temporally distant frames are constructed by the text beyond the spatial or temporal boundaries of the story-space or the story-time».

<sup>10</sup> Sui rapporti tra il territorio ligure della Lunigiana e il mondo di Boccaccio, vedi Saverio Bellomo, *Il sorriso di Ilario e la prima redazione in latino della Commedia*, «Studi sul Boccaccio», 32, 2004, pp. 201-235 e Roberta Morosini, «Fu in Lunigiana». *La Lunigiana e l'epistola di frate Ilario* (Codice 8, Pluteo XXIX, Zibaldone Mediceo-Laurenziano) *nella geografia letteraria di Boccaccio*, «The Italianist», 29, 2009, pp. 50-68.



Toscana una badia»<sup>11</sup>), la Toscana rientra a pieno titolo nella prima categoria o classe.

Le ambientazioni fiorentine sono state prese in considerazione anche qualora il nome del capoluogo toscano non venga ricordato esplicitamente, per esempio nel caso della novella III 3 («Nella nostra città, più d'inganni piena che d'amore o di fede»<sup>12</sup>) e IV 8 («Fu adunque nella nostra città»<sup>13</sup>) o se la determinazione di luogo sia ancor più specifica, ma sottintenda comunque Firenze, come nella III 4, che parla del convento di San Brancazio<sup>14</sup>.

Sempre per quanto riguarda la Toscana, i piccoli comuni nei dintorni di Firenze non sono stati accettati nel computo in quanto perfettamente rientranti nel 'sistema fiorentino' di cui si parlerà più avanti: in questa speciale condizione rientrano ad esempio Varlungo nella VIII 2 e Campi Bisenzio nella V 9. Questi luoghi sottolineano, prima di tutto, la profonda conoscenza dell'autore dei paraggi di Firenze, e torneranno utili per sottolineare la precisione di Boccaccio, che scema dal fiammingo dei borghi toscani alle chiazze impressioniste dell'Europa settentrionale o dell'India, conosciute per sentito dire e luoghi di proverbiale esotismo.

Luoghi dell'aldilà come Inferno, Purgatorio e Paradiso non sono stati inclusi in alcuna categoria spaziale, e lo stesso vale per il Parnaso.

Si sono conteggiati i riferimenti diretti ai luoghi, e non i meri aggettivi: ad esempio, il 'veneziano' Chichibio della novella VI 4 non ha valore, dato che nell'intera novella non compare mai il sostantivo *Vinegia*.

Infine, ogni luogo è stato ovviamente considerato nel computo una sola volta per novella.

Ad esempio, per quanto riguarda la novella I 1, il luogo principale coincide con la Borgogna, mentre Parigi e la Toscana, citate nella storia ma non come toponimi di mera provenienza (ad esempio Prato, città natale di Cepparello), sono state considerate luoghi secondari. Più arduo è stato, invece, applicare questo criterio a una novella di 'peripezia mediterranea' come quella di Landolfo Rufolo (II 4): il protagonista, partendo da Ravello, attraversa tutto il Mediterraneo orientale, facendo diverse tappe. Abbiamo scelto, in questo e in altri casi (come quello di madama Beritola, novella II 6 e della immediatamente successiva Alatiel<sup>15</sup>), di attribuire la priorità

<sup>11</sup> L'edizione di riferimento del testo boccacciano qui adoperata è Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 2013 (ed. orig. 1980), III 8, 4.

<sup>12</sup> Ivi, III 8, 5.

<sup>13</sup> Ivi, IV 8, 5.

<sup>14</sup> Vedi ivi, p. 361, n. 1: «Convento francescano adiacente all'oratorio Rucellai, nell'odierna via della Spada».

<sup>15</sup> Per quanto riguarda gli studi sulla novella II 7 in rapporto allo spazio del Mediterraneo, vedi Sharon Kinoshita e Jason Jacobs, *Ports of call. Boccaccio's Alatiel in the Medieval Mediterranean*, «Journal of Medieval and EarlyModernStudies», 37/1, 2007, pp. 163-195, che si concentra sul Mediterraneo come luogo dove il desiderio e la praticità interconfessionale dominano la scena, lasciando poco spazio all'ideologia. Inoltre, ancora su Alatiel e lo spazio, in ordine cronologico, Cesare

spaziale alle due località più distanti tra loro nell'arco di tutta la novella, spesso coincidenti con quelle di partenza e di arrivo. Dunque, per quanto riguarda Landolfo Rufolo, le ambientazioni principali sono Ravello e Corfù, mentre quelle secondarie Reggio Calabria, Gaeta, Amalfi, Cipro, Costantinopoli, Cefalonia, Brindisi e Trani. Questo ha aiutato anche la misurazione dei dati sulla distanza chilometrica delle ambientazioni da Firenze, che verrà introdotto tra poco, in quanto è stata calcolata la media tra i due antipodi (per esempio, il Garbo e Alessandria d'Egitto in II 7).

Ancora, la drammatica vicenda di Gerbino (IV 4) si svolge quasi interamente in mare, rendendo impossibile una identificazione più precisa del Mar di Sardegna, che infatti rientra nella prima delle categorie spaziali.

Un altro caso impegnativo è costituito dalla X 8, la storia di Tito e Gissippo, che si dividono tra Atene e Roma quasi specularmente. Tuttavia, le premesse della vicenda (il matrimonio di Tito) e il *climax* drammatico (l'orazione di Tito nel tempio davanti al consiglio ateniese) hanno fatto propendere per la città greca, mentre Roma è stata inserita tra i luoghi secondari.

Fatte le dovute premesse, per quanto riguarda la prima categoria (luoghi reali e ambientazioni effettive delle novelle) i luoghi sono 59; nella seconda categoria (ambientazioni secondarie) 79 (di cui 60 'inediti' rispetto alla prima categoria); nella terza (luoghi di fantasia) 11, ovviamente tutti inediti. Dunque, il totale dei luoghi del *Decameron* differenti fra loro ammonta a 130.

Ci si trova così di fronte ad un numero decisamente più basso rispetto a quello mediamente proposto dalla critica, ma comunque importante, considerando che la nostra ricerca, almeno fino ad ora, si basava non sulla collazione assoluta dei luoghi della raccolta, ma su quella relativa alle ambientazioni.

Per quanto riguarda le occorrenze, segnaliamo che Firenze è ambientazione principale in 30 novelle più una, considerando anche la novella di Filippo Balducci nell'introduzione alla quarta giornata. Al secondo posto in ordine decrescente di frequenza, si trovano Siena e Palermo con 4 occorrenze, mentre Napoli e Bologna ne registrano soltanto 3.

Qui di seguito una mappa coropletica (cioè una mappa tematica in cui le aree sono diversamente colorate o graficamente rappresentate in modo da evidenziare i risultati di calcoli statistici effettuate su di esse) illustra graficamente le varie dislocazioni delle ambientazioni di primo piano

Segre, *Comicità strutturale nella novella di Alatiel*, in Id., *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 145-159; Guido Almansi, *Tre letture boccaccesche: Alatiel*, in Id., *L'estetica dell'osceno*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 82-131; Michelangelo Picone, *Il romanzo di Alatiel*, «Studi sul Boccaccio», 13, 1995, pp. 197-217; Sergio Zatti, *Il mercante sulla ruota: la seconda giornata*, in M. Picone e M. Mesirca (a cura di), *Introduzione al Decameron*, Firenze, Cesati, 2004, pp. 79-97; Roberta Morosini, *Penelopi in viaggio "fuori rotta" nel Decameron e altrove. "Metamorfosi" e scambi nel Mediterraneo medievale*, «California Italian Studies», 1, 2010, pp. 1-33; Marcello Bolpagni, *Viaggio e 'controviaggio': per una nuova Alatiel*, «Letteratura Italiana Antica», 17, 2016, pp. 147-162.

nel *Decameron* (Fig. 1). I numeri della mappa corrispondono ai differenti luoghi, indicati successivamente alla cartina stessa (tra parentesi, in Didascalia 1, il numero di occorrenze per località). Ulteriori considerazioni sull'evidente predominio italiano e toscano verranno approfondite successivamente, così come i *setting* stessi saranno precipuamente indicati nelle tabelle relative alle giornate proposte tra poche righe.

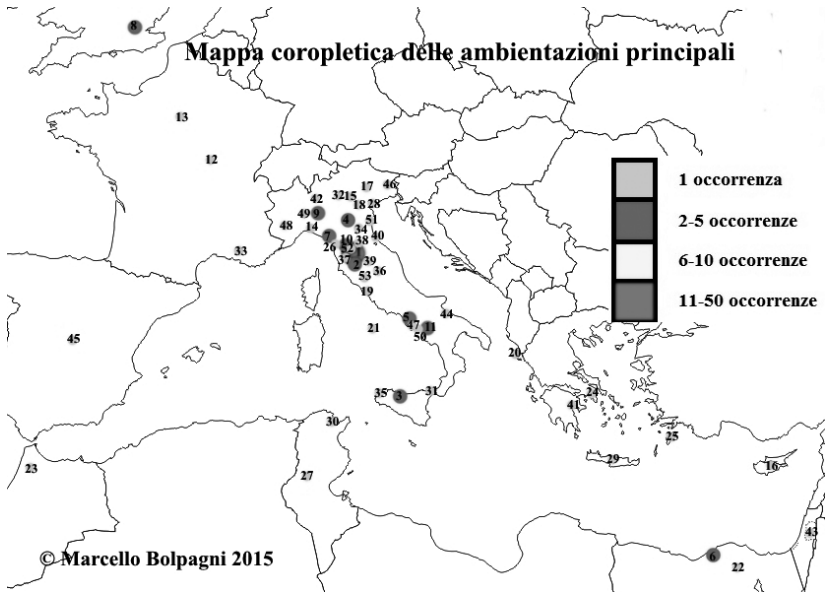


Figura 1 – 1. Firenze (31, considerando la novella inserita nell'*Introduzione* alla IV giornata); 2. Siena (4); 3. Palermo (4); 4. Bologna (3); 5. Napoli (3); 6. Alessandria d'Egitto (2); 7. Lunigiana<sup>16</sup> (2); 8. Londra (2); 9. Pavia (2); 10. Pistoia (2); 11. Salerno (2); 12. Borgogna (1); 13. Parigi (1); 14. Genova (1); 15. Verona (1); 16. Cipro (1); 17. Treviso (1); 18. Castel Guglielmo (1); 19. Roma (1); 20. Corfù (1); 21. Ponza (1); 22. Il Cairo<sup>17</sup> (1); 23. Algarve<sup>18</sup> (1); 24. Atene (1); 25. Rodi (1); 26. Pisa (1); 27. Gafsa<sup>19</sup> (1); 28. Venezia (1); 29. Creta (1); 30. Tunisi (1); 31. Messina (1); 32. Brescia (1); 33. Provenza<sup>20</sup> (1); 34. Faenza (1); 35. Trapani (1); 36. Perugia (1); 37. Certaldo (1); 38. Fiesole (1); 39. Arezzo (1); 40. Rimini (1); 41. Argo (1); 42. Milano (1); 43.

<sup>16</sup> La regione della Lunigiana è stata posizionata, per comodità di rappresentazione, in corrispondenza dell'odierna La Spezia.

<sup>17</sup> Nel *Decameron* Il Cairo compare sempre come 'Babilonia' o 'Babillonia', cfr. *Decameron*, cit., I 3, 6; II 7, 1, 8; X 9, 5, 35.

<sup>18</sup> La regione storica dell'Algarve, 'Garbo' nella novella II 7, è stata fatta corrispondere sulla cartina al Marocco settentrionale, cfr. *ivi*, p. 227 nota 4.

<sup>19</sup> Nel testo 'Capsa', cfr. *ivi*, III 10, 4, 25, 31, 32.

<sup>20</sup> Identificata qui con la città di Aix-en-Provence.

Gerusalemme (1); 44. Barletta (1); 45. Spagna<sup>21</sup> (1); 46. Udine (1); 47. Castellammare di Stabia (1); 48. Saluzzo (1); 49. Monferrato<sup>22</sup> (1); 50. Ravello (1); 51. Chiassi (1); 52. Prato (1); 53. Radicofani (1). Per motivi di rappresentazione grafica, sono stati esclusi dalla mappa i seguenti luoghi: Romagna (1); Lombardia (1); Pian di Mugnone (1); Cina (1); Toscana (1); Mar di Sardegna (1).

Il seguente grafico a torta (Fig. 2) offre un riassunto delle occorrenze per città: si noti ancora una volta il predominio di Firenze, ma anche l'alto numero dei luoghi citati in una sola novella.

Abbastanza prevedibilmente, è nelle ambientazioni secondarie che la conoscenza (e la fantasia) geografica di Boccaccio si esprimono al meglio: spesso, infatti, l'autore ricorda di sfuggita questo o quel toponimo, proponendo di fatto una libertà geografica che, non incidendo nel tessuto narrativo di una stessa novella, può spaziare da un capo all'altro del Mediterraneo (come nel caso della novella II 7, che si svolge da Alessandria d'Egitto alla costa meridionale del Portogallo) o spingersi nel Nord Europa (seguendo le peripezie del Conte d'Anguersa che, nella II 8, dalla Francia giunge sino in Irlanda, a Strangford, passando per Calais e per Londra). Comunque, il luogo più menzionato in questa categoria è Parigi, che conta 10 occorrenze, seguito da Genova (7), Roma, Firenze e Cipro (5), come confermato dalla mappa coropletica (Fig. 3 e Didascalia 2) che, anche in questo caso, fornisce una precipua collocazione dei luoghi e, a seguire, delle loro occorrenze nel testo del *Decameron*.

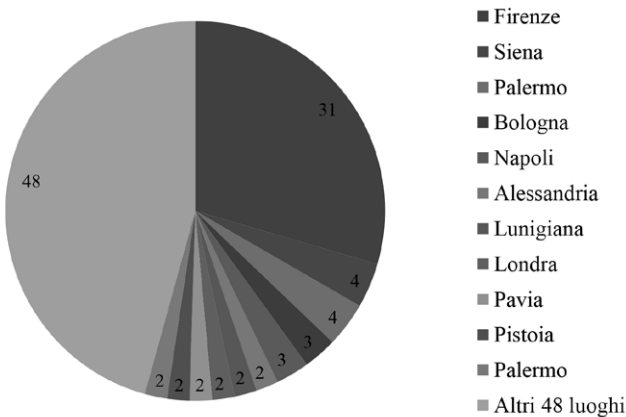


Figura 2

<sup>21</sup> Rappresentata in corrispondenza di Madrid.

<sup>22</sup> Il Monferrato è stato collocato sul territorio occupato dall'attuale suo comune di riferimento: Casale Monferrato.

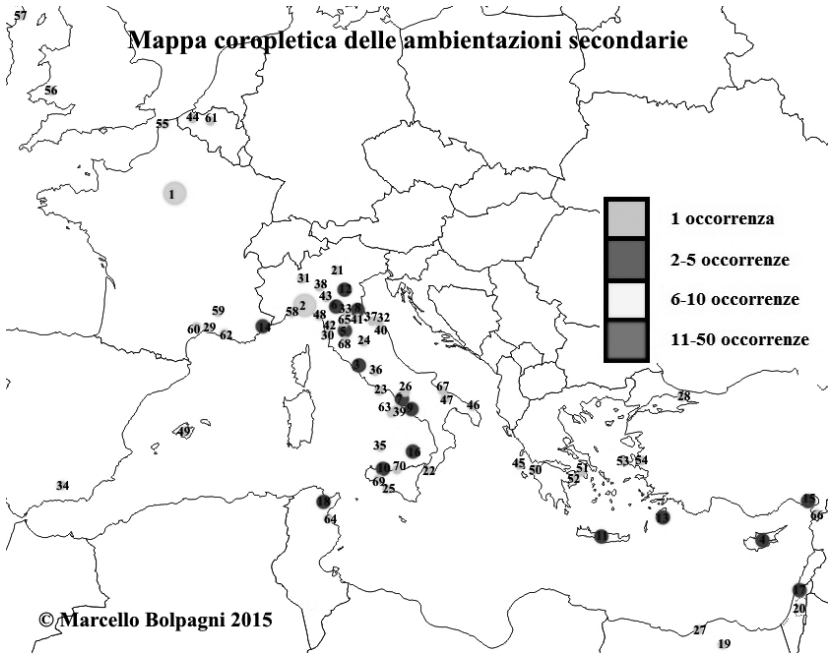


Figura 3 – 1. Parigi (10); 2. Genova (7); 3. Roma (5); 4. Cipro (5); 5. Firenze (5); 6. Bologna (4); 7. Napoli (4); 8. Ravenna (2); 9. Amalfi (2); 10. Palermo (2); 11. Creta (2); 12. Ferrara (2); 13. Rodi (2); 14. Monaco (2); 15. Laiazzo (2); 16. Lipari (2); 17. Acri (2), 18. Tunisi (2); 19. Il Cairo (1); 20. Gerusalemme (1); 21. Verona (1); 22. Reggio Calabria (1); 23. Gaeta (1); 24. Perugia (1); 25. Agrigento (1); 26. Benevento (1); 27. Alessandria d'Egitto (1); 28. Costantinopoli (1); 29. AiguesMortes (1); 30. Montenero (1); 31. Milano (1); 32. Ancona (1); 33. Imola (1); 34. Granada (1); 35. (Ustica); 36. Anagni (1); 37. Fano (1); 38. Cremona (1); 39. Procida (1); 40. Senigallia (1); 41. Forlimpopoli (1); 42. Pisa (1); 43. Modena (1); 44. Bruges<sup>23</sup> (1); 45. Cefalonia (1); 46. Brindisi<sup>24</sup> (1); 47. Trani (1); 48. Lipari (1); 49. Maiorca<sup>25</sup> (1); 50. Andravida-Kyllini<sup>26</sup> (1); 51. Atene (1); 52. Egina (1); 53. Chio (1); 54. Smirne (1); 55. Calais (1); 56. Galles (1); 57. Strangford<sup>27</sup> (1); 58. Albisola<sup>28</sup> (1); 59. Roussillon (1); 60.

<sup>23</sup> Chiamata 'Bruggia' da Boccaccio, cfr. *ivi*, II 3, 17.

<sup>24</sup> Nel testo è 'Brandizio', cfr. *ivi*, II 4, 28.

<sup>25</sup> L'isola spagnola nel *Decameron* è indicata come 'Maiolica', cfr. *ivi*, II 7, 11, 13, 27, 101.

<sup>26</sup> Si tratta dell'odierno comune greco che sorge sull'antica città di Chiarenza, cfr. *ivi*, II 7, 33, 43, 44, 48.

<sup>27</sup> 'Stanforda' nell'originale, cfr. *ivi*, II 8, 36.

<sup>28</sup> Nella novella in questione si legge semplicemente 'Alba', ma Branca scioglie ogni dubbio: cfr. *ivi*, II 9, 42 e p. 295 nota 1. Nel contesto della novella, Surdich segnala anche che «salvata in quella che è l'attuale Albissola, immediatamente a est di Savona, Zinevra muta sostanza e nome, assumendo quello di Sicurano, con allegato

Montpellier (1); 61. Fiandre<sup>29</sup> (1); 62. Marsiglia (1); 63. Ischia (1); 64. Susa (1); 65. Mugello (1); 66. Antiochia (1); 67. Bitonto (1); 68. Siena (1); 69. Calatabellotta (1); 70. Cefalù (1). Gli altri luoghi presenti in questo computo ma esclusi dalla cartina a causa dell'impossibilità di un'individuazione precisa o in quanto esterni alla mappa sono Buonconvento (1); Pienza<sup>30</sup> (1); Torrenieri (1); Toscana (1); Maremma (1); Puglia (1); Piccardia (1); India (1); Persia (1).

Il grafico a torta relativo alle occorrenze dei luoghi secondari (Fig. 4) rivela una sostanziale uniformità delle varie località: Parigi è in cima alla classifica ma il distacco dalle altre città non è degno di nota. Piuttosto, è ancora una volta la varietà dei luoghi il dato più significativo.

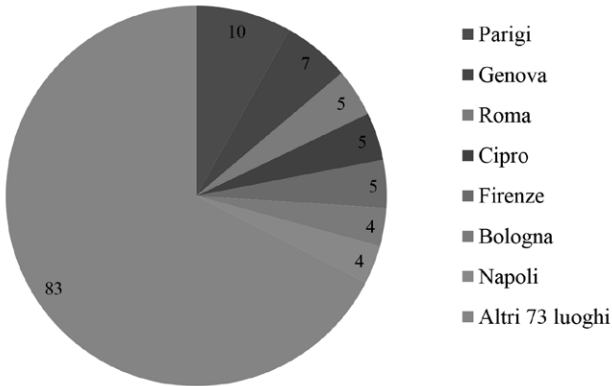


Figura 4

Infine, i luoghi di fantasia: fatto salvo l'ambiguo monastero di San Cresci in Valcava della II 7<sup>31</sup>, tutti gli altri si concentrano o nelle già ricordate abilità orali di Frate Cipolla nella VI 10<sup>32</sup> o nelle disavventure di Calandrino<sup>33</sup>.

Come è stato appena assodato, la maggior parte delle novelle è ambientata a Firenze, e sembra valere in tutta l'opera un semplice assioma per il quale più ci si allontana dalla Toscana (e da Napoli) più i contorni si fanno sfumati, la precisione scema e l'importanza dell'ambientazione viene

il toponimo di Finale (a ovest di Savona)», vedi Luigi Surdich, *Boccaccio*, Bologna, il Mulino, 2008, p. 97.

<sup>29</sup> Identificate in questa mappa con l'attuale città di Anversa.

<sup>30</sup> L'attuale toponimo deriva da Pio II, ma nel testo del *Decameron*, ovviamente, la cittadina è chiamata ancora *Corsignano*, cfr. *Decameron*, cit., IX 4, 7.

<sup>31</sup> Vedi *ivi*, II 7, 110.

<sup>32</sup> 'Truffia', 'Buffia', 'terra di Menzogna', 'terra d'Abruzzi': cfr. *ivi*, VI 10, 39-47.

<sup>33</sup> Rispettivamente: 'Berlinzone', 'terra de' baschi', 'Bengodi' in *Decameron*, cit., VIII 3, 9; 'Norrueca', 'Berlinzone', 'Narsia' in *ivi*, VIII 9, 23.

meno. Forse anche per questo la critica ha sempre voluto cercare un significato particolare anche nella posizione delle novelle fiorentine all'interno delle varie giornate. Proprio l'inevitabile parzialità e limitatezza di questo mero conteggio, unita alla voglia di approfondire l'istanza generale suddetta, ci porta a proseguire il processo di analisi dei luoghi, ma stavolta sotto un altro punto di vista.

Partendo dal pacifico presupposto, del resto già anticipato anche in questa sede, che Firenze gioca un ruolo centrale e di riferimento nell'assegnazione delle ambientazioni nel *Decameron*, ed in particolare in date giornate, parrebbe superfluo soffermarsi ancora proprio su questo aspetto. Tuttavia, ci è risultato quantomeno curioso che la critica non abbia percorso questo versante con il supporto di statistiche precise. Non si intende naturalmente una mera collazione di luoghi fiorentini, quanto una serie di tabelle che illustrino in termini chilometrici la distanza da Firenze dei luoghi principali in cui si svolgono le novelle.

Prima di presentare le suddette tabelle però, è bene ricordare i pochi spunti critici esistenti a questo riguardo: Branca aveva sostenuto l'indiscussa centralità di Firenze nella geografia del *Decameron* motivandola con il predominio del capoluogo toscano in termini di commercio e finanza<sup>34</sup>, mentre Battistini ricorda come, nonostante sia eccessivo definire Firenze 'la capitale della beffa', è assodato che la geografia della sesta, settima e ottava giornata gravitino in gran parte nel contesto fiorentino<sup>35</sup>. Il già ricordato contributo di Cavallini, invece, a sua volta si basa sui raggruppamenti di Alberto Asor Rosa nelle sue *coordinate spazio-temporali* del *Decameron*. È giunto il momento di ricordare più nello specifico i raggruppamenti suddetti: Asor Rosa prevede delle categorie basate sulle provenienze dei personaggi, e ne deduce che ben quarantasei novelle su cento sono popolate da fiorentini e toscani<sup>36</sup>. Dall'altra parte, però, sottolinea anche che, qualora si tenesse conto dell'effettiva localizzazione dell'azione, sarebbero cinquantotto le novelle 'extratoscane' e addirittura settanta quelle 'extrafiorentine'. Si tratta però di calcoli non assoluti, in quanto Asor Rosa, per arrivare a questi numeri, tiene conto contemporaneamente sia dei personaggi sia delle ambientazioni, creando così un sistema poco chiaro: infatti, se si volesse leggere in modo assoluto la sua classificazione, sommando le novelle 'toscano' (46) a quelle 'extratoscane' (58), si sfiorerebbe già abbondantemente il numero complessivo di 100.

<sup>34</sup> Vittore Branca, *Boccaccio Medievale*, Firenze, Sansoni, 1998 (ed. orig. 1956), p. 140.

<sup>35</sup> Andrea Battistini, *Il 'triangolo amoroso' della settima giornata*, in M. Picone e M. Mesirca (a cura di), *Introduzione al Decameron*, cit., p. 188.

<sup>36</sup> Per quanto riguarda le classificazioni proposte, vedi Alberto Asor Rosa, «*Decameron*» di Giovanni Boccaccio, in Id. (a cura di), *Letteratura Italiana Einaudi. Le opere*, Torino, Einaudi, 1992, vol. I, pp. 548 ss.

A questo proposito, noi crediamo che, per quanto gli strumenti di misurazione di cui ci dotiamo siano inesorabilmente frutto di scelte e dunque veicolino un punto di vista mutevole, sia opportuno provare comunque ad affrontare una categorizzazione dei luoghi secondo una nuova modalità, che si ponga come fine quello di verificare gli asserti comunemente accettati dalla critica. Infatti Asor Rosa poi si concentra sull' «inconsueta apertura europea»<sup>37</sup> e sulla «fantastica proposta mediterranea» di Boccaccio: si tratta di asserti indiscutibili, soprattutto in relazione alla visione tollerante dell'alterità da parte dell'autore. Tuttavia, leggiamo poi di un «acuto nazionalismo fiorentino» dell'autore, che si manifesta soprattutto nella sesta, settima e ottava giornata, identificando così l'amata città con il motto arguto e la beffa. Dall'altra parte, invece, le novelle d'amore (IV e V giornata) sembrano non interessare particolarmente la Toscana e Firenze, così come per la prima e l'ultima, dedicate a problematiche religiose e a esempi di virtù.

Il nostro fine, ora, sarà quello di fornire strumenti il più possibile imparziali per accertare queste conclusioni e, ce lo auguriamo, di trarne di nuove. Gli strumenti di ausilio a questo lavoro sono dunque degli istogrammi indicanti la distanza in linea d'aria dal punto 0, cioè Firenze, delle ambientazioni delle novelle. Sarà presentato un istogramma per giornata, in modo da tenere facilmente sotto controllo l'andamento distanziale dei luoghi.

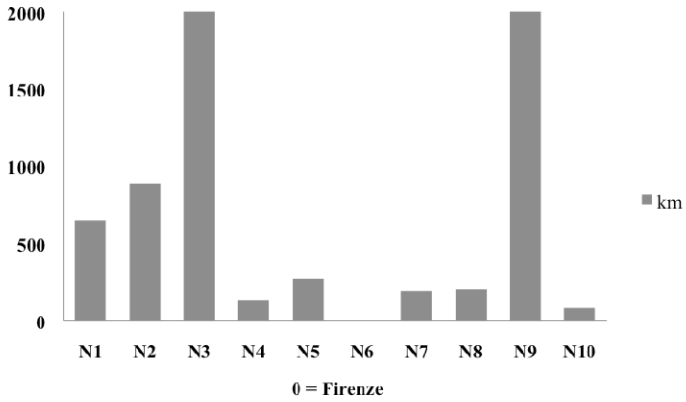
Anche in questo caso ci siamo dovuti imporre alcuni paletti: per esempio, la scelta dei luoghi è ricaduta, nelle numerose novelle di movimento che ne presentano diversi, su quelli corrispondenti ai *settings* (luoghi reali e ambientazioni effettive) di cui sopra, escludendo di fatto quelli secondari. Per quanto riguarda la provenienza dei personaggi, similmente al conteggio abbiamo riservato questi toponimi a considerazioni successive.

A seguito di ogni istogramma, abbiamo indicato anche il luogo oggetto di statistica (*setting*) di ogni novella. Talvolta non è stato possibile isolare una località secondo un criterio gerarchico: laddove le ambientazioni siano più d'una e, come nel caso della II 4 o della II 7, riassunte in due luoghi comuni denominatori, nella fattispecie quello di partenza e quello più lontano raggiunto dal/la protagonista, è stato apposto un asterisco in apice. Lo stesso criterio è stato applicato per la novella IV 4, la cui trama principale si svolge sul mare e non sulla terraferma, rendendo così impossibile una localizzazione precisa.

<sup>37</sup> Anche per le citazioni seguenti, fino a dove diversamente indicato, vale *ibidem*.



Tab. 1 Giornata I - tema libero

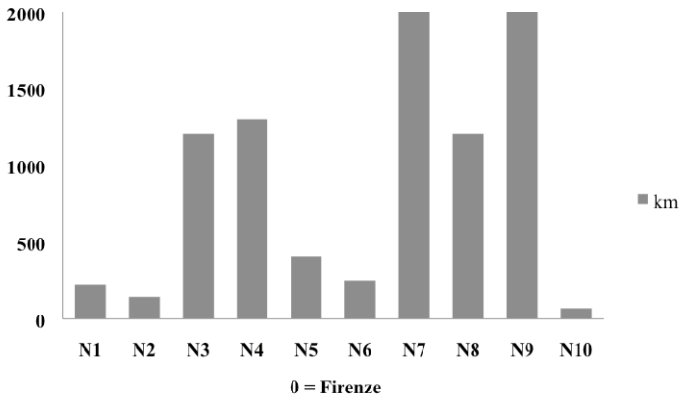



---

Novella I 1	Borgogna
Novella I 2	Parigi
Novella I 3	Babilonia (Il Cairo)
Novella I 4	Lunigiana
Novella I 5	Monferrato
Novella I 6	Firenze
Novella I 7	Verona
Novella I 8	Genova
Novella I 9	Cipro
Novella I 10	Bologna

---

Tab. 2 Giornata II - avventure a lieto fine

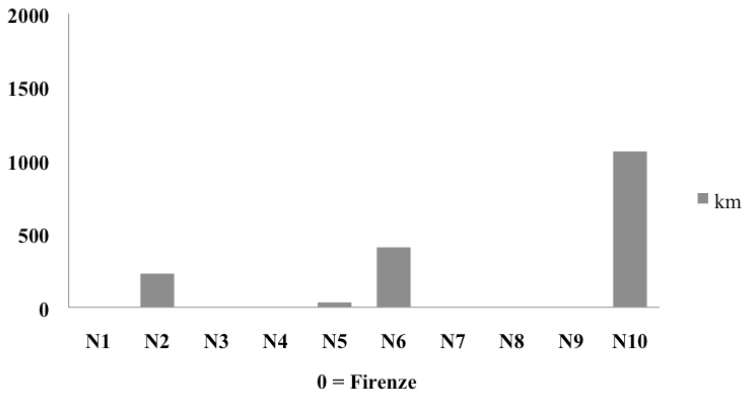



---

Novella II 1	Treviso
Novella II 2	Castel Guglielmo
Novella II 3	Londra
Novella II 4	Ravello/Corfù*
Novella II 5	Napoli
Novella II 6	Sicilia/Isola di Ponza/Lunigiana*
Novella II 7	Alessandria d'Egitto/Garbo*
Novella II 8	Londra
Novella II 9	Alessandria d'Egitto
Novella II 10	Pisa

---

Tab. 3 Giornata III - ottenere con industria

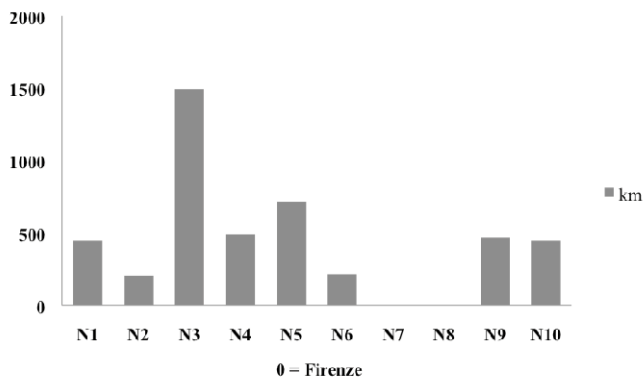



---

Novella III 1	Firenze
Novella III 2	Pavia
Novella III 3	Firenze
Novella III 4	Firenze
Novella III 5	Pistoia
Novella III 6	Napoli
Novella III 7	Firenze
Novella III 8	Toscana
Novella III 9	Firenze
Novella III 10	Tunisia

---

Tab. 4 Giornata IV - amori infelici

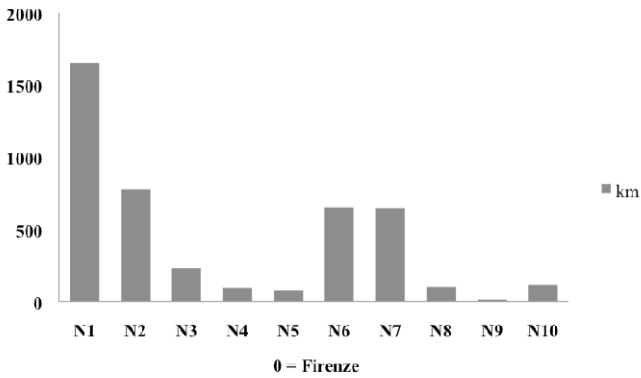



---

Novella IV 1	Salerno
Novella IV 2	Venezia
Novella IV 3	Creta
Novella IV 4	Mar di Sardegna*
Novella IV 5	Messina
Novella IV 6	Brescia
Novella IV 7	Firenze
Novella IV 8	Firenze
Novella IV 9	Provenza
Novella IV 10	Salerno

---

Tab. 5 Giornata V - amori felici

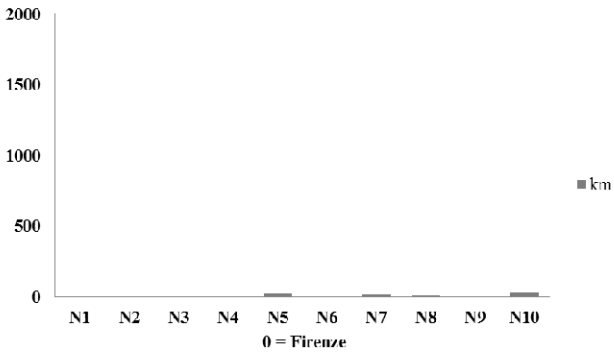



---

Novella V 1	Rodi
Novella V 2	Tunisi
Novella V 3	Roma
Novella V 4	Romagna
Novella V 5	Faenza
Novella V 6	Palermo
Novella V 7	Trapani
Novella V 8	Chiassi
Novella V 9	Campi Bisenzio
Novella V 10	Perugia

---

Tab. 6 Giornata VI - motti e pronte risposte

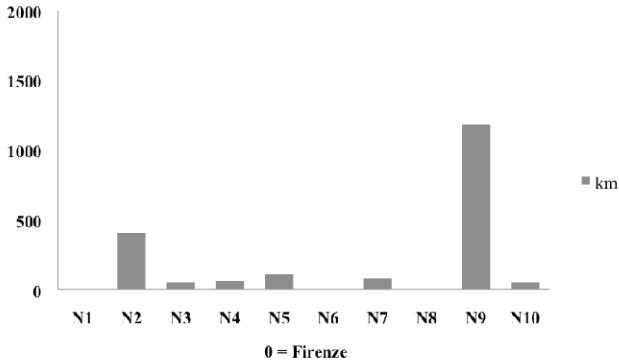



---

Novella VI 1	Firenze
Novella VI 2	Firenze
Novella VI 3	Firenze
Novella VI 4	Peretola
Novella VI 5	Mugello
Novella VI 6	Montughi
Novella VI 7	Prato
Novella VI 8	Celatico
Novella VI 9	Firenze
Novella VI 10	Certaldo

---

Tab. 7 Giornata VII - beffe di mogli

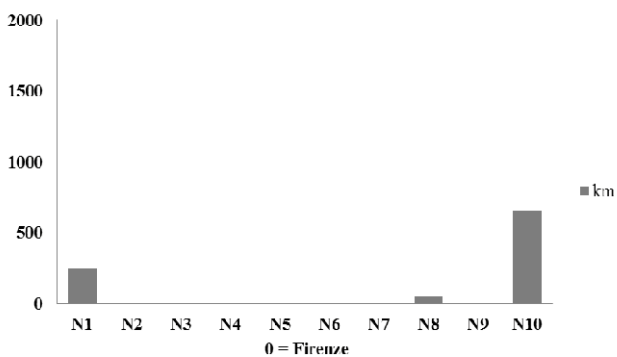



---

Novella VII 1	Firenze
Novella VII 2	Napoli
Novella VII 3	Siena
Novella VII 4	Arezzo
Novella VII 5	Rimini
Novella VII 6	Firenze
Novella VII 7	Bologna
Novella VII 8	Firenze
Novella VII 9	Argo
Novella VII 10	Siena

---

Tab. 8 Giornata VIII - beffe reciproche



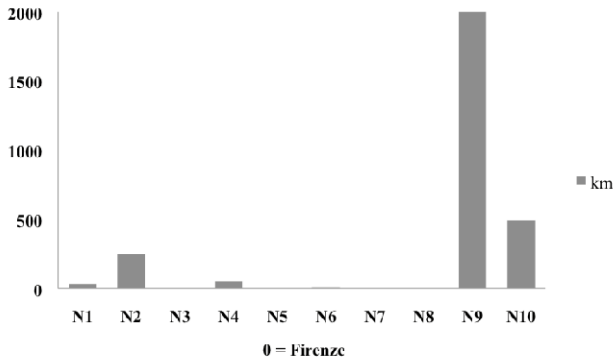

---

Novella VIII 1	Milano
Novella VIII 2	Varlungo
Novella VIII 3	Firenze
Novella VIII 4	Fiesole
Novella VIII 5	Firenze
Novella VIII 6	Firenze
Novella VIII 7	Firenze
Novella VIII 8	Siena
Novella VIII 9	Firenze
Novella VIII 10	Palermo

---



Tab. 9 Giornata IX - tema libero

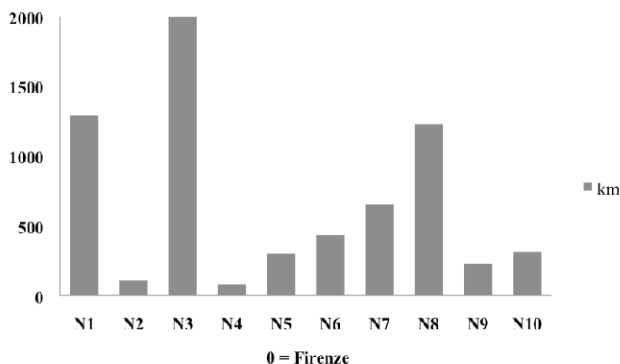



---

Novella IX 1	Pistoia
Novella IX 2	Lombardia
Novella IX 3	Firenze
Novella IX 4	Siena
Novella IX 5	Firenze
Novella IX 6	Valle del Mugnone
Novella IX 7	Firenze
Novella IX 8	Siena
Novella IX 9	Gerusalemme
Novella IX 10	Barletta

---

Tab. 10 Giornata X - liberalità



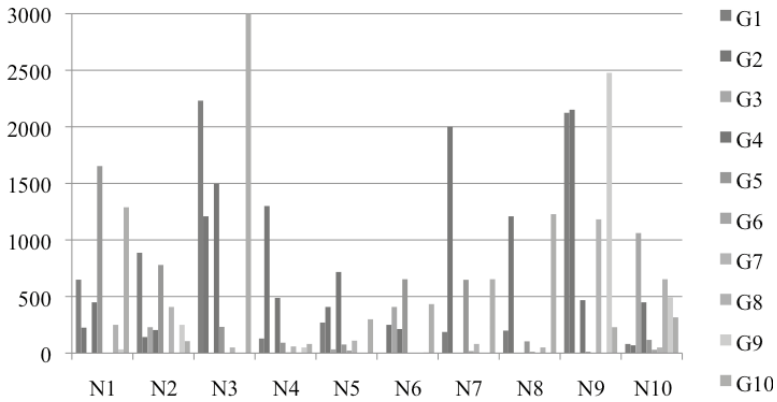

---

Novella X 1	Spagna
Novella X 2	Radicefani
Novella X 3	Cattaio
Novella X 4	Bologna
Novella X 5	Udine
Novella X 6	Castellammare di Stabia
Novella X 7	Palermo
Novella X 8	Atene
Novella X 9	Pavia
Novella X 10	Sanluzzo

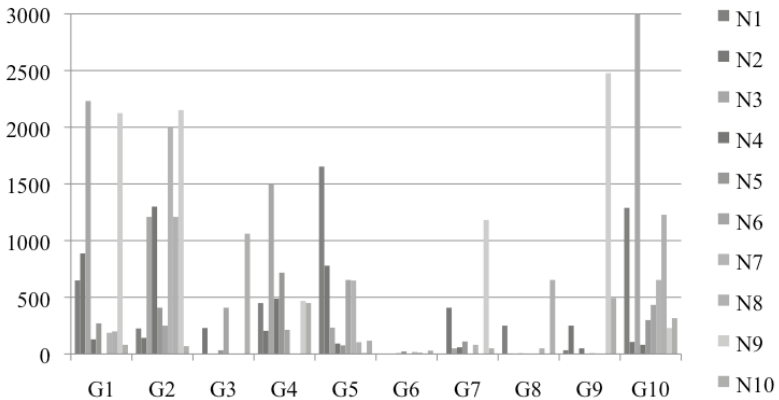
---

Queste dieci tabelle propongono una lettura singola su base giornaliera: tuttavia crediamo che, per cercare di trarre conclusioni generali, sia necessaria una visione di insieme delle tendenze geografiche globali del *Decameron*. A questo proposito abbiamo creato anche un istogramma generale per novella (Tab. 11) e per giornata (Tab. 12).

Tab. 11 Tendenza generale per novella



Tab. 12 Tendenza generale per giornata



Quali riflessioni ci si può porgere alla luce di questi dati? Innanzitutto, ci sembra doveroso segnalare che, in realtà, il 'primato fiorentino' si estenda decisamente oltre le note sesta, settima e ottava giornata, nelle quali è impossibile non notare la prorompente importanza della città del giglio<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Per quanto riguarda la settima giornata, da segnalare l'introduzione, nella quale Boccaccio descrive la 'fuga' delle sette fanciulle nella cosiddetta 'Valle delle donne' dove, in un affresco bucolico, tutte si spogliano e si fanno un bagno in un luogo davvero incantevole, quasi fatato, con ruscelletti, montagnette, alberi di tutti i tipi, boschetti e «un prato d'erba minutissima», vedi *Decameron*, cit., VI *Conclusione*, 24. Proprio da lì, una volta ricongiuntasi la brigata, vengono raccontate le dieci storie. Per un'interessante interpretazione simbolica di questo *locus*

Infatti, osservando le tendenze giornalieri (Tab. 12), notiamo che anche la terza decade comprende ben sette novelle su dieci di ambientazione fiorentina, e il suo esotismo si riduce alla sola decima novella, ambientata in Tunisia (è la piccante storia di Alibech e del romito che le insegna a «rimettere il diavolo nell'inferno»), mentre le altre due storie non toscane rientrano comunque nell'orbita italiana (III 2 a Pavia e III 6 a Napoli). Lo stesso discorso vale per la nona giornata, che 'paga' una distanza relativamente alta a causa della nona novella, ambientata in Palestina (i protagonisti Melisso e Giosefo provengono da Laiazzo e Antiochia, e il saggio re Salomone è di stanza a Gerusalemme), ma per il resto anche questa sezione prevede ben sette novelle di ambientazione toscana, e solo due, esattamente come nella terza, 'extratoscane', e localizzate ancora una volta nel nord (la Lombardia di IX 2) e nel sud (la Puglia di IX 10) della penisola. Dall'altra parte, potremmo considerare realmente aperte e mediterranee la seconda giornata, costituita principalmente da novelle di viaggio e con il mar Mediterraneo indiscusso protagonista, e la decima, la quale offre comunque solo due storie ambientate all'estero, una delle quali (X 3) detiene il primato della più distante secondo la nostra scala di misurazione: si tratta del Catai cinese di Natan e Mitridanes<sup>39</sup>.

Un piccolo approfondimento a parte merita la prima giornata, la quale presenta in apertura la storia del pratese Cepparello, operante prima a Parigi e poi in Borgogna. Picone ha suggerito che «[questa scelta enfatizza] il diritto di primogenitura che la letteratura in *langue d'oïl* esercitava nei confronti di tutte le altre letterature romanze nel campo della narrazione breve e lunga, in prosa e in poesia»<sup>40</sup>.

Bisognerebbe quindi interpretare metanarrativamente gli spostamenti dei personaggi della prima giornata come fossero quelli della letteratura, e dunque se Ciappelletto è un toscano trapiantato a Parigi e se nella seconda novella, con un movimento perfettamente speculare, Abraam da Parigi si reca a Roma, «ciò sembra alludere al passaggio dell'arte del racconto dalla vecchia terra d'origine, la Francia, alla nuova patria d'adozione, l'Italia»<sup>41</sup>. Questa è un'ipotesi interessante, ma è necessario tenere conto anche che, più banalmente, la Francia rappresentava all'epoca il punto di riferimento per la narrativa di consumo, e che quindi, anche alla luce dei precedenti letterari, Boccaccio abbia voluto iniziare proprio

*amoenus*, basato sul numero sei e ricondotto agli angoli del giardino dell'Eden, cfr. Winfried Wehle, *Nel Purgatorio della vita. Boccaccio e il progetto di un'antropologia narrativa nel 'Decameron'*, in A. Ferracin e M. Venier (a cura di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca. Atti del Congresso Internazionale (Udine, 23-25 maggio 2013)*, Udine, Forum, 2014, p. 466.

<sup>39</sup> L'altra novella 'extraitaliana' della decima giornata è la prima, ambientata (principalmente) in Spagna.

<sup>40</sup> M. Picone, *Il principio del novellare: La prima giornata*, in *Introduzione al Decameron*, cit., p. 67.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

da qui. D'altra parte, la scelta di ambientare la prima novella in Francia potrebbe essere stata motivata anche dalla trama stessa: come ben evidenziato da Branca, forse l'interesse di Boccaccio era, dal punto di vista del realismo, rappresentare la difficile condizione di vita dei mercatanti italiani in Francia, e la loro coesistenza tra i «borgognoni uomini riottosi e di mala condizione e misleali»<sup>42</sup> e di «questi lombardi cani»<sup>43</sup>: da questo punto di vista, i vizi di Ciappelletto sarebbero parzialmente giustificati dalle «maledizioni e lazzi che sempre contrappuntavano il nome dei nostri mercatanti nei discorsi di ogni giorno, nelle canzoni e nelle cronache»<sup>44</sup>. Forse contava anche l'ingenuità del clero e del popolo con cui hanno accettato il Ciappelletto che B. non voleva attribuire a nessuno dei popoli italiani.

Tuttavia, seguendo la pista della storia della poesia, potrà essere letta in chiave decisiva la scelta di Boccaccio di collocare la sesta novella, una delle due centrali, a Firenze, dove nel Trecento la letteratura, sia in poesia che in prosa, si rinnova totalmente e trova nuova linfa: l'interpretazione però si fa scricchiolante, in quanto Picone non focalizza l'attenzione sull'importanza fiorentina del *motto* e della risposta arguta, che sembrano essere prerogative del capoluogo toscano, come evidenziato dai bassi valori della sesta, settima e ottava giornata. Infatti la sesta novella della prima giornata, brevissima, non sottolinea affatto la vitalità della letteratura, quanto l'intelligenza di un «valente uomo [che] con un bel detto [confonde] la malvagia ipocresia de' religiosi»<sup>45</sup>.

Per quanto riguarda le giornate dedicate agli amori tragici e felici (IV e V), concordiamo con Asor Rosa sul fatto che l'amore «sembra un fatto essenzialmente italico, certamente non fiorentino né toscano»<sup>46</sup>.

Proprio dall'osservazione comparata delle novelle (Tab. 11) riscontriamo un'inequivocabile centralità fiorentina e toscana che ricorre molto spesso nelle quinte e seste storie, le uniche a non distanziarsi mai, nelle ambientazioni, di più di mille chilometri dal capoluogo, e a non uscire mai dalla penisola italiana<sup>47</sup>: infatti i luoghi sono rispettivamente Monferrato (I 5), Napoli (II 5), Pistoia (III 5), Messina (IV 5), Faenza (V 5), Mugello (VI 5), Rimini (VII 5), Firenze (VIII 5), Firenze (IX 5), Udine (X 5), Firenze (I 6), Sicilia/Isola di Ponza/Lunigiana\* (II 6), Napoli (III 6), Brescia

<sup>42</sup> *Decameron*, cit., I 1, 8.

<sup>43</sup> Ivi, I 1, 26. «Lombardi erano chiamati in Francia tutti gli italiani della parte settentrionale della penisola, toscana inclusa e "lombardo" era sinonimo di prestatore e usuraio, cui si accompagnava spesso il dispregiativo di "chien"», *Decameron*, cit., p. 56, n. 9.

<sup>44</sup> V. Branca, *Boccaccio Medievale*, cit., p. 157.

<sup>45</sup> *Decameron*, cit., I 6, 1.

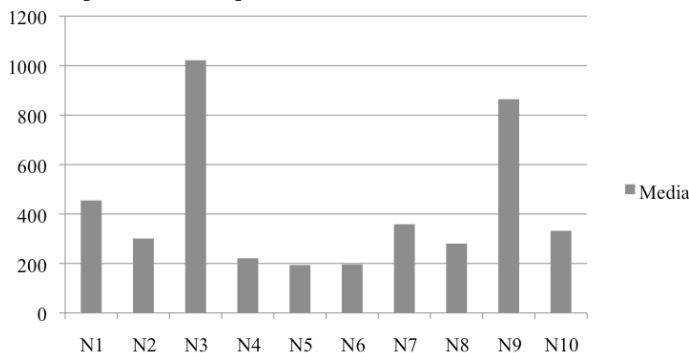
<sup>46</sup> A. Asor Rosa, «*Decameron*» di Giovanni Boccaccio, cit., p. 549.

<sup>47</sup> In realtà, anche le seconde novelle restano sotto la barriera dei mille chilometri, ma l'ambientazione tunisina di V 2 si oppone decisamente alla completa italianità delle quinte e delle seste.

(IV 6), Palermo (V 6), Montughi (VI 6), Firenze (VII 6), Firenze (VIII 6), Valle del Mugnone (IX 6), Castellamare di Stabia (X 6).

Inoltre, i suddetti gruppi di novelle si distinguono anche per non superare, uniche, la soglia di duecento chilometri in media, come si può osservare dalla tabella seguente (Tab. 13).

Tab. 13 Media per novella semplice



La scelta di utilizzare tabelle con istogrammi per evidenziare la distanza dal capoluogo toscano di tutti i toponimi raccolti e di mappe coropletiche per rappresentare le provenienze dei personaggi italiani delle novelle risponde ad una duplice esigenza: la prima corrisponde alla volontà di rendere il più possibile divulgativo, comprensibile e fruibile il lavoro di ricerca; la seconda è quella di colmare un vuoto critico che, come abbiamo ricordato più volte nell'arco del saggio, ha spesso proposto numeri divergenti tra loro e comunque mai sostenuti da criteri esplicitati. Siamo convinti che, nei limiti pacifici della confutabilità nei quali rientra ogni nuova proposta critica, il metodo qui mostrato per la catalogazione dei luoghi e dei personaggi possieda una strutturale coerenza intrinseca, tale da fornire un ponte a considerazioni successive, di carattere morale, che si basano proprio sui dati presentati schematicamente e graficamente.

L'analisi fin qui condotta si è concentrata sui luoghi in cui si svolgono le novelle, considerando soltanto la variabile spaziale fissa: definiamo così la localizzazione delle città teatro principale delle storie narrate. Un secondo criterio di classificazione potrebbe essere quello basato sulla variabile spaziale mobile, ossia tutti quei toponimi di provenienza dei vari personaggi che tuttavia si muovono in un luogo altro rispetto a quello d'origine. La possibilità di classificare queste occorrenze da un punto di vista narratologico e morale ci offre ora un ponte per un'ulteriore ricerca, attualmente in corso, che tratterà appunto del valore morale dello spazio. Il primo quesito al quale tenteremo di rispondere sarà dunque relativo al primato fiorentino: in quale misura e frequenza i personaggi di origine toscana e

fiorentina intervengono nella narrazione e influenzano la trama? Inoltre, ci si potrà chiedere se costoro si distinguano forse per un certo ingegno anche fuori dal loro *habitat* e se, di contro, altri protagonisti provenienti dalle più disparate zone d'Italia e d'Europa vengano geolinguisticamente o psicologicamente marcati dall'autore.





## UNA PROPOSTA PER LA STRUTTURA DEL *DECAMERON*: PRIMI APPUNTI\*

Irene Cappelletti

La struttura fondamentale del *Decameron* è delineata da Boccaccio stesso nell'annunciare, nel Proemio, la ripartizione della materia:

intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o storie che dire le vogliamo, raccontate in diece giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistelenzioso tempo della passata mortalità fatta (*Dec.*, Proemio, 13)<sup>1</sup>.

La scelta di un «sistema anche numericamente competitivo coi canti del poema dantesco»<sup>2</sup> si completa con la dichiarazione introduttiva, secondo cui l'opera è principalmente una *comedia* e più precisamente una nuova *Commedia*:

Quantunque volte, graziosissime donne, meco pensando riguardo quanto voi naturalmente tutte siete pietose, tante conosco che la presente opera al vostro iudicio avrà grave e noioso principio [...]. Questo orrido cominciamento vi fia non altramenti che a' camminanti una montagna aspra e erta, presso alla quale un bellissimo piano e dilettevole sia reposito, il quale tanto più viene lor piacevole quanto maggiore è stata del salire e dello smontare la gravezza. [...] E nel vero, se io potuto avessi onestamente per altra parte menarvi a quello che io desidero che per così aspro sentiero come fia questo, io l'avrei volentier fatto: ma per ciò che [...] non si poteva senza questa ramemorazion dimostrare, quasi da necessità costretto a scriverle mi conduco (*Dec.*, I intr., 2-7).

\* Ringrazio il Prof. Carlo Delcorno per le preziose indicazioni.

<sup>1</sup> Si cita da 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, Milano, Rizzoli, 2013. Le note dell'edizione curata da V. Branca (Giovanni Boccaccio, *Decameron*. Nuova edizione riveduta e aggiornata, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 2002, 2 voll.) sono indicate con «Ed. Branca».

<sup>2</sup> Lucia Battaglia Ricci, *Boccaccio*, Roma, Salerno, 2000, p. 138. Si cita dalla ristampa del 2008.

A sancire la stretta correlazione fra *Decameron* e *Commedia*, la descrizione dello svolgimento caratterizzante della *comedia*<sup>3</sup> è compiuta mediante il reimpiego di alcune tra le più pregnanti immagini dantesche, quali la selva «aspra» e il «diletto monte» di *Inf.* 1, 5 e 77, e la montagna del Purgatorio con il Paradiso Terrestre sulla sommità<sup>4</sup>.

L'evidenza delle allusioni sopra ricordate e la presenza di una struttura così decisamente connotata simbolicamente e letterariamente non si accompagnano tuttavia a simili equivalenze sul piano dei significati complessivi riconoscibili nei due testi. Oltre allo statuto profondamente diverso delle «novelle, o favole o parabole o istorie» decameroniane (Proemio, 13) rispetto agli «esempri» delle «anime che son di fama note» (*Par.*, 17, 140 e 138)<sup>5</sup>, nell'allontanare il *Decameron* dalla *Commedia* giocano un ruolo importante i

puntuali rapporti di corrispondenze, riprese e opposizioni, in una «fittissima pluralità di funzioni e di tensioni narrative, che non possono riassumersi in un percorso ideologico troppo netto»<sup>6</sup>. A ricostruire il quale ostano anche scarti e deviazioni istituzionalizzati, come la “libertà” di Dioneo e il ritornare a un libero novellare ormai quasi in chiusura di libro<sup>7</sup>.

Proprio il ruolo di Dioneo e la posizione delle due giornate a tema libero permettono di riconoscere alcune delle varie e più mobili «simme-

<sup>3</sup> L'evoluzione da un «orrido cominciamento» (I intr., 4) alla «dolcezza» e al «piacere» (I intr., 6) corrisponde allo svolgimento narrativo prescritto per il genere comico, come argomenta, tra gli altri, lo stesso Boccaccio nelle *Esposizioni*, a proposito del titolo del poema dantesco: cfr. Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, 10 voll., vol. VI, Milano, Mondadori, 1965; *Accessus*, §§ 17 e 25-26.

<sup>4</sup> Ed. Branca, nota a I intr., 4 e Attilio Bettinzoli, *Occasioni dantesche nel «Decameron»*, in E. Sandal (a cura di), *Dante e Boccaccio. Lectura Dantis Scaligera, 2004-2005*, in memoria di Vittore Branca, Roma-Padova, Antenor, 2006, pp. 55-85, p. 60. Si vedano anche le indicazioni riportate qui alla n. 11.

<sup>5</sup> Questi ultimi sono rigorosamente e «doppiamente classificati e gerarchizzati [...] anzitutto per la loro collocazione nel sistema morale che distingue i personaggi [...] in condannati, penitenti e beati, [...] e poi per quello che essi “significano” per il personaggio itinerante e per il suo processo di lenta, ma progressiva liberazione e purificazione» (Lucia Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della Morte»*, Roma, Salerno, 2002<sup>2</sup>, pp. 31-32); l'interpretazione delle novelle decameroniane e dunque la capacità di trarne «utile consiglio», oltre che «diletto» (*Dec.*, Proemio, 14), invece, è in ultima analisi responsabilità dei lettori, o meglio delle lettrici (o ascoltatrici), guidate dalla «voce collettiva e non necessariamente omogenea» della brigata (Lucia Battaglia Ricci, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013, p. 47).

<sup>6</sup> La citazione è tratta da Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, vol. I. *Dalle origini al Quattrocento*, 1991, p. 289.

<sup>7</sup> L. Battaglia Ricci, *Boccaccio*, cit., p. 149.

trie imperfette» del *Decameron*<sup>8</sup>. Uno schema ricorrente è quello che vede, all'interno di una compagine di dieci 'pezzi', la separazione di uno di essi dagli altri nove, accomunati da qualche caratteristica: ad esempio, nove novelle sono vincolate al tema della giornata a fronte della novella libera di Dioneo nelle giornate II-VIII e X; nelle giornate II-X (nove su dieci, secondo la disposizione 1 + 9) il turno di Dioneo è fisso (è l'ultimo a novellare), mentre la successione degli altri nove narratori è stabilita dal re o dalla regina<sup>9</sup>. Questa struttura

è interessante perché [...] uno e nove [...] in quanto ordinali [...] risultano simmetrici per la loro posizione vicina agli estremi (zero, dieci): tanto è vero che le due giornate senza tema obbligato occupano appunto la prima e la nona posizione [...] <sup>10</sup>.

Quest'ultima osservazione è particolarmente significativa perché la I e la IX giornata delimitano una macrosezione testuale che risulta in qualche modo 'isolata' anche da un diverso punto di vista, sulla base di taluni caratteri rilevabili a livello della 'novella portante'.

Se, complessivamente, la lieta brigata (e con essa i lettori) raggiunge in effetti una conclusione «dilettevole» a partire da un principio «orrido», compiendo una 'ri-creazione' letteraria del «mondo devastato da morte e immoralità»<sup>11</sup>, la caratterizzazione dei «luoghi dilettevoli» (I intr., 102) abitati dai giovani imprime a questa operazione il senso di uno svolgimento in crescendo.

Il percorso dalla città al contado è infatti «modellato sul *topos* del ritorno al Paradiso terrestre»<sup>12</sup>; le tappe fondamentali sono costituite dal giardino murato raggiunto alla mattina della III giornata (III intr., 5-13), dalla Valle delle Donne, esplorata per la prima volta alla sera della VI giornata

<sup>8</sup> Il riferimento è naturalmente a Franco Fido, *Il regime delle simmetrie imperfette. Studi sul «Decameron»*, Milano, Franco Angeli, 1988. Cfr. anche Robert Hollander, *The Struggle for Control among the «novellatori» of the «Decameron» and the Reason for Their Return to Florence*, «Studi sul Boccaccio», XXXIX, 2011, pp. 243-314, p. 250.

<sup>9</sup> Ancora, «nove volte su dieci i giovani raccontano le loro storie nel giardino del palazzo in cui alloggiano» (Franco Fido, *Architettura*, in R. Bragantini e P. M. Forni (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 13-33, p. 23).

<sup>10</sup> F. Fido, *Architettura*, cit., p. 23.

<sup>11</sup> L. Battaglia Ricci, *Scrivere un libro di novelle*, cit., p. 133. Si veda anche Franco Cardini, *Le cento novelle contro la morte. Giovanni Boccaccio e la rifondazione cavalleresca del mondo*, Roma, Salerno, 2007, in particolare alle pp. 69 (per la «somiglianza tra la «selva oscura» del primo canto dell'*Inferno*, con tutto il suo significato di errore e di smarrimento, e la celebre descrizione della peste fiorentina del 1348»), 72 e 114-117.

<sup>12</sup> L. Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino*, cit., p. 35. Cfr. anche F. Cardini, *Le cento novelle*, cit., pp. 72 e 79.

(VI concl., 19-32) e dal boschetto visitato nelle prime ore della IX giornata (IX intr., 2-5). Le descrizioni e la posizione occupata da ciascuno di questi luoghi nella compagine delle dieci giornate dedicate al novellare individuano «una catena solidale e semanticamente importante», sostenuta da una «progressione numerica» basata sul numero tre di probabile ascendenza dantesca, e figurativamente composta da tre ‘quadri’ «sempre più caratterizzati in senso edenico», grazie al recupero esibito di specifici tratti del Paradiso Terrestre descritto in *Purg.*, 28, 1-69: i «verdissimi e vivi aranci e [...] cedri» (III intr., 8) riecheggiano «la divina foresta spessa e viva» (*Purg.*, 28, 2); i fiori che accompagnano l’apparizione di Matelda (*Purg.*, 28, 40-42) sono ricordati nella descrizione del prato al centro del giardino murato (III intr., 8, ripreso poi a VI concl., 24); l’entrata a «lenti passi» di Dante *agens* nella foresta edenica (*Purg.*, 28, 22) è riproposta per il cammino verso il secondo palazzo (III intr., 3) e verso il boschetto (IX intr., 2)<sup>13</sup>. Due dichiarazioni esplicite fissano le già evidenti allusioni all’Eden dantesco: «se Paradiso si potesse in terra fare» (III intr., 11); «O costor non saranno dalla morte vinti o ella gli ucciderà lieti» (IX intr., 4); a queste si può aggiungere la notazione «senza avere in sé mistura alcuna» (VI concl., 27), ripresa alla lettera da *Purg.*, 28, 29. La presentazione dei dieci giovani all’inizio della IX giornata (IX intr., 4-5), infine, ricalca quasi alla lettera quella di Matelda (*Purg.*, 28, 40-42; 52-57; 67-69).

Mentre nella X giornata non vi sono simili descrizioni (vi si ricordano soltanto le «piacevoli ombre del giardino» [X intr., 4]), nelle altre giornate, a partire dalla I, sono ben rappresentati altri tratti coerenti con la raffigurazione dantesca dell’Eden, immancabilmente presenti anche nei tre ‘paradisi’ decameroniani<sup>14</sup>: ad esempio, la fitta presenza di «erbette», «fiori» e «arbuscelli» (*Purg.*, 27, 134; III intr., 3 e 7; IX intr., 4; I intr., 90 e 109) – questi ultimi di molteplici varietà (*Purg.*, 28, 36; III intr., 7; VI concl., 22-24; I intr., 66; I intr., 90), fitti e ombrosi (*Purg.*, 28, 2-3 e 32-33; III intr., 6 e 8; VI concl., 24; I concl., 15) –; il canto degli uccelli (*Purg.*, 28, 13-18; III intr., 3 e 12; I intr., 66; II intr., 2; V intr., 2<sup>15</sup>; VII intr., 4 e 6); il profumo (*Purg.*, 28, 6; III intr., 6 e 8); la brezza (*Purg.*, 28, 7-9; I intr., 109); un corso d’acqua (*Purg.*, 28, 25-27; III intr., 10; VI concl., 19; I concl., 15).

Non stupisce ritrovare alcuni di questi caratteri nella VII giornata, per la maggior parte ancora ambientata nella Valle delle Donne, ma è da notare che essi compaiono, sebbene più generici e ‘attenuati’, già nel primo giardino (e anzi già nell’immagine del contado annunciata da Pampinea [I intr., 66-67]). Nella I e nella II giornata, addirittura, la descrizione dei

<sup>13</sup> L. Battaglia Ricci, *Scrivere un libro di novelle*, cit., pp. 178-179.

<sup>14</sup> Cfr. Attilio Bettinzoli, *Per una definizione delle presenze dantesche nel «Decameron». I. I registri ‘ideologici’, lirici, drammatici*, «Studi sul Boccaccio», XIII, 1981-1982, pp. 267-326, pp. 280-284.

<sup>15</sup> Con ripresa letterale del passo dantesco: cfr. A. Bettinzoli, *Occasioni dantesche*, cit., pp. 73-74.

giovani – «con lento passo [...], belle ghirlande [...] faccendosi e amorosamente cantando» (I intr., 103); «con lento passo [...], belle ghirlande faccendosi» (II intr., 2) – riprende i modi di Dante, di Lia e di Matelda nel Paradiso Terrestre<sup>16</sup>.

È stata individuata anche una seconda progressione nella vicenda della brigata: nel corso della permanenza in contado i giovani svolgerebbero una sorta di «apprendistato narratologico» ed etico che «giunge a compimento» nella IX giornata, in cui la liberà tematica concessa è interpretata come «un dono, un premio, una laurea collettiva [che] gratifica i componenti della brigata, a indicazione di una (impossibile) immortalità o di una (possibile) saturazione di umana perfezione»<sup>17</sup>.

L'evidente contatto tra l'*incipit* dell'introduzione «La luce [...] aveva già l'ottavo cielo d'azzurro in color cilestro mutato tutto» (IX intr., 2) e la descrizione dell'alba osservata sull'ultima cornice del Purgatorio (*Purg.*, 26, 4-6)<sup>18</sup>, insieme alla presentazione dei giovani «tutti di frondi di quercia inghirlandati» (IX intr., 4) e alla notazione «O costor non saranno dalla morte vinti o ella gli ucciderà lieti» (IX intr., 4), ha suggerito di riconoscere un esplicito parallelismo tra la situazione dei giovani nella IX giornata e la condizione di Dante *agens* alle soglie del Paradiso Terrestre, così come descritta a *Purg.*, 27, 130-142, precisamente ai vv. 139-142 («Non aspettar mio dir più né mio cenno; / libero, dritto e sano è tuo arbitro, / e fallo fora non fare a suo senno: / per ch'io te sovra te corono e mitrio»)<sup>19</sup>.

Infine, Raffaella Zanni ha individuato un'ulteriore struttura 'ascendente' nella successione delle ballate, parziale rispetto alla totalità delle canzonette, ma coincidente negli estremi (I e IX giornata) con il percorso descritto dall'accentuazione delle marche edeniche dei *loci amoeni* decameroniani:

<sup>16</sup> Cfr. anche I concl., 15; VII concl., 7 e VIII concl., 7.

<sup>17</sup> Luigi Surdich, *La «varietà delle cose» e le «frondi di quercia»: la nona giornata*, in M. Picone e M. Mesirca (a cura di), *Introduzione al «Decameron»* (*Lectura Boccaccii Turicensis*), Firenze, Cesati, 2004, pp. 227-264, pp. 232 e 260.

<sup>18</sup> La rilevanza della posizione è sottolineata in Luigi Surdich, *La memoria di Dante nel «Decameron»: qualche riscontro*, «Letteratura italiana antica», VII, 2006, pp. 325-340, p. 330 e in Id., *La «varietà delle cose»*, cit., p. 260; l'intera notazione temporale è costruita con tessere dantesche: oltre all'allusione segnalata a testo, sono evidenti le riprese da *Par.*, 22 (per l'«ottavo cielo») e da *Inf.*, 2, 127-129, cosicché «tutt'e tre le cantiche sono evocate in questa circostanza, in ordine retrogrado» (L. Surdich, *La memoria di Dante*, cit., p. 330).

<sup>19</sup> Così Selene Sarteschi, *Per un «Decameron» morale*, «Letteratura italiana antica», VII, 2006, pp. 341-347, p. 347. Per Cardini, solo dalla «libertà [...] riconquistata, dove si direbbe viga il principio agostiniano "Ama e fa' quel che vuoi"», della IX giornata è possibile passare «alla libertà definitiva, quella intesa come liberalità, magnanimità e fedeltà» di cui trattano le novelle della X giornata (F. Cardini, *Le cento novelle*, cit., p. 79). Per la discussione delle differenze tra le due giornate a tema libero si vedano qui le pp. 73-74.

La lettura progressiva di tutte le ballate decameroniane in voce di donna permette di collocare lungo una direttrice le tappe salienti dell'innovativo atteggiamento della *giovinetta* (particolarmente in *Dec.*, Concl., I, II, III, IX). Dalla I ballata, espressione dell'amore narcisisticamente inteso, si assiste ad un graduale svincolamento dall'assolutismo di tale posizione, giungendo, invece, alla consapevole espressione del compiacimento generato dall'amore eterodiretto. [...] La definizione lirica di questa originale figura femminile raggiunge l'apice raffigurativo nel canto di Neifile [...] (IX ballata)<sup>20</sup>.

Ciò che più importa ora è che le ballate I e IX sono interessate da recuperi di immagini tratte dalle scene dell'ingresso di Dante *agens* nel Paradiso Terrestre – dal sogno sull'ultima cornice del Purgatorio (*Purg.*, 27, 97-108) all'apparizione di Matelda (*Purg.*, 28, 37-69; *Purg.*, 29, 1) – e che queste riprese (lessicali e tematiche), ridotte nella I, sono accentuate nella IX.

In questa sede della ricca intertestualità delle ballate decameroniane saranno presi in considerazione solo alcuni aspetti, che certo non esauriscono le chiavi interpretative con cui è possibile leggere la I e la IX canzonetta.

Pur sulla base di una ridotta esemplificazione, è evidente come le riprese dai passi del *Purgatorio* sopra individuati, poste in queste specifiche posizioni, facciano sistema con altri prelievi dalla medesima fonte dantesca e consolidino sul piano tematico il significato di una struttura percepibile nel *Decameron* al livello della macro-organizzazione delle novelle per temi.

Per quanto riguarda la prima ballata, «il ben che fa contento lo 'ntelletto» (v. 5) è ripresa esibita di due sintagmi danteschi, «il ben de l' intelletto» (*Inf.*, 3, 18) e «Lo ben che fa contenta questa corte» (*Par.*, 26, 16)<sup>21</sup>, impiegati entrambi per indicare Dio; considerando che la raffigurazione dantesca di Rachele si basa sulla concezione secondo cui «lo specchio rappresenta la stessa anima dell'uomo, il miglior luogo [...] dove la creatura razionale può vedere Dio»<sup>22</sup>, sembra che la scena decameroniana della *giovinetta* allo specchio trovi, soprattutto nella prima strofa, un antecedente nei versi purgatoriali (*Purg.*, 27, 103-108)<sup>23</sup>. Una conferma del rapporto tra i due testi viene dalla similarità lessicale e concettuale tra i

<sup>20</sup> Raffaella Zanni, *La "poesia" del «Decameron»*, «Linguistica e letteratura», XXX, 1-2, 2005, pp. 59-142, pp. 71 e 73.

<sup>21</sup> Cfr. Ed. Branca, p. 126, n. 2 e R. Zanni, *La "poesia" del «Decameron»*, cit., p. 67.

<sup>22</sup> Così Anna Maria Chiavacci Leonardi nel suo commento a *Purg.*, 27, 103 (Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2005, 3 voll., vol. 2; il commento sarà citato come «Chiavacci Leonardi»).

<sup>23</sup> Cfr. Ed. Branca, p. 127, n. 1 e R. Zanni, *La "poesia" del «Decameron»*, cit., pp. 135-136.

versi «Io son sì vaga della mia bellezza» (ball. I, 1) e «Ell' è d'i suoi belli occhi veder vaga» (*Purg.*, 27, 106), entrambi in posizione iniziale (di ballata e di terzina); a questi riscontri si possono aggiungere, sul piano tematico, l'idea dell'esclusività, della continuità e della lunga durata della contemplazione – «che d'altro amor già mai / non curerò né credo aver vaghezza» (ball. I, 2-3), «né accidente nuovo o pensier vecchio / mi può privar di sì caro diletto» (ball. I, 6-7) e «E io, che ciascuna ora più m'accendo / quanto più fisi tengo gli occhi in esso» (ball. I, 18-19); «mai non si smaga / dal suo miraglio» (*Purg.*, 27, 104-105) – e l'espressione dell'appagamento da essa derivante: «Quale altro dunque piacevole oggetto / potrei veder già mai / che mi mettesse in cuor nuova vaghezza?» (ball. I, 8-10); «lei lo vedere [...] appaga» (*Purg.*, 27, 108).

Dalla medesima scena (ma questa volta solo dall'immagine di Lia) e soprattutto dalla raffigurazione di Matelda derivano le più estese riprese purgatoriali della ballata IX, per la maggior parte già messe in luce dalla critica<sup>24</sup>. Le tre figure sono accomunate dalla giovinezza e dalla bellezza – «giovane e bella» Lia (*Purg.*, 27, 97), «bella donna» esplicitamente paragonata a Proserpina (a *Purg.*, 28, 49-51) Matelda (*Purg.*, 28, 43 e 148)<sup>25</sup>, «giovinetta» nella ballata decameroniana (v. 1), e quindi indubitabilmente «bella», a tacer d'altro a norma dei passi danteschi implicati in questo incipit (*I' mi son pargoletta bella e nova, Perché ti vedi giovinetta e bella*) – e dagli atti che compiono, uguali o analoghi, spesso espressi con costrutti sintatticamente identici: «canto» (ball. IX, 2), «cantando» (*Purg.*, 27, 99; *Purg.*, 28, 41; *Purg.*, 29, 1); «il colgo» (ball. IX, 13); «cogliendo fiori» (*Purg.*, 27, 99); «scegliendo fior da fiore» (*Purg.*, 28, 41); «Io vo pe' verdi prati riguardando / i bianchi fiori e' gialli e i vermigli» (ball. IX, 4-5); «andar per una landa / cogliendo fiori» (*Purg.*, 27, 98-99); «vo movendo intorno / le belle mani a farmi una ghirlanda» (*Purg.*, 27, 101-102); «una donna soletta che si gia / [...] scegliendo fior da fiore» (*Purg.*, 28, 40-41). Comune è anche la composizione di una ghirlanda di fiori: «quindi con altri il metto in ghirlandella» (ball. IX, 16); «a farmi una ghirlanda» (*Purg.*, 27, 102); «trattando più color con le sue mani» (*Purg.*, 28, 68)<sup>26</sup>.

Altrettanto evidenti le seguenti corrispondenze, sintattiche,

Io mi son giovinetta  
(ball. IX, 1)

i' mi son Lia  
(*Purg.*, 27, 101)

<sup>24</sup> Si vedano Ed. Branca, *ad loc.*, e più distesamente R. Zanni, *La "poesia" del "Decameron"*, cit., pp. 74-76.

<sup>25</sup> Il «tratto fanciullesco» proprio di Proserpina, però, «non caratterizza più la figura che qui si presenta: [...] ella appare trasformata, avvolta in una atmosfera alta e sacra» (Chiavacci Leonardi, nota a *Purg.*, 28, 41).

<sup>26</sup> «Li raccoglie e forse li compone in un mazzo o in una ghirlanda» (Stefano Carrai, *Matelda, Proserpina e Flora (per Purgatorio XXVIII)*, «L'Alighieri», n. s. 30, XLVIII, luglio-dicembre 2007, pp. 49-64, p. 63).

lessicali,

i bianchi fiori e' gialli e i vermigli  
(ball. IX, 5)

in su i vermigli e in su i gialli / fioretti  
(*Purg.*, 28, 55-56)

e tematiche, per la comune qualificazione della giovinetta come innamorata, «primo e più rilevante carattere» della «donna soletta» dantesca; tale tratto è collocato in apertura nella ballata decameroniana, con diversa *dispositio* rispetto al canto purgatoriale, in cui si trova posposto alla rappresentazione degli «atti e delle movenze della Proserpina ovidiana» (*Purg.*, 28, 40-42)<sup>27</sup>:

m'allegro e canto en la stagion novella,  
/ merzè d'amore e de' dolci pensieri  
(ball. IX, 2-3)

Deh, bella donna, che a' raggi d'amore  
/ ti scaldi (*Purg.*, 28, 43-44)

Cantando come donna innamorata  
(*Purg.*, 29, 1)

L'almeno parziale sovrapposibilità tra Matelda e la protagonista della ballata è confermata anche da altri riscontri, quali le corrispondenze tra «m'allegro» (ball. IX, 2) e «Ella ridea» (*Purg.*, 28, 67), e tra «en la stagion novella» (ball. IX, 2) e «qui primavera sempre e ogne frutto» (*Purg.*, 28, 143)<sup>28</sup>.

Simili allusioni non compaiono nelle altre ballate decameroniane, tra le quali, peraltro, quelle cantate dai tre giovani sono in ogni caso estranee alle riformulazioni delle figure di Lia e Matelda; certamente diversa dalla canzonetta di Neifile è infine la X ballata, incentrata sul motivo della gelosia e chiosata dalla «battuta in *anticlimalx*» di Dioneo (X concl., 15)<sup>29</sup>.

Da quanto osservato fino ad ora, emergono due costanti nella costruzione decameroniana, entrambe rilevabili a livello della cornice. La prima vede la creazione di scene (i luoghi ameni in cui si sposta la brigata) e figure (le protagoniste delle ballate) in cui alcuni tratti distintivi si precisano, più o meno gradatamente, dalla I alla IX giornata, mentre si attenuano o mutano nella X. La seconda è che questi tratti trovano la loro fonte comu-

<sup>27</sup> Naturalmente vi è una differenza sostanziale tra l'amore della giovinetta decameroniana e l'«amore ardente che [...] infiamma» Matelda, «assoluto e divino e insieme quello proprio dell'uomo» (Chiavacci Leonardi, nota a *Purg.*, 28, 43); cfr. anche R. Zanni, *La "poesia" del «Decameron»*, cit., p. 75.

<sup>28</sup> Boccaccio aveva già ripreso questo passo dantesco nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, I, 3, 1-2 (Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di C. Delcorno, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, cit., vol. V, t. II, Milano, Mondadori, 1994); cfr. anche Carlo Delcorno, *Note sui dantismi nell'«Elegia di Madonna Fiammetta»*, «Studi sul Boccaccio», XI, 1979, pp. 251-294, p. 282, n. 72 e R. Zanni, *La "poesia" del «Decameron»*, cit., p. 74, n. 1.

<sup>29</sup> Lucia Battaglia Ricci, *Tendenze prosimetriche nella letteratura del Trecento*, in A. Comboni e A. Di Ricco (a cura di), *Il prosimetro nella letteratura italiana*, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filosofiche e Storiche, 2000, pp. 57-96, p. 76.



ne nelle descrizioni e negli eventi iniziali del Paradiso Terrestre dantesco, prima dell'arrivo di Beatrice.

È quindi significativo che nella sequenza che va dalla I alla IX giornata la collocazione dei due giorni a tema libero, prescindendo per il momento dalle diverse ragioni che portano a questa scelta (ma su questo aspetto si dovrà tornare: si veda *infra*), faccia emergere una strutturazione in tre macrosezioni così ripartite: 1 giornata (I: assenza di un tema definito) – 7 giornate (II-VIII, ciascuna con un tema definito) – 1 giornata (IX: assenza di un tema definito)<sup>30</sup>.

Lo schema è sovrapponibile a quello secondo cui si articolano le tre «macroaree, testuali e spaziali», del *Purgatorio* dantesco, complessivamente composto da «9 zone per così dire morali» così raggruppate: 1 zona: Antipurgatorio – 7 cornici: Purgatorio vero e proprio – 1 zona: Paradiso Terrestre<sup>31</sup>.

La coincidenza strutturale è rilevante se si assume che le giornate decameroniane siano funzionalmente equivalenti alle zone morali del *Purgatorio* dantesco e che la presenza di un tema possa essere assimilata, sempre per la funzione esplicata, a quella di un ordinamento teologico-morale come è quello dei sette peccati capitali. I contenuti sono certo molto diversi, ma ai fini del discorso qui svolto è importante osservare che le giornate decameroniane e le zone purgatoriali risultano per almeno un aspetto funzionalmente analoghe: sono entrambe forme di classificazione univoca di diversi brani narrativi («racconti scenici»<sup>32</sup> e novelle).

Per quanto riguarda le giornate e le zone 'libere', vi è una chiara differenza tra Antipurgatorio e Paradiso Terrestre, che obbediscono comunque a una classificazione superiore e da essa traggono un significato ben definito, e le due giornate decameroniane, estranee a una simile concezione. Ciononostante, sembra che si possa individuare un punto di contatto tra i due testi considerando i modi in cui questa 'libertà' è esperita e 'sfruttata' sul piano narrativo. È stato notato che dalla I alla IX giornata «ci si muove e ci si sposta da una libertà che postula dei limiti (da Pampinea a

<sup>30</sup> Già Surdich notava che «non vi è dubbio che la libertà tematica accomuna le due giornate» (L. Surdich, *La «varietà delle cose»*, cit., p. 229) e ricordava la definizione di «“heptameron” narrativo» per le 7 giornate a tema definito data da Edoardo Sanguineti, *Gli “schemata” del «Decameron»*, in *Studi di Filologia e Letteratura, dedicati a Vincenzo Pernicone*, Genova, Istituto di Letteratura italiana, 1975, pp. 141-153, pp. 142-143 (poi in Id., *Lettura del «Decameron»*, a cura di E. Grimaldi, Salerno, Edizioni 10/17, 1989, pp. 13-24, pp. 14-15). Importante anche l'osservazione di Cardini, secondo cui «dopo la I giornata, le sette successive si svolgono come le sette giornate della Creazione nel *Genesi*» (F. Cardini, *Le cento novelle*, cit., p. 85).

<sup>31</sup> Simone Albonico, *Un'interpretazione della struttura del Purgatorio*, in M.A. Terzoli, A. Asor Rosa e G. Inglese (a cura di), *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, 3 voll., vol. I. *Dante: la Commedia e altro*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010, pp. 213-237, pp. 214-215.

<sup>32</sup> L. Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino*, cit., p. 31.

Filomena) verso una limitazione tematica [giornate II-VIII] [...] che alla fine [...] impone la rottura di ogni restringimento»<sup>33</sup>.

Da questo punto di vista, le similarità più evidenti si osservano tra il Paradiso Terrestre e la IX giornata, dato che in entrambi i casi la libertà è riconosciuta e definita, prima dell'inizio della sequenza che ne è toccata, come una liberazione rispetto alle 'leggi' che fino a quel momento hanno regolato un certo tipo di esperienze: l'attraversamento delle cornici e gli incontri con le anime, il racconto delle novelle condizionato (tranne che per Dioneo) dalle scelte tematiche.

La I giornata e l'Antipurgatorio non hanno temi e strutture definiti preliminarmente; al contrario, essi si vanno precisando col procedere dell'azione che coinvolge i protagonisti, Dante *agens* e Virgilio, e la brigata. Per quanto riguarda i modi di organizzazione dei 'pezzi' narrativi, si osserva, in primo luogo, che sia gli incontri con le anime dell'Antipurgatorio, sia le prime dieci novelle si susseguono senza che ne sia fornita, né dall'autore né dai personaggi *agentes*, una classificazione onnicomprensiva (indipendentemente da quella che il lettore può autonomamente intuire).

Per quanto riguarda la più minuta organizzazione della storia portante, Dante e Virgilio si muovono nello spazio che li separa dal monte senza conoscerne la topografia e i gruppi di anime li collocati; durante il cammino verso la montagna e nel corso dei vari incontri si definiscono però gradatamente molti degli elementi, rituali e diegetici<sup>34</sup>, e delle 'leggi' che si ritroveranno nelle sette cornici del Purgatorio: le richieste scambiate reciprocamente tra Dante e le anime, relative, rispettivamente, alla strada da percorrere e alle preghiere per abbreviare la penitenza purgatoriale; la preghiera intonata dalle anime (a partire da *Purg.*, 5, 22-24); l'impossibilità di salire durante la notte (*Purg.*, 7, 44). In modo non troppo dissimile, i dieci giovani determinano gradualmente le 'norme' da seguire durante il soggiorno in contado, dalla decisione di avere «alcuno principale» (I intr., 95) alla scelta di trascorre il tempo «non giucando [...], ma novellando» (I intr., 111), allo stabilirsi di un tema da seguire e contestualmente del privilegio di Dioneo (I concl., 10-14), alla consuetudine, da parte della nuova regina o del nuovo re, di far cantare una ballata, oltre alla precisa suddivisione delle attività da svolgere durante il giorno, definita man mano da Pampinea per la I giornata, ratificata per la successiva da Filomena e di fatto mantenuta per tutte le seguenti:

<sup>33</sup> L. Surdich, *La «varietà delle cose»*, cit., p. 231. Si veda anche F. Cardini, *Le cento novelle*, cit., p. 79: lo studioso riconosce alle due situazioni di libertà connotazioni etiche e morali opposte: «falsa libertà, [...] disorientamento derivante dalla destrutturazione dei valori etici e civici dovuto alla peste» nella I giornata, «libertà [...] riconquistata, [...] la libertà degli spiriti che conoscono la "verità che fa liberi" di Paolo di Tarso» nella IX.

<sup>34</sup> S. Albonico, *Un'interpretazione*, cit., p. 216.

Dato adunque ordine a quello che abbiamo già a fare cominciato, quinci levatici, alquanto n'andrem sollazzando e, come il sole sarà per andar sotto, ceneremo per lo fresco, e dopo alcune canzonette e altri sollazzi sarà ben fatto l'andarsi a dormire. Domattina, per lo fresco levatici, similmente in alcuna parte n'andremo sollazzando come a ciascuno sarà più a grado di fare, e, come oggi avem fatto, così all'ora debita torneremo a mangiare, balleremo; e da dormir levatici, come oggi state siamo, qui al novellare torneremo, nel quale mi par grandissima parte di piacere e d'utilità similmente consistere (I concl., 8-9).

Dalla citazione risulta evidente un ulteriore elemento di similarità tra l'Antipurgatorio e la 'cornice' della I giornata, elemento poi costante in tutto il *Purgatorio* e nelle successive giornate decameroniane, ovvero l'accurata scansione del tempo, dal sorgere del sole alla notte<sup>35</sup>. Si tratta di affinità strutturali, che instaurano su altro piano la vicinanza tra la *comedia* boccacciana e la *Commedia*, o meglio il *Purgatorio*, già suggerita dall'immagine iniziale del «piano [...] dilettevole» posto sulla sommità della «montagna aspra e erta» (I intr., 4)<sup>36</sup> e confermata ad ogni introduzione e conclusione dalla comparsa di più o meno definite marche edeniche per caratterizzare il contado fiorentino.

La significatività della coincidenza nella successione 1-7-1 appare dunque fondata su modi simili di trattare e organizzare gli elementi strutturali su cui si basa l'architettura dell'opera, qualunque sia la loro natura. Non si tratta della sola ricorrenza di uno schema numerico in cui 9 o 10 elementi sono scomposti in modo da isolarne 7, schema anche altrimenti diffuso nel *Decameron* e altrove e dotato di plurimi significati simbolici<sup>37</sup>.

Il riconoscimento di questa analogia nella ripartizione della materia apre molteplici linee di ricerca. È opportuno, ad esempio, verificare se, in che modo e in che misura questa coincidenza strutturale agisca nella determinazione dei temi e/o della successione delle novelle o di qualche loro aspetto, e come si armonizzi con le altre innumerevoli implicazioni intertestuali con la *Commedia* già ampiamente documentate, a partire proprio

<sup>35</sup> Per il *Purgatorio* si veda almeno Bruno Porcelli, *Tempi nel «Purgatorio»*, in Id., *Nuovi studi su Dante e Boccaccio con analisi della Nencia*, Pisa, Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1997, pp. 27-39, con l'elenco di quasi tutte le notazioni temporali presenti nel *Purgatorio* (pp. 33-35): sono dichiaratamente escluse le «indicazioni che aprono e chiudono il soggiorno edenico di sei ore» (p. 32) e manca il passo «Lo sol, che dietro fiammeggiava roggio, / rotto m'era dinanzi a la figura, / ch'avèa in me de' suoi raggi l'appoggio» (*Purg.*, 3, 16-18), forse perché associata a quella di *Purg.*, 2, 55-57.

<sup>36</sup> Cfr. *Purg.*, 2, 64-66; 3, 46-51; 4, 88-96.

<sup>37</sup> Si vedano almeno F. Fido, *Architettura*, cit.; Georges Güntert, *Tre premesse e una dichiarazione d'amore: vademecum per il lettore del «Decameron»*, Modena, Mucchi, 1997, pp. 13-43; Luciano Rossi, *Il paratesto decameroniano: cimento d'armonia e d'invenzione*, in M. Picone e M. Mesirca (a cura di), *Introduzione al «Decameron»*, cit., pp. 35-55, soprattutto le pp. 36-37.

dalle similarità nelle notazioni temporali<sup>38</sup>. Sono argomenti che richiedono evidentemente un esteso approfondimento; in questa occasione, indicando solo alcuni aspetti significativi, si può osservare che nella III giornata, in cui si susseguono le novelle del 'paradiso' di frate Puccio (III 4), del 'purgatorio' di Ferondo (III 8) e dell' 'inferno' di Alibech (III 10), l'ordine dei tre regni dell'aldilà coincide con quello tratteggiato dalle allusioni alle tre cantiche a IX intr., 2 (si veda qui la nota 18), ma che la cella-purgatorio di Ferondo deriva dalle tradizionali raffigurazioni delle grotte del Purgatorio e non dall'invenzione dantesca<sup>39</sup>.

Complessa appare anche l'interazione tra questo schema purgatorio e quello 'in base 3' definito dai 'paradisi' delle giornate III, VI, IX: per ora non sembra che le linee di simmetria dell'uno possano coincidere con quelle dell'altro, ma un supplemento di indagine potrà meglio chiarire la questione. Un buon punto di partenza potrebbe essere l'osservazione della «misura ternaria» della «ciclicità» del tempo purgatorio di Dante *agens*<sup>40</sup>, a cui nel *Decameron* corrisponderebbe una 'misura ternaria' dello spazio edenico<sup>41</sup>.

Di certo le due strutture concordano nell'isolare la X giornata, che, almeno a livello della cornice, pare svilupparsi secondo tendenze estranee a quelle che definiscono le due architetture in cui sono articolabili le prime nove giornate; la questione richiede ulteriori ricerche, ma per il momento, alla luce dell'allusione anche strutturale al *Purgatorio*, si può avanzare l'ipotesi che non sia casuale che la vicenda della brigata decameroniana si chiuda con un'ampia argomentazione sulla necessità di una limitazione temporale della permanenza in contado (X concl., 2-7), quando «il concetto di soggiorno limitato nel tempo» fonda la specificità della seconda cantica<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Cfr. A. Bettinzoli, *Occasioni dantesche*, cit., p. 75 e Robert Hollander, «*Decameron*: the Sun rises in Dante», «Studi sul Boccaccio», XIV, 1983-1984, pp. 241-255.

<sup>39</sup> Cfr. Lucia Battaglia Ricci, *La cantica della trasformazione - Purgatorio I-II*, in B. Quadrio (a cura di), *Esperimenti danteschi. Purgatorio 2009*, Genova-Milano, Marietti, 2010.

<sup>40</sup> B. Porcelli, *Tempi nel «Purgatorio»*, cit., p. 30.

<sup>41</sup> Per l'individuazione di un altro schema ternario nel *Decameron*, su cui si dovrà ugualmente riflettere, cfr. F. Cardini, *Le cento novelle*, cit., p. 75, n. 15: «le giornate del *Decameron* sono [...] scandite dalle due interruzioni di fine settimana in tre blocchi secondo uno schema 2-5-3: dalla I alla II, dalla III alla VII, dall'VIII alla X»; importante anche l'osservazione secondo cui le dieci giornate in cui i giovani si dedicano al novellare sono «distese in tre settimane», anche se la prima e la terza sono incomplete (*ibidem*); si vedano anche le pp. 78-79.

<sup>42</sup> B. Porcelli, *Tempi nel «Purgatorio»*, cit., p. 27. Sul ritorno a Firenze si veda anche, da una prospettiva totalmente diversa, attenta alle (presunte) relazioni amorose tra i novellatori, R. Hollander, *The Struggle for Control*, cit., pp. 302-309.

TRADIZIONE TESTUALE DEL *DECAMERON*.  
NUOVI ACCERTAMENTI SUL CODICE HOLKHAM MISC. 49 (H)

Teresa Nocita

Il codice Holkham misc. 49 (H), conservato presso la Bodleian Library di Oxford, ha da sempre attirato la considerazione degli studiosi per il suo corredo ornamentale, all'interno del quale s'inscrive la famosa miniatura della carta incipitaria, c. 5r, opera di Taddeo Crivelli, raffigurante l'incontro della brigata dei giovani fiorentini in Santa Maria Novella<sup>1</sup>. Questo elegante libro membranaceo, riconducibile agli anni 1450/1475, ha un formato medio-grande (mm. 356x265) e appare copiato da un'unica mano, in una scrittura gotica non formalizzata, per un totale di cc. I + 169 + II, raccolte in 17 fascicoli<sup>2</sup>. Il testo è disposto su due colonne all'interno di uno specchio scrittoria di mm. 239x161, così che il numero delle righe non supera le 50 unità per carta, offrendo una pagina relativamente ariosa e di raffinate proporzioni. La lettera decameroniana è stata sottoposta a una serrata revisione attestata dagli interventi di una mano B, contemporanea alla copiatura del codice, che inserisce diverse integrazioni su rasura e procede a numerose correzioni per espunzione. Questa procedura emendatoria interessa tutto il manoscritto e incide sul testo a volte limitandosi alla sostituzione di una sola parola, ma può estendersi anche a più righe se non addirittura all'intera colonna; la c. 12, probabilmente caduta, è interamente ascrivibile a questa seconda mano<sup>3</sup>. A causa della rifilatura sono andati perduti sia la numerazione originale che i richiami, nonché lo stemma collocato alla base della miniatura di c. 5r, del quale si scorgono oggi solo i fregi superiori. A una paginazione antica in cifre romane turchine, centrata sul margine superiore, è sottoscritta la specificazione della giornata e della novella in inchiostro nerastro-bruno; i numeri arabi tracciati a matita sul margine superiore destro del *recto* sono invece

<sup>1</sup> Cfr. F. Toniolo, *Il dono di Borso. Taddeo Crivelli e il Decameron per Teofilo Calcagnini*, in *Il Decameron di Giovanni Boccaccio: ms. Holkham misc. 49, Bodleian Library di Oxford-Ferrara, 1467*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2013, 2 voll.; vol. II, G. Boccaccio, *Decameron: testo e saggi*, pp. 21-39.

<sup>2</sup> Per una descrizione accurata rimando a Marco Cursi, *Descrizione del manoscritto*, in Boccaccio, *Decameron: testo e saggi*, cit., pp. 41-56 che aggiorna e approfondisce la scheda di Id., *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007, pp. 212-213.

<sup>3</sup> Per la localizzazione di questi interventi vd. M. Cursi, *Descrizione del manoscritto*, cit., pp. 45-46, n. 17.

novecenteschi. Il codice è arricchito da un corredo iconografico che annovera ben tre tipi di iniziali (ornate, istoriate e filigranate) e presenta una decorazione con motivi floreali e bottoni aurei sulla carta incipitaria e su quelle che contengono le introduzioni alle giornate.

La presenza del motivo del cigno dal collo annodato, associato al motto *li bien secrete*, che ritorna due volte (a c. 5r e c. 118v), nonché l'appellativo *Fido*, assieme all'emblema del paraduro di c. 148r, rimandano a Teofilo Calcagnini come possibile proprietario del manoscritto. Personaggio di spicco della corte ferrarese, Calcagnini fu un prediletto dal duca Borso d'Este, alle cui dipendenze venne impiegato fin da giovane età<sup>4</sup>. Motivo della benevolenza ducale è senz'altro da riconoscere nella grande affinità tra i due e soprattutto nella comunanza di spiccati interessi artistici e letterari. Il ms. Holkham si rivela perciò prodotto legato all'ambiente nobiliare e conferma, con la sua preziosa confezione, che nel terzo quarto del XV secolo il *Decameron* è ormai libro appetibile pure nelle cerchie culturali più altolocate, come quella della corte estense, e che l'opera risulta verosimilmente apprezzata dagli umanisti.

A livello testuale, la redazione trasmessa dal ms. Holkham si riconnette all'ultima stesura del *Decameron* pervenutaci, quella attestata dall'autografo di Berlino, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, cod. Hamilton 90 (B). La collazione tra i due testimoni condotta quasi quarant'anni fa da Anna Laura Bellina<sup>5</sup> evidenzia una serie di divergenze che portano la studiosa a scartare l'ipotesi di una dipendenza diretta tra i due manoscritti. L'Hamilton 90 e il codice oxoniense sarebbero pertanto 'affini' e non sembrerebbe neppure provata l'esistenza di un archetipo comune. L'accertata appartenenza di H al gruppo dei codici latori dell'ultima redazione (B, Firenze, Biblioteca Medicea laurenziana, cod. Pluteo 42, 1 Mn), che anche la Bellina sostiene, costituisce però di per sé, a mio avviso, motivo di interesse per la testimonianza oxoniense; *recentiores non deteriores*, recita l'adagio filologico, e, poiché H trasmette anch'esso l'ultima redazione dell'opera, la sua voce potrebbe risultare di utilità tanto nella ricostruzione del testo critico (penso alla spinosa questione degli errori di copiatura commessi da Boccaccio), quanto nell'integrazione delle lacune dell'autografo. Sulla base di questa considerazione ho pensato di effettuare dei nuovi accertamenti sul codice Holkham.

Iniziando l'analisi a livello paratestuale, un primo elemento di consanguineità con il Berlinese è dato dal fatto che il singolare sistema delle maiuscole hamiltoniane mostra di essere precisamente recepito dall'estensore di H. Boccaccio cura con grande attenzione l'impaginazione del *Decameron* nel manoscritto autografo che allestisce negli ultimi anni della sua vita. In

<sup>4</sup> Cfr. F. Toniolo, *Il dono di Borso. Taddeo Crivelli e il Decameron per Teofilo Calcagnini*, cit., pp. 28-30.

<sup>5</sup> Anna Laura Bellina, *La tradizione del codice estense Leicester del Decameron*, «Studi sul Boccaccio», 11, 1979, pp. 31-123.

particolare, l'impiego di lettere capitali, distinte per dimensione, colore e tipo di decorazione, sembra scandire all'interno del testo un'articolazione in paragrafi, finalizzata a un preciso suggerimento di lettura<sup>6</sup>. Riassumendo in sintesi, le iniziali filettate più grandi (tipo 1) seguite da una maiuscola nerastro/bruna più piccola (tipo 5) marcano l'inizio di ogni giornata; le maiuscole filettate del tipo 2 unite a una maiuscola del tipo 5 mostrano l'inizio di una nuova situazione narrativa, con il commento alla novella precedente e l'introduzione del narratore alla storia successiva: è l'antefatto che precede le novelle. Queste ultime si aprono con maiuscole semplici del tipo 3 e sono articolate al loro interno in unità narrative rese evidenti da maiuscole semplici del tipo 4, che scandiscono il testo in paragrafi.

Il cod. estense Leicester è uno dei pochi manoscritti della tradizione decameroniana che mostra di uniformarsi al sistema delle maiuscole hamiltoniane. La paragrafatura di Boccaccio è mantenuta infatti solo da tre codici trecenteschi: il Parigi, Bibliothèque Nationale de France, cod. Italiano 482 P, il frammento Piacenza, Biblioteca Passerini Landi, cod. Vitali 26 e il Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. II.II.8, ai quali si aggiungono nel XV secolo il Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Pluteo 90 superiore 106.I e il nostro manoscritto<sup>7</sup>. In H bisogna però registrare una minima variazione rispetto all'autografo. Le iniziali toccate di giallo sono assenti in questo codice, che affida invece la funzione dell'articolazione paragrafale a maiuscole di tipo semplice. La scansione dell'opera in unità narrative, evidenziate attraverso le capitali, non viene perciò abrogata, ma si mostra più essenzialmente ridotta a una tipologia che conosce quattro articolazioni interne (maiuscole ornate, istoriate, filigranate, semplici) invece che cinque.

Per quanto concerne la *mise en page* della ballate, attraverso l'impiego delle lettere iniziali il manoscritto hamiltoniano sembra orientarsi verso la definizione di unità testuali di natura prettamente metrica<sup>8</sup>. Le lettere filettate

<sup>6</sup> Cfr. Teresa Nocita, *Per una nuova paragrafatura del testo del Decameron. Appunti sulle maiuscole del cod. Hamilton 90* (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz), «Critica del Testo», II, 1999, 3, pp. 925-934; Ead., *La redazione hamiltoniana di Decameron I 5. Sceneggiatura di una novella*, in *Il racconto nel Medioevo romanzo*, Atti del Convegno, Bologna, 23-24 ottobre 2000, Con altri contributi di Filologia romanza, Bologna, Patron, 2002, pp. 351-366 (= «Quaderni di Filologia Romanza», 15, 2001). Questa classificazione è stata recepita da Maurizio Fiorilla, che nell'edizione del *Decameron*, BUR 2013 restituisce graficamente con l'impiego del grassetto e l'utilizzo di un corpo maggiore le maiuscole da me indicate come Tipo 1, 2, e 3, cfr. Maurizio Fiorilla, *Nota al testo*, in G. 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 bibliografica di G. Alfano, Milano, BUR Rizzoli, 2013, pp. 121-123; a questo intervento si rimanda anche per ulteriori indicazioni bibliografiche sull'argomento.

<sup>7</sup> Cfr. M. Cursi, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori*, cit., pp. 155-159.

<sup>8</sup> Riassumo qui quanto più estesamente trattato in Teresa Nocita, *Le ballate del codice Hamilton 90*, in F. Brugnolo, F. Gambino (a cura di), *La lirica romanza del*

tate, alternativamente rosse o turchine, assieme a maiuscole toccate di giallo, enucleano la ripresa, che apre il componimento; le stanze delle ballate sono segnate con una maiuscola semplice, rossa o turchina, di tipo 3, che ritorna sempre unita a un'iniziale di tipo 4. Le mutazioni e la volta, all'interno della stanza, vengono invece aperte da maiuscole di tipo 4. Questo preciso schema di articolazione del metro viene recepito dal cod. Holkham con qualche difformità. Per quanto anche nel ms. oxoniense la paragrafatura delle ballate abbia una finalità metrica, in questo codice sono le maiuscole filettate, alternativamente rosse e turchine, che segnalano, assieme a un capolettera semplice, sia la ripresa che l'avvio di ogni strofa; le maiuscole semplici sono poste invece all'inizio di mutazioni e volte<sup>9</sup>, con il risultato di rendere visivamente più esplicita la presenza delle inserzioni poetiche.

I minimi scarti registrati a livello del sistema delle maiuscole nel codice H rispetto al ms. berlinese, ovvero l'assenza di maiuscole di tipo 4 (toccate di giallo) nella scansione della prosa e la scelta di un più marcato sistema di evidenziazione delle partizioni metriche delle ballate, non segnano però un argomento di estraneità tra le due testimonianze. L'accoglimento dell'impianto di base del sistema delle lettere capitali, con variazioni minime di carattere esornativo e, di fatto, non pertinenti alla funzionalità assegnata a questi indicatori grafici, ovvero enucleare le unità narrative nella prosa e quelle metriche nella poesia, conferma l'evidente similarità dei due manoscritti nella loro *mise en page*.

Sempre restando nell'ambito dell'analisi formale, bisogna segnalare la presenza di un errore paleografico congiuntivo tra B e H. Come ha messo in evidenza Marco Corsi nel suo saggio introduttivo all'edizione facsimilare Treccani dell'Holkham, in *Dec.* III, 7 alla c. 39v. del codice berlinese è possibile riconoscere un'incomprensione del miniatore. Emilia prende la parola per narrare la novella di Tedaldo degli Elisei, che introduce mettendone in evidenza l'ambientazione fiorentina: «Ad me piace nella nostra città ritornare, donde alle due passate piacque di dipartirsi, e come un nostro cittadino la sua donna perduta riacquistasse mostrarvi». Nell'autografo hamiltoniano si legge però una lezione erronea, dovuta forse ad un'incomprensione del miniatore, che interpreta probabilmente la *D* boccacciana come una *O* e poi non capendo più il senso corregge la precedente *A* in *C*: si passa quindi da «Ad me», lezione giusta, seguita dalle edizioni, alla forma scorretta «Co me». Il codice oxoniense alla c. 55v. riporta la medesima lezione erronea. Scrive Corsi:

*Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006, Padova, Unipress, 2009, vol. II, pp. 877-891.

<sup>9</sup> Si registrano inoltre le seguenti particolarità di esecuzione: nelle giornate II-X l'iniziale filigranata della ripresa ha dimensioni maggiori di quelle che aprono le stanze. Nella ballata della giornata VI la maiuscola della prima stanza è di tipo semplice, mentre dovrebbe essere, a rigore, filigranata; nella giornata X l'iniziale della prima stanza non è stata eseguita.



È difficile ammettere che una svista di questo tipo possa essersi verificata indipendentemente nei due manoscritti; tale errore congiuntivo porterà ad ipotizzare che il manoscritto di Holkham Hall dipenda direttamente dal Berlinese? Oppure è più economico supporre la presenza di un testimone intermedio tra il Berlinese e il codice di Oxford? L'analisi codicologica non ci fornisce ulteriori elementi di giudizio, che invece andranno cercati in un ambito primariamente filologico<sup>10</sup>.

Seguendo il suggerimento di Cursi, sono ripartita dalla collazione della Bellina tra B e H e ho allargato il confronto in alcuni *loci critici* decameroniani anche a Mn e a P, cioè ai due codici utilizzati insieme ad altri testimoni da Vittore Branca nel 1976 e da Maurizio Fiorilla nel 2013 per la ricostruzione del testo critico<sup>11</sup>.

H e B hanno 8 lacune in comune, che risultano integrate a testo da Mn e accompagnate in questo manoscritto dalla segnalazione a margine *deficiebat*: II 7, 81 *de beni*; II 7, 106 *advenisse*; III 7, 96 *fé*; IV 1, 7 *avesse*; VIII 1, 3 *la donna*; VIII 8, 24, *vendecta*; IX 1, 5 *là*; X 9, 39 *honore*.

Sono questi casi notissimi, ampiamente valutati dagli editori, anche perché potrebbero profilare un rapporto di verticalità tra B, in qualità di antografo, e Mn. La questione, piuttosto spinosa, è stata riaffrontata nel 2012 da Alfonso D'Agostino, muovendo dal contributo fondamentale degli anni Ottanta di Franca Brambilla Ageno; recentemente vi ha accennato Maurizio Fiorilla nell'*addendum* del suo ultimo articolo per una nuova edizione critica del *Decameron*<sup>12</sup>. Certo è che la presenza di una situazione per così dire 'inversa' rispetto ai casi ora ricordati, e cioè quella che si ritrova in VIII 4, 5, dove Mannelli segnala con una croce a margine una lacuna che

<sup>10</sup> Marco Cursi, *Descrizione del manoscritto*, in G. Boccaccio, *Decameron: testo e saggi*, cit., pp. 41-56, a p. 54.

<sup>11</sup> Giovanni Boccaccio, *Decameron. Edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano*, a cura di V. Branca, presso l'Accademia della Crusca, Firenze 1976; G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, cit. Le citazioni del *Decameron* sono tratte da quest'ultima edizione. Nella selezione dei *loci critici* ho ripreso il dibattito più recente, riferendomi in particolare a Maurizio Fiorilla, *Per il testo del Decameron*, «L'Ellisse», V, 2010, pp. 9-38; Id., *Ancora per il testo del Decameron*, «L'Ellisse», VIII/1, 2013, pp. 75-90; Id., *Sul testo del Decameron: per una nuova edizione critica*, in M. Marchiaro, S. Zamponi (a cura di), *Boccaccio Letterato*, Atti del convegno internazionale Firenze-Certaldo, 10-12 ottobre 2013, Firenze, Accademia della Crusca-Ente Nazionale Giovanni Boccaccio, 2015, pp. 211-237; Teresa Nocita, *Loci critici della tradizione decameroniana*, in P. Canettieri, A. Punzi (a cura di), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma, Viella, 2014, vol. II, pp. 1205-1210.

<sup>12</sup> Alfonso D'Agostino, *Ancora sui rapporti fra l'autografo berlinese del Decameron e il codice Mannelli*, «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature», III, 2012, 2, pp. 44-85; Franca Brambilla Ageno, *Il problema dei rapporti tra il codice Berlinese e il codice Mannelli del Decameron*, «Studi sul Boccaccio», XII, 1980, pp. 5-37; M. Fiorilla, *Sul testo del Decameron: per una nuova edizione critica*, cit., pp. 235-237.

in B (e in H) non risulta, pare orientare in senso diametralmente opposto il giudizio, configurandosi a rigore come un errore separativo di Mn rispetto a B (a meno che la *crux* marginale di Mn non si riveli annotazione frutto di una rilettura ascrivibile a altro tempo e a altra mano e indichi la presenza di un salto, senza integrazioni, proprio nella copia fiorentina e non nel suo autografo; ma per il riconoscimento dei *marginalia* alla mano principale vale fino a oggi il parere favorevole di Cursi<sup>13</sup>).

Nel regesto delle omissioni comuni a H e B s'inscrive anche il passo seguente, dove Mn non riesce ad integrare la perdita, che però avverte e segnala con una *crux*:

IX 10, 8: Compar Pietro d'altra parte, essendo poverissimo e avendo una piccola casetta in Tresanti appena bastevole a lui e a una sua giovane e bella moglie e all'asino suo, quante volte donno Gianni in Tresanti capitava tante sel menava a casa, e come poteva, *in riconoscimento dell'onore* che da lui in Barletta riceveva, l'onorava. [*in riconoscimento dell'onore P in riconoscimento* (in marg. † *hic deficit aliquid*) Mn *in riconoscimento* B H]

Si possono inoltre considerare altri quattro casi in cui l'edizione Fiorilla avverte e sana un vuoto testuale facendo ricorso alla lezione di P, nei quali il codice oxoniense si allinea sempre con la testimonianza lacunosa dell'autografo:

IV 1, 45: Or via, va' con le femine a spander le lagrime, e in crudelendo, *con un medesimo colpo altrui e me* [*con un medesimo colpo altrui e me P con un medesimo colpo* Mn B H] se così ti par che meritato abbiamo, uccidi.

VI 2, 15: Messer Geri, al quale o *la qualità del tempo* o affanno più che l'usato avuto o forse il saporito bere che a Cisti vedeva fare, sete avea generata, volto agli ambasciatori sorridendo disse [...] [*la qualità del tempo P la qualità* Mn B H]

X 9, 18: E appresso questo menati i gentili uomini nel giardino, cortesemente gli domandò *chi e' fossero e donde e dove andassero*; al quale il Saladino rispose: "Noi siamo mercatanti cipriani e di Cipri vegniamo e per nostre bisogne andiamo a Parigi". [*chi fossero e donde e dove andassero P chi e' fossero* Mn B H]

X 9, 102-103: Ella similmente alcuna volta guardava lui non già per riconoscenza alcuna che ella n'avesse, ché la barba grande e lo strano abito e la ferma credenza che aveva che egli fosse morto gliele *toglievano, ma per la novità dell'abito*. [*toglievano, ma per la novità dell'abito P toglievano* Mn B H]

<sup>13</sup> M. Cursi, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori*, cit., pp. 180-182.

14 *loci critici* presentano dei *lapsus calami* di B e Mn che ritornano identici nel ms. H; questi errori di copiatura danno luogo a delle incongruità del testo e sono stati pertanto corretti nell'edizione Fiorilla 2013, grazie al ricorso della testimonianza di P:

I Intr. 97: Queste parole sommamente piacquero, e a una voce lei *per reina* [*per reina P prima Mn B H*] del primo giorno elessero.

I 8, 9: oggi *in* [*in P di Mn B H*] rapportar male dall'uno [*l'uno H*] all'altro, in seminare zizzania, in dir cattività e tristizie, e, che è peggio, in farle nella presenza degli uomini, in rimproverare i mali [...]

II 3, 27: L'abate dorme e *le* [*le P se B Mn H*] cortine son dinanzi.

II 7, 112: Ma essa, tenera del mio onore, mai a alcuna persona fidar non mi volle che verso Cipri venisse, se non, forse due mesi sono, venuti quivi certi buoni uomini di Francia con le loro donne, de' quali alcun parente v'era della badessa, e sentendo essa che in Ierusalem andavano a visitare il Sepolcro, dove colui cui tengono per Idio fu seppellito poi che da' giudei fu ucciso, *loro* [*loro P allora Mn B H*] mi raccomandò e pregogli che in Cipri a mio padre mi dovessero presentare.

III Intr. 4: Quindi, quasi di riposo vaghi, sopra una loggia che la corte tutta signoreggiava, essendo ogni cosa piena di quei fiori che concedeva il tempo e di frondi, *postisi* [*postisi P postesi Mn B H*] a sedere, venne il discreto siniscalco e loro con preziosissimi confetti e ottimi vini ricevette e riconfortò.

IV 3, 23: la cui morte sentendo Folco e Ughetto e le lor donne, senza sapere *che di* [*che di P di che Mn B H*] veleno fosse morto, insieme con la Ninetta amaramente piansero e onorevolmente il fecero seppellire.

IV 7, 18: la cattivella, che dal dolore del perduto amante e dalla paura della dimandata pena dallo Stramba ristretta stava *per l'aversi* [*per l'aversi P e per l'aversi Mn B H*] la salvia fregata a' denti, in quel medesimo accidente cadde che prima caduto era Pasquino, non senza gran meraviglia di quanti eran presenti.

V 8, 13: Ora avvenne che, *un venerdì* [*un venerdì P venendo Mn B H*] quasi all'entrata di maggio, essendo un bellissimo tempo [...]

V Concl. 1: Essendo adunque la novella di Dioneo finita, meno per vergogna dalle donne risa che per poco diletto, e la reina, conoscendo che il fine del suo *reggimento* [*reggimento P ragionamento Mn B H*] era venuto [...]

VII Intr. 7: Ma poi che l'ora del mangiar fu venuta, messe le tavole sotto i vivaci *allori* [*allori P albori Mn B H*] e agli altri belli *arbori* [*arbori P Mn B arberi H*] vicine [...]

VIII 7, 75: Ma essendosi già levato il sole e ella *alquanto dall'una delle parti più al muro* [*alquanto dall'una delle parti più al muro P alquanto più dall'una delle parti più al muro Mn B H*] accostatosi della torre [...]

X 9, 30: «Adunque veggo io che il mio femminile avviso sarà utile, e per ciò vi priego che di spezial grazia mi facciate di non rifiutare né avere a vile quel piccioletto dono il quale io vi farò venire, ma considerando che le donne secondo il loro picciol cuore piccole cose danno, più al buono animo di chi dà riguardando che alla quantità del don, *il prendiate*». [*il prendiate P riguardiate Mn B H*]

X 9, 80: e, se possibile è, anzi che i nostri tempi finiscano, che voi, avendo in ordine poste le vostre cose di Lombardia, una volta almeno a veder mi vegniate, acciò che io possa in quella, essendomi d'avervi veduto rallegrato, quel *difetto* [*difetto P diletto Mn B H*] supplire che ora per la vostra fretta mi convien commettere.

IX 9, 23: Quindi, dopo alquanti dì *pervenuti* [*pervenuti P divenuti Mn H [...]venuti B*]<sup>14</sup> a Antiochia, ritenne Giosefo Melisso seco a riposarsi alcun dì.

L'opposizione testuale tra la redazione giovanile, attestata nel Parigino, e la stesura successiva, relata da Mn B, segna una netta frattura all'interno della tradizione decameronica, rispetto alla quale il codice Holkham si situa chiaramente al fianco di B e di Mn. Ma il legame più stretto è sempre quello con l'autografo, come si ricava da 22 casi di accordo in lezione erronea (per lo più spiegabile con genesi paleografica):

II 1, 2: Spesse volte, carissime donne, avvenne che chi altrui s'è di beffare *ingegnato* [*ingegnato P Mn ingegno B H*], e massimamente quelle cose sono da reverire, s'è con le beffe e talvolta col danno *a sé* [*a se P se B Mn H*] solo ritrovato.

II 1, 20: La qual cosa veggendo Stecchi e Marchese cominciarono fra sé adire che la cosa stava male, e di se medesimi dubitando non ardivano a aiutarlo, anzi con gli altri insieme *gridavano* [*gridavano P Mn gridando B H*] ch'el fosse morto, avendo nondimeno pensiero tuttavia come trarre il potessero delle mani del popolo.

II 5, 9-11: La giovane, pienamente informata e del parentado di lui e de' nomi, al suo appetito fornire con una sottil malizia, sopra questo

<sup>14</sup> In questo caso la lezione di B non è leggibile. La stampa *Deo Gratias*, basata prevalentemente su B, ha la lezione *pervenuti* (G. Boccaccio, *Decamerone*, Napoli[?], Tipografia del Terenzio, 1470[?]); non si può escludere del tutto dunque che questa fosse anche la lezione dell'Hamilton 90.

fondò la sua intenzione; e a casa tornatasi, mise la vecchia in faccenda per tutto il giorno acciò che a Andreuccio non potesse tornare; e presa una sua fanticella, la quale essa assai bene a così fatti servigi aveva ammaestrata, in sul vespro la mandò all'albergo dove Andreuccio tornava. La qual, quivi venuta, per ventura lui medesimo e solo trovò in su la porta e di lui stesso il domandò. Alla quale dicendole egli che era desso, essa, tiratolo da parte, disse: «Messere, una gentil donna di questa terra, quando vi piacesse, vi parlereia volentieri». Il quale *uden-dola* [*udendola* P *vedendola* corr. in *udendola* Mn *vedendola* B H], tutto postosi mente e parendogli essere un bel fante della persona, s'avvisò questa donna dover di lui essere innamorata.

II 6, 55: Quello che tu offeri di voler fare sempre il desiderai, e se io avessi creduto che concesso mi dovesse esser suto, lungo *tempo è che* [*tempo ha che* P *tempo è che* Mn *tempo che* B H] domandato l'avrei.

III 8, 27: Oltre a questo, io ho di belli gioielli e di cari, li quali io non intendo che d'altra persona sieno che *vostri*. [*vostri* Mn P *vostra* B H]

IV Intr., 34: E se non fosse che uscir sarebbe del modo usato del ragionare, io produrrei le istorie in mezzo, e quelle tutte piene mostre-rei d'antichi uomini e valorosi, ne' loro più maturi anni sommamente avere studiato di compiacere alle donne: il che se essi non *sanno* [*sanno* P Mn *fanno* B H], vadano e sì l'apparino.

IV 1, 34: Sono adunque, sì come da te generata, di carne e sì poco vivuta, che ancor sonno giovane, e per l'una cosa e per l'altra piena di concupiscibile disidero, al quale maravigliosissime forze hanno date l'aver già, per essere *stata* [*stata* P Mn *stato* B H] maritata, conosciuto qual piacer sia a così fatto disidero dar compimento.

IV 4, 9: La quale con lieto viso e l'ambasciadore e l'ambasciata ricevette: e rispostovi che *ella* [*ella* P Mn *egli* B H] di pari amore ardeva, una delle sue più care gioie in testimonianza di ciò gli mandò.

IV 8, 26: e destatolo quello che presenzialmente a *lei* [*lei* P Mn *lui* B H] avvenuto era disse essere a un'altra intervenuto, e poi il domandò se a lei avvenisse che consiglio ne prenderebbe.

VI 9, 7: nella quale messer Betto e' compagni s'erano molto *ingegnati* [*ingegnati* P Mn *ingegnato* B H] di tirare Guido [...]

VII 10, 13: «Se io questo gli discuopro, egli prenderà gelosia di me, e potendole a ogni suo piacere parlare, sì come compare, in ciò che egli potrà *le* [*le* P Mn *la* B H] mi metterà in odio, e così mai cosa che mi piaccia di lei io non avrò».

VIII 2, 22: Deh ! *andate andate* [*andate andate* P Mn *andante andate* B H]: o fanno i preti così fatte cose?».

VIII 7, 4: essendosi ella d'un giovinetto bello e leggiadro a sua scelta *innamorata* [...] [*innamorata* P Mn *innamorato* B H]

IX 5, 31: e *venendosene* [*venendosene* P Mn *venendose* B H] verso Firenze disse Bruno a Calandrino [...]

IX 5, 41-42: E in questa guisa Bruno e Buffalmacco, che tenevano mano al fatto, traevano de' fatti di Calandrino il maggior piacer del mondo, faccendosi talvolta dare, sì come domandato dalla sua donna, quando un pettine d'avorio e quando una borsa e quando un coltellino e cotali ciance, allo 'ncontro recandogli cotali anelletti contraffatti di niun valore, de' quali Calandrino faceva maravigliosa festa; e oltre a questo n'avevan da lui buone merende e d'altri onoretti; acciò che solleciti fossero a' fatti suoi. Ora avendol *tenuto* [*tenuto* P Mn *tenuti* B H] costoro ben due mesi in questa forma [...]

IX 5, 67: *al suo* [*al suo* Mn P *a suo* B H] fervente amor pose fine [...]

IX 7, 14: Laonde ella, vergognandosi d'apparire dove veduta fosse, assai volte miseramente pianse la sua ritrosia e il non avere, in quello che niente le costava, al vero sogno del marito *voluto* [*voluto* P Mn *voluta* B H] dar fede.

X 8, 80: Se esser le pare *ingannata* [*ingannata* P Mn *ingannato* B H], non io ne son da riprendere, ma ella, che me non dimandò chi io fossi.

X 9, 107: La quale presala, acciò che l'usanza *di lui* [*di lui* Mn P *da lui* B H] compiesse [...]

X 9, 110: Il nuovo sposo, quantunque alquanto scornato fosse, liberamente e come amico rispose che delle sue cose era nel suo volere quel farne che più *gli* [*gli* P Mn *le* B H] piacesse.

X Concl. 15: Come la Fiammetta ebbe la sua canzon finita [...] Appresso questa, *se ne* [*se ne* Mn P *se* B H] cantarò più altre [...] Ancora, un'ommissione comune a H e B, che si riscontra nella novella di Griselda, accomuna i due manoscritti, distinguendoli dal codice Mannelli.

X 10, 19: Allora Gualtieri, presala per mano, la menò fuori e in presenza di tutta la sua compagnia e d'ogni altra persona la fece spogliare ignuda: *e fattisi quegli vestimenti venire che fatti avea fare* [*e fattisi venire quelli panni che fatti avea fare* P *e fattisi quegli vestimenti venire che fatti avea fare* Mn *e fattisi quegli vestimenti che fatti avea fare* B H], prestamente la fece vestire [...]

Alla luce di questi primi nuovi sondaggi, se non è ancora possibile indicare con certezza la posizione stemmatica di H, ritengo però che si possa ragionevolmente affermare che il manoscritto appartiene all'ultima redazione dell'opera e che risulta molto vicino all'autografo berlinese. La più grande divergenza rispetto all'Hamiltoniano è rappresentata dalla sua completezza, perché H non è libro lacunoso. Per queste ragioni credo che la sua lezione potrebbe essere criticamente analizzata nella ricostruzione del testo decameroniano e soprattutto penso che dovrebbe essere valutato l'apporto che il manoscritto di Oxford può dare per la pubblicazione delle novelle della VII e della X giornata (VII 1, 6-VII 9, 32; IX 10, 12-X 8, 50), che sono cadute, com'è noto, nell'autografo di Boccaccio.





GIOVANNI BOCCACCIO COPISTA E INTERPRETE DELLA  
COMMEDIA. LA COMMEDIA NEI CODICI TOLEDANO 104.  
6, RICCARDIANO 1035 E CHIGIANO L VI 213: ALCUNI DATI  
SULLA VARIANTISTICA

Sonia Tempestini\*

1. I codici

Il presente contributo vuole approfondire il ruolo di Giovanni Boccaccio copista della *Commedia* attraverso un'analisi sistematica del testo del poema dantesco contenuto nei tre codici autografi: Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares, Zelada 104 6 (To); Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1035 (Ri); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L VI 213 (Chig). I tre codici membranacei sono generalmente ricondotti al terzo quarto del secolo XIV<sup>1</sup>. Il codice toledano contiene il *Trattatello in*

\* Alla base del presente lavoro vi è una lunga collaborazione con la dott.ssa Chiara Teodori intrapresa a partire dalla tesi di laurea specialistica (Sonia Tempestini, Chiara Teodori, *Boccaccio copista ed editore della Commedia*, tesi di laurea, Università degli Studi di Roma La Sapienza, facoltà di Scienze Umanistiche, Corso di laurea specialistica in Testo, linguaggi e letteratura, a.a. 2009-2010, rel. A. Punzi, corr. M. Cursi) e poi proseguita. Al lavoro comune è dunque da attribuirsi la trascrizione e la collazione integrale dell'*Inferno* nei manoscritti Toledano 104 6; Riccardiano 1035 e Chigiano L VI 213 e una prima analisi dei dati relativi restituiti nel presente contributo.

<sup>1</sup> La cronologia assoluta dei tre manoscritti autografi del Boccaccio è stata a lungo discussa, molte sono le periodizzazioni proposte dagli studiosi talvolta contrastanti tra loro. To risale agli inizi degli anni Cinquanta, non oltre il 1355, Ri al 1360 e Chig al periodo tra il 1363 e il 1366. Per queste ultime proposte di datazione, con cui si conviene, e per un quadro generale cfr. Marco Cursi, *Cronologia e stratigrafia delle sillogi dantesche del Boccaccio*, in *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio. Studi sugli autografi in volgare e su Boccaccio dantista*, a cura di S. Bertelli e D. Cappi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014, pp. 81-130. Si vedano anche Marco Cursi, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2103 e Marco Cursi, Maurizio Fiorilla, *Giovanni Boccaccio*, in G. Brunetti, M. Fiorilla, M. Petoletti (a cura di), *Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento*, I, Roma, Salerno, 2013 pp. 43-103. Quanto agli studi precedenti Barbi stabilì la linea cronologica To Ri Chig (Dante Alighieri, *La vita nuova*, per cura di Michele Barbi, Firenze 1907, *Introduzione*, p. CXCVI) poi confermata da Petrocchi (Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, 4 voll. Firenze, Le Lettere, 1994 2ª ed., *Introduzione*, p. 40). Si ricordano inoltre De la Mare (Albinia De la Mare, *The Handwriting of Italian Humanists*, Oxford, Oxford University Press, 1973), Ricci (Pier Giorgio Ricci, *Le tre redazioni del Trattatello in laude di Dante*, «Studi sul Boccaccio», VIII, 1974, pp. 197-214), De Robertis (Dante Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, 3 voll. in 5 tomi, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 657), Boschi

*laude di Dante*, la *Vita Nova*, gli *Argomenti in terza rima*, la *Commedia*, quindici canzoni dantesche<sup>2</sup>. Il codice riccardiano contiene, oltre agli *Argomenti* e alla *Commedia*, le quindici canzoni dantesche. Si tratta però di un codice mutilo di due carte che contenevano *Inf.* XXI, 101-139 e *Inf.* XXII 1-136 e di un intero quaternione (da *Purg.* VIII, 71 a *Purg.* XIII, 68). Infine il codice chigiano L VI 213, che in origine costituiva un unico volume con il Chigiano L V 176<sup>3</sup>, riporta gli *Argomenti* e la *Commedia*<sup>4</sup>. I tre

Rotiroti (Marisa Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della "Commedia". Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella libreria editrice, 2004). Se dunque le ipotesi sulla cronologia assoluta sono molteplici e le datazioni oscillano fino a collocare intorno agli anni settanta la silloge chigiana, le ipotesi sulla cronologia relativa dei tre codici sono più uniformi e gli studiosi concordano nella sequenza To-Ri-Chig. A discostarsi da questa posizione è la Malagnini (Francesca Malagnini, *Il libro d'autore dal progetto alla realizzazione: il "Teseida delle nozze d'Emilia" (con un'appendice sugli autografi di Boccaccio)*, «Studi sul Boccaccio», XXXIV, 2006, pp. 3-102) che, su osservazioni di natura paratestuale, ipotizza l'antiorità di Chig su Ri. Quanto agli studi più recenti di notevole importanza anche ai fini della dimostrazione della validità della successione To Ri Chig, nonché relativamente alla questione dell'antigrafo (cfr. § 2) gli studi di Mecca: Angelo Eugenio Mecca, *Il canone editoriale dell'antica vulgata di Giorgio Petrocchi, e le edizioni dantesche del Boccaccio*, in «Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Seconda serie (2008-2013)», a cura di E. Tonello e P. Trovato, Padova, libreriauniversitaria.it edizioni, 2013, pp. 119-82, Id., *L'amico del Boccaccio e l'allestimento testuale dell'officina vaticana*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XV/1-2 2012, pp. 57-76 e Id., *Boccaccio editore e commentatore di Dante*, in *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio*, cit., pp. 163-185.

<sup>2</sup> Sull'origine della serie delle quindici canzoni distese e dunque sul problema dell'ordinamento, da non considerarsi, secondo De Robertis, un'innovazione del Boccaccio editore di Dante, si veda D. Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, cit. Si vedano inoltre sulla questione Giuliano Tanturli, *L'edizione critica delle "Rime" e il libro delle canzoni di Dante*, «Studi danteschi», LXVIII, 2003, pp. 251-269; Natascia Tonelli, *Rileggendo le "Rime" di Dante secondo l'edizione e il commento di Domenico De Robertis: il libro delle canzoni*, «Studi e problemi di critica testuale», LXXIII, 2006, pp. 9-59; Marco Grimaldi, *Boccaccio editore delle Canzoni di Dante*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*, atti del convegno (Roma, 28-30 ottobre 2013), a cura di L. Azzetta e A. Mazzucchi, Roma, Salerno editrice, 2014, pp. 137-157.

<sup>3</sup> Sulla ricostruzione della silloge si veda Domenico De Robertis, *Il "Dante e Petrarca" di Giovanni Boccaccio*, introduzione all'edizione fototipica *Il codice chigiano L. V. 176 autografo di Giovanni Boccaccio*, Roma, Archivi Edizioni - Firenze, Fratelli Alinari, 1974, pp. 7-72. Mi limito ad indicare la bibliografia essenziale più recente: M. Cursi, M. Fiorilla, *Giovanni Boccaccio*, cit. pp. 48-49 e S. Bertelli, *Codicologia d'autore. Il manoscritto in volgare secondo Giovanni Boccaccio*, in *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio*, cit. pp. 4-6.

<sup>4</sup> Alcuni riferimenti per la descrizione codicologica dei codici. Ms. Toledano 104.6: cfr. Domenico De Robertis, *Censimento dei manoscritti di rime di Dante*, III, «Studi danteschi», XXXIX, 1962, pp. 119-209; Marcella Roddewig, *Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersermann, 1984, n. 757; D. Alighieri, *Rime*, cit., pp. 657-658; Id., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, 4 voll., Firenze, Le Lettere, 1994, 2ª ed., I, Introduzione, p. 559; M. Boschi Rotiroti,

manoscritti hanno, come noto, un'importanza capitale all'interno della tradizione della *Commedia* poiché rappresentano, secondo Giorgio Petrocchi, il punto di frattura tra l'antica e la nuova vulgata<sup>5</sup>. Nella sua edizione della *Commedia secondo l'antica vulgata* egli considera l'attività di dantista del Boccaccio un momento cruciale per le sorti dell'intera tradizione del poema: «prendendo a caposaldo un esemplare di divulgazione boccacesca, possiamo stabilire in qual misura e con quali conseguenze l'opera del lettore fiorentino di Dante abbia mutato il corso della tradizione manoscritta della *Commedia*»<sup>6</sup>. Quindi suddivide l'*iter* della tradizione della *Commedia* in quattro fasi, di cui «la penultima è data dal Chigiano L VI 213 di mano del Boccaccio [...] ultimo dei tre esemplari della *Commedia* di suo pugno, dopo il Toledano 104.6 e il frammentario Riccardiano

*Codicologia trecentesca*, cit. n. 269; S. Bertelli, *Codicologia d'autore*, cit., pp. 20-23; M. Cursi, M. Fiorilla, *Giovanni Boccaccio*, cit., p. 53. Ms. Riccardiano 1035: cfr. M. Roddewig, *Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie*, cit., n. 321; D. Alighieri, *Rime*, cit., pp. 335-338; D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 528; M. Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca*, cit., n. 156; Marisa Boschi Rotiroti, *Censimento dei manoscritti della Commedia. Firenze. Biblioteche Riccardiana e Moreniana. Società Dantesca Italiana*, Roma, Viella, 2008, pp. 57-59; S. Bertelli, *Codicologia d'autore*, cit., pp. 17-19; M. Cursi, M. Fiorilla, *Giovanni Boccaccio*, cit., p. 52. Ms. Chigiano L VI 213: cfr. M. Roddewig, *Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie*, cit., n. 668; D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 486; D. Alighieri, *Rime*, cit., pp. 745-747; M. Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca*, n. 36; S. Bertelli, *Codicologia d'autore*, cit., p. 7; M. Cursi, M. Fiorilla, *Giovanni Boccaccio*, cit., p. 49. Sul valore della silloge chigiana come documento della prima vera e propria 'composizione del canone dei classici moderni' si veda anche Corrado Bologna, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1994, vol. 1 pp. 166-181.

<sup>5</sup> D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit. Come noto, Petrocchi basò la sua edizione della *Commedia* sull'analisi di 27 manoscritti il cui limite cronologico si aggira intorno ai primi anni '50 del XIV secolo. Ai quattro volumi della sua edizione critica se ne sarebbe dovuto aggiungere un quinto dedicato ad una più approfondita analisi della tradizione più tarda; tuttavia tale volume non fu mai dato alle stampe. L'edizione critica del Petrocchi è basata su una collazione integrale dei manoscritti presi in esame, e non più solo sui *loci barbariani*; ben presto divenne, come afferma criticamente Paolo Trovato «non l'«ipotesi di lavoro» più aggiornata sulla *Commedia*, bensì il testo della *Commedia*» (Paolo Trovato, *Introduzione a Nuove prospettive sulla tradizione della "Commedia". Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato, Firenze, Cesati, 2007, p. 10) Si consideri tuttavia che, come afferma Boschi Rotiroti (cfr. M. Boschi Rotiroti *Codicologia trecentesca*, cit.) i manoscritti precedenti la vulgata del Boccaccio dovrebbero essere circa un centinaio. Sul rapporto tra antica e nuova vulgata e sui limiti relativi a tale concetto si rimanda a *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia»*. Seconda serie (2008-2013), a cura di E. Tonello e P. Trovato, *libreriauniversitaria.it*, 2013. Infine per un quadro storico relativo alle edizioni della *Commedia* si veda Riccardo Viel, *Sulla tradizione manoscritta della Commedia: metodi e prassi in centocinquanta anni di ricerca*, «Critica del testo», XIV/1, 2011, pp. 459-518.

<sup>6</sup> D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 18.

1035»<sup>7</sup>. In riferimento a questi ultimi due codici Petrocchi chiarisce che, nonostante siano stati tenuti presenti «non s'è reso necessario l'analitico raffronto con Chig. il quale si impone sugli altri con la qualifica di edizione ultima e definitiva del testo dantesco»<sup>8</sup>.

Si cercherà dunque in questa sede di approssicare uno studio sistematico dei testi della *Commedia* nei codici in questione a partire dalla loro collazione integrale ad oggi completata per *Inferno* e *Purgatorio*<sup>9</sup>. L'obiettivo principale, in questa fase della ricerca, è l'analisi dei dati emersi, ovvero della *varia lectio* interna a questo ristretto gruppo di codici. Si è condotto un confronto analitico tra le varianti emerse dalla collazione integrale dei tre manoscritti e si è in parte allargata l'indagine anche ai rapporti con l'antica vulgata (per questa seconda operazione ci si è serviti dello scrutinio delle varianti approntato dal Petrocchi)<sup>10</sup>. Si sono infine confrontate le varianti con il testo delle *Esposizioni* letterali delle *Esposizioni sopra la Comedia* al fine di ottenere maggiori elementi sui codici che Boccaccio poteva avere sotto gli occhi al tempo del commento pubblico. Le varianti riscontrate nel corso dello spoglio sono di diversa natura: accanto a varianti adiafore (che includono una rilevante presenza di lezioni in cui si attesta un'inversione nell'ordine delle parole), si riscontrano *lapsus calami* evidenti e lezioni deteriori dovute per lo più a errori di anticipazione, ripetizione o all'influenza di altri passi del testo<sup>11</sup>. Nell'approntare la collazione integrale si sono considerate anche va-

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 18-19.

<sup>9</sup> Per procedere si è anzitutto sentita l'esigenza di approntare, per ognuno dei manoscritti, una trascrizione diplomatico-interpretativa completa, trascrizione inedita per i codici toledano e chigiano (la trascrizione diplomatico-interpretativa del testo della *Commedia* del codice riccardiano 1035 è disponibile online al sito <[http://www.danteonline.it/italiano/codici\\_frames/codici.asp?idcod=321](http://www.danteonline.it/italiano/codici_frames/codici.asp?idcod=321)> a cura della Società dantesca). Questa operazione preliminare ci ha permesso di effettuare la collazione dei manoscritti riducendo il margine di errore.

<sup>10</sup> I manoscritti verranno indicati secondo le sigle del Petrocchi (cfr. D. Alighieri, *La Commedia seconda l'antica vulgata*, cit. pp. 57-58). Ci è parso utile ampliare l'indagine inserendo, secondo l'apparto negativo del Petrocchi, i manoscritti dell'antica vulgata che riportano lezioni coincidenti con la lezione dei manoscritti del Boccaccio qualora non concordi con la lezione scelta da Petrocchi, al solo fine di ottenere una linea guida per distinguere lezioni comuni alla tradizione rispetto a lezioni riscontrabili esclusivamente nei codici del Boccaccio (*lectiones singulares*). Chiaramente tale dato è da considerarsi parziale poiché relativo al riscontro con le lezioni dei soli codici presenti nell'apparato critico del Petrocchi e soprattutto perché in queste sede non sono stati inseriti possibili confronti con i cinque codici della famiglia vaticana da cui proviene l'antigrafo del Boccaccio sconosciuti a Petrocchi (cfr. nota 12).

<sup>11</sup> Si veda per un quadro generale e numerose esemplificazioni relative alle diverse tipologie di varianti e di errori dei tre codici Giancarlo Breschi, *Boccaccio editore della "Commedia"*, in *Boccaccio autore e copista, Catalogo della mostra di Firenze - Biblioteca Medicea Laurenziana 11 ottobre 2013 - 11 gennaio 2014*, a cura di Teresa De Robertis et al., Firenze, Mandragora, 2013, pp. 247-253 e Anna Betti Bruni, Giancarlo Breschi, Giuliano Tanturli, *Giovanni Boccaccio e la tra-*

rianti di carattere linguistico e grafico<sup>12</sup>. Queste ultime tipologie di varianti, sebbene apparentemente meno rilevanti, sono state prese in esame per due ragioni fondamentali: da un lato si è voluto fornire uno spoglio il più possibile esaustivo e che prescindendo dalle ricadute ecdotiche, dall'altro si è constatato che tali varianti risultano utili per meglio comprendere i rapporti tra i tre codici e il loro rapporto con il testo delle *Esposizioni*.

## 2. *Inferno*: alcuni dati

A seguito della collazione sistematica dei tre manoscritti, limitatamente alla prima cantica della *Commedia*, è stato riscontrato un totale di oltre quattrocento varianti (ricordando che con varianti si intende in questa sede luoghi del testo in cui i tre manoscritti non concordano tra loro e dunque riportano almeno due lezioni diverse). Circa il 70% delle varianti appartiene al codice toledano, il 5% al codice riccardiano e circa il 20% al codice chigiano (in alcuni luoghi il confronto tra i tre manoscritti non è stato possibile poi-

*dizione dei testi volgari*, in *Boccaccio letterato. Atti del convegno internazionale. Firenze Certaldo, 10-12 ottobre 2013*, a cura di M. Marchiaro e S. Zamponi, Firenze, Accademia della Crusca, 2015, pp. 9-60.

<sup>12</sup> Quanto alle varianti grafiche e linguistiche sono state inserite solo quelle ritenute più significative e non rispondenti ad un uso grafico-linguistico proprio di ciascun manoscritto. Nel caso delle *Commedie* ogni testo mostra alcune peculiarità (in particolar modo il Toledano si distacca dall'uso linguistico della coppia Riccardiano-Chigiano). Si riportano di seguito, alcuni tra i principali usi grafici e linguistici, propri di ciascuno dei tre manoscritti, con relativi esempi. Toledano: uso massiccio del sistema abbreviativo soprattutto negli *incipit* di cantica; in particolare è attestata la presenza di abbreviazioni che negli altri due codici non compaiono mai: *que* (I, 124), *par* (I, 126); la velare è spesso segnalata con l'uso del grafema <h> (I, 31), *charcha* (I, 50), *ficchar* (IV, 11), *lungħa* (IV, 22), *Chome* (XXVI, 28); uso del trigramma -ngn- Es: *ongni* (XXVI, 42), *lengno* (XXVI, 138); presenza di forme moderne e meno latineggianti: a) uso della *i* in alternativa alla *y* attestata negli altri due manoscritti. Es: *etiocle* (*ethyocle* XXVI, 54), *circe* (*cyrce* XXVI, 91); b) uso di *a* invece che *ad*. Es: *a noi* (*ad noi* XXVI, 27), *aviso* (*adviso* XXVI, 50); tendenza allo scempiamento delle geminate: *macorsi* (XXVI, 32), *ateso* (XXVI, 46); preferenza della forma *li* invece che *gli* nei pronomi e negli articoli: *li spiriti* (IV, 119), *elli* (XXVI, 70); tendenza al monottongamento: *foco* (XXVI, 41), *nova* (XXVI, 137); mantenimento del dittongo latino 'AU': *laude* (XXVI, 71); *audivi* (XXVI, 79). Riccardiano: uso della maiuscola all'interno del verso dopo il punto che segnala l'inizio del discorso diretto; uso della maiuscola per i nomi propri di persona; frequente uso dell'articolo *lo* al posto di *il*; raddoppiamento fonosintattico. Es: *chella* (XXVI, 38); *chemmi* (XXVI, 46); uso piuttosto regolare dei dittonghi. Per quanto riguarda il Chigiano: si osserva la scarsa presenza di abbreviazioni, in particolare l'abbreviazione *per* non è usata quasi mai; raddoppiamento fonosintattico; uso piuttosto regolare dei dittonghi. Per lo studio approfondito delle caratteristiche linguistiche di alcuni autografi del Boccaccio cfr. Francesca Faleri, *Riflessioni sulla lingua di Giovanni Boccaccio (a partire dalle opere volgari in copia autografa)*, in *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio*, cit., pp. 137-162. Si veda inoltre, di recentissima pubblicazione, Paola Manni, *La lingua del Boccaccio*, Bologna, il Mulino, 2016.

ché, come accennato, Ri è mutilo di alcune carte). È evidente in primo luogo il numero piuttosto cospicuo di varianti; in secondo luogo, dato questo fondamentale, la netta frattura tra To e la coppia Ri-Chig: su oltre quattrocento varianti totali in poco meno di trecento casi è To a presentare una lezione diversa, laddove Ri e Chig concordano. Si consideri poi che quando non è in To, la lezione isolata appartiene quasi sempre a Chig così che i due manoscritti si collocano sostanzialmente ai due poli opposti. Già sulla base di tali osservazioni si possono dividere i tre autografi boccacceschi in due gruppi: da una parte To, dall'altra la coppia Ri-Chig. La collazione e l'analisi delle varianti ci viene dunque in aiuto per quando riguarda la datazione relativa dei tre manoscritti: la cronologia relativa proposta dagli studiosi, avallata da rilevamenti paleografici sui tre manoscritti, è da questa analisi nuovamente confermata per cui Ri, pur avvicinandosi fortemente al codice chigiano, si pone come manoscritto intermedio tra il precedente To e il successivo Chig<sup>13</sup>.

Nel corso dello studio dati interessanti sono scaturiti dal confronto tra le varianti dei tre manoscritti e la lezione scelta dal Petrocchi nella sua edizione critica della *Commedia*, lezione che vuole qui indicare semplicemente il parametro scelto per la collazione, dato dunque non prettamente filologico ma utile per comprendere l'andamento dei manoscritti rispetto a quelle che Petrocchi individua come le lezioni più corrette dell'antica vulgata.

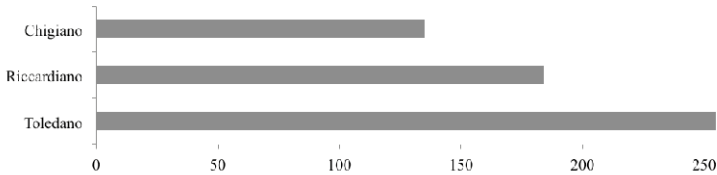


Grafico 1<sup>14</sup> – *Inferno*, lezioni dei manoscritti To, Ri, Chig che corrispondono alla lezione della *Commedia* del Petrocchi sul totale delle varianti.

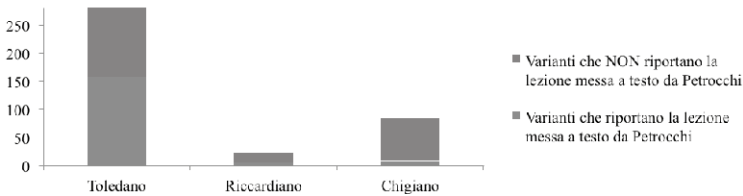


Grafico 2 – *Inferno*: lezioni dei manoscritti To, Ri, Chig che corrispondono alla lezione della *Commedia* del Petrocchi sulle varianti riportate dal solo manoscritto.

<sup>13</sup> Cfr. nota 1.

<sup>14</sup> Per quanto si sia cercato di arrivare a un computo il più possibile preciso si tenga presente la possibilità, qui e nei grafici e calcoli successivi, di un minimo margine di errore.

Attraverso i grafici 1 e 2 si nota un progressivo allontanamento dalle lezioni dell'antica vulgata messe a testo da Petrocchi. In particolare è significativo il caso del Chigiano: delle oltre 80 varianti del manoscritto meno di 10 corrispondono alla lezione scelta dal Petrocchi.

Tra questi rari casi<sup>15</sup>:

IV, 33 innanzi] innanzi Chig avanti To Ri *Esp*  
+ Rb; XII, 57 andare] andare Chig *Esp* andando To Ri;  
XXIII, 119 che 'l senta] chel senta Chig che senta To Ri + Co Ham Laur  
Vat; XXXIII, 45 sogno] sogno Chig segno To Ri + Co Mad.

Le varianti non attestate nei manoscritti dell'antica vulgata cui fa riferimento il Petrocchi sono circa quaranta nel codice toledano e oltre novanta nel codice chigiano: è questa un'ulteriore prova della maggiore lontananza di quest'ultimo codice dal resto della tradizione. Inoltre, su un totale di circa centosessanta luoghi in cui il Toledano non attesta la versione scelta dal Petrocchi, in circa settanta casi la lezione coincide con quella del Vaticano Latino 3199 (Vat)<sup>16</sup>. Non si vuole in questa sede affrontare nel det-

<sup>15</sup> Qui come in seguito le lezioni di riferimento, precedute dalle parentesi quadre, sono tratte dal testo de *La Commedia secondo l'antica vulgata* a cura di Giorgio Petrocchi. Con *Esp* si indica il testo delle *Esposizioni sopra la Comedia* di Giovanni Boccaccio (Esposizioni letterali) secondo l'edizione critica a cura di Giorgio Padoan (Cfr. Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, VI, Milano, Mondadori, 1965). Precedute dalla dicitura *in marg.* si indicano le varianti marginali autografe. Si riscontrano tre tipologie di varianti marginali: varianti non precedute da alcun segno, che dunque sanano errori di copia, varianti precedute da *al'* (*aliter*) ad indicare lezioni adiafore e infine varianti precedute da *c'* (*corrige* o *credo*) che indicano correzioni o congetture. Cfr. Francesco Feola, *Il Dante di Giovanni Boccaccio. Le varianti marginali alla "Commedia" e il testo delle "Esposizioni"*, «L'Alighieri», XXX, 2008, pp. 121-134. Per le diverse ipotesi sullo scioglimento dell'abbreviazione *c'* e per la bibliografia relativa cfr. Silvia Finazzi, *Le postille di Boccaccio a Terenzio*, «Italia medioevale e umanistica», LIV, 2013, pp. 81-133, alle pp. 100-101.

<sup>16</sup> Si tratta, come noto, della copia che Boccaccio donò a Petrarca tra la fine degli anni '40 e gli inizi degli anni '50. Un codice perduto appartenente alla stessa famiglia di Vat dovette essere l'antigrafo dei tre codici del Boccaccio. Cfr. Guido Traversari, *Il Boccaccio e l'invio della Commedia al Petrarca*, «Giornale dantesco», XIII, 1905, pp. 25-31; Giuseppe Billanovich, *Prime ricerche dantesche*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947; Carlo Pulsoni, *Il Dante di Francesco Petrarca: Vaticano latino 3199*, «Studi petrarcheschi», n.s., XX, 1993, pp. 155-208. Cfr. inoltre S. Bertelli, *Codicologia d'autore*, cit. pp. 35-38. Tra i manoscritti dell'antica vulgata non tenuti in considerazione dal Petrocchi vi sono cinque codici appartenenti all'officina vaticana. Petrocchi ne individua due: Vat e Cha (Cha 597 del Musée Condé di Chantilly). Il codice appare, come afferma il Petrocchi: «uno dei prodotti dell'officina di Firenze produttrice di Vat, al quale è prossimo se non ne è dipendente», cfr. D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 61). Altri cinque manoscritti (Vaticano Barb. Lat. 3644; Banco Rari 330 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Laurenziano 40.13; Riccardiano 1012; Marciano It. Z.55) ricon-

taglio la questione dell'antigrafo per la quale si rimanda in particolare ai recenti studi di Angelo Eugenio Mecca<sup>17</sup>. Ci limitiamo dunque, ricordando che, pur non trattandosi di Vat, dalla famiglia vaticana deve provenire l'antigrafo dei codici in questione, a sottolineare quel progressivo allontanamento dalla famiglia dell'antigrafo già individuato dal Petrocchi<sup>18</sup> e evidenziato dagli studi di Mecca. Particolarmente significative sembrano essere alcune delle varianti di To riportate esclusivamente da Vat (o dalla coppia Cha-Vat.) di cui si forniscono solo alcuni esempi.

II, 80 se già] se già Ri Chig *Esp* sancor To (*in marg.* al' se già) + Cha Vat; VII, 106 In la palude va] Una palude va To (*in marg.* c' fa) + Cha Eg La Laur Pa Parm Po Vat nella palude va Ri Chig una palude fa *Esp*; IX, 45 Erine] trine To *Esp* + Cha Lau Lo Pr Ricc Tz Vat crine Ri Chig + Ash Ham La Laur Mad Pa Parm Po Rb<sup>19</sup>; IX, 70 fori] fuori Ri Chig *Esp* + Co Eg Lau Lo Mad Parm Ricc Tz fiori To (*in marg.* fuori) + Vat; XIII, 130 la mia scorta] la mia scorta Ri Chig lo mio duca To *Esp* + Cha Vat (lo mi duca); XIV, 59 con tutta] con tutta Ri Chig di tutta To *Esp* + Cha Vat; XIV, 70 disdegno] disdegno Ri Chig dispregio To *Esp* + Cha Parm Vat; XXV, 144 se fior la penna] se fior la penna Ri Chig se fior la lingua To + Cha Vat; XXVI, 57 vanno] vanno Ri Chig corron To + Cha Vat.

Il secondo dato fondamentale è la stretta vicinanza tra i codici riccardiano e chigiano. Riportiamo di seguito solo alcune tra le varianti principali in cui si attesta, laddove To riporta una lezione diversa, la corrispondenza tra i due codici<sup>20</sup>. Si commentano in nota, per necessità di brevità, solo alcuni casi scelti.

II, 78 di quel ciel] da quel ciel To + Ash Cha Eg Fi La Laur Pa Parm Po Pr Rb Ricc Tz Vat dal ciel Ri Chig *Esp* (dal cielo); II, 85 Da che tu vuo'] poi che tu vuo To + Cha Vat da poi che vuoi Ri Chig da può che vuo' *Esp*; II, 122 nel core allette] nel core allette To nel cuor tallecte Ri Chig *Esp*

ducibili alla stessa famiglia vaticana verranno individuati da Gabriella Pomaro (cfr. Gabriella. Pomaro, *L'officina dantesca. 1. L'officina di Vat*, «Studi danteschi», LVIII, 1986, pp. 343-374).

<sup>17</sup> Cfr. nota 1.

<sup>18</sup> Afferma Petrocchi: «To si distingue per una maggiore osservanza delle lezioni di Vat, con Ri si accentua il processo di distacco che trova la sua soluzione più libera nella veste di Chig», cfr. D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 40.

<sup>19</sup> Dalla lezione *trine*, difficilmente accettabile, del gruppo Vaticano attestata in To, il Boccaccio torna nella coppia Ri-Chig a una più comune lettura *crine*. Cfr. D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 104.

<sup>20</sup> Ci limitiamo in questo elenco a segnalare alcuni dei casi in cui la lezione dei codici riccardiano e chigiano diverge non solo da quella del codice toledano ma anche dalla lezione messa a testo dal Petrocchi.



(nel cuor t'allette); IV, 37 e s'e' furon] et sei furon To et se pur fur Ri Chig *Esp* (e se pur fur). V, 68 mostrommi e nominommi] nommommi et dimostrommi To mostrommi et nominolle Ri Chig *Esp* + Cha; V, 107 chi a vital] chi a vita To chin vita Ri Chig *Esp* (chi 'n vita); VIII, 69 grande] grande To *Esp*; grave Ri Chig<sup>21</sup>; X, 67 gridò] grido To *Esp* (gridò) disse Ri Chig + Laur<sup>22</sup>; XI, 37 omicide] omicide To *Esp* homicidij Ri Chig + Ash Cha Co Eg Fi Ham La Lau Lo Mart Pa Po Pr Ricc Triv Tz; XII, 129 credi] credi To *Esp* creda Ri Chig; XIII, 116 fuggendo] fuggendo To et fuggendo Ri Chig *Esp*; XIV, 82 ambo] ambo To *Esp* ambe Ri Chig; XIV, 36 si stingueva] si stingueva To *Esp* si spegnesse Ri Chig; XV, 104 laudabile] laudabile To laudevole Ri Chig *Esp*; XVI, 28 sollo] sollo To *Esp* brollo Ri Chig; XVIII, 55 l' fui] io fui To io son Ri Chig + Co; XVIII, 66 non son] non son To non a Ri Chig + Co Pr; XIX, 29 pur su per] pur su per To pur sopra Ri Chig; XXI, 65 e com'el] et comel To et quande] Ri Chig; XXI, 92 i diavoli] diavoli To li demon Ri Chig<sup>23</sup>; XXIII, 23 li avem] gli avem To gli abbiam Ri Chig; XXIII, 36 per volerne] per volerne To per volerci Ri Chig; XXV, 113 corti] corti To torti Ri Chig<sup>24</sup>; XXV, 139 li volse] li volse To rivolse Ri Chig; XXVI, 15 duca mio] ducamio To mio maestro Ri Chig + Eg Ga Ham La Lau Lo Mad Pa Parm Pr Ricc Tz; XXVI, 87 affatica] affatica To fatica Ri Chig; XXVIII, 123 dicea: «Oh me] dicea o me To dicea come Ri Chig; XXX, 129 molte parole] molte parole To troppe parole Ri Chig + Laur; XXXI, 110 non v'era] non vera To non era Ri Chig + Ash; XXXIII, 65 lo di] lo di To quel di Ri Chig + Ash Ham; XXXIII, 155 trovai di voi un tal] trovai di voi un tal To trovai io un di voi Ri Chig; XXXIV, 73 vellute coste] vellute coste To lanute coste Ri Chig.

Molti, a tal proposito, gli esempi di inversione:

V, 71 le donne antiche] le donne antiche To *Esp* lantiche donne Ri Chig + Co Ham; VII, 61 figliuol veder] figliuol veder To *Esp* veder figliuolo Ri Chig + (veder figliuol) Eg Ham La Lau Lo Mart Parm Ricc Triv Tz; VIII, 60 ancor ne lodo] ancor ne lodo To *Esp* ne lodo ancora Ri Chig + Ham; XV, 87 mia lingua] mia lingua To *Esp* lingua mia Ri Chig; XIV, 105 Roma guarda] roma guarda To *Esp*

<sup>21</sup> *Grave* è eco del primo emistichio del verso: «Coi gravi cittadin [...]» (*gravi*: Eg Ham Laur).

<sup>22</sup> *Disse* è probabilmente influenzato dal successivo *dicesti* di *Inf.* X, 68: «dicesti elli ebbe [...]». Probabile anche l'eco del precedente *decto* messo a testo dai tre codici del Boccaccio (*Inf.* X, 65: *m'avean di costui già decto il nome* in To, Ri e Chig contro il *m'avean di costui già letto il nome* attestato dalla quasi totalità della tradizione).

<sup>23</sup> et i dimon: Co; e i demon: Pr.

<sup>24</sup> Errore di natura paleografica. Ma è plausibile anche l'influenza di *Inf.* XXV, 115: «poscia li piè di dietro insieme attorti».

guarda roma Ri Chig; XXI, 9 i legni lor] li legni lor To i lor le-  
 gni Ri Chig + Ga Lau; XXIII, 65 tutte piombo] tutte piombo To  
 piombo tutte Ri Chig + (tucte) Co Ham La; XXIV, 59 meglio di  
 lena] meglio di lena To di lena meglio Ri Chig + Ash Co; XXIV,  
 140 di tal vista tu] di tal vista tu To; tu di tal vista Ri Chig; XXVII,  
 93 che solea fare] che solea far To che far solea Ri Chig; XXVIII, 56  
 che forse vedra' il sole] che forse vedrai il sole To chel sol forse vede-  
 rai Ri Chig; XXIX, 54 la mia vista] la mia vista To la vista mia Ri  
 Chig; XXXII, 89 percotendo" rispuose] percotendo rispose To ri-  
 spose percotendo Ri Chig + Co La Pr.

### 3. *Purgatorio*: alcuni dati

Terminata la collazione integrale della seconda cantica, le ricerche so-  
 no ancora in via di completamento. Mi limito dunque a esporre i dati più  
 significativi relativi al *Purgatorio* emersi da un primo studio sulla colla-  
 zione. Il totale delle varianti riscontrate è di circa cinquecento; di queste  
 circa il 52% delle varianti appartiene al codice toledano, il 7% al codice  
 riccardiano e circa il 21% al codice chigiano (per sessantasei varianti il  
 confronto tra i tre manoscritti non è stato possibile poiché Ri è mutilo dal  
 v. 71 del VIII canto del *Purgatorio* fino al verso 68 del canto XIII). Si nota  
 anzitutto una leggera flessione del numero delle varianti del codice tole-  
 dano. Sul totale delle cinquecento varianti inoltre in circa duecentotrenta  
 casi il codice toledano non riporta la lezione scelta dal Petrocchi per il te-  
 sto della *Commedia*, e di questi duecentotrenta solo in una sessantina la  
 lezione coincide con quella del codice Vaticano latino 3199. I dati esposti  
 possono semplicemente indicare delle linee di tendenza; ad ogni modo  
 con il *Purgatorio* si riscontra una maggiore distanza del codice toledano  
 dall'antica vulgata e da Vat.

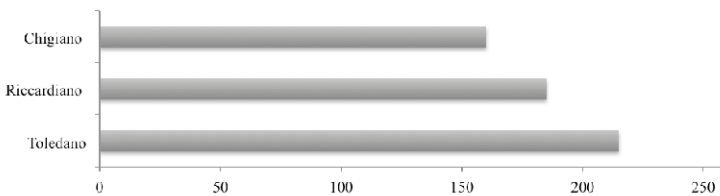


Grafico 3 – *Purgatorio*, lezioni dei manoscritti To, Ri, Chig che corrispondono alla lezione della *Commedia* del Petrocchi sul totale delle varianti<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Al totale delle varianti sono state sottratte le sessantasei varianti per cui non è possibile il confronto con il codice riccardiano poiché mutilo.

Il grafico 3 mostra come, sul totale delle varianti riscontrate per il *Purgatorio*, il numero delle lezioni corrispondenti alla lezione scelta dal Petrocchi rispetto ai dati relativi alla prima cantica diminuisca per il codice toledano e aumenti per il codice chigiano, seppur in lieve misura. Diminuisce anche il numero delle *lectiones singulares* del codice chigiano (si veda a tal proposito il paragrafo seguente) mentre aumentano quelle del codice toledano. Aumentano i recuperi di lezione corretta da parte della coppia Ri Chig. Significativo inoltre il dato relativo al codice chigiano: su un totale di circa cinquecento varianti in centosessanta casi il codice riporta la lezione poi scelta dal Petrocchi, di queste circa venticinque sono varianti riportate dal solo codice chigiano in opposizione a To e Ri (anche in proporzione rispetto al totale delle varianti comunque più del doppio rispetto all'*Inferno*). Si offrono gli esempi più rilevanti:

I, 61 fui mandato] fui mandato Chig fu mandato To Ri + Fi Lau Lo Parm Pr Rb Ricc Tz Vat; V, 62 piedi] piedi Chig passi To Ri + Ham; VII, 26 a veder] a veder Chig o veder To Ri; VIII, 51 dichiarisse] dichiarisse Chig dichiarisser To Ri + Eg Fi Ga La Lo Mart Parm Ricc Triv Tz Vat; XIII, 107 rimendo] rimendo Chig rimondo To Ri + Co Ga Ham La Lau Lo Mad Parm Pr Ricc Tz Vat; XVIII, 76 mezza notte] meça notte Chig; terça notte To Ri + Fi Eg Laur Rb (tercia); XXIII, 33 conosciuta] conosciuta Chig; conosciuto To Ri + Fi Ga Lau Lo Parm Po Ricc Tz Urb Vat; XXXI, 96 sovresso] sovresso Chig sovressa To Ri; XXXII, 32 serpente] serpente Chig presente To Ri + Ash Eg Ga La Lau Parm Pr Vat; XXXII, 32 crese] crese Chig orese To Ri + Ash Eg Ga Ham Lau Parm Pr Vat;

Alcune varianti del codice toledano non comuni nell'antica vulgata e non riscontrabili in Vat:

I, 23 altro polo] altro polo Ri Chig alto polo To + La; XVII, 93 o naturale] o naturale Ri Chig naturale To; XVII, 129 ciascun] ciascun Ri Chig catun To; XVIII, 38 esser buona] esser buona Ri (*in marg.* al' vera) Chig esser vera To; XX, 52 di Parigi] di Parigi Ri Chig da Parigi To XX, 53 li regi antichi] li regi antichi Ri Chig gli antichi regi To XXII, 3 dal viso] dal viso Ri Chig dal volto To + Pr; XXIII, 69 distende] distende Ri Chig dilata To; XXX, 16 cotali] cotali Ri Chig cotale To; XXX, 124 in su] in su Ri Chig su To

Si riportano infine, come per l'*Inferno*, alcuni esempi di varianti della coppia Ri Chig in opposizione a To<sup>26</sup>:

II, 7 le vermiglie] le vermiglie To vermiglie Ri Chig; II, 24 uscio] uscio To nuscio Ri Chig + Co Mart Pr. II, 26 apparver] appar-

<sup>26</sup> In lezioni divergenti dalla lezione messa a testo dal Petrocchi.

ver To aperser Ri Chig + Fi Ga Ham La Lau Laur Lo Mart Parm  
 Po Pr Ricc Tz Vat; II 116 eran] eran To era Ri Chig. III,  
 11 ondestade] onestade To onesta Ri Chig + Co; V, 3 Di re-  
 tro] di retro To una retro Ri Chig; V, 4 Una grido] una grido  
 To forte grido Ri Chig<sup>27</sup>; V, 19 Ridir] ridir To piu dir Ri Chig;  
 V, 105 del ciel] del ciel To da ciel Ri Chig (da cie-  
 lo); VI, 109 e vedi] et vedi To et cura Ri Chig<sup>28</sup>; VII,  
 70 erto] erto To erta Ri Chig + Po; VII, 116 lo giova-  
 netto] lo giovinetto To + Co quel giovinetto Ri Chig;  
 VIII, 14 le uscio] luscio To + Co Laur Vat gli usci Ri Chig +  
 Ham Urb; XIII, 116 co' loro] co loro To; co miei Ri Chig  
 + Po (choi miei); XV, 7 i raggi] i raggi To raggi Ri Chig +  
 Laur; XVI, 54 spiego] spiego To; slego Ri Chig; XVI, 68  
 pur come] pur come To si come Ri Chig + Ash; XIX, 61 a  
 terra] a terra To in terra Ri Chig; XX, 37 s'io ritorno] sio ri-  
 torno To; sio ritorni Ri Chig; XXI, 14 subiti] subiti To; subi-  
 to Ri Chig + Ga Pr Ricc Urb Vat; XXII, 75 colorare stenderò]  
 colorare stendero To colorar distendero Ri Chig + Mart Triv;  
 XXIII, 97 che] che To hor che Ri Chig + Ga; XXIV, 126 disce-  
 se] discese To; distese Ri Chig + Eg Ga La Lau Laur Lo Mart Parm  
 Pr Rb Ricc Triv Tz Urb Vat; XXV, 63 Fè già] fe gia To gia fece  
 Ri Chig + Ga; XXV, 98 là 'vunque] lavumque To dovunque Ri  
 Chig + Eg Parm; XXVI, 148 s'ascose] sascose To saccolse Ri  
 Chig; XXVII, 45 fanciul] fanciul To fantin Ri Chig + Ga Parm Pr  
 Vat; XXVIII, 25 piu andar] piu andar To il piu andar Ri Chig  
 + Ham; XXXI, 55 primo] primo To; propio Ri Chig (proprio).

Anche nel *Purgatorio* sono molti i casi di inversione:

IV, 33 E piedi e man] et piede et man To + Co et man et pie Ri Chig + Pr (et  
 mano et pie); VI, 116 di noi pietà] di noi pieta To pieta di noi Ri Chig +  
 Ash Eg Fi Parm Po Pr; VII, 53 vedi sola] vedi sola To sola vedi Ri Chig;  
 VIII, 69 lo suo primo] lo suo primo To; lo primo suo Ri Chig +

<sup>27</sup> Questo l'incipit del canto V del *Purgatorio* nell'edizione Petrocchi (vv. 1-4): «Io era già da quell'ombre partito, / e seguitava l'orme del mio duca, / quando di retro a me, drizzando 'l dito, / una gridò: "Ve' che non par che luca». Nel codice riccardiano e nel successivo codice chigiano Boccaccio anticipa il soggetto *una* al verso precedente sostituendolo con l'avverbio *forte* al verso successivo: *quando una retro ad me drizzando il dito / forte grido ve che non par che luca*. Forse eco di *Purg.* XXIII, 41-42 «volsa a me li occhi un'ombra e guardò fiso; / poi gridò forte: "Qual grazia m'è questa?"».

<sup>28</sup> La variante *cura* al verso 109, non attestata secondo lo spoglio del Petrocchi in codici dell'antica vulgata, è probabile errore di copia e anticipazione dal verso 110. Così *Purg.* VI, 109-110 secondo l'edizione Petrocchi «Vien, crudel, vieni e vedi la pressura / d'i tuoi gentili, e cura lor magagne».

Laur VII, 118 non si puote dir] non si puote dir To dicer non si puo Ri Chig; XVI, 24 d'iracundia van solvendo] diracundia van solvendo To van solvendo diracundia Ri Chig; XIX, 2 intepidar piu] intiepidar piu To piu intiepidire Ri Chig + Co Pr. XXIII, 74 Cristo lieto] cristo lieto To lieto Christo Ri Chig (Cristo) + Ga Mad Pr; XXII, 85 di là per me] di la per me To per me di la Ri Chig; XVIII, 62 innata v'è la virtù] innata ne la virtu To + Ash Eg Fi Ga Ham La Laur Lo Parm Ricc Tz Vat; nella virtu innata Ri Chig; XXXI, 99 che nol so rimembrar] chio nol so rimembrar To + Ash Co Ham La Laur Mad Mart Rb Tz Urb che rimembrar nol so Ri Chig + Ga Pr.

Oltre agli esempi elencati, si ritrova nel *Purgatorio* un caso particolarmente significativo di errore congiuntivo tra il codice riccardiano e il codice chigiano.

Entrambi i codici infatti mancano di un'intera terzina, ovvero *Purgatorio* XXVI vv. 10-12 («Questa fu la cagion che diede inizio / loro a parlar di me; e cominciarsi / a dir: «Colui non par corpo fittizio»») presente invece nel codice toledano (e nei codici dell'antica vulgata dell'apparato Petrocchi).

La terzina viene poi integrata a margine in entrambi i codici da mani diverse da quella del Boccaccio<sup>29</sup>.

#### 4. Su alcune varianti del codice chigiano L VI 213

Il codice chigiano è sicuramente quello che attesta il maggior numero di innovazioni, errori o *lectiones singulares* soprattutto per quanto riguarda la prima cantica. Si tratta di varianti che appaiono per lo più errori di memoria, talvolta influenzati dai commenti alla *Commedia*, e sviste di copia. Poiché come detto non è possibile fornire il dettaglio della collazione integrale, si elencano di seguito una serie di esempi, da *Inferno* e *Purgatorio*, commentando alcuni tra i casi più significativi.

##### *Inferno*

I, 17 vestite] vestite To Ri coperte Chig (*in marg.* al' vestite) *Esp*  
Plausibile l'influenza dei Commenti alla *Commedia* precedenti il Boccaccio<sup>30</sup>: *Coperta* è infatti attestato nel commento di Jacopo Alighieri («de raggi del sole coperta la vide») e nell'Ottimo Commento («la vide coperta delli raggi del sole»). Rilevante, come vedremo, la presenza, di *coperte* nel testo delle *Esposizioni*.

<sup>29</sup> Sulla mano che integra la terzina mancante nel codice riccardiano si veda Giuseppina Brunetti, *Franceschi e provenzali per le mani del Boccaccio. Con una nota sui manoscritti della "Commedia"*, «Studi sul Boccaccio», XXXIX, 2011, pp. 23-59.

<sup>30</sup> Come mi hanno gentilmente suggerito il prof. Maurizio Fiorilla e la dott.ssa Silvia Finazzi.

- I, 47 test'alta] testa alta To Ri *Esp* testa Chig
- I, 50 magrezza] magreça To Ri *Esp* (magreza) grameça Chig  
 Nel codice chigiano *grameça* del verso 50 è probabile errore di anticipazione, influenzato da *grame* del verso seguente (*Inf.* I, 50-52: «sembiava carca ne la sua magrezza / e molte genti fé già viver grame, / questa mi porse tanto di gravezza»).
- I, 52 gravezza] graveçça To Ri grameça Chig *Esp* (grameza) + Ash  
*Grameça* nel codice Chigiano è probabilmente influenzato dalla lezione *grameça* erroneamente riportata dallo stesso codice ad *Inf.* I, 50.
- I, 76 ritorni] ritorni To Ri *Esp* ti rechi Chig
- I, 102 che la farà] che la fara To Ri *Esp* chel fara Chig
- V, 35 il compianto] il compianto To Ri *Esp* col pianto Chig + Laur
- V, 84 dal voler] dal voler To Ri *Esp* dal disio Chig + Urb  
*Disio*: eco del precedente «Quali colombe dal disio chiamate» (*Inf.* V, 82)<sup>31</sup>.
- V, 113 pensier] pensier To Ri sospiri Chig *Esp*  
*Sospiri* è anticipazione di *Inf.* V, 118: «[...] dolci sospiri».
- VII, 19 giustizia] giustitia To Ri *Esp* giudicio Chig  
*Giudicio (di Dio)*: probabile anticipazione di *Inf.* VII, 83: «[...] giudicio di costei». Inoltre si veda *Inf.* XX, 30: «che al giudico divin passion comporta», nel Chigiano (e in altri codici dell'antica vulgata) *ch'al giudicio di dio passion comporta*.
- VIII, 13 da sé] da se To Ri *Esp* (da sé) così Chig
- IX, 43 conobbe] conobbe To Ri *Esp* conobber Chig
- IX, 117 amaro] amaro To Ri *Esp* avaro Chig  
*Avaro* è eco di *varo* di *Inf.* IX, 115: «[...] il loco varo».
- XII, 131 raggiunge] raggiugne To *Esp* + Ri Ga Pr congiugne Chig
- XV, 37 figliuol disse] figliuol disse To Ri *Esp* figliuol mio Chig  
*Figliuol mio*: è eco di *Inf.* XV, 31: «E quelli: "O figliuol mio, non ti dispiaccia».
- XV, 94 tal arra] tale arra To Ri *Esp* questa arra Chig
- XIX, 104 avarizia] avaritia To Ri miseria Chig  
*Miseria*: la variante, non attestata nel resto della tradizione, è assai significativa se interpretata come frutto della volontà del copista di modificare il testo (non è da escludersi il riferimento alla *miseria* d'animo in contrapposizione alla ricchezza materiale). Ipotizzabile una possibile influenza (anche se a grande distanza nel testo) di *Inf.* II, 92: «che la vostra miseria non mi tange».
- XXIII, 140 bisogna] bisogna To Ri novella (*in marg.* bisogna) Chig  
*Novella* è utilizzato come sinonimo di *bisogna*, storia, faccenda. In questo verso, in quanto rimante, è inaccettabile. *Novella* è rimante in *Inf.* XVIII, 57: «come che suoni la sconcia novella» e *Inf.* XXVIII, 92: «se vuo' ch'i porti su di te novella»

<sup>31</sup> Nel codice Urbinato Latino 366 non si ha ripetizione per anticipazione di *disio* ma inversione (*dal voler* al v. 82 e *dal disio* al verso 84).

- XXIV, 74 non intendo] non intendo To Ri non discerno Chig  
Si noti che si tratta di un rimante.
- XXV, 65 bruno To Ri nero (*in marg.* bruno) Chig  
*Nero*, in rima, poi corretto a *marginé*, è errore meccanico di copia dal verso successivo *Inf.* XXV, 66: «che non è nero ancora e 'l bianco more».
- XXIX, 98 a me] a me To Ri (ad me) ad noi Chig  
*A noi*: è variante non attestata nell'antica vulgata e probabilmente volta a evitare la ripetizione con il successivo «Lo buon maestro a me tutto s'accolse» (*Inf.* XXIX, 100).
- XXXII, 112 rispuose] rispose To Ri (rispuose) dissello Chig  
*Diss'ello*: probabilmente eco di *diss'io* di *Inf.* XXXII, 109: «Omai, diss'io, non vo' che più favelle».
- XXXIII, 59 per voglia] per voglia To Ri per fame Chig  
Qui *fame* è sinonimo di *voglia di manicar*: «ambo le man per lo dolor mi morsi; / ed ei pensando ch'io'l fessi per voglia di manicar, di subito levorsi». *Fame*, rimante, non è accettabile ma il *lapsus* del copista che sembra commentare il testo è senza dubbio significativo.

### *Purgatorio*

- XVIII, 145 sogno] sogno To Ri somno Chig
- XXIII, 133 lo vostro regno] lo vostro regno To Ri il vostro monte Chig  
*Purg.* XXIII, 131-133: «e addita'lo; "e quest'altro è quell'ombra/ per cui scosse dianzi ogne pendice / lo vostro regno, che da sé lo sgombra"». Dante indica Stazio, per cui fu scosso il monte del *Purgatorio*: «quand'io senti', come cosa che cada, tremar lo monte, onde mi prese un gelo» (*Purg.* XX, 127-128). Nel riferirsi dunque al terremoto Boccaccio recupera, forse per errore di memoria, *monte* in luogo di *regno* nel codice Chigiano. Si veda anche il commento di Jacopo della Lana a *Purgatorio* 23, 131-133 «E quest'altro, cioè Stazio, per lo quale tremò lo monte, come è detto nel XX capitolo del *Purgatorio*».
- XXV, 13 voglia] voglia To Ri voce Chig  
*Purg.* XXV, 13-15: «tal era io con voglia accesa e spenta / di dimandar, venendo infino a l'atto / che fa colui ch'a dicer s'argomenta». Il *lapsus voce* è facilmente spiegabile poiché Dante, combattuto dal desiderio ovvero dalla voglia di chiedere, cerca di parlare ma non emette suono.
- XXV, 38 e si] et si To Ri così Chig
- XXX, 118 maligno] maligno To Ri malvagio Chig  
*Purg.* XXX, 118-120: «Ma tanto più maligno e più silvestro / si fa 'l terren col mal seme e non còlto, / quant'elli ha più di buon vigor terrestre». Sull'uso di *malvagio* in luogo di *maligno* si veda anche il commento di Jacopo della Lana (*Purgatorio* 30.118-120) «[...] s'elli li è messa male semente e non coltivato, per ragione tanto più produce malvagio frutto».

XXXI, 85 mi punse] mi punse To Ri mi vinse Chig  
*mi vinse* in luogo di *mi punse* è eco di *vincer* dei versi precedenti<sup>32</sup>:  
*Purg.* XXXI, 83-86 «vincer pariami più sé stessa antica, / vincer  
 che l'altre qui, quand' ella c'era. / Di penter sì mi punse ivi l'ortica».

XXXI, 110 aguzzeranno] aguzzeranno To Ri aguzzeremo Chig

XXXII, 26 carco] carco To Ri carro Chig  
*Purg.* XXXII, 24-26 «pria che piegasse il carro il primo legno. / Indi  
 a le rote si tornar le donne, / e 'l grifon mosse il benedetto carco».

Carco indica dunque il carro, il Boccaccio semplifica qui il verso  
 che assume nuovamente la forma di un commento. La variante è  
 chiaramente inaccettabile poiché rimante.

### 5. Esposizioni sopra la Comedia: il codice chigiano e il testo delle Esposizioni letterali

Oltre alle tre copie della *Commedia* e alla copia di altri scritti danteschi, Boccaccio divenne anche biografo del sommo poeta con il *Trattatello in laude di Dante*, la cui prima redazione è conservata nel manoscritto Toledano 104.6. Nessuno meglio di lui avrebbe potuto affrontare la pubblica lettura e il pubblico commento alla *Commedia*. Le testimonianze del tempo ci informano che la lettura ebbe inizio il 23 Ottobre del 1373 nella chiesa di Santo Stefano in Badia ma venne interrotta all'inizio del 1374 probabilmente a causa della malattia del Boccaccio che morì nel dicembre dell'anno successivo. La lettura rimase incompiuta e le *Esposizioni*, ancora *in fieri*, si interruppero agli inizi del canto XVII dell'*Inferno*.

Gli studiosi hanno cercato di comprendere di quale codice o di quali codici della *Commedia* faccia uso l'autore al tempo della pubblica lettura dell'opera dantesca. La questione parve rilevante anche al Petrocchi che nel volume introduttivo alla sua edizione della *Commedia* scriveva: «Il Boccaccio non chioserà, nel suo commento, da uno dei suoi manoscritti ma dallo stesso esemplare di collazione»<sup>33</sup>. Tuttavia l'ipotesi sembra non convincerlo del tutto: circa dieci anni più tardi torna sul tema: «Un'altra mia vecchia scheda mi chiede: quando scrive il Commento quale dei suoi testi ha dinanzi? Credo il Toledano; [...] anche se non mancano presenze d'altre tradizioni, ma così saltuarie e testualmente poco rilevanti da non consentire riferimenti perentori»<sup>34</sup>. Si è dimostrato dello stesso avviso, in tempi più recenti, Francesco Feola il cui studio si basa sull'analisi delle

<sup>32</sup> Cfr. D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., III. Purgatorio, p. 541.

<sup>33</sup> Cfr. D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., p. 42.

<sup>34</sup> Giorgio Petrocchi, *Dal Vaticano lat. 3199 ai codici del Boccaccio: chiosa aggiuntiva*, in *Giovanni Boccaccio editore e interprete di Dante*, atti del convegno (Firenze-Certaldo, 19-20 aprile 1975), a cura della Società Dantesca Italiana, Firenze 1979, p. 20.



varianti marginali alla *Commedia* nei testi del Boccaccio. Feola evidenzia una quasi totale corrispondenza tra il testo del Toledano e quello delle *Esposizioni*: «sembra possibile [...] affermare con maggior certezza che Boccaccio utilizzò largamente il codice toledano, anche se, come s'è visto, non rinunciò al raffronto con altri codici o con la sua stessa memoria»<sup>35</sup>. L'unica eccezione da lui riscontrata è il caso relativo a *Inf. I, 17*<sup>36</sup>. Sulla questione si era già espresso anche il Padoan, il quale ritiene che: «Il Boccaccio si servì per il commento probabilmente di due diverse copie della *Commedia*, non senza confusione, sì che talvolta un verso, citato nelle “divisioni”, appare poi, dove viene chiosato, in una lezione affatto diversa, anche se per talune di queste diffrazioni si può pensare ad errori di memoria»<sup>37</sup>.

Al fine di individuare nuovi elementi rispetto alla questione dei codici di cui si servì Boccaccio per la pubblica lettura, abbiamo condotto uno studio basato su un confronto analitico tra le varianti messe in evidenza dalla collazione dei tre manoscritti e il testo delle *Esposizioni litterali* così come riportato nell'edizione critica di Giorgio Padoan. Si consideri che dell'opera non sono pervenute copie autografe e che la tradizione è data da quattro manoscritti e un *codex descriptus*<sup>38</sup>. Il numero dei luoghi in cui i tre manoscritti non concordano e per cui è stato possibile effettuare il confronto con il testo delle *Esposizioni* è di circa duecento, poiché, come accennato, il testo del commento del Boccaccio si interrompe ai primissimi versi del canto XVII.

Si conferma che il principale testo di riferimento per le *Esposizioni* dovette essere To: i due testi concordano, considerando anche le glosse, in circa il 70% dei casi analizzati. Se si escludono i rari luoghi in cui le lezioni di Chig e To corrispondono e i rarissimi luoghi in cui la lezione delle *Esposizioni* non concorda né con To né con Chig, in tutti i casi rimanenti il testo del commento coincide con le lezioni di Chig o della coppia Ri Chig. In totale il testo delle *Esposizioni* inoltre riporta la lezione di Chig, diversa da quella di To – che dunque non attesta la variante neanche in glossa – in quasi cinquanta casi<sup>39</sup>. Alcune tra queste lezioni, oltre a *coperte* (*Inf. I,*

<sup>35</sup> F. Feola, *Il Dante di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 134.

<sup>36</sup> *Ibid.* Si tratta della variante *coperte* riportata dal Chigiano. Tale luogo era già stato individuato dal Petrocchi nella sua edizione della *Commedia* al fine di dimostrare la divergenza di alcune lezioni delle *Esposizioni* con i manoscritti del Boccaccio (non sembra quindi rendersi conto che in realtà tale lezione è riportata proprio dal Chigiano).

<sup>37</sup> G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., p. XVII.

<sup>38</sup> Si tratta dei codici: Firenze, BNC, II I 51 (F); Firenze, BNC, II IV 58 (F1); Firenze, BNC, Magliabechiano VII 805 (F2), Firenze, BNC, Magliabechiano VII 1050 (F3); Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1053 (FR). F2 è copia settecentesca di FR. Il Padoan divide i quattro codici in due gruppi: α (F, F3) e β (FR, F1) con archetipo comune.

<sup>39</sup> Anche qui, come per i calcoli precedenti, si sono considerate tutte le varianti emerse dalla collazione integrale, dunque anche varianti linguistiche e in generale errori di possibile natura poligenetica.

17) già segnalato da Feola, appaiono assai rilevanti poiché sono riportate esclusivamente da Chig, non concordano con la lezione scelta dal Petrocchi e, quando non si tratti di variante non attestata, sono riscontrabili in un numero assai esiguo di manoscritti.

- I, 17 vestite] vestite To Ri coperte Chig (*in marg.* al' vestite) *Esp*  
 I, 52 gravezza] graveçça To Ri grameça Chig *Esp* (grameza) + Ash  
 V, 113 pensier] pensier To Ri sospiri Chig *Esp*
- I, 46 contra me] contro mi To Ri contro ad me Chig *Esp* (contro a me) + Co Eg  
 I, 72 dei] dei To Ri iddii Chig *Esp* (Idii)  
 I, 77 il diletto] il dilectoso To Ri al dilectoso Chig *Esp* (al diletto) + Ham Triv Pa  
 II, 78 di quel ciel] da quel ciel To + Ash Cha Eg Fi La Laur Pa Parm Po Pr Rb Ricc Tz Vat dal ciel Ri Chig *Esp* (dal cielo)  
 IV, 128 Iulia, Marzia] julia martia To martia julia Ri Chig *Esp* (Marzia Giulia) + Ash Co Mart Triv  
 V, 38 enno] enno To Ri eran Chig *Esp* + Ash Co Ham La Urb  
 V, 107 chi a vita] chi a vita To chin vita Ri Chig *Esp* (chi 'n vita)  
 X, 51 appreser] apreser To Ri (appreser) appreson Chig *Esp*  
 XV, 104 laudabile] laudabile To laudevole Ri Chig *Esp*

*Lectiones singulares* come *coperte* e soprattutto errori di anticipazione come *grameça* e *sospiri* farebbero presumere che il codice chigiano fosse presente agli occhi del copista nel momento del commento e che dunque tali varianti non siano dovute esclusivamente a errori di memoria del copista quanto piuttosto alla consultazione della copia più tarda della *Commedia* al momento della redazione del testo per la pubblica lettura. Pur apparendo forte la possibile componente poligenetica di alcune delle corrispondenze, esse ci aiutano a dimostrare che non solo a pochi e più significativi casi si limiterebbe la presenza del testo del codice chigiano nel testo delle *Esposizioni* letterali<sup>40</sup>. Risulta tuttavia problematico giungere a conclusioni chiare poiché se da una parte è difficile calcolare quanto possa aver influito la memoria dell'autore delle *Esposizioni* nella scrittura del testo, dall'altra lo stesso testo di riferimento non è tratto da un autografo ma da un'edizione critica basata su quattro codici non autografi (come specificato alla nota 38). I dati fin qui trattati si limitano inoltre al confronto tra il testo delle *Esposizioni* e la variantistica interna ai codici

<sup>40</sup> Per un quadro generale sulla definizione e le tipologie di errore poligenetico in riferimento alla tradizione manoscritta della *Commedia* cfr. Caterina Brandoli, *Due canoni a confronto. I luoghi di Barbi e lo scrutinio di Petrocchi*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della "Commedia". Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, cit., pp. 99-214.

del Boccaccio. Per uno studio approfondito sul testo della *Commedia* nelle *Esposizioni* relativamente ai rapporti tra il testo, le copie del Boccaccio della *Commedia* e la tradizione, si rimanda, in questo stesso volume, al contributo di Elisabetta Tonello<sup>41</sup>.

\*\*\*

Ai già molto approfonditi e preziosi lavori sulle *Commedie* del Boccaccio e sulla loro variantistica interna di Angelo Eugenio Mecca e di Giancarlo Breschi, si è voluto qui tentare di aggiungere alcuni dati dando conto dei risultati emersi dalla nostra collazione integrale, completata come detto per *Inferno* e *Purgatorio* e di cui si sono potute fornire solo brevi esemplificazioni, attraverso uno sguardo che tenesse conto al contempo di dati quantitativi e qualitativi cercando di integrare elementi emersi dagli studi precedenti<sup>42</sup>. Per concludere i dati principali riguardano anzitutto il numero decisamente cospicuo di varianti, ovvero dei luoghi in cui uno dei tre manoscritti riporta una lezione diversa rispetto agli altri due, per lo più riscontrabili nel codice toledano. Si conferma quindi una netta frattura tra quest'ultimo manoscritto e la coppia riccardiano-chigiano; da notare inoltre una differenza di elaborazione del testo a seconda delle cantiche, per cui il codice chigiano appare più corretto nella seconda cantica rispetto all'*Inferno*, al contrario il codice toledano sembra inserire un maggior numero di innovazioni proprio nella seconda cantica. Ci si propone a breve dunque di approfondire questo aspetto, completando anche la collazione del *Paradiso*, e di fornire la collezione integrale commentata. Appare confermato, inoltre, dal confronto tra la variantistica interna ai codici con il testo delle *Esposizioni* letterali che il manoscritto toledano fu il principale testo di riferimento per il commento pubblico del Boccaccio; emerge tuttavia dall'analisi dei dati che anche il codice chigiano dovette a sua volta esser presente agli occhi del commentatore il quale recupera dalla sua copia più tarda della *Commedia* lezioni chiaramente erranee e probabilmente, seppur sia difficile stabilirlo con certezza, non imputabili soltanto all'influsso della memoria del Boccaccio copista.

<sup>41</sup> Elisabetta Tonello, *Il testo della Commedia nelle Esposizioni di Boccaccio*, in questo volume, pp. 109-129. Si considerano nel contributo di Elisabetta Tonello varianti ritenute monogenetiche, mentre in questo contributo, come sottolineato, anche varianti di possibile natura poligenetica: il conto può dunque apparire dissimile in virtù delle diverse tipologie di errore prese in considerazione.

<sup>42</sup> Per gli studi di Mecca e Breschi si vedano rispettivamente le note 1 e 11.



IL TESTO DELLA *COMMEDIA*  
NELLE *ESPOSIZIONI* DI BOCCACCIO

*Elisabetta Tonello*

Uno degli aspetti meno indagati delle *Esposizioni* del Boccaccio riguarda il trattamento dei versi danteschi ad opera del certaldese. Nell'edizione critica del 1965, il curatore Giorgio Padoan afferma che le rime della *Commedia* sono citate in maniera spesso incongrua e imprecisa e pertanto si propone di ristabilire il verso o mantenerne l'inesattezza a seconda dei casi. Secondo Padoan, la spiegazione di tante incertezze nella lezione del testo riportato da Boccaccio risiede nella possibilità che l'autore si sia «servito di più di una copia della *Commedia*, o (ma ciò può valere solo per qualche caso) [...] forse [...] fidato della propria memoria»<sup>1</sup>.

Le intuizioni dell'editore, che sono certamente da sottoscrivere nella sostanza, vanno verificate più puntualmente nel dettaglio. Si confrontino quindi i luoghi in cui la lezione delle *Esposizioni* è discordante rispetto al testo critico della *Commedia* (segnalati da Padoan nel suo apparato critico) per saggiare la tipologia dell'innovazione e l'eventuale accordo con le tre *editiones* dantesche del Boccaccio<sup>2</sup>.

Una prima constatazione, di natura quantitativa, riguarda il fatto che una buona parte delle innovazioni nei versi della *Commedia* citati nel commento (d'ora in poi *Esp*) derivino *recta via* dalle copie boccacciane To, Ri, Chig<sup>3</sup>. Mentre in generale dovremmo ammettere che buona parte degli

<sup>1</sup> Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. VI, Milano, 1965, ristampato in Oscar Classici, Mondadori, 1994, 2 voll., p. 727. Si è tenuto inoltre presente l'ampio commento di Micheal Papio: Giovanni Boccaccio, *Boccaccio's Expositions on Dante's Comedy*, translated, with introduction and notes, by Michael Papio, Toronto, University of Toronto Press, 2009.

<sup>2</sup> Verranno prese in considerazione solo le innovazioni sostanziali e tralasciate quelle formali e altamente poligenetiche. Si rimanda, a questo proposito, al saggio di Sonia Tempestini, *La Commedia nei codici Toledano 104. 6, Riccardiano 1035 e Chigiano L VI 213: alcuni dati sulla variantistica*, in questo volume, che fornisce un quadro esaustivo dei rapporti tra i tre autografi boccacciani e il testo delle *Esposizioni*. Il differente computo delle discordanze risiede proprio nella scelta delle innovazioni; la studiosa considera ogni scarto nella lezione, comprese quindi le innovazioni formali e poligenetiche.

<sup>3</sup> Per una descrizione accurata dei tre mss. e della loro cronologia, da ultimi Sandro Bertelli, *Codicologia d'autore. Il manoscritto in volgare secondo Giovanni Boccaccio*, in *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio. Studi sugli autografi in volgare e*

errori vadano ricondotti alle disattenzioni e banalizzazioni dei copisti, in diversi *loci* di *Esp* si intravede la responsabilità di Boccaccio nell'innovazione e in un caso (che segnalo in nota al luogo) la correzione *ope ingenii* è esplicitata. Dunque *Esp* segue da vicino la fisionomia testuale di To Ri Chig. Ad ogni modo nel commento che segue si trovano le prove che la lezione proposta da Boccaccio, ancorché proveniente dalla tradizione cui attinse per le sue copie, fosse accolta e condivisa. Si dà qualche ragguaglio in nota.

Si premette un breve *conspectus siglorum* per agevolare la lettura delle tavole.

### *Conspectus siglorum*

$\alpha$  = F<sup>3</sup> (FIRENZE, BNC, Magl. VII 1050) + F (FIRENZE, BNC, II I 51)

$\beta$  = F<sup>1</sup> (FIRENZE, BNC, II IV 58) + FR (FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 1053)

Chig = CITTÀ DEL VATICANO, BAV, Chigiano L v 176

Ri = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 1035

To = TOLEDO, Biblioteca Capitolare, Toledo 104.6

Vat = CITTÀ DEL VATICANO, BAV, Vat. Lat. 3199

*vat* = CITTÀ DEL VATICANO, BAV, Barb. Lat. 3644; CHANTILLY, Musée Condé, Cha; FIRENZE, BNC, Pal. 314; FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, 40.13; VENEZIA, Biblioteca Marciana, Marc. It. Z. 55, FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 1012; CITTÀ DEL VATICANO, BAV, Vat. Lat. 3199 (= Vat) + affini

### *Tav. 1 Accordi in innovazione Esp + To Ri Chig<sup>4</sup>*

*Inf. I, 94* ché questa bestia per la qual tu gride P] quella *Esp* To Ri Chig

*Inf. II, 23* fu stabilita per lo loco santo P] fur stabiliti *Esp* To Ri Chig  
Essendo in tutti i codici di mano del Boccaccio, è possibile che si tratti di una congettura dell'autore per accordare la persona del verbo al soggetto plurale: «la quale e 'l quale».

*Inf. II, 68* e con ciò c'ha mestieri al suo campare P] che fa  $\alpha$ ; che  $\beta$  mestiere *Esp*; ha mestiere To Ri Chig

*Inf. III, 29* sempre in quell'aura senza tempo tinta P] aer *Esp* To Ri Chig  
La banalizzazione trova una sua giustificazione concettuale in un altro passo dell'opera (*Esp. litterale c. IV*): «è "aura" un soave movimento

*su Boccaccio dantista*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014 (Studi e Testi, 486), pp. 1-80 e Marco Cursi, *Cronologia e stratigrafia nelle sillogi dantesche di Giovanni Boccaccio*, in *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio*, cit., pp. 81-129.

<sup>4</sup> Con *Esp* si intende il testo critico ricostruito da Padoan, basato sui 4 testimoni che trasmettono l'opera. Dove i testimoni seguano lezioni differenti lo si segnalerà esplicitandone il comportamento. Si ricorda a tal proposito che la sistemazione stemmatica proposta dall'editore prevede un albero a due rami, bipartito tra la famiglia  $\alpha$  (composta da F<sup>3</sup> e F) e  $\beta$  (formata da F<sup>1</sup> e FR).

- d'aere: per questa cagione non credo voglia dire il testo "aura", per ciò che alcuna soavità non ha in inferno, anzi v'è ogni moto impetuoso e noioso: e quindi credo voglia dire "aere eterno"<sup>5</sup>.
- Inf.* IV, 95 di *quel* signor de l'altissimo canto P] quei *Esp* To Ri Chig  
La variante al plurale dipende forse dalla chiosa: «di que' signor», cioè maestri e maggiori, «dell'altissimo canto»<sup>6</sup>.
- Inf.* IV, 130 poi *ch'innalzai* un poco più le ciglia P] *ch'i'* alzai *Esp* To Ri Chig  
*Inf.* V, 64 Elena *vedi*, per cui tanto reo P] *vidi* *Esp* To Ri Chig  
*Inf.* V, 65 tempo si volse, e *vedi* 'l grande Achille] *vidi* *Esp* To Ri Chig  
*Inf.* V, 67 *vedi* Paris, Tristano»; e più di mille P] *vidi* *Esp* To Ri Chig  
*Inf.* V, 80 *mossi* la voce: «O anime affannate P] *muovi* *Esp*To Ri Chig  
*Inf.* V, 92 noi pregheremmo lui *de* (β) la tua pace P] per *Esp* α To Ri Chig  
*Inf.* V, 94 di quel *ch'udire* e che parlar *vi* piace P] *ti* *Esp* To Ri Chig  
*Inf.* V, 126 *dirò* come *colui* che piange e dice P] farò [...] *colei* *Esp* To Ri Chig  
*Inf.* VI, 18 *graffia* li spirti ed *iscoia* ed *isquatra* P] *ingoia* [...] (i)squatra *Esp* To Ri Chig  
*Inf.* VI, 87 se tanto scendi, *là* i potrai vedere P] gli *Esp* To Ri Chig  
*Inf.* VI, 96 quando *verrà* la nimica podesta P] *vedrà* *Esp* To Ri Chig  
*Inf.* VII, 5 la *tua* paura; *ché*, poder *ch'elli* abbia P] sua *Esp* To Ri Chig  
Il possessivo rivolto a Plutone invece che a Dante trova avallo nel commento: «La sua paura» la quale egli o mostra d'averne in sé o vuol mettere in te di sé<sup>7</sup>.
- Inf.* VII, 6 non *ci torrà* lo scender questa roccia P] *ti* terrà *Esp* To Ri Chig  
*Inf.* VII, 60 qual ella sia, parole non *ci appulcro* P] *pulcro* *Esp* To Ri Chig  
*Inf.* VII, 84 che (F<sup>3</sup>; *om.* che F β) è occulto come in erba l'angue P] *sta* *Esp* To Ri Chig  
*Inf.* VII, 108 al piè de le *maligne* piagge grige P] *malvage* *Esp* To Ri Chig  
*Inf.* VII, 109 e io, che di *mirare* stava inteso (atteso α β) P] *mirar* mi *Esp* To Ri Chig  
*Inf.* VIII, 45 benedetta *colei* che 'n te *s'incinse* P] *si* cinse *Esp* To Ri Chig  
*Inf.* VIII, 71 *là* entro *certe* ne la valle cerno P] *certo* *Esp* To Ri Chig  
*Inf.* VIII, 124 questa lor tracotanza non è nova P] *m'è* *Esp* To Ri Chig  
*Inf.* IX, 74 del viso su per quella *schiuma* antica P] *fiamma* *Esp* To Ri Chig  
L'errore risale certo alla memoria interna del verso «Lo maggior corno della fiamma antica» (*If*, xxvi, 85). E il commento *ad locum* riprende: «su per quella fiamma antica. Qual questa fiamma si fosse, per la quale egli si dimostra inverso qual parte riguardare debba, [...] non si può assai chiaramente comprendere»<sup>8</sup>.
- Inf.* IX, 89 *Venne* a la porta e con una verghetta P] *giunse* *Esp* To Ri Chig  
*Inf.* X, 65 m'avean di costui già *letto* il nome P] detto *Esp* To Ri Chig

<sup>5</sup> G. Boccaccio, *Esposizioni*, cit., I, p. 174.

<sup>6</sup> Ivi, p. 204.

<sup>7</sup> Ivi, p. 382.

<sup>8</sup> Ivi, p. 481.

- Inf.* x, 103 Quando *s'appressano o son, tutto è vano* P] *s'appressan n'è del tutto* Esp To Ri Chig
- Inf.* x, 110 *dissi: «Or direte dunque a quel caduto* P] *diss'io (dissi Ri Chig) or dicerete om. Dunque* Esp To Ri Chig
- Inf.* xi, 2 che *facevan gran pietre rotte in cerchio* P] *faceva* Esp To Ri Chig
- Inf.* xi, 12 al tristo fiato; e poi *no i fia riguardo* P] *non* Esp To Ri Chig
- Inf.* xi, 37 *onde omicide e ciascun che mal fiere* P] *odii* Esp To Ri Chig
- Inf.* xi, 84 men Dio offende e *men biasimo accatta?* P] *più* Esp To Ri Chig
- Inf.* xi, 106 da *queste due, se tu ti rechi a mente* P] *questi* Esp To Ri Chig
- Inf.* xii, 5 di *qua* da Trento l'Adice percosse P] *là* Esp To Ri Chig
- Inf.* xii, 16 Lo savio mio *inver' lui* gridò: «Forse P] *Virgilio* Esp To Ri Chig
- Inf.* xii, 28 Così prendemmo via *giù* per lo scarco P] *su* Esp To Ri Chig
- Inf.* xii, 125 quel sangue, sì (*om. sì Esp*) che *cocea pur li piedi* P] *copria pure i* Esp To Ri (gli p.) Chig
- Inf.* xiii, 35 ricominciò a *dir: «Perché mi scerpi?* P] *gridar [...]* sterpi Esp To Ri Chig
- Inf.* xiii, 43 *sì della scheggia rotta* usciva insieme P] *così* di quella scheggia Esp To Ri Chig
- Inf.* xiii, 78 ancor del colpo che *'nvidia le diede* P] *mi* Esp To Ri Chig
- Inf.* xiii, 104 ma non però *ch'alcuna* sen rivesta P] *alcun* Esp To Ri Chig
- Inf.* xiii, 113 sente 'l porco e la caccia a *la sua posta* P] *om. la* Esp To Ri Chig
- Inf.* xiv, 52 se Giove stanchi *'l suo fabbro* da cui P] *i suoi fabbri* Esp To Ri Chig
- Inf.* xiv, 75 ma sempre al bosco *tien li piedi* stretti P] *fa li tenghi* stretti Esp To Ri Chig
- Inf.* xiv, 79 quale del Bulicame esce *ruscello* P] *il ruscello* Esp To Ri Chig (*i è espunto con il puntino in tutti e 3 i mss. autografi*)
- Inf.* xiv, 117 poi sen *van giù* per questa stretta doccia P] *va* Esp To Ri Chig
- Inf.* xiv, 120 tu *lo* vedrai però qui non si conta P] *il* Esp To Ri Chig
- Inf.* xiv, 131 Flegetonta e Lete? *ché de l'un taci* P] *ti taci* Esp To Ri Chig
- Inf.* xiv, 138 quando la colpa *pentuta* è rimossa P] *è ben tutta* Esp To Ri Chig
- Inf.* xv, 53 questi m'apparve, *tornand'io* in quella P] *ritornand(o)* Esp To Ri Chig
- Inf.* xv, 70 La tua fortuna tanto *onor* ti serba P] *ben* Esp To Ri Chig
- Inf.* xvi, 5 correndo, d'una *torma* che passava P] *turba* Esp To Ri Chig
- Inf.* xvi, 26-27 drizzava a me, sì che *'n* contraro il collo / *faceva ai* piè continuo viaggio P] *om. 'n [...]* a' Esp To Ri Chig
- Inf.* xvi, 30 cominciò l'uno, «e *'l tinto* aspetto e brollo P] *tristo* Esp To Ri Chig
- Inf.* xvi, 91 Io *lo* seguiva, e poco eravamo iti P] *il* Esp To Ri Chig

Più significativo invece l'accordo in innovazione con uno solo dei testimoni di mano di Boccaccio. Il testimone che in assoluto rivela il maggior numero di coincidenze di lezione è To, come rilevano molti critici<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Si veda Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi (1966-1967), edizione riv., Firenze, Le Lettere, 2003, 4 voll.: I, p. 42, n. 1. In



La recente scoperta di una data al f. 267r, «1372», che Bertelli e Cursi suggeriscono riferirsi all'anno in cui il codice venne rilegato, coinciderebbe con il periodo di preparazione delle *Esposizioni* e diviene pertanto, in questo contesto, ulteriore indizio a favore dell'utilizzo di To per la stesura del commento<sup>10</sup>.

Si vedano ora in dettaglio i luoghi in cui il testo comico delle *Esposizioni* concorda con To.

*Tav. 2 Accordi in innovazione di Esp + To contro Ri Chig*

- Inf.* II, 90 de l'altre no, ché non son *paurose* P Ri Chig] *poderose* Esp To  
*Inf.* II, 116 li occhi *lucenti lagrimando* volse P] *lucenti lagrimosi* Esp To;  
*pietosi lagrimando* Ri Chig  
*Inf.* II, 124 *poscia che tai* tre donne benedette P Ri Chig] poi che tali Esp To  
*Inf.* VI, 10 *grandine grossa*, acqua tinta e neve P Ri Chig] *grossa* e Esp To  
*Inf.* VII, 90 sì spesso vien *chi* vicenda consegue P Ri Chig] che Esp To  
*Inf.* V, 109 *Quand'io* intesi quell'anime (queste a. To) offense P] da ch'io  
*Esp* To; poi ch'io Ri Chig  
*Inf.* VI, 6 e ch'io mi volga, e come che io *guati* P] [e] (o F<sup>3</sup>) [...] mi *guati* Esp  
 To; e [...] mi *guati* Ri Chig  
*Inf.* VIII, 54 *prima* che noi uscissimo (uscissimo Ri) del lago P Ri Chig]  
 anzi Esp To  
*Inf.* VIII, 73 *fossero*. Ed ei mi disse: «Il foco eterno P Ri Chig] E quei Esp To  
*Inf.* IX, 41 *serpentelli e ceraste avien per crine* P Ri Chig] *om.* e Esp To  
*Inf.* IX, 45 «Guarda», mi disse, «le feroci *Erine* P] *trine* Esp To; *crine* Ri Chig  
*Inf.* IX, 73 Li occhi mi sciolse e disse: «Or drizza il nerbo P Ri Chig] *om.*  
 or Esp To  
*Inf.* IX, 75 per indi *ove* quel fummo è più acerbo» P] *ove* è [...] *om.* è Esp  
 To; onde [...] è Ri Chig  
*Inf.* IX, 90 l'aperse, che non v'ebbe alcun ritegno P Ri Chig] *om.* v'Esp To  
*Inf.* X, 77 «*Selli* han quell'arte», disse, «male appresa P Ri Chig] *om.* *elli* Esp To  
*Inf.* X, 111 che 'l suo nato è *co'* vivi ancor congiunto P Ri Chig] tra Esp To

un primo momento Petrocchi ritiene che «il Boccaccio non chiuse, nel suo commento, partendo da uno dei suoi manoscritti, ma dallo stesso esemplare di collazione (ossia Vat o un suo gemello). [...] È chiaro che, essendo più stretto il rapporto tra Vat e To, in caso di loro convergenza la citazione del commento sembra apparentemente seguire To a preferenza degli altri due codici». Ma in seguito mutò parere: «quando scrive il commento quali dei suoi testi ha dinnanzi? Credo il Toledano» (Giorgio Petrocchi, *Dal Vaticano lat. 3199 ai codici del Boccaccio: chiosa aggiuntiva*, in *Giovanni Boccaccio editore e interprete di Dante, Atti del convegno di Firenze-Certaldo, (19-20 aprile 1975)*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 15-24: 20). Della stessa opinione anche Francesco Feola, *Il Dante di Giovanni Boccaccio. Le varianti marginali alla Commedia e il testo delle Esposizioni*, «L'Alighieri», 30, 2008, pp. 121-134: 134 per cui si veda *infra*.

<sup>10</sup> Sandro Bertelli e Marco Cursi, *Novità sull'autografo Toledano di Giovanni Boccaccio. Una data e un disegno sconosciuti*, «Critica del testo», 15/1, 2012, pp. 187-195.

- Inf.* XI, 67 E io: «Maestro, assai chiara procede P Ri Chig] chiaro *Esp* To  
*Inf.* XI, 69 questo baràto e 'l popol *ch'e'* possiede P Ri Chig] che 'l *Esp* To  
*Inf.* XII, 56 *corrien* centauri, armati di saette P Ri Chig] venien *Esp* To  
*Inf.* XII, 58 *veggendoci* calar, ciascun ristette P] udendoci *Esp* F FR To; ve-  
dendoci *Esp* F<sup>1</sup> F<sup>3</sup> Ri Chig  
*Inf.* XII, 81 che quel di *retro* move ciò *ch'el* tocca? P] dietro [...] che *Esp* To;  
dietro [...] *ch'el* Ri Chig  
*Inf.* XII, 94 e *che ne mostri* là dove si guada P Ri Chig] che ne dimostri *Esp* To  
*Inf.* XII, 126 E *quindi* fu del fosso il nostro passo P Ri Chig] quivi *Esp* To  
*Inf.* XII, 131 lo fondo suo, infin *ch'el* si *raggiunge* P] che si raggiunge *Esp*  
To; *ch'el* si raggiunge Ri; *ch'el* si congiunge Chig  
*Inf.* XIII, 39 se *state* fossimo anime di serpi» P Ri Chig] stati *Esp* To  
*Inf.* XIII, 47 rispuose 'l *savio* mio, «anima lesa P Ri Chig] duca *Esp* To  
*Inf.* XIII, 49 non avrebbe *in* te la man distesa P Ri Chig] egli in *Esp* To  
*Inf.* XIII, 80 disse 'l *poeta* a me, «non perder l'ora P Ri Chig] maestro mio *Esp* To  
*Inf.* XIII, 107 selva *saranno* i nostri corpi appesi P Ri Chig] saran li *Esp* To  
*Inf.* XIII, 130 presemi allor *la mia scorta* per mano P Ri Chig] lo mio du-  
ca *Esp* To  
*Inf.* XIV, 59 e me saetti *con* tutta sua forza P Ri Chig] di *Esp* To  
*Inf.* XIV, 70 Dio in *disdegno* e poco par che 'l pregi P Ri Chig] dispregio  
*Esp* To  
*Inf.* XIV, 92 per *ch'io* 'l *pregai* che mi largisse 'l pasto P Ri Chig] *om.* 'l *Esp* To  
*Inf.* XV, 66 si disconvien fruttare *al* dolce fico P] lo *Esp* To; il Ri Chig  
*Inf.* XV, 86 e quant'io l'*abbia* in grado; mentr'io vivo P Ri Chig] abbo *Esp* To  
*Inf.* XVI, 21 *fenno* una rota di sé tutti e trei P Ri Chig] fero *Esp* To  
*Inf.* XVI, 22 qual *sogliono* i campion far nudi e unti P] soleano *Esp* To; so-  
lieno Ri Chig  
*Inf.* XVI, 123 tosto convien *ch'al* tuo *viso* si scovra P Ri Chig] viso tuo *Esp* To  
*Inf.* XVII, 9 ma 'n su la riva non trasse la coda P Ri Chig] *om.* 'n *Esp* To

Altra prova a favore della vicinanza di To (o di un testo simile a To) al testo delle *Esposizioni* sta nella coincidenza di lezione tra più varianti a margine nel ms. Toledano (non tutte necessariamente sincrone) e i versi della *Commedia* citati nel commento. Ecco i casi che ho riscontrato.

*Tav. 3 Accordi in innovazione di Esp + To<sub>marg</sub> contro Ri Chig*

- \**Inf.* II, 81 più non t'è *uo' ch'*aprirmi il tuo talento P] uopo *Esp* To<sub>marg</sub> Ri  
Chig; uop' che To<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Le lezioni di questa tavola sono riportate anche nel saggio di F. Feola, *Il Dante di Giovanni Boccaccio*, cit., che analizza le varianti marginali di To Ri e Chig. La conclusione dello studioso, che trova numerose corrispondenze tra il testo della *Commedia* delle *Esposizioni* e le lezioni a margine in To (mentre non ne rileva in Ri e solo in minima parte in Chig) è naturalmente che Boccaccio impiegò prevalentemente

- \**Inf.* III, 97/98 quinci fuor quete le *lanose* gote / *al* nocchier de la livida palude P] *lanute* [...] del *Esp*; *lanose* [...] al To (ma nel manoscritto in margine si legge: *al. del n.*) Ri Chig  
L'aggettivo *lanute* per *lanose* oltre ad essere una sostituzione sinonimica potrebbe essere anche *facilior* in quanto la forma *lanute* sembrerebbe 3 volte tanto più diffusa rispetto a *lanose* secondo le risultanze del TLIO<sup>12</sup>.
- \**(B) Inf.* VII, 106 *In la palude va c'ha nome Stige* P] una palude fa *Esp* To<sub>marg</sub>; una palude va To Chig; nella palude va Ri
- \**Inf.* VIII, 99 d'alto (altro *Esp* To<sub>marg</sub>) periglio che 'ncontra mi stette P] incontro *Esp*; contra To Ri Chig  
Lo scambio *incontro/contra* non appare significativo in quanto le parole vuote tendono a essere confuse.
- \**Inf.* VIII, 111 che *si e no* nel capo mi tenciona P To] 'l si e 'l no *Esp* To<sub>marg</sub>; 'l no e 'l sì Ri Chig
- \**Inf.* XII, 121 Poi vidi gente che di *fuor del rio* P To<sub>marg</sub> Ri Chig] sotto al *Esp* To
- \**Inf.* XVI, 102 ove *dovria* per mille esser recetto P To Ri Chig] dovea *Esp* To<sub>marg</sub>

Si aggiungano poi altri tre casi in cui, oltre che in To, la variante si trova anche in Ri.

*Tav. 4 Accordi in innovazione di Esp + To Ri contro Chig*

- Inf.* IV, 33 or vo' che sappi (sacci To), *innanzi* che più andi P Chig] avanti *Esp* To Ri
- Inf.* v,107 Caina attende chi a vita ci spense P Chig] 'n *Esp* To Ri
- Inf.* x, 85 Ond'io a lui: «Lo strazio e 'l grande scempio P Chig] crudo *Esp* To Ri

Si scarta quindi l'ipotesi che Ri possa essere una copia utilizzata da Boccaccio per il suo lavoro esegetico in quanto l'unico accordo in innovazione riscontrabile si legge a *Inf.* x, 115 («'l balzo via là *oltra* si dismonta» P To Chig] oltre *Esp* Ri) e si tratta di una variante decisamente trascurabile, oltre che poligenetica. A conferma di ciò vi sono alcuni controesempi: due casi, non molto significativi per la verità, in cui i versi presenti nelle *Esposizioni* coincidono con la lezione di To e Chig contro Ri. Li presento nella tavola seguente.

mente il codice Toledano nella stesura del suo commento (ma non senza il ricorso ad altri testimoni). Segnalo qui e in altre tabelle con un \* premesso all'indicazione del verso i passi discussi anche nel suo contributo.

<sup>12</sup> <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>> (07/2015).

*Tav. 5 Accordi in innovazione di Esp + To Chig contro Ri*

*Inf.* XIV, 36 *mei* si stingueva (spengesse Ri Chig) mentre che era solo P Ri (con puntino di espunzione sotto *i*)] *me' Esp To Chig*

*Inf.* XVI, 120 ma per entro *i* pensier miran col senno P Ri] 'l *Esp To* (il) Chig

Vi sono poi alcune innovazioni condivise dal testo dantesco delle *Esposizioni* e dal manoscritto Chig. Si tratta però, nella gran parte dei casi, di errori banali, di natura poligenetica o dettati da un atteggiamento tipico del Boccaccio esegeta che «inserisce il verso nel contesto sì da formare un tutt'uno con la chiosa»<sup>13</sup>. Inoltre si consideri che l'interferenza mnemonica può aver giocato un ruolo particolare nell'insorgenza delle varianti. Elenco quindi i casi specifici. Le note spiegano come sia possibile supporre che la scelta della variante nel verso comico delle *Esposizioni* non dipenda necessariamente dalla consultazione del manoscritto, ma possa invece rappresentare una scelta autonoma dettata dalle contingenze della chiosa.

*Tav. 6 Accordi in innovazione di Esp + Chig contro To Ri*

\**Inf.* I, 17 *vestite* già de' raggi del pianeta P To Ri Chig<sub>margin</sub>] coperte *Esp Chig*<sup>14</sup>

*Inf.* I, 52 questa mi porse tanto (tanta To Ri Chig) di *gravezza* P To Ri] *gramezza Esp Chig*

La forma *gravezza* è attestata solo nelle *Esposizioni* in Boccaccio; in altre opere (*Filostrato*, *Ameto*, *Ninfale*) lo scrittore impiega *gramez(z)a*. In ogni caso sarà stata forte l'influenza della clausola del verso precedente: *grame*, inquadrabile nella tipologia dell'errore di ripetizione.

*Inf.* IV, 50 o per *altrui*, che poi fosse beato P To Ri] l'altrui *Esp Chig*

*Inf.* V, 113 quanti dolci *pensier*, quanto disio P To Ri] sospiri *Esp Chig*  
L'errore di *Esp* e Chig è un anticipo della clausola del verso 118: *dolci sospiri*.

*Inf.* XI, 53 può l'omo usare in colui che 'n lui *fida* P To Ri] si fida *Esp Chig* (si espunto mediante sottolineatura)

Il verbo alla forma riflessiva è più comune e maggiormente comprensibile.

*Inf.* XI, 96 la divina *bontade*, e 'l groppo solvi» P To Ri] bontà *Esp Chig*

La variante, solo formale, è un'altra banalizzazione in quanto *bontade* è più ricercato e meno comune. Secondo i risultati del TLIO *bontà* è tre volte più diffuso.

*Inf.* XV, 21 come 'l vecchio sartor fa ne la cruna P To Ri] *om*. 'l *Esp Chig*  
L'omissione è irrilevante.

<sup>13</sup> G. Boccaccio, *Esposizioni*, cit., II, p. 727.

<sup>14</sup> Guido da Pisa nella chiosa: *vidit radiis coopertum* (cito da Michele Rinaldi, *Le Expositiones et glose super Comediam Dantis di Guido da Pisa. Edizione critica*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, tutor Corrado Calenda, 2011, p. 183).

Come si vede, la messe è nel complesso poco significativa. Anche Chig talvolta accorda con Ri e in alcuni di questi casi vi si affianca il testo delle *Esposizioni*. Ecco le 8 occorrenze individuabili: anch'esse, come le precedenti, non sono tutte necessariamente spiegabili solo ed esclusivamente con il ricorso alla consultazione del testimone.

*Tav. 7 Accordi in innovazione di Esp + Ri Chig contro To*

- Inf. II, 78 di* (da To) *quel ciel c'ha minor li cerchi sui P To*] dal ciel(o) *Esp* ciel Ri Chig  
 Semplice caduta del dimostrativo. Stando all'apparato di Padoan, i mss. delle *Esposizioni* recherebbero *cielo*, sanando l'ipometria, mentre in Ri e Chig si legge *ciel*.
- Inf. II, 85 da che tu vuo' saver cotanto a dentro P*] da poi che *Esp* Ri Chig; poi che tu To
- Inf. V, 29* che mugghia come fa *mar* per tempesta P To] 'l mar *Esp* Ri Chig  
 Passaggio dal vago al determinato.
- Inf. XI, 55* questo modo *di retro* par ch'*incida* P] di dietro [...] uccida *Esp* Ri Chig; di retro [...] uccida To
- Inf. XII, 85* rispuose: «Ben è *vivo*, e sì soletto P] vero e sì *Esp* Ri Chig; vero così To  
 Padoan afferma che Boccaccio dovette conoscere la lezione *vivo* in quanto si trova nella chiosa. In realtà non è necessario invocare la presenza di altre fonti testimoniali poiché *vivo*, in quanto contrario di *morto* è sottinteso al discorso dantesco. Si rileggano le terzine ai vv. 82-87: «Così non soglion far li piè d'i morti / E 'l mio buon duca, che già li er'al petto, / dove le due nature son consorti, / rispuose: "Ben è vivo, e sì soletto / mostrar li mi convien la valle buia; / necessità 'l ci 'nduce, e non diletto"». E ora si legga il passo delle *Esposizioni* in cui appare *vivo*: «"Rispose bene è *vero*", che egli muove ogni cosa che tocca, per ciò che egli è *vivo*, "e sì soletto" come tu mi vedi» (corsivi miei)<sup>15</sup>. Parrebbe ovvia deduzione logico consequenziale, senza ricorso a ulteriori esemplari.
- Inf. XIII, 25* cred'io *che'ei* credette (credesse F FR) ch'io credesse P To] che *Esp* Ri Chig
- Inf. XIII, 124* di *rietro* a loro era la selva piena P To] dietro *Esp* Ri Chig  
 Variante sinonimica.

Come si è visto, sono spesso di natura chiaramente poligenetica e altrettanto spesso dovute a interferenze mnemoniche.

Quanto alla distribuzione di questi accordi nelle varie *lecturae dantis* superstiti (i cui numeri progressivi sono registrati solo nei due testimoni di  $\beta$ , F<sup>1</sup> e FR, non senza omissioni e discordanze tra i due mss.) si osserva che la maggior parte delle letture presentano i versi danteschi secon-

<sup>15</sup> G. Boccaccio, *Esposizioni*, cit., I, p. 573.

do la lezione che si legge nelle tre copie boccacciane concordi da un lato e secondo innovazioni proprie di questa stessa opera dall'altro, senza mostrare una prevalenza di accordi di *Esp* con uno specifico manoscritto tra i tre autografi boccacciani.

Anche là dove compaiano accordi tra *Esp* e To o fra *Esp* e Chig, questi sono molto rarefatti, inseriti in un quadro di molteplici concordanze in errore con l'intera triade To Ri Chig o in errori esclusivi di *Esp*. In ogni caso, nello specifico, tra l'*Accessus* e la IV lezione spiccano due accordi con Chig e un altro è alla lezione XIX<sup>16</sup>. Molto più frequenti le lezioni in cui oltre a qualche innovazione in comune con Chig (+ Ri) appaiono numerosi gli accordi con To (+ Ri): lezione VIII, tra XI e XII, XXI, XXXXIII, tra XXXXIV e XXXXV, XXXXIX, LI, LVI. Le lezioni in cui compaiono esclusivamente accordi con To (+ Ri) sono la IX, XXII-XXIII, XXVI-XXVII, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXVII, XXXX, XXXXI, XXXXVII, L, LIII, LIV, LVII, LVIII, LX.

Non resta che osservare la natura di quelle innovazioni del poema nel testo delle *Esposizioni* che non trovano riscontri nelle *editiones* boccacciane e che costituiscono la tipologia più frequente. Si suddivide la tavola in 5 parti corrispondenti ad altrettante macro-categorie di innovazioni. Si annotano parcamente alcune varianti per meglio comprenderne la *ratio*.

#### Tav. 8 Innovazioni di *Esp* contro To Ri Chig

##### A) Varianti sinonimiche

- Inf.* I, 26 si volse a retro a rimirar lo passo P To Ri Chig] indietro *Esp*  
*Inf.* I, 50 *sembiava* carca ne la sua magrezza P] pareva *Esp*; *sembiava* [...] con la [...] magrezza To; *sembrava* [...] ne la [...] magrezza Ri; *sembiava* [...] ne la [...] gramezza Chig  
*Inf.* I, 64 quando vidi costui nel gran diserto P To Ri Chig] pel *Esp*  
*Inf.* II, 6 che *ritrarrà* la mente che non erra P To Ri Chig] *tratterà* *Esp*  
 L'errore è acustico e paleografico. La chiosa ne segue il dettato: «*tratterà*», cioè *raconterà*».  
*Inf.* II, 60 e *durerà* quanto il mondo lontana P To Ri Chig] mentre *Esp*  
*Inf.* II, 75 *tacette* allora, e poi comincia'io P To Ri Chig] *tacquesi* *Esp*  
 La forma di perfetto debole impiegata da Dante è «piuttosto rara nel Toscano»<sup>17</sup>. Si trovano solo altre tre occorrenze nella *Commedia*. Forse Boccaccio (o i copisti?) l'avrà sostituita inconsapevolmente.

<sup>16</sup> In questo tratto di testo i mss. di  $\beta$  non riportano indicazioni quanto alla divisione in lezioni. Allo stesso modo, nei casi in cui si legge «tra la lezione x e y» o dove vi è un trattino a separare i numeri romani, si dovrà intendere l'assenza di riferimenti precisi nei testimoni.

<sup>17</sup> Dante, *Commedia*. *Inferno*, a cura di A. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2010, p. 60.

- Inf.* II, 83 de lo scender qua *giuso* in questo centro P To Ri Chig] giù *Esp*  
*Inf.* IV, 14 cominciò il *poeta* tutto smorto P To (*il mio* To<sub>margin</sub>) Ri Chig] maestro *Esp*  
 Gli attributi formulari di Virgilio sono altamente interscambiabili nella *Commedia*.  
*Inf.* IV, 74 questi chi *son* c'hanno *cotanta* onranza P To Ri Chig] sono [...] tanta *Esp*  
*Inf.* IV, 97 *da ch'ebber* ragionato insieme alquanto P To Ri Chig] E poi ch'egli *Esp*  
*Inf.* V, 96 mentre che 'l vento, come fa, *ci* tace P To Ri Chig] ne *Esp* α; *om.* ci β  
*Inf.* VII, 122 ne l'aere dolce che *dal* sol s'allegra P To Ri Chig] del *Esp*  
*Inf.* VIII, 78 le mura mi *parea(n)* (*om.* mi *parean* F<sup>1</sup>; *om.* mi FR) che ferro fosse P To Ri Chig] mi *parea* *Esp*  
 Innovazione banalissima e poligenetica.  
*Inf.* X, 19 E io: «Buon duca, non tegno *riposto* P To Ri Chig] nascosto *Esp*  
*Inf.* XIII, 16 E 'l buon maestro: «*Prima* che più entre P To Ri Chig] Avanti *Esp*  
*Inf.* XIV, 98 d'*acqua* e di *fronde*, che si chiamò Ida P To] acque (acqua F FR) [...] frondi *Esp*; acque - fronde To; acqua [...] fronda Ri Chig  
*Inf.* XVI, 111 *porsila* a lui aggroppata e *ravvolta* P To Ri Chig] volta *Esp*

#### B) Errori di distrazione/cattiva comprensione

- Inf.* I, 115 ove udirai le *desperate* strida P To Ri Chig] dispietate *Esp*  
*Inf.* I, 121 a le *quai poi* se tu vorrai salire P To Ri Chig] quali *om.* poi *Esp*  
 La caduta di un monosillabo vuoto, per di più in una posizione esposta dal momento che il verso è spezzato proprio in quel punto dalla chiosa «beate genti», è errore di distrazione banale.  
*Inf.* II, 20 ch'è fu de l'alma Roma e di suo *impero* To Ri Chig] dello 'mpero *Esp*  
*Inf.* II, 47 *si che d'onrata* impresa lo *rivolve* P To Ri Chig] e [...] l'arivolve *Esp*  
 La variante nelle *Esposizioni* è minima; coinvolge solo una lettera. Padoan mette a testo *l'arivolve* e definisce «stranissima la lezione»<sup>18</sup>. Credo sia più probabile intendere *la rivolve* e che l'innovazione sia sorta per attrazione del femminile *onrata impresa* (forse dei copisti).  
*Inf.* II, 94 donna è *gentil* nel ciel che si compiangè P To Ri Chig] *om.* gentil *Esp*  
 Ancora un'omissione, che non nuoce alla comprensione del passo.  
*Inf.* IV, 96 che sovra *li altri* com'aquila vola P To Ri Chig] ogni altro *Esp*  
*Inf.* IV, 101 *ch'è' si mi* fecer de la loro schiera P To Ri Chig] che e' mi *Esp*  
 Altra ommissione spiegabile senza il ricorso ad altre fonti.  
*Inf.* IV, 151 e vegno in *parte* ove non è che luca P Ri Chig] luogo *Esp*  
 Nel testo della *Commedia* le due formule si scambiano di frequente: un esempio su tutti a *Inf.* V, 28 «io venni in luogo d'ogni luce muto», dove diverse famiglie presentano la variante *venni in parte*.

<sup>18</sup> G. Boccaccio, *Esposizioni*, cit., II, p. 804.

- Inf.* v, 132 ma solo un punto fu quel che *ci* vinse P To<sub>rev</sub> Ri Chig] mi *Esp*  
La vicenda di Paolo e Francesca è completamente stravolta nella chiosa di Boccaccio e non stupisce neanche quindi veder eliminato il segnale dell'intima corresponsione tra i due amanti.
- Inf.* viii, 112 udir non *potti* quello ch'a lor *porse* P] potei [...] si *porse Esp*;  
potei [...] *porse* To; *potti* [...] si *porse* Ri Chig.  
Anche qui è la combinazione delle varianti nei mss. boccacceschi a spiegare la lezione di *Esp*.
- Inf.* xi, 91 «O sol che sani ogni *vista* turbata P To Ri Chig] luce *Esp*  
*Inf.* xii, 87 necessità 'l *ci* 'nduce, e non diletto P] il conduce *Esp*; il c'indu-  
ce To; c'induce Ri Chig  
È possibile che la presenza di un altro *conduce* poche righe sotto, in posizione speculare, crei i presupposti per un errore di ripetizione: «Necessità il *conduce* [...] e non diletto», ce lo *conduce*» (corsivi miei)<sup>19</sup>.
- Inf.* xiii, 63 tanto ch'i' ne perdei *li sonni* e ' polsi P] il sonno *Esp*; le vene  
To Ri Chig

C) *Ripristino dell'ordo verborum tradizionale / semplificazioni sintattiche*

- Inf.* i, 28 *poi ch'èi posato un poco* il corpo lasso P] e poi ch'ebbi posato *Esp*;  
*poi posato* ebbi un poco To Ri Chig  
Ripristino dell'*ordo verborum* tradizionale complicato dall'iperbato e conseguente aggiustamento metrico.
- Inf.* i, 116 *vedrai li antichi spiriti dolenti* P To Ri Chig] e vederai gli spiri-  
ti dolenti *Esp*  
In questo caso Boccaccio semplifica (per distrazione?) l'aggettivazione a cornice e compensa prosaicamente con la forma piena *vederai*.
- Inf.* ii, 59 *di cui la fama ancor nel mondo dura* P To Ri Chig] la cui fama  
nel mondo ancora *Esp*
- Inf.* ii, 88 *temer si dee di sole quelle cose* P To Ri Chig] sol di quelle *Esp*
- Inf.* iii, 15 *Ogne viltà convien che qui* sia morta P To Ri Chig] Qui si con-  
vien ch'ogni viltà *Esp*  
Errore di ripetizione elimina il raffinato chiasmo (con iperbato: «Qui si convien lasciare ogni sospetto / ogni viltà convien che qui sia morta»). Che la forma anaforica, con un ordine dei costituenti più lineare, risalga a Boccaccio è garantito dal commento: «*Qui*», cioè in questa entrata, «si convien lasciare ogni sospetto», acciò che sicuro si vada. «Qui si convien ch'ogni viltà», d'animo, «sia morta», cioè cacciata da colui il quale vuole entrare qua dentro»<sup>20</sup>.
- Inf.* vii, 65 *e che già fu*, di quest'anime stanche P] o che fu già *Esp*; o che  
già fu To Ri Chig  
L'inversione di *Esp* instaura al solito l'ordine non marcato dei costituenti.

<sup>19</sup> G. Boccaccio, *Esposizioni*, cit., I, p. 573.

<sup>20</sup> Ivi, p. 141.



D) *Innovazioni dettate dalla volontà di maggiore chiarezza espositiva*

*Inf. I, 135 e color cui tu fai cotanto mesti P To Ri Chig]* con quegli i quali *Esp*

La variante ha tutto l'aspetto di una chiosa subentrata al testo. Il *cui* complemento oggetto è più esplicito nella lezione boccacciana.

*Inf. II, 16/17 Però, se l'avversario d'ogne male/cortese i fu, pensando l'alto effetto P To Ri Chig]* perché [...] *om. i Esp*

Anche in questo caso la fedeltà al testo dantesco viene sacrificata per la fluidità della prosa esegetica: il pronome arcaico *i* viene soppresso in favore della particella enclitica *-lo*. «Perché, se l'avversario d'ogni male», cioè Idio, «cortese fu» di lasciarlo andare senza alcuna offensione, non è meraviglia»<sup>21</sup>.

*Inf. III, 126-7 sì che la tema si volve in disio/quinci non passa mai anima buona P To]* converte [...] passò *Esp*; volve [...] passò *Ri Chig*

Come già notato altrove, *converte* per *volve* sembra un tentativo di condensare la citazione del verso e la glossa.

*Inf. III, 135 la qual mi vinse ciascun sentimento P To Ri Chig]* ogni mio *Esp*

Anche questa variante sembra andare nella direzione di una maggiore chiarezza espositiva.

(B) *Inf. IV, 28/29 ciò avvenia di duol senza martiri/ch'avean le turbe, ch'eran molte e grandi P To Ri]* da [...] *om. molte e Esp*; di [...] molto *Chig*

Con il nesso di causa efficiente si sposa meglio la preposizione *da* piuttosto che *di*; per questo anche questo intervento sembra dettato dal tentativo di generale semplificazione del dettato. La caduta dell'aggettivo invece potrebbe essere casuale o forse determinata dalla presenza della glossa: «“turbe”, cioè moltitudini, “ch'erano grandi”»<sup>22</sup>.

*Inf. IV, 51 E quei che 'ntese il mio parlar coverto P To Ri Chig]* egli *Esp*

Anche questa variante sembra adattarsi meglio al contesto della chiosa in cui il deittico risulterebbe fuorviante mentre il pronome assume un tono più neutro.

*Inf. V, 56 che libito fé licito in sua legge P To Ri Chig]* il libito *Esp*

In questo caso viene abbandonata l'indeterminatezza poetica a vantaggio di una maggiore chiarezza. Potrebbe persino trattarsi di un'estensione indebita della citazione ad opera dei copisti. Il testo della *Commedia*, come è noto, si presenta frammentato e inframezzato dalle note esplicative. Forse l'articolo faceva parte dei sintagmi impiegati da Boccaccio per soccorrere alla comprensione. Inoltre *il* torna parallelamente nella chiosa: «“il libito”, cioè il beneplacito»<sup>23</sup>.

*Inf. VI, 42 tu fosti, prima ch'io disfatto, fatto P To Ri Chig]* fatto ch'io disfatto *Esp*

La fedeltà al testo dantesco scende in secondo piano rispetto ad un'esposizione il più possibile chiara e lineare.

<sup>21</sup> Ivi, p. 104.

<sup>22</sup> Ivi, p. 175.

<sup>23</sup> Ivi, p. 292.

- Inf.* vi, 72 come che di ciò *pianga o che n'aonti* P] pianghi e che n'adonti  
*Esp*; pianga o che n'adonti To Ri Chig  
 Boccaccio, come in molti altri punti dell'esposizione letterale, sembra voler attribuire a Dante personaggio una serie di azioni e atteggiamenti concreti. Le specificazioni del soggetto (Dante in questo caso), insolite nel genere esegetico-trattatistico, abbondano nell'opera come dimostra Rita Librandi: «[Boccaccio] riconduce a Dante ogni affermazione, facendo sì che l'*auctoritas* sia sempre presente nel commento letterale»<sup>24</sup>.
- Inf.* vii, 98 già ogni stella *cade* che saliva P To Ri Chig] scende *Esp*  
 La variazione sinonimica polare può essere stato determinato dalla frequenza del verbo *scendere* in questi due paragrafi: compare infatti 6 volte (e due volte *salire*). Boccaccio spiega minuziosamente il movimento delle stelle che scendono verso l'orizzonte e forse evita, consciamente o inconsciamente, l'ambiguità del verbo *cadere*.
- Inf.* viii, 66 per ch'io *avante l'occhio intento* sbarro P] avanti intento gli occhi *Esp*; avanti intento l'occhio To Ri Chig  
 L'artificio del singolare per il plurale viene eliminato in favore di una maggiore chiarezza espositiva.
- Inf.* xi, 10 Lo nostro scender convien *esser tardo* P To Ri Chig] che sia *Esp*  
 Il modo finito al contrario appare più comprensibile e funzionale all'esegesi.
- Inf.* xi, 93 che, non men che *saver*, dubbiar m'aggrata P To Ri Chig] 'l *saver* *Esp*  
 Consueto passaggio dall'indefinito al definito.
- Inf.* xvi, 81 felice te *se* si parli a tua posta P To Ri Chig] che *Esp*  
 Il costrutto presente nelle *Esposizioni* rende meno dubbia l'interpretazione.

#### E) Innovazioni dovute all'interferenza strutturale della chiosa nel verso

- Inf.* i, 24 *si volge* a l'acqua perigliosa e guata P To Ri Chig] volgesi *Esp*  
 Forse Boccaccio obbedisce naturalmente alla legge di Tobler-Mussafia: «faticato e vinto perviene alla riva e "Volgesi all'acqua perigliosa", della quale è uscito, "e guata"..."»<sup>25</sup>.
- Inf.* ii, 97 *Questa chiese Lucia* in suo dimando P To Ri Chig] Lucia chiese costei *Esp*  
 Si avverte l'interferenza (più probabilmente assegnabile al copista) tra la citazione del verso e la glossa. Si legga il passo: «"Lucia chiese costei", cioè questa donna chiese Lucia, "in suo dimando"».<sup>26</sup>
- Inf.* iv, 105 *si com'era* il parlar colà dovera P To Ri Chig] così come *Esp*

<sup>24</sup> Rita Librandi, *La lingua di Boccaccio esegeta di Dante*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*, a cura di L. Azzetta e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 349-368: 358.

<sup>25</sup> G. Boccaccio, *Esposizioni*, cit., I, p. 23.

<sup>26</sup> Ivi, p. 124.

La chiosa (a seconda di come la si intenda) sembra integrare o interferire con l'omissione del verbo: «“così come”, era bello, “il parlar”, di quelle cose, “colà dov'era”»<sup>27</sup>.

*Inf.* v, 93 poi c'hai pietà *del* nostro mal perverso P To Ri Chig] al *Esp*  
La preposizione sembra allinearsi alla chiosa: «“poi ch'hai pietà al nostro mal perverso”, cioè al nostro tormento»<sup>28</sup>.

*Inf.* VIII, 46 *quei* fu al mondo persona orgogliosa P To Ri Chig] questi *Esp*  
Oltre all'attrazione di *questa* nella chiosa, a distanza di poche parole, varrà anche ricordare che i deittici sono altamente intercambiabili nel processo di copia, specie se, come in questo caso, la continuità narrativa del testo risulta spezzata dall'esegesi.

*Inf.* XIII, 102 fanno *dolore*, e al dolor fenestra P To Ri Chig] il dolore *Esp*  
Boccaccio si dilunga nella rappresentazione delle Arpie che spezzando i rami provocano dolore nelle anime «rilegate in quelle piante»<sup>29</sup>: «fanno dolore»..., «per lo dolore sentono»... La determinazione, in fine, sembra riprendere quell'uso generico di *dolore* che si è fatto in tutto il paragrafo.

*Inf.* XIII, 106 qui *le* strascineremo, e per la mesta P To Ri Chig] gli *Esp*  
Chiosando, Boccaccio sposta il soggetto da *le spoglie* a *i corpi* e ciò lo porta a variare il genere del pronome.

*Inf.* xv, 61 ma quello ingrato popolo *maligno* P To Ri Chig] e *maligno* *Esp*  
La congiunzione *e* sembra accompagnare la chiosa, che analizza separatamente i due aggettivi attribuiti al popolo fiorentino: «ingrato» e «maligno».

Ho riscontrato inoltre altri due casi in cui il testo di *Esp* non si accorda con To Ri Chig e che, formalmente, costituiscono innovazioni di *Esp* contro To Ri Chig. Si tratta, per entrambi, di piccole sviste, varianti minime che non mutano la sostanza del verso. Eccole di seguito:

*Inf.* I, 72 *nel* tempo de li dèi falsi e bugiardi P *Esp*] al To Ri Chig<sup>30</sup>

*Inf.* I, 136 Allor si mosse, e io li tenni *dietro* P *Esp*] retro To Ri Chig  
Mentre l'espressione «tenere dietro» è ben attestata in testi toscani coevi, interrogando il TLIO non si trovano occorrenze di *tenere* con *retro*, che pure è la forma scelta da Boccaccio nelle sue edizioni della *Commedia*. Quella di *Esp* è quindi con tutta probabilità di una *lectio facilior*.

Alcune osservazioni. Le varianti sinonimiche di (A) e le omissioni e le banalizzazioni, che sono fatte rientrare in (B) tra gli errori di distrazione, possono essere interpretabili come semplificazioni che rendono il verso

<sup>27</sup> Ivi, p. 208.

<sup>28</sup> Ivi, p. 314.

<sup>29</sup> Ivi, p. 618.

<sup>30</sup> Nel commento di Guido da Pisa si legge *nel*, come nel testo delle *Esposizioni* (R. Rinaldi, *Le Expositiones et glose*, cit., p. 186).

più fluido da un punto di vista sintattico o più usuale dal rispetto lessicale. Spesso infatti le forme rare e preziose proprie del linguaggio poetico sono trasposte in forme più comuni e prosastiche. I casi di errore palese sono invece tutti spiegabili per ragioni poligenetiche. Cadute di monosillabi vuoti, errori acustici e paleografici sono esiti *deteriores* (da cui Boccaccio non era immune neppure per i suoi stessi testi), riconducibili ai modelli di cui il Certaldese poteva disporre (e si sarebbe tentati di dire, al modello, ovvero To)<sup>31</sup>.

Quanto alla categoria (C), comprendente i casi di semplificazione e di riallineamento sintattico, è senz'altro assimilabile alla successiva (D), che riguarda le varianti che esprimono una volontà di chiarezza superiore alle possibilità della poesia. Si è preferito dividerle per ragioni espositive ma è indubbio che siano prodotte dallo stesso movente. Il caso è vistosamente assimilabile al metodo impiegato dai volgarizzatori medievali. La necessità di rendere chiaro un linguaggio oscuro, là per la lingua straniera, qui per la forma lirica e il portato allegorico, rende necessarie – o forse meglio spontanee – una serie di operazioni sul testo che riguardano la sua frammentazione in sintagmi essenziali, uno ad uno chiariti, e il ripristino dell'ordine SVO tipico della struttura non marcata del volgare, cui si affiancano gli sforzi di disambiguazione e determinazione degli oggetti e dei soggetti delle proposizioni<sup>32</sup>.

Altro caso, in parte connesso ai precedenti, riguarda la quinta e ultima casistica che contempla i casi in cui le interferenze della chiosa sul verso fanno registrare lievi aggiustamenti pronominali e preposizionali ma anche piccole cadute e stravolgimenti della frase. Questi accidenti sono spesso dovuti al contatto tra il verso e la lingua prosastica, volutamente elementare, del commento e alla scomposizione del verso in unità minime, che complica in alcuni casi la memoria versale e il computo sillabico.

Interessante infine il caso in cui si rilevano delle mancate corrispondenze tra la citazione del verso dantesco nelle *divisiones* e la ripresa che ne viene fatta nell'esposizione letterale. I casi sono scarsi ma significativi in quanto possono valere come prova a favore della tendenza di Boccaccio ad una certa dose di incuria e approssimazione. L'autore presumibilmente citava a memoria o si appoggiava solo in parte e distrattamente al testo e

<sup>31</sup> Solo in un caso l'esito di *Esp* è talmente distante da To Ri Chig da costringere a pensare al ricorso ad altre fonti: si tratta di *Inf.* XIII, 63 presentato nella tavola precedente.

<sup>32</sup> Queste tendenze di fondo risultano dalla buona rassegna da Romanini sul volgarizzamento della *Pharsalia* lucanea in antico lombardo. Si vedano Fabio Romanini, *Tecniche del volgarizzare nella «Pharsalia» antico lombarda di Parma*, «Lingua e stile», XXXVII, 2002, pp. 29-64 e Id., *Complessità ipotattica nei volgarizzamenti di Lucano*, in *Sintassi storica e sincronica dell'italiano*, Atti del X Congresso della Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (Basilea, 30 giugno-3 luglio 2008), a cura di A. Ferrari, Firenze, Cesati, 2009, I, pp. 575-583.

non sempre dovette curarsi di far coincidere la medesima porzione di testo citato nei diversi punti.

*Tav. 9 Divergenze di lezione nella citazione del medesimo verso*

*Inf. I, 16 Guardai in alto e vidi le sue spalle P To Ri Chig Esp]* Levai il viso *Esp*<sup>divis</sup>

*Inf. I, 67 Rispuosemi:* «Non omo, omo già fui P To Ri Chig Esp] Ed egli a me *Esp*<sup>divis</sup>

*Inf. I, 99 e dopo 'l pasto ha più fame che pria P Esp]* ma To Ri Chig *Esp* L'avversativa è più confacente alla proposizione «Ed ha questa lupa, natura si malvagia e ria / che mai non empie la bramosa voglia, del divorare, / ma dopo il pasto ha più fame che pria». Infatti nello stesso paragrafo si trova ancora il verso citato, questa volta, correttamente.

*Inf. I, 130 E io a lui:* «Poeta, io ti richeggio P *Esp*<sup>divis</sup> To Ri Chig] Io cominciava *Esp*

Il caso è interessante perché evidenzia un'altra incongruenza interna dell'opera. Nella divisione in 'particelle' (G. Boccaccio, *Esposizioni*, cit., I, p. 29). Boccaccio riporta l'emistichio con la lezione *E io a lui*, ma nella lettura verso per verso (G. Boccaccio, *Esposizioni*, cit., I, p. 53) compare l'innovazione *Io cominciava*. Poiché il passo delle *Esposizioni* contiene anche l'errore a *Inf. I, 67* si dovrà ipotizzare anche una reciproca influenza tra le citazioni delle formule introduttive, così frequenti e soggette a variazioni, *E io a lui* e *Ed egli a me*.

*Inf. II, 141 Così li dissi;* e poi che mosso fue P *Esp* To Ri Chig] *om*. Così li dissi *Esp*<sup>divis</sup>

Nel dividere il canto in sei parti Boccaccio cita il secondo emistichio del verso invece che il primo. Ma la caduta non è significativa dal momento che quando si tratta di riprendere il verso nella chiosa puntuale lo riporta per intero.

*Inf. XII, 10 Cotal di quel burrato* (buratto Chig To<sub>margin</sub>) era la scesa To Ri Chig *Esp]* baratro *Esp*<sub>Accessus</sub>

Altro aspetto da valutare è la presenza di doppie lezioni, discusse da Boccaccio stesso. Le varianti discusse dal certaldese non sono affatto numerose e, a quel che mi è dato di rilevare, sono tutte concentrate nei primi 4 canti. Tuttavia, seppure scarse, sussistono dunque le prove per affermare che Boccaccio utilizzò due testi distinti, di cui uno coincidente o prossimo a To e un altro che andrà ricercato per prima cosa in un codice dell'officina vaticana, da cui uscì, va ricordato, anche Cha, con il commento di Guido da Pisa, cui è largamente debitore il certaldese. Recentemente Mecca ha dimostrato in maniera convincente, concordemente con le ipotesi di Vandelli, che

il rapporto della tradizione Boccaccio con *vat* è [...] indubitabile e, giacché sembra antieconomico pensare che Boccaccio oscillasse capricciosamente tra più codici di mano dello stesso scriba, sarà bene

adattare ai dati disponibili le considerazioni del Vandelli, ipotizzando una derivazione di To e delle altre copie boccacciane da un consanguineo oggi perduto di *vat*<sup>33</sup>.

Tra i prodotti di mano dello scriba di Vat, Mecca individua infatti un maggior numero di coincidenze con Laur. 40.13 (e in secondo luogo con Barb. Lat. 3644 e Marc. It. Z. 55) rispetto a Vat. Il dato è sufficiente per indirizzare la ricerca sul Laur. 40.13, in quanto è ipotizzabile che la copia perduta vicina al Laur. 40.13, alla base dell'*editio* di Boccaccio, potesse trovarsi ancora nelle mani di Boccaccio (o a sua disposizione) al momento della stesura del commento. Per questo vale la pena confrontare i quattro casi di doppie lezioni con il testo del commento di Guido da Pisa e con Cha da un lato e con Laur. 40.13 dall'altro. L'unico altro caso problematico, come si ricorderà, corrispondeva al luogo appena ricordato *Inf.* XIII, 63; in *Esp* «tanto ch'i' ne perde' il sonno e 'polsi», in To Ri Chig: *le vene*. Nelle *Expositiones* di Guido da Pisa (d'ora in poi anche *Exp<sub>GDP</sub>*) *i sensi* e in Cha Barb. 3644 Laur. 40.13 Ricc. 1012 si legge *li sonni*.

#### *Tav. 10 Doppie lezioni*

*Inf.* I, 42 Di quella fiera *alla gaetta pelle* P To Ri Chig] *alla/la Esp*; la Laur. 40.13 Cha *Exp<sub>GDP</sub>*  
Boccaccio «Ciascuna di queste due lettere si può sostenere, per ciò che sentenza quasi non se ne muta»<sup>34</sup>.

*Inf.* I, 85 Tu se' lo mio maestro e 'l mio *autore* P To Ri Chig Laur. 40.13 Cha *Exp<sub>GDP</sub>*] *autore/signore Esp*  
Boccaccio cita il verso con *autore* ma poi aggiunge che «in altra parte si legge “signore”».

*Inf.* II, 25 per quest'andata onde *li dai tu vanto* P To Ri Chig Laur. 40.13 Cha *Exp<sub>GDP</sub>*] *tu mi dai/tu gli dai Esp*  
E continua: «benché in alcuni libri si legge: “*Per questa andata, onde tu gli dai vanto*»<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Angelo Eugenio Mecca, *Il canone editoriale dell'antica vulgata di Giorgio Petrocchi e le edizioni dantesche del Boccaccio*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Seconda serie. Studi 2008-2013*, a cura di E. Tonello e P. Trovato, Padova, libreriauniversitaria.it, 2013, pp. 119-182: 156. Vandelli aveva infatti affermato che «il Boccaccio aveva davanti a sé un codice probabilmente di quel medesimo copista, certo con lo stesso tipo di lezione che si ha nel codice vaticano appartenuto al Boccaccio e donato al Petrarca [Vat. Lat. 3199]. Che fosse il codice stesso vaticano, va assolutamente escluso per caratteristiche divergenze di lezione» (Giuseppe Vandelli, *Per il testo della «Divina Commedia»*, a cura di R. Abardo, con un saggio introduttivo di F. Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 1989, p. 153).

<sup>34</sup> G. Boccaccio, *Esposizioni*, cit., I, p. 25.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 107-108.

\**Inf.* IV, 68 di qua dal *sonno*, quand'io vidi un foco P To Ri Chig Laur. 40.13  
 Cha *Exp*<sub>Gap</sub>] sonno/suono/tuono *Esp* To<sup>marg</sup>  
 In margine al ms. To si legge *al. dal suono over tuono*. Le varianti, tutte presenti al Boccaccio, vengono prese in esame nell'Esposizione una a una dopo essere state introdotte dalla formula: «alcuna lettera ha» per poi concludere che «ciascuna di queste lettere è buona»<sup>36</sup>. Nel commento di *Guido da Pisa* il passo è chiosato in questo modo: «di qua dal sonno», hoc est non multum per istum circulum descenderam postquam fueram a somno per tonitruum excitatus, quando vidi a longe unum ignem, quem quidem ignem tenebrarum emisperium vinciebat» (corsivi miei).

Da questi fugaci rilievi si potrebbe a prima vista escludere che Boccaccio facesse ricorso tanto al Laur. 40.13 quanto al commento di Guido da Pisa. Si dovrà quindi supporre che Boccaccio si avvallesse di un altro testimone, ignoto, e solo saltuariamente oppure che raccogliesse, in rarissimi casi, nel suo commento lezioni provenienti dalla tradizione orale.

Infine, nell'ottica di addentrarsi nell'«officina di Giovanni Boccaccio», osservando i dati raccolti e considerando che tutte le innovazioni esclusive di *Esp* si spiegano come deviazioni a partire da un modello To Ri Chig e che, quanto agli accordi specifici con i tre mss., prevalgono senza dubbio i prelievi da To, si dovrà concludere che Boccaccio usasse prevalentemente To stesso oppure un codice intermedio tra To e Ri Chig<sup>37</sup>, più vicino al primo che ai secondi e magari con varianti marginali annotate, oppure infine che non usasse affatto con continuità le fonti manoscritte a disposizione, citando probabilmente a memoria e adattando liberamente il testo dantesco alle esigenze dell'esegesi.

<sup>36</sup> Ivi, p. 189.

<sup>37</sup> Del resto Barbi, lavorando sul *Trattatello*, postulava l'esistenza di un altro codice boccacciano delle opere dantesche, «che tramezzava [...] tra il Toledano e il Chigiano» ed era latore del 'primo' *Compendio* (Michele Barbi, *Qual è la seconda redazione del Trattatello in laude di Dante?* (1913), poi in *Idem, Problemi di critica dantesca. Prima serie 1893/1918*, Firenze, Sansoni, 1934 (rist. 1975), pp. 424-426). Lo studioso osserva: «Prima che nel Chigiano L v 176, il Boccaccio credo avesse già trascritto il secondo *Compendio* a capo d'un'altra raccolta di opere dantesche, la quale, come quella che dovè avere in testa il primo *Compendio*, non c'è rimasta» (ivi, p. 424, n. 3).





A PARTIRE DA *DECAMERON*, X 4, 43: PER UNA RIFLESSIONE  
SULLA RIPETIZIONE DEL «CHE» DOPO INCISO NELLA PROSA  
DEL BOCCACCIO

Benedetta Fordred

La ripetizione della congiunzione completiva *che* dopo inciso rientra tra i fenomeni sintattici che contraddistinguono la prosa complessa del *Decameron*. Si tratta di un costrutto attestato già nel latino medievale e in altre lingue romanze<sup>1</sup>, talmente diffuso nel XIV secolo da essere ritenuto da Segre «quasi di regola nella lingua antica»<sup>2</sup>. Se ne riporta qui di seguito una sintetica descrizione tratta dalla *Grammatica dell'italiano antico*:

in it. ant., quindi, diversamente dall'it. mod., il complementatore *che* può comparire due volte in una stessa frase subordinata (argomentale o avverbiale). Questo accade in particolare quando all'inizio della subordinata, in posizione periferica rispetto al centro della frase, si trova un'altra subordinata, di tipo avverbiale: in tal caso oltre al *che* che

<sup>1</sup> Per alcuni in latino cfr. Peter Stotz, *Handbuch zur lateinischen Sprache des Mittelalters*, 5 voll., München, Beck, 1998, vol. IV, p. 473. Per spagnolo, portoghese, francese cfr. Frédéric Diez, *Grammaire des langues romanes*, 3 voll., Geneve-Marseille, Slatkine Reprints-Laffitte Reprints, 1973, vol. III, p. 314; Wilhelm Meyer-Lübke, *Grammaire des langues romanes*, 4 voll., Geneve-Marseille, Slatkine Reprints-Laffitte Reprints, 1974, vol. III, p. 730; per il francese antico inoltre cfr. Claude Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, Sedes, 2000, p. 566; Robert Martin, Marc Wilmet, *Manuel du français du moyen âge*, Bordeaux, Sobodi, 1980, p. 227; Philippe Ménard, *Syntaxe de l'ancien français*, Paris, Éditions Bières, 1973, p. 206; Gérard Moignet, *Grammaire de l'ancien français: morphologie, syntaxe*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 339; Graeme Ritchie, Robert Lindsay, *Recherches sur la syntaxe de la conjonction «que» dans l'ancien français*, Paris, Champion, 1907; Olivier Soutet, *Études d'ancien et de moyen français*, Paris, Puf, 1992, pp. 67-68.

<sup>2</sup> Cesare Segre, *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 200. Per l'impiego del costrutto in Dante cfr. Aldo Duro, s. v. *che*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970, vol. I, pp. 933-949, in part. pp. 940-941; L. Meszler, B. Samu, M. Mazzoleni, *Le strutture subordinate*, in G. Salvi, L. Renzi (a cura di), *Grammatica dell'italiano antico*, 2 voll., Bologna, il Mulino, 2010, vol. II, pp. 763-789, in part. pp. 773-774; cfr. da ultimo anche Sergio Rizzo, «La lingua nostra»: il latino di Dante, in *Dante tra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*, Atti del Convegno internazionale di Roma, 28 settembre-1 ottobre 2015, Roma, Salerno Editrice, i.c.s.; per alcuni riscontri nella narrativa due-trecentesca (il *Novellino*, il *Pecorone* e il *Trecentonovelle*) cfr. ancora L. Meszler, B. Samu, M. Mazzoleni, *Le strutture subordinate*, cit., pp. 773-774; cfr. anche Benedetta Fordred, «Errori» del Boccaccio, o varietà della lingua trecentesca?, *L'Elisse* VIII/1, 2013, pp. 43-74, p. 60, n. 63.

introduce l'intera struttura subordinata e che precede la subordinata avverbiale, può comparirne un secondo, immediatamente dopo la subordinata avverbiale e prima del corpo della frase<sup>3</sup>.

Tesi nella sua *Storia dell'italiano* ha definito il fenomeno «ad incastro»<sup>4</sup>, in quanto la subordinata incidentale sembra essere incastrata tra due *che*.

Intendo presentare qui ulteriori riflessioni su questo particolare costrutto, di cui mi sono già occupata in altra sede<sup>5</sup>, a partire dai riscontri possibili con il *Decameron* ed estendendo l'indagine ad altre opere boccacciane. Per prima cosa tornerò su un passo della quarta novella della X giornata del *Decameron*, non restituito in modo univoco nelle varie edizioni critiche elaborate nel corso del tempo. In un momento nevralgico della novella, Gentile prega il Caccianemico di prendersi cura di Caterina, la donna amata e la cosa più cara che ha al mondo. Si riportano qui di seguito le parole di Gentile secondo la versione offerta nelle più recenti edizioni (a cura di Branca e Fiorilla):

X 4, 43: E priegote *che*, perch'ella sia nella mia casa vicin di tre mesi stata, *ella* non ti sia men cara<sup>6</sup>.

Il passo è costituito da una proposizione principale («priegote»), che regge una subordinata oggettiva («che ella non ti sia men cara»). Notiamo che tra la congiunzione completiva *che* e la subordinata oggettiva è interposta una proposizione causale («perch'ella sia nella mia casa vicin di tre mesi stata»). Dopo la proposizione causale, la narrazione prosegue direttamente con il soggetto della completiva *ella*. Ma alcune edizioni precedenti – come ad esempio quelle a cura di Massèra, Singleton, Marti e Rossi – attestano un doppio *che*, ripetuto nella ripresa della completiva dopo la parentetica causale:

X 4, 43: E priegote *che*, perch'ella sia nella mia casa vicin di tre mesi stata, *che ella* non ti sia men cara<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> L. Meszler, B. Samu, M. Mazzoleni, *Le strutture subordinate*, cit., pp. 772-777 (cit. a p. 772).

<sup>4</sup> Riccardo Tesi, *Storia dell'italiano: la formazione della lingua comune dalle origini al Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 161.

<sup>5</sup> Cfr. B. Fordred, «Errori» del Boccaccio o varietà della lingua trecentesca?, cit., pp. 59-63.

<sup>6</sup> Cfr. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1999; Id., *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, Milano, BUR-Rizzoli, 2013.

<sup>7</sup> Si segnalano qui di seguito le quattro edizioni, accompagnate dal numero di pagina in cui si trova il luogo in questione (perché prive di paragrafatura): Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di A.F. Massèra, 2 voll., Bari, Laterza, 1927, vol. II,

Su suggerimento dello stesso Fiorilla, ho compiuto subito verifiche sulla tradizione manoscritta più autorevole: il Parigino Italiano 482 (P)<sup>8</sup>, di mano di Giovanni d'Agnolo Capponi e risalente al settimo decennio del XIV secolo; l'Hamilton 90 (B)<sup>9</sup>, autografo del Boccaccio, databile al 1370; il Laurenziano Pluteo 42, 1 (Mn)<sup>10</sup> copiato da Francesco d'Amaretto Mannelli nel 1384. Non è possibile sapere quale fosse la lezione dell'Hamilton 90, che in questo punto presenta lacuna (per la caduta di un fascicolo), ma gli altri due testimoni recano entrambi la lezione con il doppio *che*:

P: e prieghoti *che*, perché ella sia nella mia casa vicin di tre mesi stata, *che* ella non ti sia men cara (vd. Fig. 1).

Mn: e priegote *che*, perch'ella sia nella mia casa vicin di tre mesi stata, *che* ella non ti sia men cara (vd. Fig. 2).

In assenza di B, la lezione trasmessa da P e Mn, appartenenti a due diversi rami di tradizione, riflette sicuramente l'originale<sup>11</sup>. Branca aveva

p. 257; Id., *Il Decameron*, a cura di C.S. Singleton, 2 voll., Bari, Laterza, 1955, vol. II, p. 257; *Decameron*, a cura di M. Marti, Milano, BUR-Rizzoli, 1974, p. 673; Id., *Decameron*, a cura di A. Rossi, Bologna, Cappelli, 1977, p. 529.

<sup>8</sup> Per una descrizione del Parigino Italiano 482 e notizie sul codice cfr. da ultimo Marco Cursi, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007, pp. 31-36 e 217-219 (n. 44); Marco Cursi, Maurizio Fiorilla, *Boccaccio*, in G. Brunetti, M. Fiorilla, M. Petoletti (a cura di), *Autografi dei letterati italiani. Le Origini e il Trecento*, I, Roma, Salerno Editrice, pp. 137-138 (n. 22); Marco Cursi, *Il Decameron illustrato di Giovanni D'Agnolo Capponi*, in *Boccaccio autore e copista*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-13 gennaio 2014), Firenze, Mandragora, 2013, pp. 142-144 (n. 24); Id., *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2013, pp. 113-128.

<sup>9</sup> Per una descrizione dell'autografo e notizie sul codice cfr. da ultimo M. Cursi, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori*, cit., pp. 39-45 e pp. 161-164 (n. 1); M. Cursi, M. Fiorilla, *Boccaccio*, cit., pp. 43-103, p. 48 (n. 1); M. Cursi, *L'autografo «berlinese» del Decameron*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 137-138 (n. 22); Id., *La scrittura*, cit., pp. 107-110.

<sup>10</sup> Per una descrizione del Laurenziano Pluteo 42,1 e per notizie sul codice vedi da ultimo M. Cursi, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori*, cit., pp. 47-52 e 180-182 (n. 15); Id., *Il codice "Ottimo" del Decameron di Francesco d'Amaretto Mannelli*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 140-142 (n. 24).

<sup>11</sup> Il Parigino Italiano 482 riflette un primo stadio di redazione, rispetto all'Hamilton 90 e al Mannelli: cfr. almeno Aldo Rossi, *Proposte per l'edizione critica del "Decameron"*, in Id., *Il Decameron. Pratiche testuali e interpretative*, Bologna, Cappelli, 1982, pp. 155-190 (già in «Paragone», CCXCIV, 1974, pp. 3-31), in part. pp. 155-190; Vittore Branca, *Su una redazione del "Decameron" anteriore a quella conservata nell'autografo Hamiltoniano*, «Studi sul Boccaccio», XXV, 1997, pp. 3-131; Id., *Ancora su una redazione del "Decameron" anteriore a quella autografa e su possibili interventi "singolari" sul testo*, «Studi sul Boccaccio», XXVI, 1998, pp. 3-97; Vittore Branca, Maurizio Vitale, *Il capolavoro del Boccaccio e due diverse redazioni*, 2 voll., Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002; Giancarlo

trascritto erroneamente il passo da Mn già nell'edizione critica del 1976<sup>12</sup>; la svista, oltre che nelle edizioni successive, è passata anche nel volume dedicato all'analisi delle due redazioni del *Decameron*, in cui lo studioso, in corrispondenza del passo in questione, ha registrato l'assenza di quel *che* prima di *ella* in Mn come variante rispetto a P<sup>13</sup>. La traccia lasciata nelle precedenti edizioni e il nuovo confronto con la tradizione manoscritta consente ora di sanare la svista (Fiorilla ha già annunciato che inserirà la correzione nella prossima ristampa dell'edizione BUR<sup>14</sup>) e di ripristinare il costruito antico, oggetto specifico di questo contributo.

In italiano antico il fenomeno sintattico della ripetizione del *che* è percepito come irregolare già verso il Cinquecento, quando una codificazione normativa comincia a imporsi per gli scrittori dell'epoca. Ruscelli affermava, infatti, che nella prosa del Boccaccio le congiunzioni complete erano spesso «soverchiamente e malamente replicate», segnalando ai lettori «perche così vengano a raffinare il giudicio et la perfettion dell'intendimento»<sup>15</sup>. La tradizione linguistica concorda nell'attribuire alla ridondanza della congiunzione la funzione di rilancio e di ripresa dei nessi sintattici, quando finiscono per trovarsi lontano dal punto di aggancio cui si riferiscono. Marcello Durante si è soffermato sulla funzione di

Breschi, *Il ms. Parigino It. 482 e le vicissitudini editoriali del "Decameron". Postilla per Aldo Rossi*, «Medioevo e Rinascimento», XVIII, 2004, pp. 77-119, in part. pp. 87-94. Il Mannelli presenta una versione dell'opera molto prossima a quella del codice Hamiltoniano ed è questione ancora dibattuta se si tratti di un suo collaterale o se sia un suo apografo diretto: vedi almeno Vittore Branca, *Introduzione*, in G. Boccaccio, *Decameron. Edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano*, a cura di Id., Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1976, pp. VI-CXXXV, in part. pp. LXIII-LXXXII; Id., *Studi sulla tradizione sul testo del Decameron*, «Studi sul Boccaccio», XIII, 1981-1982, pp. 22-160, in part. pp. 28-42 (poi in Id., *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, II, *Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del Decameron con due appendici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991, pp. 331-370); Franca Ageno, *Il problema dei rapporti tra il codice Berlinese e il codice Mannelli del Decameron*, «Studi sul Boccaccio», XII, 1980, pp. 5-37; Maurizio Fiorilla, *Per il testo del Decameron*, «L'Ellisse», V, 2010, pp. 9-38, in part. pp. 13-16; Id., *Ancora per il testo del Decameron*, «L'Ellisse», VIII/1, 2013, pp. 75-90, in part. pp. 76-77; Alfonso D'Agostino, *Ancora sui rapporti fra l'autografo berlinese del Decameron e il codice Mannelli*, «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature», Literature, 3/2, 2012, pp. 44-85; Maurizio Fiorilla, *Sul testo del 'Decameron': per una nuova edizione critica*, in M. Marchiaro, S. Zamponi (a cura di), *Boccaccio Letterato*, Atti del convegno internazionale Firenze-Certaldo, 10-12 ottobre 2013, Firenze, Accademia della Crusca-Ente Nazionale Giovanni Boccaccio, 2015, pp. 211-237.

<sup>12</sup> Cfr. G. Boccaccio, *Decameron. Edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano*, cit.

<sup>13</sup> Cfr. V. Branca, M. Vitale, *Il capolavoro di Boccaccio*, cit., p. 167.

<sup>14</sup> Cfr. M. Fiorilla, *Sul testo del Decameron*, cit., p. 230 e n. 77.

<sup>15</sup> Chiara Gizzi, *Girolamo Ruscelli editore del Decameron: polemiche editoriali e linguistiche*, «Studi sul Boccaccio», XXXI, 2003, pp. 327-348, p. 342.

raccordo del *che* ripetuto, spiegandola in questi termini: «Quando entro il periodo si verificano stacchi d'ampia portata, il fattore continuità tende a porvi rimedio mediante fenomeni di ripresa che risultano pleonastici alla sensibilità moderna, e un meccanismo analogo si produce quando una struttura ipotattica si protragga per lungo tratto»<sup>16</sup>. Sulla funzione di ripresa svolta dal doppio *che* hanno insistito poi Meszler, Samu e Mazzoleni:

dal punto di vista discorsivo, la ripetizione di *che* funge da segnale di richiamo e facilita la comprensione del testo da parte dell'ascoltatore/lettore, in particolare in casi di strutturazione sintattica complessa della frase. Questa costruzione risponde perciò all'esigenza pragmatico-testuale di rendere più trasparente l'articolazione sintattica e concettuale di un periodo complesso<sup>17</sup>.

Conviene ricordare che anche il linguista Marchello-Nizia, descrivendo il fenomeno nel francese antico, ha definito il secondo *que*, «*que de reprise*»<sup>18</sup>. Talvolta, in passaggi piuttosto articolati in cui il *che* subordinante è separato dal resto della proposizione completiva da incisi imponenti o da lunghe parentesi, la ridondanza può verificarsi a più riprese: alle numerose interruzioni del periodo sembra corrispondere la necessità di ripetere le congiunzioni completive lasciate in sospenso per dare seguito alla narrazione. Si veda, ad esempio, il passo seguente del *Decameron*, in cui il *che* è ripetuto più volte:

Il 8, 7: Ora avvenne *che*, essendo il re di Francia e il figliuolo nella guerra già detta, essendosi morta la donna di Gualtieri e a lui un figliuolo maschio e una femina piccoli fanciulli rimasi di lei senza più, *che*, costumando egli alla corte delle donne predette e con loro spesso parlando delle bisogne del regno, *che* la donna del figliuolo del re gli pose gli occhi addosso e, con grandissima affezione la persona di lui e' suoi costumi considerando, d'occulto amore ferventemente di lui s'accese.

Il costruito è stato esaminato fin qui a partire da considerazioni di ordine prettamente linguistico. Tuttavia, è bene tenere conto anche delle possibili valenze stilistiche ed espressive del fenomeno. A questo proposito, si ricorderà che Dardano, all'interno del saggio *La subordinazione completiva*, ha sottolineato l'importanza del costruito anche sul versante

<sup>16</sup> Marcello Durante, *Dal latino all'italiano moderno*, Milano, Zanichelli, 1981, p. 120.

<sup>17</sup> L. Meszler, B. Samu, M. Mazzoleni, *Le strutture subordinate*, cit., p. 772.

<sup>18</sup> Ch. Marchello-Nizia, *Histoire de la langue française aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Bordas, 1979, p. 293. È interessante notare che in francese antico la congiunzione *que* poteva anche introdurre nella narrazione il discorso diretto ed avere dunque la funzione di «avertisseur de citation» (cfr. P. Ménard, *Syntaxe de l'ancien français*, cit., pp. 207-208).

stilistico: «la ripetizione del *che* complementatore, non è da considerare sempre un fatto di ridondanza, messo in atto quando il nesso tra sovraordinata e subordinata si allenta per l'inserimento di materiale lessicale; in molti casi è il segnale di un'intensificazione enunciativa, di una sottolineatura espressiva legata al contesto»<sup>19</sup>. Merita riflettere allora sulla possibilità che l'impiego del costruito in Boccaccio sia stato dettato in certi casi anche da una consapevole scelta stilistica. All'interno del *Decameron* il Certaldese sembrerebbe ricorrere più frequentemente alla ripetizione del *che* nelle sequenze discorsive (piuttosto che in quelle narrative), forse proprio per rappresentare i discorsi dei protagonisti delle novelle e «quelle movenze emotive che sono proprie dell'uso orale»<sup>20</sup>; lo scrittore a volte, quasi rinunciando alla coerenza sintattica, pare sfruttare il costruito per dare libera espressione alla voce dei personaggi (per Tesi le cento novelle del libro possono considerarsi «il prototipo della mimesi del linguaggio parlato») <sup>21</sup>. Le sequenze discorsive in cui compare la ridondanza sono in genere caratterizzate da una forte emotività. Si pensi, a titolo d'esempio, al discorso finale che Ghismonda rivolge al padre Tancredi per convincerlo di essere seppellita a fianco di Guiscardo, o alla supplica di Gianni di poter guardare il viso di Restituta prima di morire in piazza:

IV 1, 60: Ma pure, se niente di quello amore che già mi portasti ancora in te vive, per ultimo don mi concedi *che*, poi a grado non ti fu che io tacitamente e di nascoso con Guiscardo vivessi, *che* 'l mio corpo col suo, dove che tu te l'abbi fatto gittare, morto palese stea.

V 6, 34: Io veggio che io debbo, e tostamente, morire; voglio adunque di grazia *che*, come io sono con questa giovane, la quale io ho più che la mia vita amata e ella me, con le reni a lei voltato e ella me, *che* noi siamo co' visi l'uno all'altro rivolti.

La costruzione sintattica è presente anche in sequenze caratterizzate dalla perdita di controllo emotivo dei protagonisti, cui sembra corrispondere una perdita di controllo del linguaggio. Si pensi alla gelosia di Catella verso Filippello o alla rabbia di Currado contro Chichibio:

III 6, 41: Io so bene *che* oggimai, poscia che tu conosci chi io sono, *che* tu ciò che tu facessi faresti a forza.

<sup>19</sup> Maurizio Dardano, *La subordinazione completiva*, in (a cura di Id.), *Sintassi dell'italiano antico. La prosa del Duecento e del Trecento*, Roma, Carocci, 2012, pp. 120-195, p. 147.

<sup>20</sup> Paola Manni, *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Bologna, il Mulino, p. 319. Si veda ora anche Ead., *La lingua di Boccaccio*, Bologna, il Mulino, 2016, in part. pp. 132-150.

<sup>21</sup> R. Tesi, *Storia dell'italiano*, cit., p. 102.

VI 4, 13: io ti giuro in sul corpo di Cristo *che*, se altramenti sarà, *che* io ti farò conciare in maniera, *che* tu con tuo danno ti ricorderai, sempre *che* tu ci viverai, del nome mio.

Talvolta, l'autore pare adattare la sintassi al livello culturale dei protagonisti. Si pensi all'ingenuità di Lisetta, (IV 2, 27), nominata lungo tutta la novella attraverso perifrasi (come «donna pocofila») volte a sottolineare la sua natura sciocca; e alla semplicità di Nuto, definito «omicciuolo»:

IV 2, 27: Ben mi piace; io voglio *che*, in luogo delle busse le quali egli vi diede a mie cagioni, *che* voi abbiate questa consolazione.

III 1, 10: Anzi mi pregò il castaldo loro, quando io me ne venni, *che*, se io n'avessi alcuno alle mani *che* fosse da ciò, *che* io gliele mandassi, e io gliele promisi.

La ripetizione del *che* avrebbe insomma in certi constesti la funzione di riprodurre sulla pagina scritta la vivacità delle parole pronunciate dai personaggi delle novelle.

Il costruito è presente anche in altre opere volgari del Boccaccio. Si propongono qui di seguito alcuni riscontri, a partire dal *Filocolo*<sup>22</sup>:

I 1, 26: Ond'io, non meno vaga di potere dire ch'io sia stata cagione di rivelazione della loro fama *che* pietosa de' loro casi, ti priego *che* per quella virtù *che* fu negli occhi miei il primo giorno *che* tu mi vedesti e a me per amorosa forza t'obligasti, *che* tu affanni in comporre un picciolo libretto volgarmente parlando.

I 1, 30: supplicandoti, con quella umiltà *che* più può fare i miei prieghi accettevoli, *che* a me, il quale ora nelle sante leggi de' tuoi successori spendo il tempo mio, *che* tu sostenghi la mia non forte mano alla presente opera.

I 5, 10: Ond'io divotamente ti priego *che* nel cospetto dello onnipotente Signore grazia impetri, *che* se Egli dee essere della mia anima bene, e del suo e tuo onore essaltamento, *che* Egli uno solamente concedere me ne deggia.

II 21, 9: Veramente una cosa ti ricordo: *che* s'egli avviene *che* il tuo padre non mi mandi a te come promesso t'ha, *che* il tornare tosto facci a tuo potere.

<sup>22</sup> Seguo Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, a cura di A.E. Quaglio, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, 10 voll., Milano, Mondadori, 1964-1998, vol. I, 1967, pp. 45-675 (note alle pp. 706-970), alle pp. 65-66, 72, 155.

II 21, 20: Io ti giuro per li sommi iddii *che*, s'io vi vado, *che* o tu verrai tosto a me come promesso m'ha il mio padre, o io poco vi dimorerò, che io tornerò a te.

II 35, 15: Priego gl'immortali iddii *che*, là dove la mia possa al debito guiderdone mancasse, *che* essi con la loro begnigna mente di ciò vi meritino.

II 38, 5: Onde per mio consiglio dico e giudico *che* misurando giustamente la pena col fallo, *che* ella muoia.

Si segnalano qui di seguito esempi del costruito nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*<sup>23</sup>:

I 22, 4: E io lui priego, se mai per aventura questo libretto alle mani gli perviene, *che* egli per quello amore, il quale già mi portò, *che* celi quello che a lui né utile né onore può, manifestandol, tornare.

I 24, 3: e priegole *che*, se il mio parlare vi par grave (dell'opera non dico, ché so che, se a ciò state non sete già, d'esservi disiate), *che* esse prontissime in voi surgano alla mia scusa.

VI 4, 16: Io non voglio né cerco di colui la morte, che già da me fu scampato e vuole la mia, né altro sconcio domando di lui, se non *che*, se egli ama la nuova donna, come io lui, *che* ella, togliendosi a lui, e ad un altro donandosi, come egli a me s'è tolto, in quella vita il lasci.

Il fenomeno del doppio *che* è frequente infine anche nel *Corbaccio*<sup>24</sup>:

71: Egli è il vero *che* (per quello ch'io sentissi nell'ora che questa commessione mi fu fatta: non da umana voce ma da angelica, la quale non si dee credere che menta già mai) *che* tu sempre, qual che stata si sia la tua vita, hai speciale riverenza e devozione in Colei nel cui ventre si raccolse la nostra salute e che è viva fontana di misericordia e madre di grazia e di pietade.

396: Per che io ti priego, per quella pace che per te ardendo s'aspetta, con ciò sia cosa ch'io sia volenteroso di mostrarmi di tanto e tale beneficio verso te grato, *che*, se per me operare alcuna cosa si puoteche giovamento e alleviamento debba essere della pena la qual tu sofferi, *che* tu, avanti che io da te mi parta, la mi'imponga.

<sup>23</sup> Seguo Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di C. Delcorno, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., vol. V/2, 1994, pp. 1-412.

<sup>24</sup> Seguo Giovanni Boccaccio, *Corbaccio*, a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., vol. V/2, 1994, pp. 413-614.



187: Pare essere a me molto certo *che*, se mai ad alcune perverrà all'orecchie la verità della loro malizia e de' loro difetti da me dimostrati, *che* esse incontanente, non a riconoscersi né a vergognarsi d'essere da altrui conosciute e ad ogni forza e 'ngegno di divenire migliori come dovrebbero, rifuggiranno.

286: Sono molto certo *che*, se veduta così fatta l'avessi, o la vedessi, *che*, dove di' che vedendola al cuore dal suo viso le fiamme ti corsero come fanno alle cose unte, che ti sarebbe paruto che ti si fosse fatto incontro una soma di feccia e uno monte di letame.

Si osservi come anche in questi casi il costrutto sia presente soprattutto nelle sequenze discorsive, in cui la congiunzione completa è introdotta da verbi dichiarativi, di giuramento e di preghiera (*sapere, pregare, promettere* ecc.).

In assenza di una norma codificata nel Trecento, assistiamo, nella lingua antica e dunque nella prosa boccacciana, alla compresenza di spinte sintattiche concorrenti<sup>25</sup>: «nelle frasi subordinate con costituenti periferici tematici l'it. ant. poteva esprimere il complementatore *che* in due posizioni, una che precedeva e l'altra che seguiva il costituente periferico; [...] ma poteva non esprimere il secondo *che*, come in it. moderno, che è la situazione predominante»<sup>26</sup>. Nel *Decameron* Boccaccio alterna le due possibilità, anche all'interno della stessa novella. Boccaccio rinuncia all'impiego del costrutto in genere in luoghi del testo in cui mette in bocca ai protagonisti battute che devono essere ben congegnate sintatticamente. Si tratta, infatti, nella maggior parte dei casi, di discorsi attraverso i quali i personaggi tentano di difendere le loro ragioni o preparano inganni a danno di altri. Esempi emblematici si trovano nelle novelle di Ciappelletto e di Frate Cipolla, in cui la lingua ha un ruolo fondamentale per lo sviluppo della narrazione, permettendo ai due protagonisti di cavarsela in situazioni complicate. Ciappelletto, «il peggior uomo forse che mai nascesse» (I I, 15), riesce ad ottenere l'assoluzione, ingannando il frate durante la lunga confessione, proprio grazie alla sua capacità oratoria. La lingua gli consente di trasmettere un'immagine perfetta di se stesso attraverso la perfezione sintattica del suo discorso, che non ammette ripetizioni:

I I, 32: è il vero *che* poi che io infermai, che son passati da otto dì, *io* non mi confessai tanta è stata la noia che la infermità m'ha data.

<sup>25</sup> Cfr. al riguardo Giovanni Nencioni, *Un caso di polimorfia della lingua letteraria dal secolo XIII al XVI* (1954), in Id., *Saggi di lingua antica e moderna*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1989, pp. 11-188; Vittorio Coletti, *I problemi dell'abbondanza. La polimorfia verbale dell'italiano antico*, in Id., *Eccessi di parole*, Firenze, Cesati, 2012.

<sup>26</sup> L. Meszler, B. Samu, M. Mazzoleni, *Le strutture subordinate*, cit., p. 772.

I 1,71: sappiate *che*, quando io era piccolino, *io* bestemmiai una volta la mamma mia.

I 1, 76: E per ciò vi priego *che*, come voi al vostro luogo sarete, *facciate* che a me vegna quel veracissimo corpo di Cristo il quale voi la mattina sopra l'altare consecrate.

Anche Frate Cipolla, grazie alla lingua, riesce a salvarsi dall'inganno trattoli dai due giovani e a mentire al popolo di Certaldo. È definito infatti lungo la novella «sì ottimo parlatore [...] che chi conosciuto non l'avesse, non solamente un gran rettorico l'avrebbe estimado, ma avrebbe detto esser Tulio medesimo o forse Quintiliano» (VI 10, 7):

VI 10, 37: Voi dovete sapere *che*, essendo io ancora molto giovane, *io* fui mandato dal mio superiore in quelle parti dove apparisce il sole.

Patota lo descrive nel suo recente volume *La grande bellezza dell'italiano*, «un perfetto illusionista della parola», dotato di «prestigio linguistico» e paragona la bocca del frate al «cilindro di un prestigiatore»<sup>27</sup>, che trasforma una passeggiata per Firenze in un viaggio verso un Oriente immaginario.

Dai passi esaminati mi pare emerga come Boccaccio tenda a sfruttare o meno la possibilità del doppio *che*, secondo i contesti<sup>28</sup>. Non sarà azzardato, dunque, ipotizzare in conclusione che l'autore attribuisca anche un preciso valore stilistico a questo costrutto.

<sup>27</sup> Giuseppe Patota, *La grande bellezza dell'italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2015, pp. 241, 245.

<sup>28</sup> Come ha sottolineato Dardano, nel saggio *Collegamenti nel Decameron*, «il prevalere dei significati e delle situazioni sull'organizzazione sintattica e testuale spiega il "disordine" di taluni passi del *Decameron* [...] e a una certa discontinuità della struttura sintattica corrispondono relazioni semantiche univoche e rapporti pragmatici ben delineati» (Maurizio Dardano, *Collegamenti nel Decameron*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, 3 voll., Padova, Programma, 1993, vol. I, pp. 593-612, p. 604).

ad baptesimo toni 7 nominal gentile 7  
pncipoti che yre-ella sia nella mia casa  
uita d'ho mesi stata chetta notifiá m  
encara / chio tignio y quello idu che forse  
qua d'ley timoray misere ario chel'

Fig. 1 – Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 482, f. 195r (part.).

nto / E il quale io ad baptesimo toni  
7 nominal gentile . 7 pncipote che y  
chetta sia nella mia casa uita d'ho  
mesi stata chetta notifiá m encara /  
chio tignio y quello idu che forse'

Fig. 2 – Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 42,1 f. 154v (part.).



## IDEAZIONE E REALIZZAZIONE DEL PIÙ ANTICO *DECAMERON* ILLUSTRATO

Alice Cavinato

Tra le molteplici peculiarità della personalità e dell'opera di Boccaccio vi è certamente la sua consapevole riflessione sulla veste libraria da dare ai propri e altrui testi<sup>1</sup>. Tale riflessione implica, da parte dell'autore, un'accurata progettazione del codice in funzione del contenuto, con la conseguente messa a punto degli apparati paratestuali nei loro aspetti funzionali e decorativi.

A questo impegno intellettuale nell'elaborazione di vere e proprie edizioni si accompagna un rapporto costante e individuale con il prodotto del proprio lavoro: copista estremamente operoso, Boccaccio approntava personalmente copie di opere proprie e altrui, dedicandovi, come è noto, estrema attenzione<sup>2</sup>. Tale cura si estendeva anche al paratesto e alla decorazione: non è così strano, dunque, che Boccaccio sia responsabile anche di alcuni inserti decorativi, tra i quali spiccano, a ragione, i tredici mezzi busti acquerellati, raffiguranti personaggi delle novelle, che incorniciano i richiami di fascicolo dell'autografo del *Decameron*<sup>3</sup>.

Del resto, quello di Boccaccio non era affatto un caso isolato tra i copisti e i lettori contemporanei. Le basilari competenze da calligrafo che lo scribe in genere sviluppava rendevano estremamente semplice il passo verso lo sviluppo decorativo di alcuni elementi del paratesto; qualche copista, particolarmente dotato di abilità e fantasia, poteva spingersi a tracciare schizzi marginali, a volte sviluppandoli in vere e proprie illustrazioni del testo.

<sup>1</sup> Il presente lavoro raccoglie in sintesi le principali acquisizioni della mia tesi di perfezionamento discussa presso la Scuola Normale Superiore: Alice Cavinato, *L'autore, lo scriba e l'artista. L'illustrazione del Decameron nel ms. Italien 482 della Bibliothèque Nationale de France*, Tesi di Perfezionamento, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2014. Desidero esprimere la mia gratitudine all'Ente Nazionale Giovanni Boccaccio e in particolare agli organizzatori del convegno per l'interesse dimostrato nei confronti della mia ricerca. Il contributo finanziario dell'Ente è stato inoltre indispensabile per far fronte ai costi di pubblicazione del corredo iconografico.

<sup>2</sup> Esula dai limiti di questo breve intervento ricordare l'ampia bibliografia in merito allo studio dei codici posseduti e copiati da Boccaccio, nonché alla circolazione manoscritta delle sue opere; per una panoramica aggiornata si veda Teresa De Robertis *et al.* (a cura di), *Boccaccio autore e copista*, catalogo della mostra (Firenze, 2013-2014), Firenze, Mandragora, 2013.

<sup>3</sup> I richiami figurati del codice berlinese sono stati più volte riprodotti; si veda ad esempio le riproduzioni in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 51, 58.

Ciò che rende il caso di Boccaccio degno di nota, però, è, da un lato, la ricchezza di esempi della sua propensione al disegno estemporaneo; dall'altro, l'evidenza di una progettazione, da parte dell'autore, di apparati decorativi di complemento ai propri testi. In molti libri da lui letti o trascritti, oltre alle comuni *maniculae* e a segni di attenzione decorati, si può rintracciare almeno un piccolo disegno marginale a penna. Alcuni autografi conservano apparati decorativi completati o tracce di programmi rimasti allo stadio di elaborazione concettuale, come nel caso degli spazi riservati per una serie di illustrazioni nell'autografo del *Teseida*<sup>4</sup>.

Per quanto fuori dal comune, però, né i *marginalia* figurati che compaiono qua e là nei codici del novelliere, né i vivaci busti dell'autografo sono di livello esecutivo e complessità paragonabile a quelli delle vignette che compongono il più antico ciclo illustrativo del *Decameron*: sedici illustrazioni a penna e acquerello monocromo che ornano il manoscritto parigino Italien 482, un testimone del capolavoro boccacciano approntato nella seconda metà del Trecento dal fiorentino Giovanni di Agnolo Capponi (Fig. 1).

Ciò che ha reso celebre questo codice è il fatto che per la progettazione e l'esecuzione di questa serie di vignette narrative sia stato chiamato in causa Boccaccio in persona. Questa fortunata attribuzione ha trasformato di colpo un estroso e a tratti maldestro disegnatore occasionale in un illustratore con indubbie capacità tecniche, le cui prove non hanno nulla da invidiare a quelle di un artista di mestiere<sup>5</sup>.

A partire da questa attribuzione, si è proposto di assegnare a Boccaccio anche un certo numero di altri disegni, di vario impegno esecutivo, vergati in codici a lui appartenuti o contenenti le sue opere<sup>6</sup>.

Nella prospettiva degli studi sull'illustrazione libraria nel tardo Medioevo italiano questa ricostruzione è stata di notevole impatto. Obbligava infatti a riconoscere che era possibile, per uno scrittore e studioso qual era Boccaccio, privo di formazione professionale nel campo del disegno, decidere di realizzare un complesso corredo illustrativo a una propria ope-

<sup>4</sup> Sulla tradizione illustrativa delle opere del Certaldese è imprescindibile Vittore Branca (a cura di), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini tra Medioevo e Rinascimento*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1999.

<sup>5</sup> Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto, Vittore Branca, *Boccaccio «visualizzato» dal Boccaccio*; Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto, *I. 'Corpus' dei disegni e cod. Parigino It. 482*; Vittore Branca, *II. Possibile identificazione nel Parigino It. 482 di una redazione del Decameron anteriore all'autografo degli anni Settanta*, «Studi sul Boccaccio», 22, 1994, pp. 197-236.

<sup>6</sup> La proposta di definizione di un *corpus* di disegni boccacciani è stata ripresa dalla stessa Ciardi, con qualche ampliamento, in Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto, *L'iconografia dei codici miniati boccacciani dell'Italia centrale e meridionale*, in V. Branca, *Boccaccio visualizzato*, cit., II, pp. 3-52. Ulteriori ipotesi attributive, che non hanno goduto di altrettanta fortuna, in Aldo Rossi, *Cinquanta lezioni di filologia italiana*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 105-164.

ra, ed essere in grado di mettere in pratica da solo questo proponimento, senza ricorrere a un professionista.

Del resto, gli oggetti di quest'indagine presentano caratteri singolari. Da un lato, infatti, abbiamo uno scrittore e copista, Boccaccio, che saltuariamente, nei propri libri, traccia piccoli e semplici disegni a penna; dall'altro, il *Decameron* parigino, un codice illustrato con vignette a penna e acquerello, di medie ambizioni e di costo contenuto, prodotto in ambito mercantile e non riconducibile a un *atelier* noto.

Entrambe queste situazioni sono in realtà poco conosciute e studiate, perché il carattere strettamente privato e soprattutto il livello qualitativo medio-basso degli esiti le ha confinate ai margini della ricerca storico-artistica. Se a ciò si aggiunge che le testimonianze di questo tipo sono eterogenee e piuttosto rare, almeno per il Trecento, e che gran parte della produzione libraria dell'epoca è andata perduta, è evidente che costruire delle serie di disegni assegnabili con certezza allo stesso ambiente di produzione, sulla base delle quali fondare successive attribuzioni, diventa piuttosto arduo.

È accaduto così che siano stati attribuiti a Boccaccio, a partire da qualche sporadico schizzo nei margini dei suoi libri, interi cicli illustrativi, disegni a penna e a colore, illustrazioni a piena pagina presenti in manoscritti contenenti le sue opere, principalmente perché tradivano una limitatezza nei mezzi espressivi che li qualificava agli occhi degli studiosi come opera di un dilettante. La critica è stata incline a escludere la possibilità che a realizzare queste illustrazioni fossero dei professionisti a causa della moderata qualità degli esiti e dell'aspetto dimesso del prodotto.

Questa ricostruzione, per certi versi così affascinante, presentava però alcune criticità: in primo luogo, non si ha alcuna notizia del fatto che Boccaccio abbia potuto coltivare una formazione artistica, anche limitata, che motivi l'acquisizione delle capacità tecniche necessarie all'esecuzione di disegni di una certa complessità; inoltre, i disegni a lui assegnati erano piuttosto eterogenei, sia per tecnica e tipologia, sia per qualità formale.

Tale *corpus* dei disegni boccacciani è stato ampiamente discusso negli ultimi anni, nel contesto delle ricerche sull'attività di Boccaccio come copista di opere proprie e altrui; esistono forti dubbi, in particolare, nei riguardi di alcune specifiche attribuzioni. Da un lato, sono stati scoperti nuovi profili umani vergati nei codici appartenuti al Certaldese, che presentano evidenti analogie con i *marginalia* già noti e con i richiami del *Decameron* di Berlino<sup>7</sup>. D'altro canto, come argomentato da Francesca Pasut,

<sup>7</sup> Marco Petoletti, *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, «Italia medioevale e umanistica», 46, 2005, pp. 35-55; Id., *Le postille di Giovanni Boccaccio a Marziale (Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 67 sup.)*, «Studi sul Boccaccio», 34, 2006, pp. 103-184. L'ultima, sorprendente scoperta di un profilo di Omero vergato nel *Dante* Toledano, ha suscitato un dibattito sull'ipotesi che Boccaccio ne abbia affi-

esiste un marcato divario stilistico tra i disegni marginali eseguiti di getto da Boccaccio e i più complessi cicli figurativi che si è proposto di assegnargli, in particolare quello del *Decameron* parigino e la serie di sette disegni che ornano l'*Inferno* trascritto da Boccaccio nel ms. Riccardiano 1035<sup>8</sup>.

Inoltre, gli studi di Lucia Battaglia Ricci sulle scelte compiute dall'illustratore dell'Ital. 482 hanno rilevato significative incongruenze tra il testo e la sua visualizzazione, sia nella struttura del ciclo che nei dettagli della rappresentazione, davvero ardue da giustificare se il programma illustrativo riflettesse una diretta partecipazione dell'autore all'allestimento del codice<sup>9</sup>. Siffatte incongruenze legittimano piuttosto altre ipotesi, ovvero che egli avesse lasciato delle istruzioni, scritte o figurate, sui soggetti da rappresentare, indicazioni talvolta incomprese o disattese dall'artista, che ricorreva piuttosto a un repertorio di modelli, o che egli non fosse affatto coinvolto nel progetto del codice Ital. 482. L'analisi della struttura del programma figurativo e delle scelte iconografiche conduce, infatti, piuttosto alla conclusione che la concezione del ciclo illustrativo sia da attribuire al copista e proprietario del manoscritto<sup>10</sup>.

I motivi per cui le illustrazioni di questo codice si prestavano così bene a questa sorprendente attribuzione sono molteplici. In primo luogo, l'identità del copista: Giovanni di Agnolo Capponi era un mercante fiorentino iscritto all'Arte della Lana, nato attorno al 1345; tale circostanza rendeva ovviamente ammissibile l'ipotesi che il manoscritto fosse stato realizzato mentre l'autore del *Decameron* era ancora in vita, nonché che i due si fossero conosciuti, dal momento che la famiglia Capponi era resi-

dato la realizzazione a un professionista; gli studiosi sono concordi, in ogni caso, nel rilevare in questo disegno specifici tratti distintivi dei profili boccacciani. Sandro Bertelli, Marco Cursi, *Novità sull'autografo Toledano di Giovanni Boccaccio. Una data e un disegno sconosciuti*, «Critica del testo», 15, 2012, pp. 287-295; Francesca Pasut, *Boccaccio disegnatore*, in T. De Robertis, *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 51-59: 59; Stefano Martinelli Tempesta, Marco Petoletti, *Il ritratto di Omero e la firma greca di Boccaccio*, «Italia Medioevale e Umanistica», 54, 2013, pp. 399-409; Sandro Bertelli, *L'immagine di Omero nel Dante Toledano*, in M. Marchiaro e S. Zamponi (a cura di), *Boccaccio letterato*. Atti del convegno internazionale (Firenze-Certaldo, 10-12 ottobre 2013), Firenze, Accademia della Crusca, 2015, pp. 171-176; F. Pasut, *Una recente scoperta e il rebus di Boccaccio disegnatore*, in *Boccaccio letterato*, cit., pp. 177-188.

<sup>8</sup> F. Pasut, *Boccaccio disegnatore*, cit., pp. 55-57.

<sup>9</sup> Lucia Battaglia Ricci, *Edizioni d'autore, copie di lavoro, interventi di autoe-segesi: testimonianze trecentesche*, in «Di mano propria». *Gli autografi dei letterati italiani*, Atti del convegno internazionale di Forlì (24-27 novembre 2008), Roma, Salerno, 2010, pp. 123-158: 146-158; Ead., *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013, pp. 60-93; Ead., *Lecture figurate del Decameron*, in *Boccaccio letterato*, cit., pp. 485-509: 504-509.

<sup>10</sup> L. Battaglia Ricci, *Edizioni d'autore*, cit., pp. 153-155; Ead., *Scrivere un libro di novelle*, cit., pp. 85-88; Ead., *Lecture figurate del Decameron*, cit., pp. 507-509.



dente nel quartiere di Santo Spirito, lo stesso dove abitava Boccaccio<sup>11</sup>. In secondo luogo, dalla sottoscrizione si ricava che il codice era di proprietà dello stesso Giovanni di Agnolo: questo comportava la deduzione che fosse stato copiato per uso personale, anziché essere destinato al commercio.

Infine, ha avuto un ruolo non trascurabile il fatto che il corredo illustrativo non fosse facilmente riconducibile a un ambiente artistico noto e studiato. La tecnica utilizzata, nonché l'apparente semplicità della composizione e dell'esecuzione rendevano ammissibile la proposta di attribuirle a un individuo privo di una formazione artistica professionale. La comprovata inclinazione di Boccaccio al disegno a penna estemporaneo, nonché l'interesse da lui dimostrato per gli artisti e l'arte figurativa, lo rendevano un candidato ideale alla promozione a illustratore dilettante.

Gli studi recenti di Marco Cursi sul ms. Ital. 482 hanno messo in luce le caratteristiche che rendono questo codice un documento eccezionale nel contesto della tradizione del *Decameron*<sup>12</sup>.

Spesso, i libri scritti in mercantesca, copiati da mercanti o a loro destinati, sono di fattura semplice e senza pretese. L'adozione della mercantesca come scrittura libraria si accompagna frequentemente al supporto cartaceo, a un'ornamentazione molto ridotta, talvolta a oscillazioni nell'impaginazione e nel modulo della scrittura per esigenze di risparmio: sono libri confezionati dalle botteghe di cartoleria per una clientela che richiede testi in lingua volgare a prezzi contenuti, oppure libri trascritti per uso personale da singoli individui.

Il proprietario del codice è in primo luogo interessato ad avere un testo leggibile nella propria biblioteca; le caratteristiche formali del manufatto rivestono un'importanza secondaria. Molti codici del *Decameron* appartengono a questa categoria di prodotti, sia che si tratti di copie eseguite personalmente dal possessore del codice, sia che si tratti di lavori commissionati ad altri<sup>13</sup>.

Ci aspetteremmo dunque di ritrovare queste caratteristiche anche nel manoscritto Ital. 482, copiato da un lanaiolo che adotta la mercantesca come tipologia scrittoria, e che, secondo la sottoscrizione, è anche il proprietario del libro; ma ci troviamo di fronte a un caso anomalo.

La scelta del supporto in cartapeccora, l'impaginazione su due colonne con margini relativamente ampi, la scrittura ordinata e chiara, anche se corsiva, la meticolosa attenzione alla correttezza della copia, il complesso

<sup>11</sup> Lucia Nadin, *Giovanni di Agnolo Capponi copista del Decameron*, «Studi sul Boccaccio», III, 1965, pp. 41-54; Marco Cursi, *Il Decameron. Scritture, scriventi, lettori: storia di un testo*, Roma, Viella, 2007, pp. 31-32.

<sup>12</sup> Si veda almeno M. Cursi, *Il Decameron*, cit., pp. 31-36, 217-219 e Id., *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2013, pp. 116-127.

<sup>13</sup> Per averne un'idea, è sufficiente scorrere la ricca documentazione fornita da M. Cursi, *Il Decameron*, cit.

apparato decorativo, dimostrano che la realizzazione di questo codice ha comportato, da parte dello scriba e lettore, un consistente investimento in tempo e risorse, volto a valorizzare il proprio libro anche sotto il profilo estetico.

La ricerca condotta da chi scrive ha messo in luce nuove evidenze che offrono inediti spunti di riflessione, in particolare per quanto riguarda l'ornamentazione a inchiostro e le illustrazioni del *Decameron* parigino; le maggiori acquisizioni, di cui si dà di seguito una sintetica relazione, riguardano le qualità tecniche dimostrate dall'esecutore del ciclo illustrativo<sup>14</sup>.

Il disegno è sicuro e preciso. Le linee rette sono tracciate senza evidenti incertezze; quelle che delimitano il campo dell'illustrazione sono sottili e non molto marcate, più decise quelle dei contorni.

Anche le linee curve sono continue, o composte di pochi tratti; l'eventuale ombreggiatura è ottenuta piuttosto con il colore. Anche sagome piuttosto complesse, come quelle del busto e delle gambe, sono composte da pochissimi tratti, che, nei casi meglio riusciti, si congiungono in modo quasi impercettibile, senza maldestre sovrapposizioni.

Le pieghe delle vesti sono raffigurate con pochi, decisi tratti di penna, e risultano piuttosto angolose; la successiva stesura dell'acquerello ne mitiga in parte la rigidità e suggerisce l'addensarsi dell'ombra in corrispondenza della piega. Il colore può anche essere del tutto assente, e il drappaggio ridotto a un semplice gioco di linee curve o spezzate.

Tale disinvoltura nel disegno si può osservare, ad esempio, a c. 11r, nelle scene tratte dalla novella di ser Ciappelletto (Fig. 2). Si noti la sicurezza nel tracciare il sarcofago, le cortine, la pedana su cui poggia il letto; non sono percettibili esitazioni o ripensamenti, le linee procedono diritte e parallele, e si congiungono senza errori. Le sagome più articolate, come quelle dei candelieri, non mostrano alcuna traccia di insicurezza: i due oggetti sono praticamente identici nella forma e nelle dimensioni.

I tratti dei volti, i particolari dell'ambientazione e dell'abbigliamento sono pochi e realizzati in modo sintetico, a volte ridotti a cortissime linee o punti. Brevi tocchi di penna indicano gli occhi, le sopracciglia, il profilo del setto nasale, le narici, la bocca e la punta del mento. Nella maggioranza dei casi il disegno appare ulteriormente semplificato, senza l'indicazione del sopracciglio, né del setto nasale.

L'acquerello di colore bruno è usato sia per distinguere le zone in ombra da quelle illuminate, sia per ombreggiare i contorni, allo scopo di sottolinearli o ottenere elementari effetti di tridimensionalità; è localizzato prevalentemente lungo le linee a penna, e molte zone sono del tutto prive di colore. La stesura del colore è estremamente precisa: le campiture sono uniformi, e non violano mai i confini del disegno; le pennellate che se-

<sup>14</sup> Rimando per maggiori dettagli e precisi confronti ad A. Cavinato, *L'autore, lo scriba e l'artista*, cit., pp. 140-145.

guono i contorni sono sottili, dritte e sicure, e non sono mai visibilmente storte o più lunghe del tratto di penna lungo il quale sono tracciate, anche nel caso di figure minuscole (Figg. 1-3).

Alcune immagini presentano solo poche pennellate di colore molto trasparente, lungo i contorni e la linea di delimitazione del suolo, al punto da sembrarne quasi del tutto prive.

L'impressione di 'dilettantismo' che queste illustrazioni potrebbero indurre, generata dall'estrema semplificazione dei dettagli, in particolare nelle fisionomie, e dal disinteresse nei confronti della rappresentazione efficace dei volumi e della spazialità, è notevolmente ridimensionata dalla sicurezza e dal nitore delle linee, e dalla precisione dimostrata nella stesura dell'acquerello. Soprattutto il colore, pur usato con parsimonia, rivela una precisa coscienza degli effetti che è possibile ottenere variandone la trasparenza, per rappresentare l'oscurità di una zona in ombra, per distinguere i diversi piani di un solido, per accentuare la piega di una veste.

Se il risultato finale appare comunque semplice e sintetico, l'osservazione ravvicinata rivela chiaramente le capacità tecniche del disegnatore; non si deve dimenticare che anche le piccole dimensioni avranno avuto un ruolo nella scelta di ridurre il disegno ai soli tratti essenziali.

La vistosa assenza di pentimenti, ripensamenti e tentativi, nel disegno e nella coloritura, induce a credere che le vignette siano state composte prima su un altro supporto e poi riportate sul manoscritto, a trascrizione completata, come ha evidenziato la sovrapposizione degli inchiostri; in questa direzione orienta anche la presenza di cifre e simboli alfabetici nel margine superiore delle sole carte illustrate, che potrebbero appunto avere la funzione di richiami a una serie di disegni preparatori<sup>15</sup>.

Prima di proseguire con la discussione dell'ipotesi che assegna a Boccaccio la realizzazione di questo ciclo illustrativo, è opportuno richiamare le recenti acquisizioni della critica sull'analisi dei soggetti in relazione al contenuto del testo<sup>16</sup>.

Le novelle sono compendiate in tre o quattro momenti narrativi, la cui selezione denota la conoscenza della vicenda da parte dell'ideatore del programma. Le illustrazioni, però, non hanno un rapporto immediato con il testo a cui si riferiscono: non costituiscono, cioè, una narrazione figurata parallela; ogni quadro narrativo è composto da due, tre o quattro vignette adiacenti, che raffigurano i momenti salienti di un racconto che può occupare anche molte carte. Per comprendere i soggetti delle illustrazioni,

<sup>15</sup> M. Cursi, *Il Decameron*, cit., p. 218; per l'ipotesi che si tratti di riferimenti a schizzi preparatori si veda L. Battaglia Ricci, *Edizioni d'autore*, cit., p. 152.

<sup>16</sup> Prima che venissero condotte queste puntuali verifiche, le vignette erano state giudicate estremamente fedeli alla narrazione boccacciana: Vittore Branca, *Introduzione. Il narrar boccacciano per immagini*, in Id., *Boccaccio visualizzato*, cit., I, pp. 3-37: 7-8; M.G. Ciardi, *Corpus dei disegni*, cit., pp. 211-221.

quindi, è necessario conoscere la novella o il passo della cornice relativi; non è possibile seguire in contemporanea, carta per carta, la narrazione verbale e quella visuale.

Come rilevato da Lucia Battaglia Ricci in più occasioni, la composizione delle singole scene rivela in più di un caso il ricorso a modelli iconografici semplici e di immediata riconoscibilità, piuttosto che l'aderenza alla lettera della narrazione<sup>17</sup>.

Uno dei casi più eclatanti è la rappresentazione della peste, a c. 6r. L'infuriare dell'epidemia è condensato in un'iconografia simbolica consolidata, quantunque recente, quella del *Trionfo della Morte*; il quadro è completato da due scene prevedibili per tale soggetto, ovvero la veglia presso l'infermo e il funerale (Fig. 3). La distanza tra quanto si vede nelle vignette e il racconto di Boccaccio è profonda: il narratore, infatti, sottolinea che la paura del contagio causa il venir meno dei normali obblighi sociali e morali nei confronti dei malati e dei defunti. Esempi paradigmatici di questo rovesciamento delle norme sono la difficoltà di garantire la dovuta assistenza agli infermi e quella di tributare ai defunti esequie onorevoli<sup>18</sup>.

La scena centrale di c. 6r; invece, non sembra rendere questa situazione così difficile: il malato, seduto a letto, ha due donne accanto a sé, una delle quali gli stringe il polso con un gesto apparentemente affettuoso. Ancora più eloquente è la vignetta di destra, che rappresenta un funerale: la lettiga con il corpo viene portata a spalla da sei uomini, seguita da tre religiosi, compostamente, senza nessun dettaglio che trasmetta una sensazione di fretta o di incuria. Il corpo è opportunamente coperto da un sudario; gli abiti dei portatori sono decorosi, consoni a cittadini di rango, non certo alla «minuta gente» che si presta per denaro a trasportare i morti al cimitero rischiando il contagio<sup>19</sup>.

Questi studi hanno dimostrato come sia alquanto problematico riconoscere la partecipazione diretta dell'autore del *Decameron* alla realizzazione di questo ciclo illustrativo. Non si spiega infatti perché Boccaccio si sarebbe allontanato così tanto dal suo racconto, per attenersi a moduli convenzionali quali il *Trionfo della Morte* o le esequie. Non credo, peraltro, che sia possibile evocare l'inesperienza come motivazione, in quanto questo disegnatore, per quanto non certo di alto livello, si mostra comunque capace di illustrare situazioni narrative non comuni, come a c. 82r, dove si vede Guiscardo calarsi da una fune per raggiungere Ghismunda (*De-*

<sup>17</sup> L. Battaglia Ricci, *Scrivere un libro di novelle*, cit., pp. 77-81, ed Ead., *Lettere figurate del Decameron*, cit., pp. 504-509. La studiosa rileva numerosi esempi di discrasia tra il testo e la sua interpretazione da parte di chi realizzò il ciclo illustrativo.

<sup>18</sup> Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, 2 voll., Einaudi, Torino 2003<sup>4</sup> (ed. or. 1980), I, pp. 21-24.

<sup>19</sup> L. Battaglia Ricci, *Scrivere un libro di novelle*, cit., pp. 78-79, ed Ead., *Lettere figurate del Decameron*, cit., p. 504.

*cameron* IV 1)<sup>20</sup>. A proposito di questa illustrazione, è significativo il fatto che in nessuna delle cinque scene che compongono la sequenza compaia Tancredi, che pure ha un ruolo centrale nella vicenda: il contraddittorio rapporto tra padre e figlia è completamente ignorato dall'ideatore del programma, che preferisce concentrarsi sull'infelice storia dei due amanti.

È probabile, quindi, che l'illustratore abbia avuto istruzioni sui soggetti da rappresentare, ma abbia potuto tradurli in immagini con una certa libertà. Come gli studi succitati hanno ormai ampiamente chiarito, quindi, queste illustrazioni non risultano particolarmente fedeli al testo, e non è possibile usare questo argomento per sostenere l'ipotesi che siano state progettate e forse eseguite dall'autore.

Il codice non è datato; gli studiosi concordano per una datazione al settimo decennio del Trecento, con preferenza per una data alta, attorno al 1360, compatibile con le caratteristiche della scrittura e con lo stadio redazionale del testo.

All'ipotesi di identificazione di alcuni edifici raffigurati a c. 79v, nella vignetta che rappresenta l'incontro di Filippo Balducci e del figlio con il corteo delle fanciulle fiorentine (*Decameron* IV Intr.), è stata inizialmente ancorata la proposta di datazione più precisa. Si distinguono i principali monumenti della città: il Battistero, il Duomo con il campanile, il Palazzo dei Priori. È stato inoltre suggerito di identificare il campanile che si vede alla sinistra del Duomo con quello della chiesa di Santa Reparata, abbattuto nel 1357, oppure con quello dell'antica San Michele in Visdomini, distrutta tra il 1359 e il 1368. Su questa base si è ipotizzata una datazione anche per le illustrazioni attorno al 1360, in quanto si suppone che il campanile dovesse essere ancora ben presente alla memoria dell'illustratore, perché egli decidesse di includerlo nella rappresentazione della città<sup>21</sup>.

In realtà, come già evidenziato dalla ricerca più recente, questi dettagli, benché siano senza dubbio utili a contestualizzare le illustrazioni, non si possono considerare risolutivi per datare il codice. Sarebbe infatti un errore considerare tale rappresentazione di Firenze talmente realistica da riprodurre esattamente lo stato degli edifici in un determinato momento; si tratta di una visione sintetica, in cui solo alcuni elementi chiave sono riconoscibili senza esitazioni, mentre gli edifici circostanti non sono particolarmente caratterizzati. Inoltre, non è detto che l'artista rappresenti ciò che vede o ricorda, e non riproduca invece un'illustrazione che ha davanti agli occhi<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Si veda la riproduzione della vignetta in *Boccaccio visualizzato*, cit., p. 70.

<sup>21</sup> M.G. Ciardi, 'Corpus' dei disegni, cit., p. 216; Ead., *L'iconografia dei codici miniati*, cit., p. 11. La vignetta è riprodotta in *Boccaccio visualizzato*, cit., p. 70.

<sup>22</sup> Cfr. L. Battaglia Ricci, *Edizioni d'autore*, cit., pp. 150-151; Ead., *Scrivere un libro di novelle*, cit., pp. 89-91.

Ritengo che si possa trarre qualche utile indizio dall'analisi del costume. La maggior parte dei personaggi maschili raffigurati nelle vignette dell'Ital. 482 indossa una gonnella molto corta e aderente alla gamba, con busto e maniche imbottiti, secondo una foggia che prende piede negli anni Settanta del Trecento. È vero che l'introduzione, nella moda maschile, di una gonnella molto corta e aderente avviene attorno alla metà del secolo e si afferma nei due decenni successivi, ma la tendenza a imbottire la gonnella sul petto, in modo da enfatizzarne la convessità e far risaltare per contrasto la vita sottile, si registra a partire dalla fine degli anni Sessanta ed è prevalente nell'ultimo ventennio del secolo<sup>23</sup>. Confronti più pertinenti rispetto a quelli finora proposti dalla critica si potrebbero avanzare con opere databili tra la seconda metà del settimo decennio del secolo e la prima metà del successivo.

In questo senso è utile il raffronto, che pure è stato proposto in origine per corroborare una proposta di una datazione più alta, con le illustrazioni del ms. Laur. Plut. 62.13, un codice della *Storia di Troia* di Filippo Ceffi, datato 1356<sup>24</sup>. In questo codice, infatti, i personaggi raffigurati indossano delle gonnelle al ginocchio, visibilmente più lunghe di quelle del nostro manoscritto, e certamente non imbottite, ma aderenti al busto.

Per verificare la differenza, si confrontino invece i disegni che illustrano il ms. 2463 della Biblioteca Universitaria di Bologna, contenente i *Facta et dicta memorabilia* di Valerio Massimo. Il codice è datato al 1377, e presenta numerose figure maschili confrontabili con quelle del codice del *Decameron* (Fig. 4).

Non mi pare vi siano stringenti ragioni che obblighino a escludere una datazione più tarda per l'allestimento del codice, attorno al 1370. Benché sia molto probabile che il copista avesse a disposizione un manoscritto autografo come modello<sup>25</sup>, nulla è possibile dire sulle circostanze in cui ne venne in possesso, né su un ipotetico diretto coinvolgimento di Boccaccio nell'impresa.

Ritengo perciò possibile che Giovanni di Agnolo abbia lavorato alla propria copia del *Decameron* attorno al 1370; in alternativa, si può ipotizzare che vi sia una certa distanza cronologica tra la copia del testo, che sarebbe stata eseguita all'inizio degli anni Sessanta, e l'inserimento dei disegni, da collocare almeno all'inizio del decennio successivo.

Dal momento che gli indizi di una partecipazione diretta di Boccaccio alla concezione di questo apparato illustrativo sono molto labili, ho rite-

<sup>23</sup> Rosita Levi Pisetzsky, *Storia del costume in Italia*, 5 voll., Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1964-1969, II. *Il Trecento, il Quattrocento*, 1964, p. 44; Annemarie Güdesen, *Das weltliche Kostüm im Italienischen Trecento. Teil I: die Hauptbekleidungsstücke 1330-1380*, Berlin und Leipzig, Gruyter, 1933, pp. 13-15.

<sup>24</sup> Cfr. M.G. Ciardi, *L'iconografia dei codici miniati*, cit., p. 12.

<sup>25</sup> Come efficacemente argomentato da M. Cursi, *La scrittura e i libri*, cit., pp. 116-127.

nuto opportuno condurre una verifica approfondita del confronto tra le vignette e i disegni marginali a vario titolo attribuiti al novelliere<sup>26</sup>.

È facile constatare che i piccoli disegni che hanno maggiore probabilità di essere effettivamente autografi del Certaldese hanno una serie di evidenti caratteristiche in comune. Si tratta, infatti, di schizzi, in prevalenza profili umani, vergati ai margini di un testo, a volte collegati a una nota; qualcuno di questi era probabilmente un segno di attenzione e un aiuto alla memoria, altri, invece, sembrano dettati dall'estro momentaneo.

Dal confronto tra le testimonianze più significative è possibile isolare una serie di tratti ricorrenti, che, da un lato, confermano l'attribuzione a un'unica mano, dall'altro evidenziano che Boccaccio tende a riprodurre quasi sempre uno stesso tipo di profilo, differenziandone poi alcuni dettagli per caratterizzare le singole figure: si vedano in proposito i citati richiami del codice berlinese, o, a titolo d'esempio, il profilo di poeta laureato a c. 10r del codice ambrosiano C 67 sup. (Fig. 5).

Si può osservare in primo luogo il profilo dell'occhio, ottenuto con due linee oblique convergenti e un'inchiostatura allungata a rappresentare la pupilla; si noti inoltre che, in tutti questi casi, anche in quelli meno calligrafici, il sopracciglio è una linea arcuata, nettamente distinta dalle palpebre, di cui Boccaccio si serve anche, variandone l'inclinazione, per dare espressività ai volti.

Un altro dettaglio di estrema importanza, per la sua forma riconoscibile, è l'orecchio. Esso non è sempre raffigurato, perché spesso coperto dai capelli o dal copricapo, ma quando si vede è sempre tracciato come un tre rovesciato, a volte con una leggera inchiostatura in basso. Scorrendo i profili tra i *marginalia*, risulta evidente come Boccaccio adotti con continuità questa stilizzazione per disegnare l'orecchio<sup>27</sup>.

Infine, è opportuno osservare il disegno della gola, che, nei profili, prosegue poco oltre la linea della spalla, ottenendo così un effetto di elementare tridimensionalità: questo è uno dei tratti più stabili nella stilizzazione di Boccaccio, riscontrabile in tutte le testimonianze.

Dal punto di vista formale, infine, il disegno di Boccaccio è insicuro, il tratto frammentato e a volte ripassato; il colore, quando presente, è utilizzato a fini decorativi e non per modellare le figure, ed è steso in maniera uniforme e decisamente imprecisa.

Nessuno di questi caratteri si riscontra nelle vignette del codice Ital. 482, certo essenziali e povere di dettagli, ma disegnate con disinvoltura e precisione; gli occhi, le orecchie, il profilo del collo delle figure sono con ogni evidenza diversi da quelli che Boccaccio ripete con costanza nei propri profili.

<sup>26</sup> A. Cavinato, *L'autore, lo scriba e l'artista*, cit., pp. 245-266.

<sup>27</sup> Questo dettaglio in particolare è stato per la prima volta segnalato in Maurizio Fiorilla, *Marginalia figurati nei codici di Petrarca*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 47-52.

Non è peraltro lecito servirsi, per sostenere l'autografia boccacciana di queste illustrazioni, del raffronto con i disegni contenuti nel codice Riccardiano 1035, che pure sono stati in passato ascritti a Boccaccio<sup>28</sup>. Come evidenziato da Lucia Battaglia Ricci, osta in primo luogo a tale attribuzione la presenza, nella vignetta che nel codice si trova a c. 7r, di una scritta in capitale che non trova alcun riscontro nella scrittura maiuscola distintiva adoperata dal Boccaccio, e che, se fosse di sua mano, sarebbe un ardito e precoce recupero di una scrittura epigrafica all'antica<sup>29</sup>. Per escludere l'eventualità, ancorché remota, che la scritta fosse un'aggiunta successiva alla realizzazione del disegno, ho condotto un confronto incrociato tra i disegni del Ricc. 1035 e, da un lato, i *marginalia* del Certaldese, nonché, dall'altro, le vignette del ms. Ital. 482. Tale confronto ha evidenziato significative differenze sia nella tecnica che nell'esecuzione di specifici dettagli, ed esclude quindi sia la paternità boccacciana dei disegni della *Commedia* riccardiana, sia l'attribuzione di questi ultimi all'artista del *Decameron* parigino<sup>30</sup>. È verosimile, dunque, come proposto da Francesca Pasut, che i disegni del codice riccardiano siano stati vergati per volere di un successivo proprietario del codice<sup>31</sup>.

Ritengo si debba concludere, quindi, che le illustrazioni del *Decameron* di Giovanni Capponi non sono state eseguite da Boccaccio, ma da un anonimo artista fiorentino, al quale, probabilmente, proprio il copista commissionò il lavoro. Le vignette sono stilisticamente piuttosto uniformi, e non è agevole capire se siano da attribuire a una o più mani; credo sia più probabile che si tratti di un solo disegnatore, e che le lievi differenze che si notano, in alcune scene, nella definizione dei personaggi siano dovute piuttosto alle diverse dimensioni delle figure, che sono molto piccole nelle scene più affollate, e perciò disegnate in modo più sintetico.

L'identità dell'artista rimane un problema aperto; ulteriori indagini potranno chiarirne la collocazione nell'ambiente artistico contemporaneo e far luce su metodi di lavoro, copisti e artisti coinvolti nella produzione di libri in mercantesca illustrati nella Firenze del secondo Trecento.

<sup>28</sup> Bernhard Degenhart, Annegrit Schmitt, *Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450*, 14 voll., Berlin 1968-2004. I. *Süd- und Mittelitalien*, 1968, I, kat. 66, pp. 137-138; M.G. Ciardi, *'Corpus' dei disegni*, cit., pp. 204-206.

<sup>29</sup> L. Battaglia Ricci, *Edizioni d'autore*, cit., pp. 156-157. Si veda la riproduzione del disegno in *Boccaccio autore e copista*, cit., p. 57.

<sup>30</sup> A. Cavinato, *L'autore, lo scriba e l'artista*, cit., pp. 256-266.

<sup>31</sup> F. Pasut, *Boccaccio disegnatore*, cit., pp. 57-59.





Fig. 1 – Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Ital. 482, c. 4v.

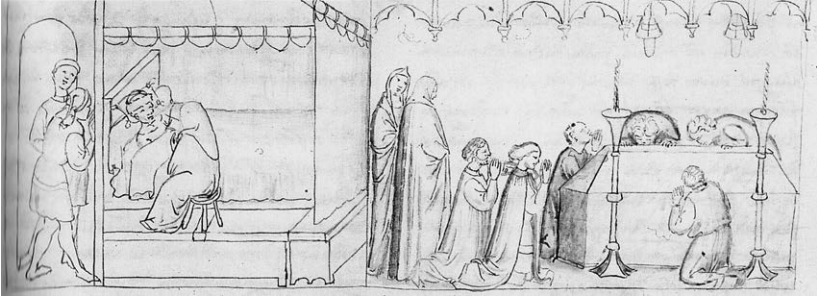


Fig. 2 – *Decameron* I 1. Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Ital. 482, c. 11v, particolare.

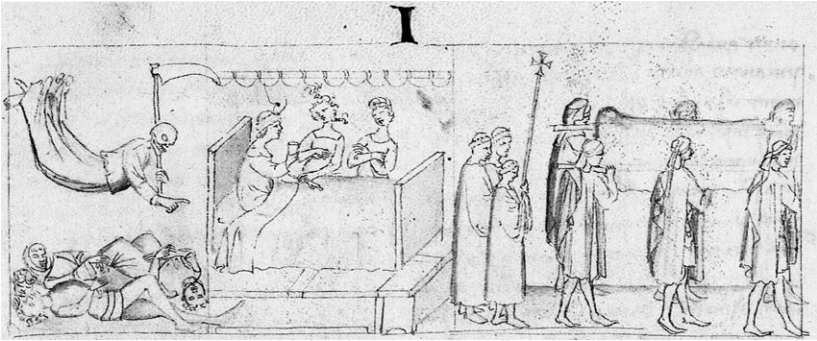


Fig. 3 – *Decameron* I intr. Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Ital. 482, c. 6r, particolare.

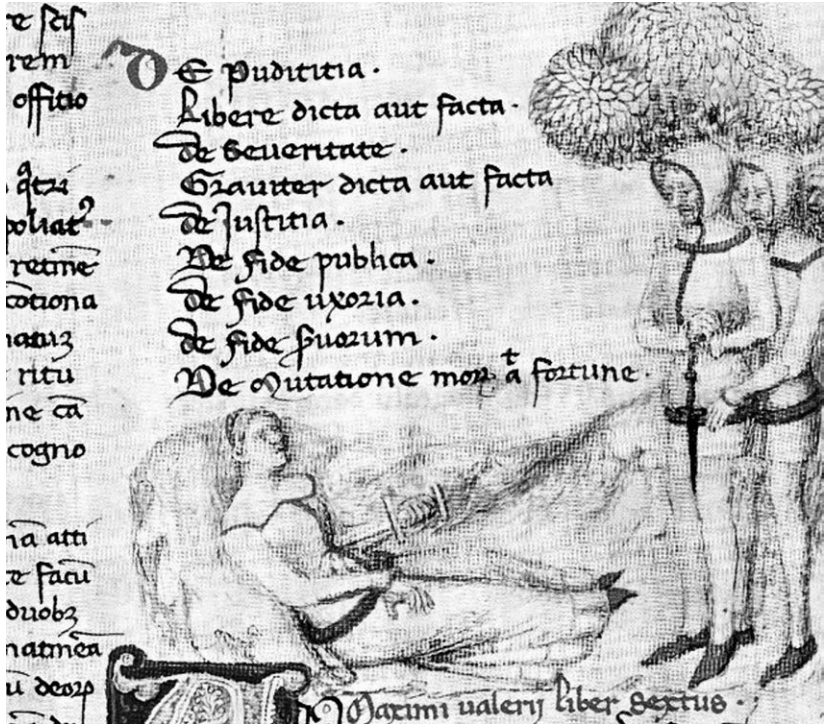


Fig. 4 – Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2463, c. 42v, particolare.

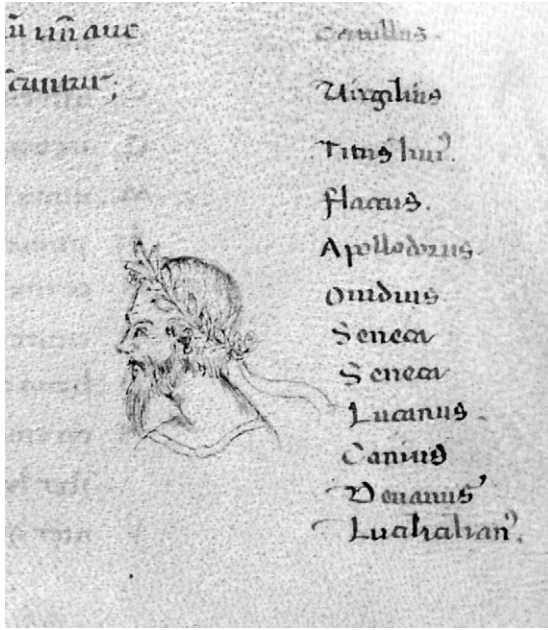


Fig. 5 – Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. C 67 sup. c. 10r, particolare.

UN MANOSCRITTO FERRARESE DEL TEMPO DI NICOLÒ III  
D'ESTE: IL *DE MULIERIBUS CLARIS* DELLA BODLEIAN LIBRARY  
DI OXFORD (CANON. IT. 86) E IL SUO MINIATORE

Chiara Guerzi

È ben noto come il *De mulieribus claris*, composto da Giovanni Boccaccio in gran parte tra il 1357 e il 1361<sup>1</sup>, sia rapidamente divenuto oggetto di vasta e capillare circolazione a livello italiano ed europeo, tanto da figurare negli inventari delle più importanti biblioteche di principi e umanisti (si pensi a Coluccio Salutati<sup>2</sup>), ma anche in quelle capitolari, monastiche e conventuali<sup>3</sup>. A tale fortuna contribuirà l'opera di traduzione del testo nelle principali lingue europee, come testimonia la messe di sontuosi codici prodotti per le corti della Borgogna e della Francia, ma anche lo scaturire di rielaborazioni o rifacimenti del testo da parte di imitatori e continuatori e, infine, il nascere copioso di edizioni a stampa sia di qua

<sup>1</sup> L'opera fu ripresa e rimaneggiata diverse volte fino alla vigilia della morte, ma si veda sulle fasi redazionali il fondamentale: Vittorio Zaccaria, *Le fasi redazionali del De mulieribus claris*, «Studi sul Boccaccio», I, 1963, pp. 253-332. Inoltre: Id., *Introduzione*, in G. Boccaccio, *De mulieribus claris*, a cura di V. Zaccaria, Milano, Mondadori, 1967, (*Tutte le opere di G. Boccaccio*, a cura di V. Branca, X), pp. 3-17, in part. pp. 3-4, 458-459 (ivi lo studioso riassume quanto definito nel lavoro del 1963); più di recente: Elsa Filosa, *Tre studi sul "De mulieribus claris"*, Milano, Led, 2012, pp. 24-32; Caterina Malta, *De mulieribus claris*, in *Boccaccio autore e copista*, catalogo della mostra, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014, a cura di T. De Robertis *et al.*, Firenze, Mandragora, 2013, pp. 197-200. Giuliano Tanturli, Stefano Zamponi, *Biografia e cronologia delle opere*, in *Boccaccio autore*, cit., pp. 61-64, in part. p. 63.

<sup>2</sup> Noto è il caso della biblioteca di Coluccio Salutati nella quale si custodiva il *De mulieribus* attualmente a Oxford (Bodleian Library, Canon. Misc. 58-O<sup>1</sup>) miniato dal bolognese Nicolò di Giacomo, come stabilito da Francesca Pasut, *Giovanni Boccaccio, De mulieribus claris*, in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'umanesimo*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 2 novembre 2008-30 gennaio 2009), a cura di T. De Robertis, G. Tanturli, S. Zamponi, Firenze, Mandragora, 2008, pp. 296-298 – sullo stesso codice: Valentina Rovere, *Il ruolo di Santo Spirito nella tradizione del De montibus: alcune ipotesi*, in *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 25 giugno 2014), a cura di G. Frosinini, S. Zamponi, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 103-114, in part. p. 109.

<sup>3</sup> Vittore Branca, *Boccaccio protagonista nell'Europa letteraria fra tardo Medioevo e Rinascimento*, «Cuadernos de Filología Italiana», 2001, n° straordinario: 21-37, pp. 21-37, pp. 25-26; C. Malta, *De mulieribus claris*, cit., pp. 199-200; Margaret A. Franklin, *Boccaccio's Heroines. Power and virtue in Renaissance society*, Ashgate, Aldershot, 2006, pp. 11-12.

che di là delle Alpi<sup>4</sup>. Per quanto riguarda l'Italia due saranno i momenti principali dell'opera di volgarizzamento a cui fu sottoposto il testo: l'uno legato all'opera di Donato degli Albanzani<sup>5</sup>, l'altro a quella del frate marchigiano Antonio di San Lupidio; mentre si dovrà attendere il 1545 perché veda la luce una nuova versione del testo volgarizzato ad opera del bellunese Giuseppe Betussi<sup>6</sup> e si consolidi così la fortuna del *De mulieribus* e del Boccaccio a Venezia e nel Veneto, come ben messo a fuoco da Vittorio Zaccaria<sup>7</sup>. Mentre alla radice della fortuna del testo del poeta in ambito estense dovrà essere posto il manoscritto Canoniciano It. 86 della Bodleian Library di Oxford<sup>8</sup>, contenente appunto il volgarizzamento dell'Albanzani e forse proveniente dalla biblioteca dei principi d'Este.

Appare dato acquisito il fatto che l'opera di quella «simpatica e autorevole figura di letterato e maestro», che fu Donato degli Albanzani, per citare le parole di Vittore Branca<sup>9</sup>, venne compiuta tra il 1367 e il 1368<sup>10</sup>, vivo ancora Boccaccio, ma soprattutto redatta prima dell'avvio dei rapporti con la casa d'Este<sup>11</sup>; e, probabilmente, come hanno indicato gli stu-

<sup>4</sup> La prima delle edizioni del testo latino si avrà a Ulma (1473), mentre la prima edizione relativa alla traduzione in italiano dello stesso si avrà con l'edizione di Venezia del 1506: Attilio Hortis, *Studi sulle opere latine del Boccaccio*, Trieste, Julius Dase, 1879, pp. 756-764 (edizioni latine); 797-819 (traduzioni). Per le edizioni del XVI secolo e il volgarizzamento del 1545 ad opera di Giuseppe Betussi, altro importante snodo della fortuna del testo: Vincenzo Caputo, *Una galleria di donne illustri: il De mulieribus claris da Giovanni Boccaccio a Giuseppe Betussi*, «Cahiers d'études italiennes», 8, 2008, pp. 131-147.

<sup>5</sup> Il volgarizzamento di Donato degli Albanzani vedrà la stampa solo nel 1836 a cura di Luigi Tosti: *Volgarizzamento dell'opera di messer G. Boccaccio De claris mulieribus ora per la prima volta pubblicato per cura e studio di D. Luigi Tosti*, Napoli, Tipografia dello stabilimento dell'Ateneo, 1836. La seconda edizione dell'opera verrà stampata nel 1841 a Milano per conto di Giovanni Silvestri. Sulle edizioni a stampa si veda: S. Gayland, *De mulieribus claris and the Disappearance of Women from Illustrated Print Biographies*, «I Tatti. Studies in the Italian Renaissance», 2015, pp. 287-318.

<sup>6</sup> V. Caputo, *Una galleria*, cit., pp. 131-147.

<sup>7</sup> Vittorio Zaccaria, *I volgarizzamenti del Boccaccio latino a Venezia*, in *Boccaccio, Venezia e il Veneto*, a cura di V. Branca, G. Padoan, Firenze, Olschki, 1979, pp. 131-152.

<sup>8</sup> Per una scheda dell'opera: C.A. de la Mare, C. Reynolds, n. 117, *Libro delle donne famose* (De mulieribus claris, traduzione di Donato degli Albanzani), in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, I-III, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, II, pp. 281-283.

<sup>9</sup> V. Branca, *Tradizione*, cit., p. 292, n. 1.

<sup>10</sup> V. Zaccaria, *I volgarizzamenti*, cit., pp. 134-135.

<sup>11</sup> In precedenza si riteneva che l'opera, alla pari del volgarizzamento del *De viris illustribus* di Petrarca, fosse stata non solo dedicata a Nicolò III, ma anche compiuta quando il Casentinese si trovava già alla corte estense (secondo quanto appuntato da V. Zaccaria, *I volgarizzamenti*, cit., pp. 136-137); tale notizia, divulgata anche da Girolamo Tiraboschi (*Storia della letteratura italiana*, V/2, Milano, Società tipografica de' Classici Italiani, 1823, pp. 942-946), che pure pubblica precisamente diversi documenti inediti relativi a Donato, verrà sposata anche da Attilio Hortis (*Studi sulle opere latine del Boccaccio*, Trieste 1879, pp. 602-603).

di di settore, anche su una versione dell'opera del certaldese anteriore a quella rappresentata dell'autografo laurenziano: la cosiddetta copia a buono risalente al 1373 circa<sup>12</sup>. Il letterato, massimo esponente della cultura umanistica in città prima dell'arrivo di Guarino<sup>13</sup>, divenne infatti solo nel 1382 cancelliere di Alberto d'Este e nel 1392 precettore del figlio di questi, Nicolò III, nato nel 1383<sup>14</sup>; in seguito, nel 1398, ebbe la carica di referendario al posto dell'eminente amico Bartolomeo della Mella<sup>15</sup>, in un momento in cui per intronizzazione di Francesco Novello da Carrara, suocero di Nicolò, venne sciolto e ricostituito il Consiglio di reggenza che affiancava il giovane marchese nel governo della città secondo quanto voluto dal padre di quest'ultimo<sup>16</sup>. Il nuovo incarico, come ben comprese l'amico

<sup>12</sup> Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 90 sup. 98<sup>r</sup>; cfr. Sandro Bertelli, *L'autografo del De mulieribus claris*, in *Boccaccio autore*, cit., pp. 201-202.

<sup>13</sup> Agostino Sottili, *Donato degli Albanzani e la tradizione delle lettere del Petrarca*, «Italia Medievale e Umanistica», VI, 1963, pp. 185-201; Luciano Chiappini, *La vicenda estense a Ferrara nel Trecento. La vita cittadina, l'ambiente di corte, la cultura*, in *Storia di Ferrara. V, Il basso Medioevo XII-XIV*, a cura di A. Vasina, pp. 200-239, in part. p. 219.

<sup>14</sup> Come termine cronologico per l'avvio dei rapporti tra l'Albanzani e la corte Estense, Giulio Bertoni (*Guarino da Verona fra letterati e cortigiani a Ferrara (1429-1460)*, Ginevra, Olschki, 1921, p. 5) aveva proposto il 1377 in virtù della presenza a Ferrara di Guido da Polenta (1353-1390) presso il quale doveva stare in quel momento Donato, e secondo quanto attestato da una lettera del 5 febbraio 1377 di Coluccio Salutati al Principe (*Epistolario di Coluccio Salutati*, a cura di F. Novati, vol. I, Roma, Forzani e C. tipografi del Senato, 1891, IV, 6, pp. 255-258, in part. pp. 256-257). Non tiene conto dell'ipotesi Guido Martellotti – s.v. *Albanzani, Donato (Donato degli Albanzani, Donato da Pratovecchio, o del Casentino)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960, I, pp. 611-613 – che dice il letterato, sì, a Ravenna nel 1377 in riferimento alla stessa epistola del Salutati, ma definitivamente stabilito a Ferrara solo dal 1382 (Enrico Bertanza, Giuseppe della Santa, *Documenti per la storia della cultura in Venezia, I. Maestri, scuole e scolari in Venezia fino al 1500*, Venezia 1907, p. 160) e già proposto da Francesco Novati (*Donato degli Albanzani alla corte estense*, «Archivio storico italiano», s. 5, VI, 1890, pp. 365-384).

<sup>15</sup> Guido Martellotti, s.v. *Albanzani*, cit., p. 611; Antonio Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara raccolte da Antonio Frizzi con aggiunte e note del conte avv. Camillo Laderchi*, I-V, Ferrara, Abram Servadio editore, 1847-1850, III, p. 412. Il Della Mella – certo uno degli uomini più colti e influenti della Ferrara di quel momento, ben noto corrispondente del Salutati e forse già morto nel 1418 – appare riconfermato in tale suo ruolo il 25 ottobre 1399 che mantenne sino al 1425; si veda: G. Bertoni, *Guarino*, cit., p. 11; Werner L. Gundersheimer, *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Modena, F. Cosimo Panini (ed. Princeton University Press 1973), 1988, p. 52.

<sup>16</sup> Questo accadeva il 23 luglio 1398; per i dettagli della vicenda: A. Frizzi, *Memorie*, cit., pp. 411-413. Pare che, attorno al 1394, il referendario rimosso esercitasse la sua «influenza sul consiglio di reggenza allo scopo di ottenere una permuta quanto mai per lui vantaggiosa tra i suoi beni a Crespino e alcune tenute che il marchese aveva nel bolognese e tre case a Bologna»: Trevor Dean, *Terra e potere a Ferrara nel tardo Medioevo. Il dominio estense: 1350-1450*, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, Modena-Ferrara 1990, pp. 116 (*ad indicem* per altre noti-

Salutati<sup>17</sup>, per quanto prestigioso non dovette forse essere particolarmente gradito all'uomo di lettere, che comunque venne precocemente rimosso dalla carica benché sempre presente a corte, dove risulta ancora vivente nel 1411<sup>18</sup>. Ed è probabile che all'anno precedente, appunto in occasione delle nozze di Nicolò con Gigliola da Carrara (1397), Donato abbia pensato di dedicare al giovane signore i volgarizzamenti del *De viris illustribus* di Petrarca e del *De mulieribus claris* di Boccaccio, secondo quanto sostenuto da Francesco Novati<sup>19</sup>. Per l'occasione il secondo dei due testi verrà però, come noto, 'aggiornato' protraendo la narrazione dell'ultimo capitolo (CIII), relativo appunto a «Giovanna, reina di Ierusalem», sino alla morte di questa avvenuta nel 1392<sup>20</sup>; da tale parte si evince pure un ritratto (chissà se davvero poco veritiero come sovente ripetuto) di Nicolò III quale appassionato lettore, ma soprattutto quale acceso bibliofilo che non esita ad investire il Casentino dell'incombenza di reperire codici<sup>21</sup>

zie). Relativamente al Consiglio di reggenza: Enrica Guerra, *Soggetti a "ribalda fortuna". Gli uomini dello stato estense nelle guerre dell'Italia quattrocentesca*, Milano, FrancoAngeli, 2005, pp. 73-74.

<sup>17</sup> La lettera risale al 26 agosto successivo ed è l'ultima della corrispondenza; il Salutati, che non aveva ricevuto dall'amico («Donato da Casentino cancellario marchionis Estensis») informazioni circa i cambiamenti intercorsi a Ferrara, così si rivolge all'amico: «scio quam crescat onus, cum crescit honos; scio quod te et alios in aetatem provectos non tam mulcet honor, quem lubricum agnoscunt, quam labor gravat», *Epistolario di Coluccio Salutati*, a cura di F. Novati, vol. III, Roma, Forzani e C. tipografi del Senato, 1896, libro X, 23, pp. 323-325.

<sup>18</sup> Non si conosce l'anno della morte, ma è vivo nel 1411 quando scrive un secondo testamento (G. Martellotti, s. v. *Albanzani*, cit., p. 612).

<sup>19</sup> F. Novati, *Donato*, cit., p. 370. La dedica si legge alla fine del testo – ff. 61rb-62rb – del codice della Bodleian Library, come in questa occasione verificato da Irene Ceccherini che ringrazio, ma anche nell'esemplare di Torino (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Cod. E. IV, 29 (Lat. 1047)): «Finito libro de famose donne compilado per messer Zuane Boccaccio ad petition della famosissima Reina Zuana de Puglia. Poi traslatado in idioma volgar per maestro Donato di Casentino al magnifico Marchese Niccolò d'Este principe e signor di Ferrara»; Cfr. *Volgarizzamento dell'opera di messer G. Boccaccio De claris mulieribus rinvenuto in un codice del XIV secolo dell'Archivio cassinese pubblicato per cura e studio di D. Luigi Tosti*, Milano, Giovanni Silvestri, 1841, pp. 26, 449.

<sup>20</sup> V. Zaccaria, *I volgarizzamenti*, cit., p. 137; A. Hortis, *Studi*, cit., pp. 602-603, 114-116.

<sup>21</sup> Parte che si trova, in latino, nel codice londinese (British Museum, Cod. Harleiano 4923) studiato da Attilio Hortis (*Studi*, cit., pp. 114-116, 913; in part. p. 115: «Cumque et ipsa superstes ei fuerit, venit in mentem superaddere quod deesse visum est. Eo superaddente qui et iubere poterat, illustri scilicet principe Nicolao Extensi marchione, cui tanta librorum voluptas et illustrium historiarum cupido est, ut Philadelphus aut Serenus cum non superavit. Cum ego principi ipsi familiaris sim et vestigandi atque undique comprandi libros [...]»). Come ovvio tale passo lo si trova sovente citato in relazione alla biografia del marchese: F. Novati, *Donato*, cit., pp. 370-371; Giuseppe Pardi, *La suppellettile dei Palazzi Estensi in Ferrara nel 1436*,



per la biblioteca di corte, già certamente esistente dalla fine del Trecento<sup>22</sup> ma che venne decisamente incrementata per suo volere, secondo quanto documentato in seguito dal ben noto inventario del 9 gennaio 1436<sup>23</sup>. Ivi, accanto a diverse altre opere del poeta oggi irrimediabilmente, sono presenti due codici del *De mulieribus*, l'uno con il testo del Certaldese, l'altro con un volgarizzamento<sup>24</sup>, secondo quanto già notato da Vittore Branca<sup>25</sup>. Quest'ultimo in seguito è stato identificato da Giordana Mariani Canova<sup>26</sup> con il manoscritto oggi a Oxford, che vari elementi concorrono a identificare, invero, con una copia ulteriore eseguita sull'originale di presentazione, costituito, appunto, dall'opera citata dall'inventario oggi dispersa<sup>27</sup>. Infatti, come documentato dal *bas-de-page* araldico (c. 1r; Fig. 1), decifrato da Alessandro Mortara<sup>28</sup>, il codice sembrerebbe essere stato confezionato in occasione delle seconde nozze del marchese con Parisina di Andrea Malatesta, quindi ad una data ben posteriore rispetto a quella in cui dovette essere consegnata l'opera presentata dall'umanista a Nicolò. Morta nel 1416 Gigliola da Car-

«Atti e Memorie della Deputazione ferrarese di storia patria», s. I, vol. XIX, fasc. 1, 1908, pp. 1-181, in par. p. 121; V. Zaccaria, *I volgarizzamenti*, cit., p. 137, n. 1.

<sup>22</sup> C. Mezzetti, *La biblioteca degli estensi: inventari dei manoscritti e gestione delle raccolte nel Quattrocento*, in *Principi e signori. Le Biblioteche nella seconda metà del Quattrocento*. Atti del Convegno di Urbino (5-6 giugno 2008) a cura di G. Arbizioni, C. Bianca, M. Peruzzi, Urbino, Accademia Raffaello, 2008, pp. 67-108, in part. p. 71.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 71 ss.

<sup>24</sup> G. Bertoni, P.E. Vicini, *Il Castello di Ferrara al tempo di Nicolò III d'Este. Inventario della suppellettile del Castello, 1436*, Bologna, Cooperativa tipografica Azzoguidi, 1906, pp. 94-103, 106-110, 163-166; secondo la numerazione di tale opera: n. 1752 «Libro uno chiamato bochazo de muli[e]ribus claris senza aleva in membrane»; 1920 «Libro uno chiamato el libro de le done famose compilado per Meser zohane bochazo in membrana in vulgare cum laquila volante su la prima carta coverta de core rosso doe done depinte su le aleva».

<sup>25</sup> Inizialmente i codici estensi sono menzionati tra le opere irrimediabilmente (V. Branca, *Tradizione*, cit., p. 98), mentre in seguito l'opera di Oxford viene regestata dallo stesso studioso tra gli esemplari superstiti provenienti dall'antico fondo estense: Vittore Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*. II, *Un secondo elenco di manoscritti e cinque studi sul testo del «Decameron» con due appendici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991, p. 58.

<sup>26</sup> Giordana Mariani Canova, *La committenza dei codici miniati alla corte estense al tempo di Leonello e di Borso*, in *Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano. Saggi*, catalogo della mostra a cura di A. Mottola Molino, M. Natale, I-II, Modena, F. Cosimo Panini, 1991, pp. 87-117, in part. pp. 91-92, fig. 16; Ead., *I codici dell'area padana orientale: tra Bologna, Ferrara e Mantova*, in *Boccaccio visualizzato*, cit., II, pp. 273-276, in part. pp. 274-275.

<sup>27</sup> C.A. de la Mare, C. Reynolds, n. 117, *Libro delle donne famose (De mulieribus claris, traduzione di Donato degli Albanzani)*, in *Boccaccio visualizzato*, cit., II, n. 117, pp. 281-283.

<sup>28</sup> Alessandro Mortara, *Catalogo dei manoscritti italiani che sotto la denominazione di Codici Canonici italiani si conservano nella Biblioteca Bodleiana a Oxford*, Oxford 1864, coll. 103-04; O. Pächt, J.J. Alexander, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library. Oxford, Italian School*, II, Oxford 1970, n. 380.

rara, quest'ultimo sposa per procura il 27 febbraio 1418 la giovanissima Parisina cresciuta alla corte riminese dello zio Carlo, anche al fine di un consolidamento delle alleanze politiche verso la Romagna<sup>29</sup>. La marchesa, che arriverà in città solo il 20 aprile 1418, venne poi mandata a morte nel 1425, rea di una relazione con il figliastro, coetaneo Ugo. Il codice, fastoso nell'illustrazione come appunto si conviene ai «più illustri manoscritti di corte»<sup>30</sup>, ben si presta per l'argomento moraleggiante<sup>31</sup> ad essere interpretato come opera destinata, forse al momento delle nozze<sup>32</sup>, alla giovane principessa, gli interessi letterari della quale sono indicati pochi anni dopo (2 agosto 1423) da un pagamento al cartolaio Bartolomeo per «factura de uno libro in francese che se chiama *Tristano*» e per averlo rilegato in cuoio con borchie e fermagli<sup>33</sup>; sempre a Parisina sarà poi forse da pensare destinato quel *Filocolo* regestato immediatamente dopo il volume con il *De mulieribus*<sup>34</sup>.

La decorazione araldica del manoscritto oxoniense (Fig. 1) che come si diceva avvalsa l'idea di una commissione strettamente connessa con il momento delle nozze, appare concepita sulla falsariga delle lastre architettoniche lapidee a carattere araldico poste a significare torri, rocche e sepolcri, ma soprattutto secondo quanto messo in opera nella coeva deco-

<sup>29</sup> Tra la molta bibliografia riguardante una delle figure femminili più studiate, citate, ma meno conosciute del panorama italiano quattrocentesco, rinvio al profilo ricostruito da Maria Serena Mazzi (*Come rose d'inverno. Le signore della corte estense nel '400*, Ferrara, Edizioni Comunicarte, 2004, pp. 100-122).

<sup>30</sup> G. Mariani Canova, *I codici*, cit. p. 274.

<sup>31</sup> Presso le corti principesche saranno le opere d'argomento morale, come il *De Casibus* e il *De mulieribus*, quelle illustrate più insistentemente e sontuosamente: Vittore Branca, *Introduzione. Il narrar boccacciano per immagini dal tardo gotico al primo Rinascimento*, in *Boccaccio visualizzato*, cit., pp. 3-37, in part. p. 24.

<sup>32</sup> G. Mariani Canova, *I codici*, cit. p. 274 («è probabile che l'esecuzione sia avvenuta in occasione delle nozze o poco dopo»).

<sup>33</sup> Adriano Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte I dal 1341 al 1471*, Ferrara 1993, doc. 297d. La commissione è tra le più note e il documento lo si trova quasi sempre citato sin dal lavoro del 1903 di Giulio Bertoni (*La Biblioteca*, cit., p. 103; M.S. Mazzi, *Come rose*, cit., p. 111). Dai registri si evincono altre commissioni librerie di Parisina, ma relative a testi di soggetto religioso: una raccolta di *Salmi* e un *Uffizio della Beata Vergine Maria*, pagato allo stesso Bartolomeo (W.L. Gundersheimer, *Ferrara estense*, cit., p. 53).

<sup>34</sup> Come supposto: G. Mariani Canova, *I codici*, cit. p. 274 («è probabile che l'esecuzione sia avvenuta in occasione delle nozze o poco dopo»); contestualmente la stessa studiosa suppone che pure il *Filocolo*, regestato poco oltre dallo stesso inventario («Libro uno chiamato el filogolo che trata de fati damore in vulgare in carta membrana cum laquila volante su la prima carta coverto de chore rosso»: G. Bertoni, P.E. Vicini, *Il Castello*, cit., n. 1921 p. 107), potesse essere stato realizzato per lo svago di Parisina. Per un discorso più ampio sulla ricezione delle opere di Boccaccio alla corte estense, dove anche si cita il *De mulieribus*, si veda: Federica Toniolo, *Il dono di Borso. Taddeo Crivelli e il Decameron per Teofilo Calcagnini*, in G. Boccaccio, *Decameron. Testo e Saggi*, Roma, Treccani, 2013, pp. 21-40, in part. pp. 35-36.

razione murale delle residenze estensi. All'interno di un modulo rettangolare, compartito simmetricamente, viene posto in posizione centrale un compasso mistilineo contenente uno scudo con aquila bianca sormontato da un cimiero con la testa della medesima figura in campo azzurro<sup>35</sup>, ai lati del quale stanno due scudi, di dimensioni più piccole, con le armi degli sposi<sup>36</sup>. La concezione di questo *bas-de-page* trova precedenti in opere dal tono minore della miniatura estense: per esempio sulla pagina iniziale (c. 1r) dello *Statuto dell'arte dei Beccai* (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteia, Classe I, 215) del 1385, sottoscritti dal copista Bartolomeo de Bartoli e decorati ad opera di Girardus<sup>37</sup>. Allo stesso modo il miniatore, come noto una delle poche figure note del panorama della illustrazione libraria del tempo, incentra attorno ad un grande compasso mistilineo la decorazione, a piena pagina (c. 2v), dello *Statuto dei Mastellari* del 1382<sup>38</sup> (Ferrara, Biblioteca, Comunale Ariosteia, Fondo Statuti n. 47); tale figura, inserita all'interno di una cornice rettangolare che però non circoscrive l'ampiezza della pagina, contiene due cimieri affrontati a testa d'aquila con elmi, che a loro volta sovrastano due scudi da torneo a tacca contenenti la consueta aquila bianca frontale<sup>39</sup>. A differenza di quanto mostrato da questi due codici più antichi, la decorazione della prima carta del manoscritto oxoniense è fastosissima, arricchita da un rigoglioso tralcio vegetale che si sovrappone a una cornice in foglia d'oro delimitata da linee di colore nero; nel tralcio, esteso sui restanti tre lati della pagina, si intricano, ovviando lo spazio dalla bordura geometrica, foglie di acanto, cardì e fiori dalla corolla spinosissima. Nella parte alta della pagina entro una tabella rettangolare che occupa tutta la larghezza dello spazio di scrittura sono raffigurate tre figure allegoriche assise su scranni gotici e abbigliate secondo una moda

<sup>35</sup> Basti pensare alla targa, parzialmente occultata, sulla *Torre dei leoni* (lato ovest) del Castello Estense (Virgilio Ferrari, *L'araldica estense nello sviluppo storico del Dominio ferrarese*, a cura di C. Forlani, Ferrara, Belriguardo, 1989, pp. 90-91, 92 fig. 61), stessa è anche la foggia dello scudo da torneo con tacca; il campo azzurro è proprio dello stemma della casa d'Este.

<sup>36</sup> Benché molto consueta la materia pittorica lascia ancora distinguere agilmente a sinistra lo scudo con le armi di Nicolò III, del quale rimangono alcune parti delle aquile nere, mentre a destra quello con le tre teste maschili su fondo verde proprie dello scudo parlante della famiglia Malatesta.

<sup>37</sup> M. Bollati, s.v. *Girardus*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2004, p. 310; già Federica Toniolo (in Heramnn Julius Hermann, *La miniatura estense*, Modena, F. Cosimo Panini, 1995, pp. 43-44, n. 22) aveva notato che la decorazione, opera di un artista ferrarese, si confrontava con quella degli *Statuti dell'arte dei Mastellari*.

<sup>38</sup> Sul manoscritto: F. Toniolo, in H.J. Hermann, *La miniatura*, cit., p. 44, n. 24; Mirna Bonazza, *ManuStatuta. I codici della Biblioteca Comunale Ariosteia*, Ferrara, Centro Stampa, 2008, pp. LXVIII-LXIX, 412-420.

<sup>39</sup> V. Ferrari, *L'araldica*, cit., pp. 101, 103 fig. 68; il motivo della carta viene confrontato con un affresco, oggi quasi completamente scomparso, che decorava un'ala del chiostro di Sant'Antonio in Polesine.

tipica dei primi due decenni del XV secolo: maniche amplissime, colletti a calice, scarpe *a la poulaine* e acconciature ‘a ghirlanda’ tipiche del gusto cortese. Secondo quanto proposto dalla Mariani Canova<sup>40</sup>, le tre matrone, in linea con gli ammonimenti del Boccaccio espressi nella dedica, potrebbero incarnare rispettivamente la Stoltezza o Lascivia, con scimmietta al guinzaglio e veste scollata dalle maniche amplissime, la Giustizia con corazza, spada e bilancia e, infine, la Sapienza, con abito accollato davanti a un banco sul quale sono riposti diversi volumi. Al contrario, secondo Albinia de la Mere e Catherine Reynolds<sup>41</sup>, tali figure, prive degli attributi comunemente associati a quelle personificazioni, potrebbero semmai proporre una trasposizione figurativa degli «ammonimenti volti a evitare la malvagità», di «coloro che emulano le conquiste degli uomini sul campo di battaglia» e, infine, di «coloro che si distinguono per cultura e studi»; in particolare poi l’attributo della prima matrona – di effettiva non facile decodificazione – viene interpretato dalle due studiose, sulla scia di quanto proposto già dall’Hortis<sup>42</sup>, come un cagnolino al guinzaglio e non come una scimmietta, ben noto simbolo di lussuria. Ad oggi non è stato rintracciato alcun modello iconografico che possa aiutare nella comprensione, perché a tal proposito non soccorre nemmeno quanto messo in opera nel trecentesco, ampio ciclo con Vizi e Virtù visibile sulle pareti di Casa dal Sale (o Minerbi) a Ferrara<sup>43</sup>, più volte citato come precedente per le personificazioni del manoscritto<sup>44</sup>. Malgrado manchino al momento soluzioni definitive supportate da esempi figurativi sembra di poter dire che tale immagine dovrà pensarsi in connessione a quanto posposto dal proemio, mancando nel codice la parte relativa alla dedica all’Acciaiuoli (incarnazione paradigmatica contemporanea della triade di virtù) che appunto apre il testo di Boccaccio; ma soprattutto potrebbe giustificarsi ammettendo un riferimento agli aspetti elevati della natura umana, quali la castità, la disciplina o equilibrio e l’intelletto: qualità che appunto vengono riconosciute alle eroine pagane (parzialmente anche a quelle più di-

<sup>40</sup> G. Mariani Canova, *I codici*, cit., p. 274; Ead., *La committenza*, cit., p. 91.

<sup>41</sup> A. de la Mare, C. Reynolds, *Illustrated Boccaccio manuscripts in Oxford Libraries*, «Studi sul Boccaccio», XX, 1991-92, pp. 56-59; A. de la Mare, C. Reynolds, n. 117, *Libro*, cit. p. 281.

<sup>42</sup> A. Hortis, *Studi*, cit., pp. 930-931.

<sup>43</sup> Sul ciclo, con bibliografia precedente, si veda: Miklós Boskovits, *Per Stefano da Ferrara pittore trecentesco*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano-Parigi, Electa, 1994, pp. 56-67. Il solo lavoro monografico su Casa Minerbi già Del Sale rimane quello di Carlo Ludovico Ragghianti (*Gli affreschi di Casa Minerbi a Ferrara*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1970).

<sup>44</sup> Per il tema in ambito estense: Giordana Mariani Canova, *La miniatura e le arti a Ferrara dal tempo di Nicolò III alla Bibbia di Borso*, in *La Bibbia di Borso d’Este. Commentario al codice*, I-II, Modena, F. C. Panini, 1997, II, pp. 239-294, in part. p. 245.

scutibili come Medea e Flora citate appunto nel prologo dall'Albanzani) delle quali l'autore ripercorre le biografie. Dal punto di vista stilistico è stato ben evidenziato dalla Mariani Canova come la realizzazione formale, oramai assestata su un gradiente qualitativo molto alto, mostri di avere rielaborato il linguaggio lombardo altichieresco, sul quale si era assestato il panorama pittorico cittadino dagli ultimi due decenni del Trecento, con una condotta dal «piglio tutto emiliano»; in effetti, si potrà aggiungere, queste figure malgrado l'impianto ancora gotico risultano già ben addentro al clima gentiliano che, tra primo e secondo decennio del Quattrocento, infonde la cultura degli artisti locali. A tale proposito basterà confrontare la figura della prima delle tre personificazioni con la Santa Lucia (Fig. 2) che, entro quadrilobo mistilineo alla pari dei mezzi busti di altre sante, si vede sull'intradosso dell'arco d'accesso della Cappella di San Martino nella Sagra di Carpi, opera del presunto Michele dai Carri, il più importante artista del tardogotico ferrarese<sup>45</sup>. Queste figure, con la loro vivida fisicità, risultano come la diretta filiazione di quanto messo in opera dell'anonimo artista che dipinge il ciclo di Ercole in un ambiente di Palazzo del Paradiso a Ferrara, i cui risultati sono già stati chiamati come precedente per la figurazione del canoniciano<sup>46</sup>; tuttavia se si ripensa alle figure di Deianira o a quelle delle ancelle (Fig. 3) che, sporgendosi dall'alto di complessi loggiati lignei, osservano gli eventi illustrati nel fregio sottostante, non potranno che apparire come costruite con una sintesi dei volumi più legnosa e tagliente, pur nei risultati altissimi che contraddistinguono l'esito di questa decorazione realizzata con probabilità entro lo scadere dell'ultimo decennio del Trecento<sup>47</sup>.

Del tutto simile appare l'impianto di c. 3r (Fig. 4) dalla quale inizia il primo capitolo dedicato a *Eva prima madre*; costituito da una bordura a piena pagina e da due miniature di dimensioni diverse, l'una, con un presunto Boccaccio in sopravveste scarlatta assiso al tavolo di lavoro, entro modulo quadrato e di estensione pari a un terzo della spazio occupato dalla colonna di testo, l'altra con una seconda effigie all'interno del capolettera 'D' (di «Dovendo io scrivere per che vertudi sieno conosciude»), esteso per sei righe di testo, nella quale si è ritenuto di poter riconoscere la protagonista del capitolo. Questi ritrattini, dalle sembianze massicce e dal piglio vivido e

<sup>45</sup> Sul ciclo, con bibliografia precedente, si veda: Daniele Benati, *Il «Maestro di Vignola»*, in *La cappella Contrari nella Rocca di Vignola*, a cura di D. Benati, V. Vandelli, Milano 2007, pp. 60-83, in part. p. 70; Chiara Guerzi, *Pittori e cantieri della Ferrara tardogotica, da Alberto (1388-1393) a Nicolò III d'Este (1393-1441)*, Università degli Studi di Udine, a.c. 2007-2008, relatore prof. Andrea De Marchi, pp. 82-84; in tale lavoro ritenevo gli affreschi databili ad un momento anteriore al 1424.

<sup>46</sup> G. Mariani Canova, *I codici*, cit., p. 274.

<sup>47</sup> Andrea De Marchi, *La percezione panottica delle camere pictae profane di età gotica in Italia superiore*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*. Atti del convegno (Università di Losanna, 24-26 maggio 2012), a cura di S. Romano, D. Zaru, Roma, Viella, 2013, pp. 437-464, in part. p. 446.

rubicondo, appaiono ideati con la stessa forza dei profili dei Cesari miniati nei medaglioni dei fregi che animano le pagine *Cesare estense* (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Cod. Lat. 421 = α. W. I. 3), ugualmente parte della biblioteca di Nicolò III e la cui copiatura avvenne nella dimora del marchese di Ferrara: opera che Giordana Mariani Canova ha ascritto alla mano dello stesso miniatore ma ad un momento cronologico più antico<sup>48</sup>, fissato da Federica Toniolo tra il 1393, anno nel quale Nicolò III prende le redini del governo, e il 1397, anno delle nozze tra Nicolò e Gigliola<sup>49</sup>. Diversi i confronti proposti a sostegno dell'attribuzione tra le miniature del *De mulieribus* e le effigi di imperatori e condottieri che vivificano i fregi acantiformi del codice modenese, ma varrà la pena di confrontare il ritrattino del presunto Boccaccio (Fig. 4) con i profili di Cesare, con capo coronato e in vesti contemporanee di condottiero, che figurano a carta 6v (Fig. 5) rispettivamente entro il medaglione dell'angolo superiore di sinistra e entro il capolettera. I due codici, seppure per motivi differenti, possono essere intesi quali esiti di quella stessa passione per l'antico in voga tra le corti del Nord Italia, ma soprattutto quali prodotti di un miniatore radicato in ambito estense. Una cultura figurativa analoga caratterizza infatti anche un affresco, purtroppo in uno stato di conservazione pressoché disastroso, un tempo all'esterno del corridoio che collegava il Castello e il palazzo del Comune (Ferrara, Castello Estense; Fig. 6) e già parte di un più ampio ciclo dedicato agli imperatori-condottieri dell'antichità probabilmente realizzato nel corso dell'ultimo decennio del Trecento<sup>50</sup>.

La giusta evoluzione in senso naturalistico dalle grandi foglie d'acanto accartocciate del codice dell'Estense si riconosce poi nella vivacità dei tralci miniati sulle pagine di un terzo manoscritto, ugualmente aggregato dalla Mariani Canova al piccolo corpus dell'anonimo artista ferrare-

<sup>48</sup> G. Mariani Canova, *La committenza*, cit., p. 92; M. Bollati, s.v. *Falconi, Giovanni*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori*, cit., p. 215.

<sup>49</sup> Federica Toniolo, *Auctoritas e Regalitas nell'illustrazione del Cesare estense*, in *I gusti collezionistici di Leonello d'Este. Gioielli e smalti en ronde-bosse a corte*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Estense, 20 dicembre 2002-16 marzo 2003) a cura di F. Trevisani, Modena 2003, pp. 204-2007, in part. p. 205. P. Di Pietro Lombardi, *Caius Julius Caesar*, in *I gusti collezionistici*, cit., pp. 200-203.

<sup>50</sup> È merito di Carlo Ludovico Ragghianti (*Arte a Ferrara*, «Critica d'Arte», 76, 1965, pp. 55-64) l'aver riportato l'attenzione su tale lacerto, mentre è di Mauro Lucco - scheda 31. *Miniature padane*, in *Il tempo di Nicolò III. Gli affreschi del Castello di Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi*, catalogo della mostra (Rocca di Vignola, maggio-giugno 1988) a cura di D. Benati, Modena, Edizioni Panini, 1988, pp. 158-159 - l'idea prima di menzionare tali lacerti in relazione al codice di Modena. I lacerti ferraresi vengono citati da Francesca Maria Bacci (*Ritratti di imperatori e profili all'antica*, in *Ritratti di Imperatori e profili all'antica. Scultura del Quattrocento nel Museo Stefano Bardini*, a cura di A. Nesi, Firenze, Centro Di, 2012, pp. 18-97, 24-30, fig. 29). Ringrazio Enrica Domenicali per l'aiuto nel visionare l'affresco oggi conservato, fuori dagli itinerari turistici, in un piano del Castello Estense per la gran parte occupato da uffici del Comune.

se, datato 1400 e di accertata ed inequivocabile provenienza ferrarese. Si tratta di un Messale proveniente dalla Cattedrale della città (Londra, British Library, Ms. Add. 78025), la cui vivacissima decorazione risulta ad un passo da quella del codice di Oxford<sup>51</sup>; in questo caso i fregi – ideati con il medesimo interesse per una resa dell'elemento vegetale a metà strada tra il naturalismo della raffigurazione e l'ideazione di specie botaniche dall'aspetto tentacolare – risultano vivificati dall'inserzione di uccelli, protomi umane e leonine (Fig. 7).

A questo punto, seppur cautamente, si è forse in grado di aggiungere a questo nucleo un quarto manoscritto, con il quale si ritorna nei meandri delle commissioni di corte in un momento forse non lontano da quello – appunto attorno quindi al 1418 – che ha visto la realizzazione del manoscritto per la giovane Parisina. Si tratta dell'esemplare del *Flos Duellatorum* del J. Paul Getty Museum di Los Angeles (Ms. Ludwig XV 13), opera composta da Fiore dei Liberi da Premariacco (o da Cividale), maestro di scherma di Nicolò III, tra il febbraio e l'agosto del 1409 e dedicata a quest'ultimo<sup>52</sup>. Confrontando le tre figure allegoriche di c. 1r (Fig. 1) con la figura maschile al centro del disegno di c. 32r. (Fig. 8), a sua volta incarnazione delle quattro virtù («divisamento, presteza, forteza e artdimento») necessarie a chi vuole eccellere nell'arte del combattimento per mezzo della spada, si rileva una stessa interpretazione della figura umana, al di là dei simili, indicativi dati di costume. Anche il tono cortese che infonde il disegno e che, appunto, ritroviamo in tutti i disegni del manoscritto (si veda come ulteriore esempio c. 44v nella quale vengono illustrate alcune tecniche di combattimento con la lancia a cavallo), non è differente. In generale in questi meditati disegni, per lo più riferiti alla scuola veronese<sup>53</sup>, si percepisce già una diversa idea del movimento e della figura nello spazio rispetto a quanto ravvisabile nelle miniature del Cesare estense. Tuttavia sono le figurine che animano le pagine del Messale londinese a fornire più di uno spunto per procedere all'avvicinamento del codice californiano all'area ferrarese. I vivaci combattenti dai profili

<sup>51</sup> G. Mariani Canova, *La committenza*, cit., p. 91; A. De la Mere, C. Reynolds, n. 117. *Libro*, cit. p. 281.

<sup>52</sup> Nel prologo dell'oggi non reperibile codice già presso la collezione di Alberto Pisani Dossi: «De mille e quattroce(n)to e nove a di X de lo mese de febraro fo principiada de mi fior furlano de i Liberi de Civald d'ostrìa che fo de masser Benedecto de la casada de i Liberi da Premergiago [...]. E sopra ogni çogho la sua glosa, la qual sopradictaglosa e anchora lo libro istoriada de figure dipento e facto appeticione de lo Illustro et Excelso Me(ser) Nicholo Signor Marchese de la cita de ferara e de la città de modena e de parma e de reçocitate»; si trascrive dalla carta d'apertura del codice: Francesco Novati, *Flos duellatorum in armis, sine armis, equestre et pedester (Il fiore di battaglia di maestro Fiore dei Liberi da Premariacco)*. Testo inedito del 1410, Bergamo, 1902, p. 2.

<sup>53</sup> Si rinvia per la discussione critica a: Massimo Malipiero, *Il fior di battaglia di Fiore dei Liberi da Cividale. Il Codice Ludwig XV 13 del J. Paul Getty Museum*, Udine-Los Angeles, Marimar s.r.l., 2006.

sfuggenti e dai lineamenti minuti hanno barbe e capelli dalla consistenza sottile e spumeggiante che richiama i calligrafismi con cui sono restituite le figurine del Messale: basti come esempio il confronto tra il Dio Padre di c. 124r (Fig. 9) e un particolare tratto dalle carte 18r e 10v (Figg. 10-11).

Rimandando ad altra sede la discussione relativa agli altri due esemplari noti del trattato di Fiore dai Liberi<sup>54</sup>, preme ribadire che il codice di Oxford appare come il *trait d'union* per la ricostruzione di una prolifica personalità di miniatore attiva dalla fine del Trecento almeno sino al secondo decennio del secolo successivo. L'attività di questo artista sembra essersi svolta a stretto contatto della corte di Nicolò III d'Este e probabilmente dovette essere fomentata dall'esigenza del marchese di implementare la biblioteca di corte, che, si ricorda, nel 1436 contava ben 276 numeri di catalogo e nella quale figurava pure un «Libro uno de fati de arme fato per Maestro fiorio et da combattere in membrana coverto de una carta senza aleva»<sup>55</sup>.

In ultimo vale poi la pena di ricordare che all'ambito estense si lega poi uno dei capitoli estremi della fortuna del testo del Certaldese. Tra il 1491 e il 1492, infatti, si incontrano a Ferrara il frate agostiniano, originario di Bergamo, Iacopo Filippo Foresti e Giovanni Sabbadino degli Arienti, due tra i più noti imitatori del *De mulieribus*: il primo è autore del *De plurimis claris selectisque mulieribus*, stampato a Ferrara nel 1497 per conto di Lorenzo Rossi di Valenza<sup>56</sup> e del quale pure è attestata una versione ma-

<sup>54</sup> Del manoscritto si conoscono altri due codici: uno presso la Pierpont Morgan Library (Ms. 383) e un secondo, datato 1409, già custodito presso la biblioteca di Alberto Pisani Dossi, riprodotto all'inizio del Novecento dalla sopra citata edizione facsimile curata da F. Novati, *Flos duellatorum*, cit. (cfr. anche ed. Pisa 1982). Il codice della Morgan Library riporta, rispetto all'esemplare californiano, un più esteso commento tecnico e l'invenzione di nuove figure in combattimento, come hanno evidenziato gli studi sul testo di Marco Rubboli e Luca Cesari (Fiore dei Liberi, *Flos duellatorum. Manuale di arte del combattimento del XV secolo*, a cura di M. Rubboli, L. Casari, Rimini, Il Cerchio, 2002).

<sup>55</sup> G. Bertoni, P.E. Vicini, *Il Castello*, cit., n. 1765 p. 99; Massimo Malipiero (*Il fior*, cit., p. 124) ha supposto che il codice Getty, posteriore al Pisani Dossi ma più completo nel testo, possa essere comunque quello più vicino, tra i tre esemplari superstiti, alla copia personale di Nicolò III, oggi scomparsa.

<sup>56</sup> Vittorio Zaccaria, *La fortuna del «De mulieribus» nel secolo XVI: Giovanni Sabbadino degli Arienti, Iacopo Filippo Foresti e le loro biografie femminili (1490-1497)*, in *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*. Atti del Congresso Internazionale (Firenze-Certaldo, 22-25 maggio 1975), a cura di F. Mazzoni, Firenze, Olschki, 1978, pp. 519-545, pp. 521, 526, 541-542 (per l'edizione a stampa e per il manoscritto; per quest'ultimo cfr. *infra* nota 11); per l'edizione ferrarese del 1497: Girolamo Baruffaldi, *Della tipografia ferrarese dall'anno MCCCCLXXI al MD*, Ferrara, Giuseppe Rinaldi, 1777, pp. 85-86 (n. VIII); Giuseppe Antonelli, *Ricerche bibliografiche sulle edizioni ferraresi del sec. XV*, Ferrara, Tipografia di Gaetano Bresciani, 1830, pp. 73-75 (n. 80); Rita Mazza, *Lorenzo Rossi tipografo in Ferrara: 1482-1500*, Ferrara, Worbas, 1984, pp. 81-88, 212-215, 124. Per il cartolaio e la sua attività in Ferrara dal 1482 al 1521: Angela Nuovo, *Il commercio librario a Ferrara tra XV e XVI secolo: la bottega di Domenico Sivieri*, Firenze, Olschki, 1998, pp. 57-82.



noscritta nell'inventario (1495) della biblioteca di Ercole I d'Este<sup>57</sup>, mentre il secondo scrive della *Gynevera de le clare donne*, terminata qualche anno prima (1490-1492)<sup>58</sup>. D'altra parte deve essere ricordato che se l'editio princeps del Teseida, con il commento di Pietro Andrea de' Bassi, vede la luce a Ferrara nel 1475 per i tipi di Agostino Carnerio<sup>59</sup>, è pur vero che, tra i titoli impressi dai protagonisti del commercio librario ferrarese del XVI, non sono certo quelli relativi alla penna di Boccaccio, o in generale dei novellieri, ad avere riscosso interesse, forse in ragione della vocazione lirica che contraddistingue «una cultura volgare incentrata sulla lettura e produzione in verso»<sup>60</sup>.

### Ringraziamenti

Il presente lavoro, che non presenta né un lavoro testuale né un'opera (auspicabile in futuro) di confronto tra i diversi manoscritti superstiti che riportano il testo dell'Albanzani, rielabora alcune conclusioni già formulate nell'elaborato di dottorato – *Pittori e cantieri della Ferrara tardogotica, da Alberto (1388-1393) a Nicolò III d'Este (1393-1441)*, Università degli Studi di Udine, a.c. 2007-2008, relatore prof. Andrea De Marchi. Ivi il codice della Bodleian Library, visto nell'ormai lontana estate del 2005, veniva utilizzato, alla pari di diverso altro materiale codicologico, come supporto alle ricerche di ricognizione sulla pittura di ambito estense. Non ho ritenuto opportuno citare nel presente lavoro le pagine corrispondenti di tali ricerche, che mi auguro altresì di poter presentare in forma monografica al più presto. Premesso ciò mi preme ringraziare quanti hanno aiutato la ricerca che qui si presenta: Annalisa Battini, Andrei Bliznukov, Mirna Bonazza, Irene Ceccherini, Sonia Chiodo, Enrica Domenicali, Corinna Mezzetti, Nunzia Morosini, Sandra Powlette, Christine Sciacca, Stefano Zamponi.

<sup>57</sup> Per il manoscritto citato nell'inventario del 1495 della biblioteca di Ercole I: V. Zaccaria, *La fortuna*, cit., pp. 541-542; Giulio Bertoni, *La Biblioteca Estense e la cultura ferrarese ai tempi di Ercole I (1471-1505)*, Torino 1902, Appendice II<sup>2</sup>, p. 241 n. 182 («Fra Jacomo filippo coperto de rasa (*sic*) negro de claris mulieribus»). Per tale documento e la biblioteca di Ercole si veda in ultimo: C. Mezzetti, *La biblioteca*, cit., pp. 96-108.

<sup>58</sup> V. Zaccaria, *La fortuna*, cit., pp. 541-542, in part. nota 71 (per la datazione dell'opera).

<sup>59</sup> G. Antonelli, *Ricerche*, cit., pp. 20-21; 32; ma soprattutto si rinvia a: William E. Coleman, *Teseida delle nozze d'Emilia*, in *Boccaccio*, cit., pp. 89-93, in part. p. 91; sulla famiglia di cartolai: A. Nuovo, *Il commercio*, cit., pp. 43-51, in part. p. 48.

<sup>60</sup> A. Nuovo, *Il commercio*, cit., p. 167.

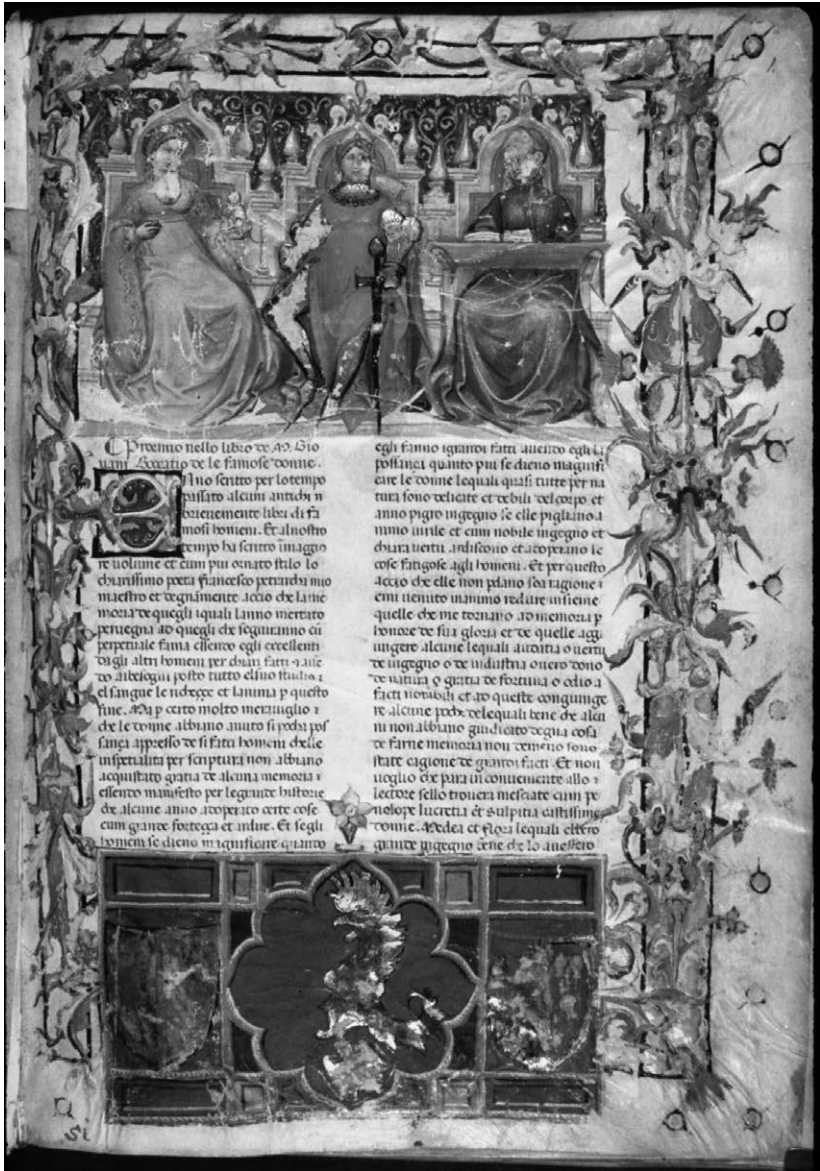


Fig. 1 – Miniature ferrarese, *Personificazioni delle Virtù*, in G. Boccaccio, *De mulieribus claris* (*Libro delle donne famose*), volgarizzamento di Donato degli Albanzani, Oxford, Bodleian Library, The University of Oxford, Ms. Canon. It. 86, f. 1r.



Fig. 2 – Maestro G.Z. (*alias* Michele dai Carri), *Santa Lucia*, Carpi, chiesa della Sagra, Cappella di San Martino, particolare dell'intradosso dell'arco d'ingresso.



Fig. 3 – Pittore ferrarese della fine del XIV secolo, *Storie di Ercole*, Ferrara, Palazzo del Paradiso, particolare.

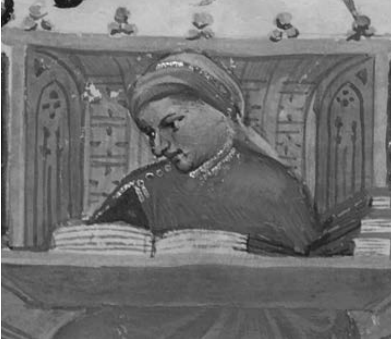


Fig. 4 - Miniature ferrarese, *Ritratto di Boccaccio* (?), in G. Boccaccio, *De mulieribus claris* (*Libro delle donne famose*), volgarizzamento di Donato degli Albanzani, Oxford, Bodleian Library, The University of Oxford, Ms. Canon It. 86, f. 3r.



Fig. 5 - Miniature ferrarese, *Ritratti di Cesare*, in Causi Julius Caesar, *Commentarii de bello gallico et de bello civili*, Modena, Biblioteca Estense Universitaria - Cod. Lat. 421 = α. W. I. 3, f. 6v. [Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo]



Fig. 6 - Pittore ferrarese della fine del XIV secolo, *Imperatore romano*, Ferrara, Castello Estense, già all'esterno del corridoio di collegamento tra il Castello e il palazzo del Comune.

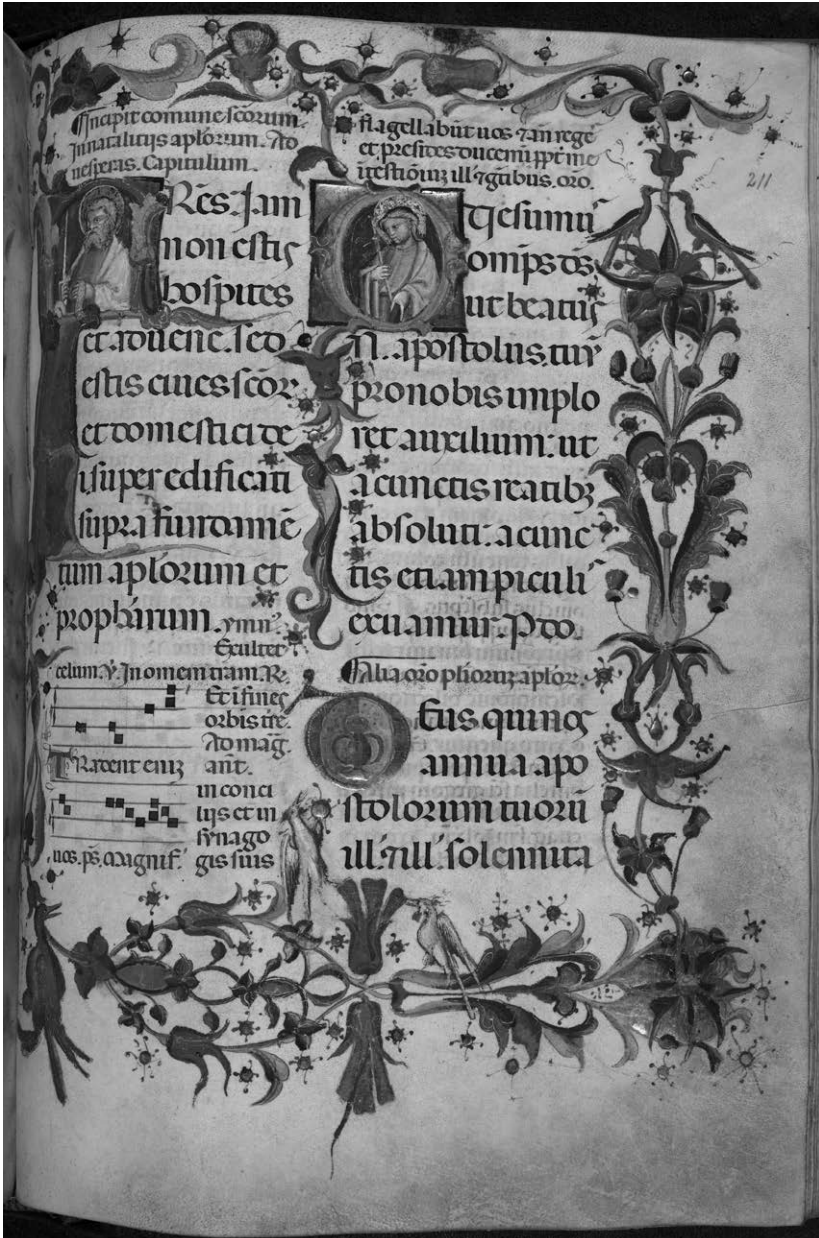


Fig. 7 – Miniatore ferrarese, Fregio con San Paolo e San Giacomo entro i capollettera, in *Ordo manualis ecclesiae maioris ferrariensis*, Londra, British Library, Ms. Add. 78025, c. 211r. (© The British Library Board)

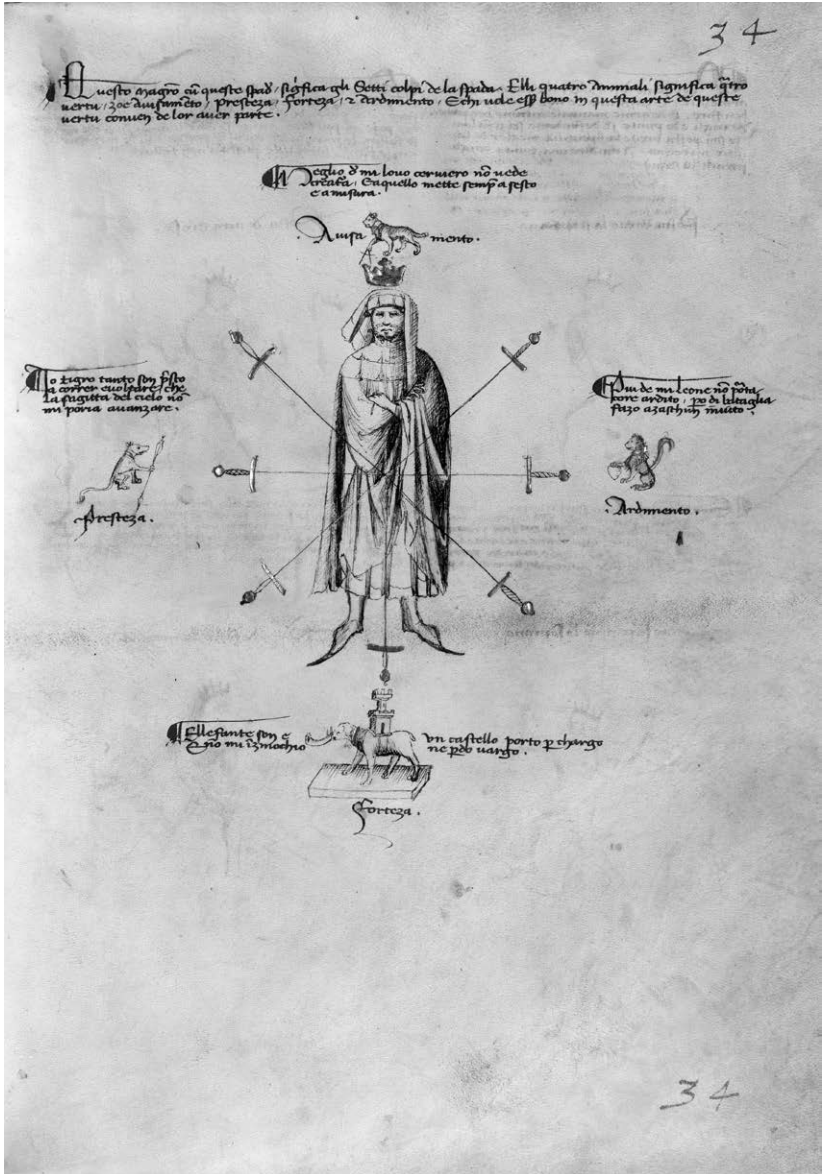


Fig. 8 – Miniature ferrarese (?), *Allegoria delle virtù necessarie a chi vuole eccellere nel combattimento per mezzo della spada*, in Fiore dei Liberi da Premariacco, *Flos Duellatorum*, Los Angeles, Paul Getty Museum, Cod. Ludwig XV 13, Ms. 383, c. 32r.



Fig. 9 – Miniatore ferrarese, *Dio padre*, *Ordo manualis ecclesiae maioris ferrariensis*, Londra, British Library, Ms. Add. 78025, c. 124r, particolare. (© The British Library Board)





Fig. 10 – Miniature ferrarese (?), *Combattimento per mezzo di coltello*, in *Fiore dei Liberi* da Premariacco, *Flos Duellatorum*, Los Angeles, Paul Getty Museum, Cod. Ludwig XV 13, Ms. 383, c. 18r.

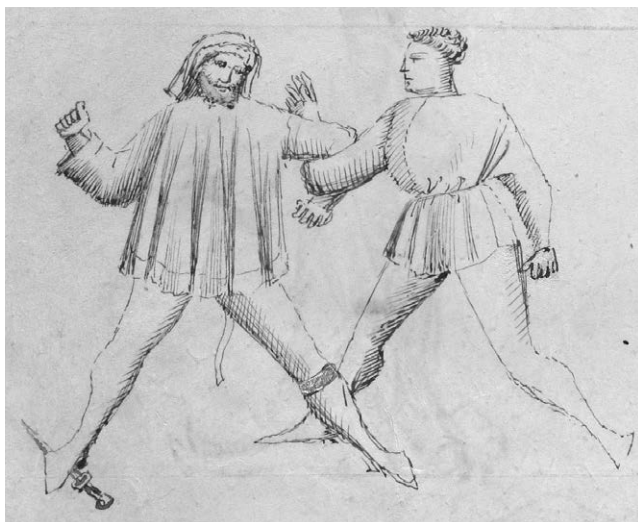


Fig. 11 – Miniature ferrarese (?), *Combattimento per mezzo di coltello*, in *Fiore dei Liberi* da Premariacco, *Flos Duellatorum*, Los Angeles, Paul Getty Museum, Cod. Ludwig XV 13, Ms. 383, c. 10v.



## INDICI

*A cura di Francesca Bianchi*

L'indice registra i nomi degli autori e le loro opere, le opere anonime, i nomi degli studiosi, dei personaggi letterari, storici e mitologici e i toponimi. I personaggi decameroniani sono indicizzati con il nome di persona, con indicazione della novella in cui essi compaiono. Si tralasciano le didascalie e le legende delle carte coropletiche. Alla voce «Boccaccio» si registrano soltanto le opere.

- Abraam (*Dec.* I 2) 60  
Acciaiuoli, fam. 164  
Achille (*Inf.* v) 111  
Agrigento 40  
Aix-en-Provence 43  
Alatiel (*Dec.* II 7) 41  
Albissola 45  
Alessandria d'Egitto 42, 44  
Alibech (*Dec.* III 10) 60, 76  
Alighieri Dante 1-3, 5-11, 13, 31, 35, 68-70, 74, 76, 90, 91, 103, 118  
    *Commedia* 10, 27, 31, 34, 36, 65, 66, 75, 89-94, 98, 101, 104-107, 109, 111, 114, 118, 119, 121-123, 152  
    *Inferno* 27, 31, 33, 35, 66, 67, 69, 70, 89, 90, 92, 97, 99, 101-105, 107, 110-127, 129, 144  
    *Purgatorio* 11, 68-76, 90, 92, 98-101, 103, 104, 107  
    *Paradiso* 7, 31, 35, 66, 69, 70, 107  
    *Convivio* 10  
    *Epistola* V 7  
    *Vita Nova* 90  
Alighieri Iacopo 31, 101  
Alighieri Pietro 32  
Alpi 28, 152  
Amalfi 42  
Ambrogiuolo da Piacenza (*Dec.* II 9) 40  
Andalò del Negro 11  
Andreuccio da Perugia (*Dec.* II 5) 85  
Antiochia 60, 84  
Antonio di San Lupidio 158  
Anversa 46  
Arienti Giovanni Sabadino degli 168  
    *Gynevera de le clare donne* 169  
Aristotele  
    *Rhetorica* 12  
Arrigo da Settimello  
    *Elegia* 8  
Asor Rosa A. 47, 48, 61  
Atene 42  
Attila 27  
Austen Jane  
    *Emma* 40  
Auzzas G. 2, 3, 12  
Avignone 3  
Azzetta L. 32  
Azzolino vd. Romano (da) Ezzelino  
Bacci F.M. 166  
Bambaglioli Graziolo 31, 35  
Barbi M. 89, 127  
Barlaam 11  
Barletta 82  
Bartolomeo, cartolaio 162  
Bartoli Bartolomeo (de'), copista 163  
Battaglia Ricci L. 144, 148, 152

- Battistini A. 47  
 Beatrice 73  
 Bellina A.L. 78, 81  
 Bergamo 168  
 Beritola Caracciola (*Dec.* II 6) 41  
 Berlino 143  
 Bertelli S. 113  
 Bertoni G. 159, 162  
 Betto Brunelleschi (*Dec.* VI 9) 85  
 Betussi Giuseppe 158  
 Bibbia  
   Antico testamento  
   *Gen* 73  
   *Is* 13  
   Nuovo testamento  
   *Mt* 13  
   *Mc* 13  
   *Io* 13  
 Billanovich G. 22  
 Bliznukov A. 169  
 Boccaccio Giovanni  
   *Amorosa visione* 27, 29, 30-33, 36  
   *Argomenti in terza rima* 90  
   *Bucolicum carmen* 9  
   *Collatio laureationis* 1  
   *Comedia delle ninfe fiorentine* 20  
   *Corbaccio* 136  
   *De casibus virorum illustrium*  
     12, 162  
   *De montibus* 12  
   *De mulieribus claris* 157, 158,  
     160-162, 166, 168,  
   *De vita et moribus Domini*  
     *Francisci Petracchi de*  
     *Florentia* 7, 9  
   *Decameron* 35, 39, 40, 42-47, 58,  
     65-67, 70, 75, 76, 78, 80, 81,  
     129, 130, 132-134, 137, 138,  
     141-146, 148-150, 152  
   *Elegia di Madonna Fiammetta*  
     136  
   *Epistole* 1, 2  
     I 6  
     II 3, 5, 7  
     VII 6  
     XVII 3  
     XVIII 2  
     XIX 2-5, 8, 10, 12  
   *Esposizioni sopra la Comedia* 1,  
     30-32, 36, 66, 92, 93, 95, 101,  
     102, 105-107, 109-127  
   *Filocolo* 135, 162  
   *Filostrato* 15  
   *Genealogia deorum gentilium* 1,  
     6, 10, 11, 18, 20, 23-25  
   *Ninfale fiesolano* 20  
   *Rime* 16, 17, 18, 22, 25  
   *Teseida delle nozze d'Emilia* 15,  
     16, 142, 169  
   *Trattatello in laude di Dante* 10,  
     11, 35, 36, 89, 90, 104, 127  
 Boezio Anicio Manlio Severino  
   *De consolatione philosophiae* 7  
 Bologna 42, 159  
 Bonazza M. 169  
 Borgogna 41, 60, 157  
 Boschi Rotiroti M. 90, 91  
 Brambilla Ageno F. 81  
 Branca V. 15, 19, 29, 30, 33, 34, 36,  
   45, 47, 61, 81, 130, 131, 158, 161  
 Brindisi 42  
 Breschi G. 107  
 Brescia 30, 61  
 Bruges 45  
 Brunetti G. 15, 27  
 Bruno (*Dec.* IX 5) 86  
 Buffalmacco (*Dec.* IX 5) 86  
 Buti Francesco 35  
 Caccianemico (*Dec.* X 4) 130  
 Cairo (II) 43  
 Calais 44  
 Calandrino (*Dec.* VIII 3) 46, (*Dec.*  
   IX 5) 86  
 Calcagnini Teofilo 78  
 Calipso 24  
 Calvo Andrea 29  
 Candia, città 40  
 Capponi, fam. 144  
 Capponi Giovanni di Agnolo,  
   copista 131, 142, 144, 145, 150,  
   152

- Cardini F. 69, 73  
 Carlo IV di Lussemburgo 11  
 Carnerio Agostino 169  
 Carrara E. 33  
 Carrara Francesco da, il Novello 159  
 Castellammare di Stabia 62  
 Catai 60  
 Catella Sighinolfi (*Dec.* III 6) 134  
 Caterina (*Dec.* X 4) 130  
 Catone 7  
 ps.-Catone  
     *Disticha Catonis* 7  
 Cavallini G. 39, 47  
 Ceccherini I. 160, 169  
 Cefalonia 42  
 Ceffi Filippo  
     *Storia di Troia* 150  
 Cepparello da Prato (*Dec.* I 1) 41, 60,  
     61, 137, 146  
 Certaldo 138  
 Cesare Caio Giulio 7, 166, 167  
 Cesari L. 168  
 Chiarenza 45  
 Chichibio (*Dec.* VI 4) 41, 134  
 Chiodo S. 27, 169  
*Chiose Cagliariatane* 33, 34  
*Chiose Selmi* 33, 34  
 Ciappelletto vd. Cepparello da  
     Prato  
 Ciardi M.G. 142  
 Cicerone M. Tullio 6, 7, 138  
     *Pro Archia* 6  
     *Tuscolanae disputationes* 7  
 Cipolla, frate (*Dec.* VI 10) 40, 46,  
     137, 138  
 Cipro 42, 44, 82, 83  
 Circe 24  
 Cittadini Celso 29  
 Cleopatra 21, 22  
 Colussi F. 30, 36  
 Corfù 42  
 Costantinopoli 42  
 Crespino 159  
 Creta 40  
 Crivelli Taddeo 77  
 Currado Gianfigliuzzi (*Dec.* VI 4) 134  
 Cursi M. 18, 24, 80-82, 113, 145  
 Dardano M. 133, 138  
 D'Agostino A. 81  
 De la Mare A. 89, 164  
 De Marchi A. 169  
 De Robertis T. 18, 89, 90  
 Deianira 165  
 Delcorno C. 65  
 Della Mella Bartolomeo 159  
 Dioneo (*Dec.*) 66, 67, 72, 74, 83  
 Dionigi da Borgo San Sepolcro 3  
 Dionisio, tiranno 27  
 Domenicali E. 166, 169  
 Donato degli Albanzani 158-160,  
     165, 169  
 Durante M. 132  
 Elena di Troia 21, 22, 111  
 Emilia (*Dec.*) 80  
 Ennio Quinto 7  
 Eolo 23, 24  
 Ercole 165  
 Este (d'), fam. 158  
 Este (d'), Alberto 159, 163  
 Este (d'), Borso 78  
 Este (d'), Ercole I 169  
 Este (d'), Nicolò III 158-161, 163,  
     166-168  
 Este (d'), Ugo 162  
 Europa 39, 41, 44, 63  
 Ezzelino da Romano vd. Romano  
     (da) Ezzelino  
 Faenza 61  
 Falaride 27  
 Fasoli G. 31  
 Federico IV d'Aragona (Federico  
     III, re di Sicilia) 3-5  
 Fedi B. 36  
 Feola F. 104-106, 113  
 Ferondo (*Dec.* III 8) 76  
 Ferrara 159, 160, 164-169  
 Fiammetta 23  
 Fiammetta (*Dec.*) 86  
 Filippello Sighinolfi (*Dec.* III 6) 134

- Filippo Balducci (*Dec.* IV Intr.) 42, 149  
 Filomena (*Dec.*) 74  
 Finazzi S. 101  
 Fiorilla M. 18, 27, 79, 81- 83, 101, 130-132  
 Firenze 2, 17, 35, 39, 41, 42, 44, 46-48, 61, 62, 76, 86, 95, 138, 149, 152  
 Flora 165  
*Flos duellatorum* 167  
 Folco (*Dec.* IV 3) 83  
 Fontanini Giusto 29, 33  
 Foresti Iacopo Filippo  
*De plurimis claris selectisque mulieribus* 168  
 Francesca (*Inf.* v) 120  
 Francesco da Barberino 11  
 Francia 8, 44, 60, 61, 83, 133, 157  
 Frosini G. 27
- Gaeta 42  
 Garbo 42, 43  
 Genova 39, 44  
 Gentile Carisendi (*Dec.* X 4) 130  
 Gerbino (*Dec.* IV 4) 42  
 Geri Spina (*Dec.* VI 2) 82  
 Gerusalemme 60, 83, 160  
 Ghismunda (*Dec.* IV 1) 134, 148  
 Gianni da Procida (*Dec.* V 6) 134  
 Gianni di Barolo (*Dec.* IX 10) 82  
 Giannotto di Civignì (*Dec.* I 2) 40  
 Gigliola da Carrara 160, 166  
 Giosefo (*Dec.* IX 9) 84  
 Giovanna, regina di Napoli e Gerusalemme 3, 160  
 Giovanni Battista 13  
 Giovanni del Virgilio 6  
 Giosefo (*Dec.* III 9) 60  
 Girardus, miniatore 163  
 Gisippo (*Dec.* X 8) 42  
 Gregorio XI, papa 3  
 Griselda (*Dec.* X 10) 86  
 Gualtieri d'Anguerra (*Dec.* II 8) 44, 133  
 Gualtieri da Sanluzzo (*Dec.* X 10) 86  
 Guarino Veronese 159
- Guido Cavalcanti (*Dec.* VI 9) 85  
 Guido da Pisa 31, 116, 123, 125-127  
*Expositiones* 126, 127  
 Guido da Polenta 159  
 Guiscardo (*Dec.* IV 1) 134, 148
- Hortis A. 158, 160, 164
- Iacomo della Lana 31, 103  
 Irlanda 44  
 Itaca 23  
 Italia 2, 3, 7, 10, 22, 35, 60, 63, 158, 166
- Laiazzo 60  
 Lancia Andrea 32  
 Landolfo Rufolo (*Dec.* II 4) 41, 42  
 Lapo da Castiglionchio 6  
 La Spezia 43  
*Leggenda dei tre compagni* 29  
 Leonzio Pilato 4, 11, 24  
 Leporatti R. 17, 19  
 Lia 69, 71, 72  
 Liberi Fiore de' 167, 168  
 Librandi R. 122  
 Lisetta da ca' Quirino (*Dec.* IV 2) 135  
 Lombardia 28, 32, 60, 84  
 Londra 44  
 Lucano M. Anneo 4  
*Pharsalia* 4, 124  
 Lucco M. 166  
 Lucia, santa (*Inf.* II) 122, 165  
 Lucrezia 21, 22  
 Lunigiana 40, 43, 61
- Madrid 44  
 Malagnini F. 90  
 Malatesta Andrea 161  
 Malatesta Carlo 162  
 Malatesta Laura, detta Parisina 161, 162, 167  
 Malatesta, fam. 163  
 Malipiero M. 168  
 Mannelli Francesco d'Amaretto, copista 81, 86, 131, 132

- Maometto 36  
 Marchello-Nizia C. 133  
 Marchese (*Dec.* II 1) 84  
 Marcozzi L. 39  
 Mariani Canova G. 161, 164-166  
 Mariano da Firenze 29  
     *Vita di san Francesco* 29  
 Marocco 43  
 Marti M. 29, 130  
 Martino Da Canale 28  
 Marziale, M. Valerio 4, 21, 22  
     *Epigrammata* 21, 22  
 Maso del Saggio (*Dec.* VIII 3 ) 40  
 Massera A.F. 23, 130  
 Matelda 68-72  
 Matteo d'Ambrasio 3  
 Mazzi M.S. 162  
 Mazzoleni M. 133  
 Mecca A.E. 90, 96, 107, 125, 126  
 Medea 165  
 Mediterraneo, mare 39, 41, 44, 60  
 Melisso (*Dec.* IX 9) 60, 84  
 Messina 4, 5, 61  
 Meszler L. 133  
 Mezzetti C. 169  
 Michele dai Carri 165  
 Milano 29, 158  
 Mitridanes (*Dec.* X 3) 60  
 Modena 167  
 Monferrato 44, 61  
 Monti C.M. 1, 13  
 Montughi 62  
 Morosini N. 169  
 Mortara A. 161  
 Mugello 61  
 Mugnone (valle del) 62  
 Mussafia A. 122  
 Mussato Albertino  
     *Ecerinis* 30  
  
 Natan (*Dec.* II 10) 60  
 Napoli 2, 3, 19-21, 30, 42, 46, 60, 61  
 Navarra 28, 29, 30, 33-35  
 Nefile (*Dec.*) 70, 72  
 Nicolò di Giacomo, miniatore 157  
 Niccolò da Montefalcone 2  
  
 Ninetta (*Dec.* IV 3) 83  
 Novara 28, 30, 33-35  
 Novati F. 159, 160  
 Novellino 33, 129  
 Nuto (*Dec.* III 1) 135  
  
 Omero 3, 4, 6, 12, 24, 143  
     *Iliade* 4, 6  
     *Odissea* 4, 6, 23, 24  
 Orsini Niccolò 2  
*Ottimo Commento* 32, 101  
 Ovidio Nasone P. 4, 23  
     *Metamorphoses* 4, 7, 23  
 Oxford 77, 81, 87, 157, 158, 161, 167, 168  
  
 Padoan G. 36, 95, 105, 109, 110, 117, 119  
 Padova 27, 30-33, 35  
 Palermo 5, 40, 42, 62  
 Palestina 60  
 Pampinea (*Dec.*) 68, 73, 74  
 Panfilo 7, 8  
     *Pamphilus* 8  
 Paolino da Venezia  
     *Satyrica historia* 36  
 Paolo (*Inf.* v) 120  
 Paolo di Tarso, santo 74  
 Paolo da Perugia 11  
 Paolo Geometra 11  
 Papa E. 28  
 Papio M. 109  
 Parigi 39, 41, 44, 46, 60, 82, 99  
 Paris (*Inf.* v) 111  
 Parma 6, 35, 167  
 Partenope, sirena 19, 20  
 Pasquino (*Dec.* IV 7) 83  
 Pasut F. 143, 152  
 Patota G. 138  
 Pavia 60  
 Pecorone 129  
 Pegoretti A. 39  
 Penelope 21, 22  
 Petoletti M. 1, 4, 15, 18  
 Petrarca Francesco 1-7, 9-13, 16, 20, 95, 126, 158, 160

- Carmen V* 1  
*De viris illustribus* 158, 160  
*De vita solitaria* 12  
*Epystole metricae* 1  
*Ad Italiam* 4  
*Familiares*  
   I 8: 5  
   I 9: 5, 7  
   VII 15: 6  
   XXI 15: 10  
   XXV 5: 12  
*Senili*  
   v 3: 17  
*Rerum vulgarij fragmenta* 6  
*Triumphus Fame* 12  
 Petrocchi G. 89, 91, 92, 94-96, 98-101, 104-106, 113  
 Piacentini A. 1  
 Picone M. 60, 61  
 Pietro da Tresanti (*Dec. IX* 10) 82  
 Pietro Andrea de' Bassi 169  
 Pietro da Monteforte 17  
 Pio II, papa 46  
 Piras A. 39  
 Pirenei 28  
 Pirro 27  
 Pisani Dossi Alberto 167, 168  
 Pistoia 40, 61  
 Pittalunga S. 8  
 Pizzinga Iacopo 2-6, 11-13  
   *Versus poete Iacobi Pinzinga in vituperacionem Sicilie* 3  
 Plinio il Vecchio 19-21  
   *Naturalis Historia* 19, 20  
 Plutone (*Inf. VII*) 111  
 Polesine 163  
 Pomaro G. 96  
 Ponza, isola 61  
 Porta G. 35  
 Portogallo 44  
 Pound E. 27  
 Proserpina 71, 72  
 Prospero Aquitanico  
   *Epigrammata ex sententiis Augustini* 7  
 Pucci Antonio  
   *Cantare di Madonna Leonessa* 33  
 Puccio di Rinieri (*Dec. III* 4) 76  
 Puglia 60, 160  
 Pulsoni C. 32  
 Quintiliano 6, 138  
   *Institutiones* 6  
 Rachele 70  
 Ragghianti C.L. 164, 166  
 Ravenna 159  
 Reggio Calabria 42  
 Reggio Emilia 8  
 Restituta Bolgaro (*Dec. V* 6) 134  
 Reynolds C. 164  
 Ricci P.G. 89  
 Rimini 61  
 Rolandino da Padova 27, 35  
 Roma 2, 6, 7, 42, 44, 60, 97, 98, 119  
 Romagna 162  
 Romano (da) Ezzelino III 27-37  
 Romano (da) Cunizza 31, 33  
 Ronen R. 39, 40  
 Rossebastiano A. 28  
 Rossi A. 130  
 Rossi Lorenzo di Valenza, stampatore 168  
   *Rhetorica ad Herennium* 10  
 Rubboli M. 168  
 Ruscelli Girolamo 132  
 Sabbadino Giovanni degli Arienti 168  
   *Gynevera de le clare donne* 169  
 Sacchetti Franco 10  
   *Trecentonovelle* 10, 129  
 Saladino (*Dec. X* 9) 82  
 Salutati Coluccio 157, 159, 160  
 Samu B. 133  
 Sardegna, mare 42  
 Savona 45, 46  
 Sciacca C. 169  
 Segre C. 129  
 Sicilia 3, 4, 40, 61



- Siena 42  
 Silvestri Domenico 4, 158  
     *De insulis et earum proprietatibus* 4  
 Singleton C.S. 130  
 Solino 19, 20  
     *Collectanea rerum memorabilium* 19, 20  
 Spagna 60  
     *Statuto dei Mastellari* 163  
     *Statuto dell'arte dei Beccai* 163  
 Stazio 6, 103  
     *Thebais* 6  
 Stecchi (*Dec.* II 1) 84  
 Stendhal  
     *Il rosso e il nero* 40  
 Stramba (*Dec.* IV 7) 83  
 Strangford 44, 45  
 Surdich L. 45, 73  
  
 Tabarrini Marco 34  
 Tancredi di Saleno (*Dec.* IV 1) 134, 149  
 Tedaldo Elisei (*Dec.* III 7) 80  
 Teocrito 11  
 Teodori C. 89  
 Tesi R. 130, 134  
 Tiraboschi Girolamo 158  
 Tito Quinzio Fulvo (*Dec.* X 8) 42  
 Tobler A. 122  
 Tolomeo da Lucca  
     *Annales* 34  
 Tommaso d'Aquino  
     *Summa Theologiae* 12  
 Tommaso da Messina 5  
 Tonello E. 107  
 Toniolo F. 163, 166  
 Torboli M. 169  
 Toscana 2, 39-41, 46, 48  
  
 Tosti Luigi 158  
 Trani 42  
 Trento 112  
 Treviso 31, 32  
 Tristano (*Inf.* v) 111  
     *Tristano* 162  
 Troia 24  
 Trovato P. 91  
 Tunisia 60  
  
 Ubertino da Corigliano 3, 5, 6  
 Udine 61  
 Ughetto (*Dec.* IV 3) 83  
 Ugucione da Pisa 5  
 Ulma 158  
 Ulisse (Odisseo) 19, 23, 24  
  
 Valerio Massimo  
     *Facta et dicta memorabilia* 150  
 Vandelli G. 125, 126  
 Venere, divinità 21  
 Veneto 158  
 Venezia 32, 158  
 Verona 30-33  
 Vicenza 30-32  
 Villani Giovanni 30, 35, 36  
     *Nuova cronica* 35  
 Virgilio Marone P. 3, 4, 6, 7, 12, 74, 112, 119  
     *Aeneis* 4, 6  
     *Georgica* 7  
 Visconti Luchino 6  
  
 Zaccarello M. 27  
 Zaccaria V. 158  
 Zamponi S. 18, 169  
 Zanni R. 69  
 Zanobi da Strada 3, 4, 11  
 Zibaldon da Canal 28

## INDICE DEI MANOSCRITTI

## BELLUNO

BIBLIOTECA DEL SEMINARIO

35: 96, 97, 99, 100, 101

## BERLIN

STAATSBIBLIOTHEK ZU BERLIN-PREUSSISCHER KULTURBESITZ

Hamilton 90: 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 131, 132, 143, 151

Hamilton 203: 95, 97, 98-101, 106

## BOLOGNA

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

2463: 150

## CHANTILLY

MUSÉE CONDÉ

597: 95-97, 106, 110, 125-127

## CITTÀ DEL VATICANO

BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA

Barb. lat. 3644: 95, 110, 125, 126

Chig. L.V.176: 1, 109-127

Chig. L.VI.213: 1, 89-107

Urb. lat. 366: 99-102, 106

Vat. lat. 3199: 95, 96, 98-101, 106, 110, 113, 126

## CORTONA

BIBLIOTECA COMUNALE E DELL'ACCADEMIA ETRUSCA

88: 95-101, 106

## FERRARA

BIBLIOTECA ARIOSTEA

Cl. I.215: 163

Fondo Statuti n. 47: 163

## FIRENZE

BIBLIOTECA DELL'ACCADEMIA DELLA CRUSCA

Ms. 53: 17

## BIBLIOTECA MEDICEA LAURENZIANA

Ashb. 828: 96-102, 106

Pluteo 29.8: 1, 40

Pluteo 33.31: 1

Pluteo 40.13: 95, 110, 125-127

Pluteo 40.16: 96-100  
 Pluteo 40.22: 95-97, 99-102, 106  
 Pluteo 42.1: 78, 81-86, 131, 132  
 Pluteo 62.13: 150  
 Pluteo 90 sup. 98<sup>1</sup>: 159  
 Pluteo 90 sup. 106<sup>1</sup>: 79

## BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE

II.I.51: 105, 110, 111, 114, 117, 119  
 II.II.8: 79  
 II.IV.58: 105, 110, 111, 114, 117-119  
 Banco Rari 50: 20, 36  
 Banco Rari 330: 95  
 Magl. VII.805: 105  
 Magl. VII.1050: 105, 110, 111, 113, 114, 119  
 Palat. 313: 96, 97, 99, 100, 106  
 Palat. 314: 110, 125, 126

## BIBLIOTECA RICCARDIANA

1005: 95, 96, 99-101, 106  
 1010: 96, 97, 99-101, 106  
 1012: 95, 110, 125, 126  
 1035: 89-107, 109-127, 144, 152  
 1053: 105, 110, 111, 114, 117-119

## LONDON

BRITISH LIBRARY  
 Add. 78025: 167  
 Egerton 943: 96, 97, 99-101, 106  
 Harley 4923: 160

## LOS ANGELES

PAUL GETTY MUSEUM  
 Ludwig XV.13: 167, 168

## MADRID

BIBLIOTECA NACIONAL  
 10186: 95-97, 99, 101

## MILANO

BIBLIOTECA AMBROSIANA  
 C.67 sup.: 22, 151

## BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE

AG.XII.2: 95, 96, 99-101, 106  
 Aldina AP.XVI.25: 97, 99-101, 106

BIBLIOTECA TRIVULZIANA  
1077: 96, 97, 99-101, 106  
1080: 97, 99, 100, 106

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE  
Cod. Visconti di Modrone I: 4

MODENA  
BIBLIOTECA ESTENSE UNIVERSITARIA  
α.W.I.3 (Lat. 421): 166

MÜNCHEN  
BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK  
Clm 215: 3

NAPOLI  
BIBLIOTECA ORATORIANA DEI GIROLAMINI  
4.20: 96, 97, 99-101, 106

NEW YORK  
PIERPONT MORGAN LIBRARY  
M.383: 168

OXFORD  
BODLEIAN LIBRARY  
Canon. It. 86: 158, 160, 169  
Canon. Misc. 58-O<sup>1</sup>: 157  
Holkham misc. 49: 77-87

PARIS  
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE  
It. 482: 79, 81-86, 110-123, 125, 127, 131, 132, 142, 144, 145, 150-152  
It. 538: 96, 97, 106  
It. 539: 96-102, 106  
Lat. 6802: 20

PARMA  
BIBLIOTECA PALATINA  
Parmense 3285: 96, 97, 99-101, 106

PIACENZA  
BIBLIOTECA COMUNALE PASSERINI-LANDI  
190: 96-101, 106  
Vitali 26: 79

## PRAHA

KNIHOVNA METROPOLITNÌ KAPITULI

K.37: 3

## SIENA

BIBLIOTECA COMUNALE DEGLI INTRONATI

H.VI.23: 2

## TORINO

BIBLIOTECA NAZIONALE UNIVERSITARIA

Cod. E.IV.29 (Lat. 1047): 160

## TOLEDO

ARCHIVO Y BIBLIOTECA CAPITULARES

Zelada 104.6: 24, 89-91, 93-107, 109-127, 143

## VENEZIA

BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA

Gr. IX.29 (1007): 24

It. Z.55 (4781): 95, 110, 125, 126



## NOTE SUGLI AUTORI

MARCELLO BOLPAGNI, Univerzita Palackého v Olomouci (marcello.bolpagni@gmail.com).

IRENE CAPPELLETTI, Università della Svizzera Italiana (irenecap@hotmail.it).

ALICE CAVINATO, Scuola Normale Superiore di Pisa (alicecavinatocarrer@gmail.com).

BENEDETTA FORDRED, Università Sorbonne Nouvelle, Paris 3 – Università degli Studi di Genova (benedetta\_ford@hotmail.com).

NICCOLÒ GENSINI, Università di Bologna (niccolo.gensini@studio.unibo.it).

CHIARA GUERZI, Università di Ferrara (chiaraguerzi@gmail.com).

FRANCESCO MARZANO, Università Cattolica di Milano (francesco\_marzano@hotmail.it).

LUCA MORLINO, CNR, Opera del Vocabolario Italiano (morlino@ovi.cnr.it).

TERESA NOCITA, Università dell'Aquila (teresa.nocita@univaq.it).

SONIA TEMPESTINI, Istituto di Studi Italiani, Università della Svizzera Italiana (sonia.tempestini@usi.ch).

ELISABETTA TONELLO, Università telematica eCampus (Novedrate) (tnllbt@unife.it).





## STUDI E SAGGI

### Titoli Pubblicati

#### ARCHITETTURA, STORIA DELL'ARTE E ARCHEOLOGIA

- Bartoli M.T., Lusoli M. (a cura di), *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il '400 e il '700. Dall'acquisizione alla lettura del dato*
- Benelli E., *Archetipi e citazioni nel fashion design*
- Benzi S., Bertuzzi L., *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze. Documenti, immagini e percorsi multimediali*
- Biagini C. (a cura di), *L'Ospedale degli Infermi di Faenza. Studi per una lettura tipomorfologica dell'edilizia ospedaliera storica*
- Bologna A., *Pier Luigi Nervi negli Stati Uniti 1952-1979. Master Builder of the Modern Age*
- Eccheli M.G., Pireddu A. (a cura di), *Oltre l'Apocalisse. Arte, Architettura, Abbandono*
- Fischer von Erlach J.B., *Progetto di un'architettura storica / Entwurf einer Historischen Architektur*, traduzione e cura di G. Rakowitz
- Frati M., *"De bonis lapidibus concii": la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*
- Gregotti V., *Una lezione di architettura. Rappresentazione, globalizzazione, interdisciplinarietà*
- Gulli R., *Figure. Ars e ratio nel progetto di architettura*
- Maggiora G., *Sulla retorica dell'architettura*
- Mantese E. (a cura di), *House and Site. Rudofsky, Lewerentz, Zanuso, Sert, Rainer*
- Mazza B., *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*
- Mazzoni S. (a cura di), *Studi di Archeologia del Vicino Oriente. Scritti degli allievi fiorentini per Paolo Emilio Pecorella*
- Messina M.G., *Paul Gauguin. Un esotismo controverso*
- Pireddu A., *In abstracto. Sull'architettura di Giuseppe Terragni*
- Pireddu A., *The Solitude of Places. Journeys and Architecture on the Edges*
- Rakowitz G., *Tradizione Traduzione Tradimento in Johann Bernhard Fischer von Erlach*
- Tonelli M.C., *Industrial design: latitudine e longitudine*

#### CULTURAL STUDIES

- Candotti M.P., *Interprétations du discours métalinguistique. La fortune du sūtra A 1.1.68 chez Patañjali et Bhartrhari*
- Nesti A., *Per una mappa delle religioni mondiali*
- Nesti A., *Qual è la religione degli italiani? Religioni civili, mondo cattolico, ateismo devoto, fede, laicità*
- Pedone V., *A Journey to the West. Observations on the Chinese Migration to Italy*
- Pedone V., *Perspectives on East Asia*
- Rigopoulos A., *The Mahānubhāvs*
- Squarcini F. (a cura di), *Boundaries, Dynamics and Construction of Traditions in South Asia*
- Vanoli A., *Il mondo musulmano e i volti della guerra. Conflitti, politica e comunicazione nella storia dell'islam*

#### DIRITTO

- Allegretti U., *Democrazia partecipativa. Esperienze e prospettive in Italia e in Europa*
- Cingari F. (a cura di), *Corruzione: strategie di contrasto (legge 190/2012)*
- Curreri S., *Democrazia e rappresentanza politica. Dal divieto di mandato al mandato di partito*
- Curreri S., *Partiti e gruppi parlamentari nell'ordinamento spagnolo*
- Federico V., Fusaro C. (a cura di), *Constitutionalism and Democratic Transitions. Lessons from South Africa*
- Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Otto lezioni su Islam e diritto*

Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Undici lezioni sul diritto islamico*  
Fossum J.E., Menéndez A.J., *La peculiare costituzione dell'Unione Europea*  
Gregorio M., *Le dottrine costituzionali del partito politico. L'Italia liberale*  
Palazzo F., Bartoli R. (a cura di), *La mediazione penale nel diritto italiano e internazionale*  
Ragno F., *Il rispetto del principio di pari opportunità. L'annullamento della composizione delle giunte regionali e degli enti locali*  
Sorace D. (a cura di), *Discipline processuali differenziate nei diritti amministrativi europei*  
Trocker N., De Luca A. (a cura di), *La mediazione civile alla luce della direttiva 2008/52/CE*  
Urso E., *La mediazione familiare. Modelli, principi, obiettivi*  
Urso E., *Le ragioni degli altri. Mediazione e famiglia tra conflitto e dialogo. Una prospettiva comparatistica e interdisciplinare*

## ECONOMIA

Bardazzi R. (edited by), *Economic multisectoral modelling between past and future. A tribute to Maurizio Grassini and a selection of his writings*  
Bardazzi R., Ghezzi L. (edited by), *Macroeconomic modelling for policy analysis*  
Ciappei C. (a cura di), *La valorizzazione economica delle tipicità rurali tra localismo e globalizzazione*  
Ciappei C., Citti P., Bacci N., Campatelli G., *La metodologia Sei Sigma nei servizi. Un'applicazione ai modelli di gestione finanziaria*  
Ciappei C., Sani A., *Strategie di internazionalizzazione e grande distribuzione nel settore dell'abbigliamento. Focus sulla realtà fiorentina*  
Garofalo G. (a cura di), *Capitalismo distrettuale, localismi d'impresa, globalizzazione*  
Lauretì T., *L'efficienza rispetto alla frontiera delle possibilità produttive. Modelli teorici ed analisi empiriche*  
Lazzeretti L. (a cura di), *Art Cities, Cultural Districts and Museums. An Economic and Managerial Study of the Culture Sector in Florence*  
Lazzeretti L. (a cura di), *I sistemi museali in Toscana. Primi risultati di una ricerca sul campo*  
Lazzeretti L., Cinti T., *La valorizzazione economica del patrimonio artistico delle città d'arte. Il restauro artistico a Firenze*  
Lazzeretti L., *Nascita ed evoluzione del distretto orafa di Arezzo, 1947-2001. Primo studio in una prospettiva ecology based*  
Meade S. Douglas (edited by), *In Quest of the Craft. Economic Modeling for the 21st Century*  
Simoni C., *Approccio strategico alla produzione. Oltre la produzione snella*  
Simoni C., *Mastering the Dynamics of Apparel Innovation*

## FILOSOFIA

Baldi M., Desideri F. (a cura di), *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*  
Barale A., *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*  
Berni S., Fadini U., *Linee di fuga. Nietzsche, Foucault, Deleuze*  
Borsari A., *Schopenhauer educatore? Storia e crisi di un'idea tra filosofia morale, estetica e antropologia*  
Brunkhorst H., *Habermas*  
Cambi F., *Pensiero e tempo. Ricerche sullo storicismo critico: figure, modelli, attualità*  
Cambi F., Mari G. (a cura di), *Giulio Preti: intellettuale critico e filosofo attuale*  
Casalini B., Cini L., *Giustizia, uguaglianza e differenza. Una guida alla lettura della filosofia politica contemporanea*  
Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*  
Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Estetiche della percezione*  
Di Stasio M., *Alvin Plantinga: conoscenza religiosa e naturalizzazione epistemologica*  
Giovagnoli R., *Autonomy: a Matter of Content*

Honneth A., *Capitalismo e riconoscimento*  
Mindus P., *Cittadini e no: Forme e funzioni dell'inclusione e dell'esclusione*  
Sandrini M.G., *La filosofia di R. Carnap tra empirismo e trascendentalismo. (In appendice: R. Carnap Sugli enunciati protocollari, Traduzione e commento di E. Palombi)*  
Solinas M., *Psiche: Platone e Freud. Desiderio, sogno, mania, eros*  
Trentin B., *La Città del lavoro. Sinistra e crisi del fordismo*, a cura di Iginio Ariemma  
Valle G., *La vita individuale. L'estetica sociologica di Georg Simmel*

#### LETTERATURA, FILOLOGIA E LINGUISTICA

Bastianini G., Lapini W., Tulli M., *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*  
Bilenchi R., *The Conservatory of Santa Teresa*  
Bresciani Califano M., *Piccole zone di simmetria. Scrittori del Novecento*  
Colucci D., *L'Empire des signs e L'eleganza è frigida. Un sogno fatto in Giappone*  
Dei L. (a cura di), *Voci dal mondo per Primo Levi. In memoria, per la memoria*  
Ferrara M.E., *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento: Vittorini, Pasolini, Calvino*  
Filipa L.V., *Altri orientamenti. L'India a Firenze 1860-1900*  
Francese J., *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*  
Francese J., *Vincenzo Consolo: gli anni de «l'Unità» (1992-2012), ovvero la poetica della colpa-espiazione*  
Franchini S., *Diventare grandi con il «Pioniere» (1950-1962). Politica, progetti di vita e identità di genere nella piccola posta di un giornalino di sinistra*  
Francovich Onesti N., *I nomi degli Ostrogoti*  
Frau O., Gragnani C., *Sottoboschi letterari. Sei case studies fra Otto e Novecento. Mara Antelling, Emma Boghen Conigliani, Evelyn, Anna Franchi, Jolanda, Flavia Steno*  
Frosini G., Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*  
Galigani G., *Salomè, mostruosa fanciulla*  
Gori B., *La grammatica dei clitici portoghesi. Aspetti sincronici e diacronici*  
Guerrini M., Mari G. (a cura di), *Via verde e via d'oro. Le politiche open access dell'Università di Firenze*  
Keidan A., Alfieri L. (a cura di), *Deissi, riferimento, metafora*  
Lopez Cruz H., *America Latina aportes lexicos al italiano contemporaneo*  
Mario A., *Italo Calvino. Quale autore laggiù attende la fine?*  
Masciandaro F., *The Stranger as Friend: The Poetics of Friendship in Homer, Dante, and Boccaccio*  
Nosilia V., Prandoni M. (a cura di), *Trame controluce. Il patriarca 'protestante' Cirillo Loukaris / Backlighting Plots. The 'Protestant' Patriarch Cyril Loukaris*  
Pestelli C., *Carlo Antici e l'ideologia della Restaurazione in Italia*  
Rosengarten F., *Through Partisan Eyes.. My Friendships, Literary Education, and Political Encounters in Italy (1956-2013). With Sidelights on My Experiences in the United States, France, and the Soviet Union*  
Ross S., Honess C. (edited by), *Identity and Conflict in Tuscany*  
Totaro L., *Ragioni d'amore. Le donne nel Decameron*  
Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2015*

#### MEDICINA

Mannaioni P.F., Mannaioni G., Masini E. (a cura di), *Club drugs. Cosa sono e cosa fanno*  
Saint S., Krein S.L. (con Stock R.W.), *La prevenzione delle infezioni correlate all'assistenza. Problemi reali, soluzioni pratiche*

#### PALEONTOLOGIA, SCIENZE NATURALI

Sánchez-Villagra M.R., *Embrioni nel tempo profondo. Il registro paleontologico dell'evoluzione biologica*

## PEDAGOGIA

Mariani A. (a cura di), *L'orientamento e la formazione degli insegnanti del futuro*

## POLITICA

Caruso S., *Homo oeconomicus. Paradigma, critiche, revisioni*

Corsi C. (a cura di), *Felicità e benessere. Una ricognizione critica*

De Boni C., *Descrivere il futuro. Scienza e utopia in Francia nell'età del positivismo*

De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. I. L'Ottocento*

De Boni C., *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte prima: da inizio secolo alla seconda guerra mondiale*

De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte seconda: dal dopoguerra a oggi*

Gramolati A., Mari G. (a cura di), *Bruno Trentin. Lavoro, libertà, conoscenza*

Gramolati A., Mari G. (a cura di), *Il lavoro dopo il Novecento: da produttori ad attori sociali. La Città del lavoro di Bruno Trentin per un'«altra sinistra»*

Guderzo M., Bosco A. (a cura di), *A Monetary Hope for Europe. The Euro and the Struggle for the Creation of a New Global Currency*

Ricciuti R., Renda F., *Tra economia e politica: l'internazionalizzazione di Finmeccanica, Eni ed Enel*

Spini D., Fontanella M. (a cura di), *Sognare la politica da Roosevelt a Obama. Il futuro dell'America nella comunicazione politica dei democrats*

Tonini A., Simoni M. (a cura di), *Realtà e memoria di una disfatta. Il Medio Oriente dopo la guerra dei Sei Giorni*

Zolo D., *Tramonto globale. La fame, il patibolo, la guerra*

## PSICOLOGIA

Aprile L. (a cura di), *Psicologia dello sviluppo cognitivo-linguistico: tra teoria e intervento*

Barni C., Galli G., *La verifica di una psicoterapia cognitivo-costruttivista sui generis*

Luccio R., Salvadori E., Bachmann C., *La verifica della significatività dell'ipotesi nulla in psicologia*

## SOCIOLOGIA

Alacevich F., *Promuovere il dialogo sociale. Le conseguenze dell'Europa sulla regolazione del lavoro*

Battiston S., Mascitelli B., *Il voto italiano all'estero. Riflessioni, esperienze e risultati di un'indagine in Australia*

Becucci S., Garosi E., *Corpi globali. La prostituzione in Italia*

Bettin Lattes G., *Giovani Jeunes Jovenes. Rapporto di ricerca sulle nuove generazioni e la politica nell'Europa del sud*

Bettin Lattes G. (a cura di), *Per leggere la società*

Bettin Lattes G., Turi P. (a cura di), *La sociologia di Luciano Cavalli*

Burroni L., Piselli F., Ramella F., Trigilia C., *Città metropolitane e politiche urbane*

Catarsi E. (a cura di), *Autobiografie scolastiche e scelta universitaria*

Leonardi L. (a cura di), *Opening the European Box. Towards a New Sociology of Europe*

Nuvolati G., *Mobilità quotidiana e complessità urbana*

Nuvolati G., *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*

Ramella F., Trigilia C. (a cura di), *Reti sociali e innovazione. I sistemi locali dell'informatica*

Rondinone A., *Donne mancanti. Un'analisi geografica del disequilibrio di genere in India*

## STORIA E SOCIOLOGIA DELLA SCIENZA

Angotti F., Pelosi G., Soldani S. (a cura di), *Alle radici della moderna ingegneria. Competenze e opportunità nella Firenze dell'Ottocento*

Cabras P.L., Chiti S., Lippi D. (a cura di), *Joseph Guillaume Desmays Dupallans. La Francia alla ricerca del modello e l'Italia dei manicomi nel 1840*

Cartocci A., *La matematica degli Egizi. I papiri matematici del Medio Regno*  
Fontani M., Orna M.V., Costa M., *Chimica e chimici a Firenze. Dall'ultimo dei Medici  
al Padre del Centro Europeo di Risonanze Magnetiche*  
Guatelli F. (a cura di), *Scienza e opinione pubblica. Una relazione da ridefinire*  
Massai V., *Angelo Gatti (1724-1798)*  
Meurig T.J., *Michael Faraday. La storia romantica di un genio*  
Schettino V., *Scienza e arte. Chimica, arti figurative e letteratura*

#### STUDI DI BIOETICA

Baldini G. (a cura di), *Persona e famiglia nell'era del biodiritto. Verso un diritto comune europeo  
per la bioetica*  
Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Nascere e morire: quando decido io? Italia ed Europa  
a confronto*  
Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Tecnologie riproduttive e tutela della persona. Verso  
un comune diritto europeo per la bioetica*  
Bucelli A. (a cura di), *Produrre uomini. Procreazione assistita: un'indagine multidisciplinare*  
Costa G., *Scelte procreative e responsabilità. Genetica, giustizia, obblighi verso le generazioni  
future*  
Galletti M., Zullo S. (a cura di), *La vita prima della fine. Lo stato vegetativo tra etica,  
religione e diritto*

