



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DOTTORATO DI RICERCA IN ITALIANISTICA
XXXIV CICLO

RHETORICA, EVIDENTIA, AMPLIFICATIO
NELLA BIBLIOTECA MATERIALE E NELLA PROSA NARRATIVA
DI GIOVANNI BOCCACCIO

Tutor:
Prof. Roberto Gigliucci

Candidata:
Serena Mauriello

a.a. 2021/2022

«Confesso nondimeno le cose di questo mondo non avere
stabilità alcuna ma sempre essere in mutamento»
Giovanni Boccaccio, *Decameron*, *Conclusione dell'Autore*, 27

INDICE

INTRODUZIONE

Boccaccio e la retorica p. 8

PARTE 1

LA RETORICA NELLA BIBLIOTECA MATERIALE DI GIOVANNI BOCCACCIO

1. La ricostruzione della biblioteca di Giovanni Boccaccio: stato dell'arte e note metodologiche p. 31
2. Gli autori e le opere p. 39
 - 2.1. Cicerone p. 39
 - 2.2. Quintiliano p. 58
 - 2.3. Le *artes poetriae* p. 67
 - 2.4. Le *artes praedicandi* p. 83

PARTE 2

RETORICA DELL'AMPLIFICATIO E DELL'EVIDENTIA DALLA CLASSICITÀ AL MEDIOEVO

Premessa	p. 90
1. Sfumature dell'<i>evidentia</i>	p. 92
1.1. L' <i>evidentia</i> come virtù narrativa e stilistica	p. 95
1.2. L' <i>evidentia</i> come figura retorica	p. 104
2. Per una storia dell'<i>amplificatio</i>	p. 107
2.1. L' <i>amplificatio</i> nelle parti dell'orazione	p. 107
2.2. L' <i>amplificatio</i> al servizio dell' <i>elocutio</i>	p. 128
2.3. Oltre l'elaborazione testuale: l' <i>amplificatio</i> tra <i>actio</i> e <i>pronuntiatio</i>	p. 134
3. Retorica dell'<i>amplificatio</i> nelle <i>artes poetriae</i> mediolatine	p. 137
4. La <i>dilatatio</i> nelle <i>artes praedicandi</i>: primi appunti e congetture	p. 167

PARTE 3

LA RETORICA NELLA PROSA NARRATIVA DI GIOVANNI BOCCACCIO

1. Ossessione e amplificazione: l'<i>Elegia di Madonna</i> <i>Fiammetta</i>	p. 175
1.1. Descrizioni e gusto oppositivo	p. 184
1.2. Procedimenti comparativi	p. 197
1.3. Apostrofi alle lettrici, ai personaggi, agli oggetti	p. 206

2. Amplificare nello spazio della <i>brevitas</i> : il <i>Decameron</i>	p. 219
2.1. Lo spettacolo della peste	p. 229
2.2. Interventi autoriali	p. 247
2.3. Descrittivismo e figuratività	p. 256
2.4. Il caso della vedova Elena (<i>Dec.</i> , VIII 7)	p. 278
2.5. Due gogne pubbliche (<i>Dec.</i> , II 9 e IV 2)	p. 284
3. La retorica curativa: il <i>Corbaccio</i>	p. 294
3.1. Un duplice percorso curativo	p. 305
3.2. La poetica del beveraggio amaro. Funzionamento di <i>amplificatio, evidentia e oppositio</i>	p. 318
4. Retorica epidittica, <i>evidentia</i> e <i>amplificatio</i> : l'epistola a Francesco Nelli	p. 350
5. L' <i>aptum</i> della retorica: il <i>De casibus virorum illustrium</i>	p. 369
5.1. Il ritratto di Cicerone e la difesa della retorica	p. 378
5.2. Zone proemiali e conclusive	p. 397
5.3. Espressivismo apotrettico	p. 411
5.4. Il caso di Filippa di Catania	p. 433
Abbreviazioni	p. 442
Bibliografia	p. 444

INTRODUZIONE

BOCCACCIO E LA RETORICA

Nelle *Genealogiae deorum gentilium* XIV 7 Boccaccio afferma: «grammatica precepta atque rethorice plena notitia oportuna est». In età ormai adulta e con la consapevolezza dello scrittore esperto, dichiara che nella formazione di un poeta la conoscenza tanto della grammatica quanto della retorica è un elemento necessario. La raccomandazione in realtà segue una più tecnica indicazione sulla necessità di un possesso pieno dell'arte sermocinale: «peregrinas et inauditas inventiones excogitare, meditatas ordine certo componere, ornare compositum inusitato quodam verborum atque sententiarum contextu»¹. In qualità di autore, Boccaccio riconosce l'importanza tutte le fasi di organizzazione del discorso oratorio: l'*inventio*, la *dispositio* e l'*elocutio*. È sempre in un'opera della maturità, ovvero nel *De casibus virorum illustrium* (VI 13), che il Certaldese scaglia una violenta invettiva *In garrulos adversus rhetoricam*, ovvero contro coloro che ritengono la retorica sia uno strumento di inganni e non di utilità, poiché considerano l'espressione verbale già funzionale nella sua forma naturale. Prodotte da un autore ormai nel pieno della sua parabola di scrittore, queste pagine assumono un valore fondamentale secondo un'ottica metaletteraria, ovvero, quasi in forma di una dichiarazione di poetica, sembrano fornire delle direttive a cui lo studioso deve necessariamente guardare affrontando l'analisi della produzione boccacciana. Le affermazioni contenute nelle opere post-decameroniane appaiono come una conferma di quanto la critica da sempre sostiene sulla produzione giovanile, in cui, secondo la canonica interpretazione di Vittore Branca, è possibile ravvisare «un assiduo, ostinato tirocinio retorico»².

¹ *Gen.*, XIV 6.

² V. Branca, *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1963, p. 32.

Nonostante il peso delle strutture retoriche nelle opere volgari e latine boccacciane sia variamente riconosciuto, una loro indagine sistematica e completa ad oggi ancora manca. Per quanto concerne la produzione volgare dalla *Caccia di Diana* al *Corbaccio*, tale prospettiva è stata parzialmente messa a fuoco negli studi relativi all'attività boccacciana di innovazione dei generi letterari. Come si vedrà nello sviluppo di questa tesi, particolarmente floride sono state le indagini che hanno rintracciato specifici stilemi oratori in singole opere del Certaldese: è il caso delle analisi condotte sul lungo monologo dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*; degli studi sul dettato di alcuni personaggi-oratori decameroniani; o ancora dei contributi che ravvisano istanze tipiche dell'oratoria in forma di sermone nel *Corbaccio*. Uno studio sistematico delle forme retoriche nella produzione latina di Boccaccio è stato avviato da Anna Cerbo; tuttavia, dalla pubblicazione del suo fondativo *Ideologia e retorica nel Boccaccio latino*³ sono ad oggi trascorsi quasi quaranta anni di prolifiche scoperte relative alla biblioteca e al *modus scribendi* del Certaldese. Nessuna indagine è stata finora condotta specificatamente sullo scaffale retorico della sua raccolta manoscritta, un terreno che appare assai fertile in luce delle numerose acquisizioni sull'inventario della *parva libraria* di Santo Spirito, a cui l'autore donò i propri manoscritti. L'obiettivo di questa tesi è avviare un percorso atto a sanare tali grandi lacune degli studi su Boccaccio, in una strada forse tortuosa ma necessaria.

L'indagine è composta da tre principali tappe, che corrispondono alle sezioni in cui la tesi è suddivisa. La prima fase della ricerca è dedicata allo studio della diffusione manoscritta della trattatistica retorica nel XIV secolo. Negli ultimi due decenni, il versante filologico degli studi sul Boccaccio è

³ A. Cerbo, *Ideologia e retorica nel Boccaccio latino*, Napoli, Ferraro, 1984.

stato animato da un rinnovato fervore e da preziose identificazioni che hanno permesso di avere una più concreta cognizione della biblioteca materiale dell'autore. Una panoramica d'insieme della questione è offerta dal noto catalogo della mostra *Boccaccio autore e copista*⁴, ma tale filone di ricerca è ancora lontano dall'esaurirsi: un'inedita identificazione di un codice catalogato nell'inventario della *parva libraria* è stata resa nota nell'ultimo numero della rivista «Studi sul Boccaccio»⁵.

La presenza di uno scaffale retorico nella biblioteca privata di un autore medievale non stupisce, al contrario, è da considerare un elemento prevedibile. I dati raccolti da John O. Ward – che nel 2018 ha pubblicato e messo a disposizione dei ricercatori in *open access* il più recente censimento dei testimoni della *Rhetorica ad Herennium* e del *De inventione* – sono testimonianza viva dell'importanza giocata dalla trattatistica retorica nel sistema culturale medievale. Sono circa duemila i testimoni fino al XV secolo tra integri, mutili, extravaganti, commenti e traduzioni degli *juvenilia*⁶. Se l'apogeo della loro diffusione è il XII secolo (responsabile per l'81% dei codici dell'interna tradizione), 214 manoscritti latini dei due testi sono prodotti tra il XIII e il XIV⁷. Il panorama retorico medievale è, inoltre, variegato e in continuo mutamento. Ai manuali classici, si affiancano riletture e commenti, riusi e nuove trattazioni. Le *artes* medievali, nella loro

⁴ *Boccaccio autore e copista*, Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014), a cura di T. De Robertis, C. M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli, S. Zamponi, Firenze, Mandragora, 2014.

⁵ V. Machera, *Un nuovo codice della parva libraria di Santo Spirito in Firenze*, in «Studi sul Boccaccio», XLIX, 2021, pp. 315-25.

⁶ R. H. Rouse, *Cicero*, in *Texts and Transmission*, cit., a pp. 98-100. Il censimento è in appendice a J. O. Ward, *Classical Rhetoric in the Middle Ages. The medieval Rhetors and Their Art 400-1300, with Manuscripts Survey to 1500 CE*, Leiden-Boston, Brill, 2019, ma disponibile openaccess qui: <https://brill.com/view/title/35251> (ultima visita: 23/01/21).

⁷ Cfr. B. Munk Olsen, *L'Études des auteurs classiques latins aux XI^e et XII^e siècle*, I, *Catalogue des manuscrits classiques latins copiés du IC^e au XII^e siècle*, Apicius-Juvénal, Paris, C.N.R.S., 1982, pp. 21-34.; J. O. Ward, *Classical Rhetoric in the Middle Ages*, cit.

suddivisione disciplinare, ne sono la chiara dimostrazione. L'inventario della *parva libraria*, conservato nel ms. Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburn 1897, riflette la pluralità del sapere retorico caratterizzante il contesto culturale in cui Boccaccio ebbe modo di formarsi e sviluppare la sua parabola di scrittore. Nei banchi dell'antica biblioteca conventuale sono infatti presenti quattro testimoni latori delle retoriche *vetus* e *nova* (banco IV, libri 4, 6, 9, 10), la ben più rara *Institutio oratoria* di Quintiliano (banco VII, libro 1), la *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf (banco I, libro 8), la *Summa de arte praedicatoria* di Alano di Lilla (banco II, libro 10). A questi, sono da aggiungere i *Praecepta artis rhetoricae* di Giulio Severiano e il *De differentiis topicis* di Boezio. I titoli non sono citati nell'inventario, tuttavia le ultime parole della penultima carta di due testimoni – indicate, secondo una logica antifurto, per tutti i codici catalogati in Santo Spirito – sembrano provenire, come si vedrà, da essi. Numerosi testi retorici ricorrono, quindi, nell'inventario della *parva libraria*, mentre nessun riferimento è all'interno di quello della *magna*.

Tra la donazione boccacciana e la realizzazione del catalogo, redatto tra l'agosto del 1450 e il settembre del 1451, intercorre una distanza temporale di quasi un secolo. Al suo interno, non è segnalato in alcun modo quale sia il nucleo dei manoscritti appartenuti alla collezione libraria del Certaldese. È in ogni modo errato immaginare che l'inventario possa rispecchiare a pieno l'insieme del patrimonio librario boccacciano. Come si avrà modo di approfondire nel corso della prima parte di questo studio, molti sono gli elementi utili a dimostrare la fallacia di una simile supposizione: casi di dispersione tra la donazione e la redazione del catalogo possono aver causato l'assenza di manoscritti appartenuti all'autore; nell'elenco non vi è traccia di opere volgari come di patristiche; è registrata la presenza di

almeno un codice di proprietà del Certaldese nella *magna libraria*, ovvero l'attuale ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 204 inf., latore dell'*Etica nicomachea* con commento tomistico autografo di mano di Boccaccio, corrispondente al testimone descritto al banco lettera V posizione 4; sono stati identificati manoscritti boccacciani non presenti nel catalogo, come gli zibaldoni.

Pur non riproducendo fedelmente l'insieme della biblioteca privata di Giovanni Boccaccio, l'inventario della *parva libraria* rimane oggi uno dei più preziosi testimoni del terreno culturale in cui l'autore operò nel corso della sua vita. Al contempo può essere considerato come un piccolo quadro di un vasto sistema, un *case study* la cui indagine è in grado di condurci a un'immagine concreta di quale fu il sistema dei saperi retorici nella Toscana del XIV secolo. La condivisione della conoscenza passa attraverso una materialità, che può essere esperita nel tentativo di offrire una ricomposizione della circolazione libraria e interrogandosi sulle ragioni degli scambi, le personalità che ne sono state protagoniste, i luoghi di fruizione. Tale studio non è diretto in maniera esclusiva all'auspicata e non avvenuta identificazione dei codici presenti nell'inventario della *parva libraria* di Santo Spirito, quanto più alla definizione di un preciso quadro delle conoscenze retoriche diffuse nel terreno culturale boccacciano. La prospettiva può dirsi, dunque, inclusiva e contestuale.

Partendo dai contenuti retorici della biblioteca conventuale, l'indagine ha esplorato la circolazione del *corpus* testuale selezionato nelle coordinate geografiche in cui Boccaccio soggiornò e strinse rapporti personali, con particolare riferimento alle aree di Napoli, Firenze e Ravenna. È stato in questo modo possibile illuminare l'importanza del bagaglio retorico nel suo sistema di relazioni, in cui figurano letterati, maestri e retori. Si segnalano

almeno: l'amicizia con Pietro da Moglio, autore di un commento alla *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf; i rapporti con la famiglia Gianfigliuzzi, a cui appartiene il Luigi autore della *Summa dictaminum rhetorice ex arte veteri et nova collecta*, nonché promotore della tradizione della retorica civica a Firenze; ancora la conoscenza di Giovanni Conversini, che possedeva particolari *excerpta* dell'*Institutio oratoria*. Tra i numerosi sodali, si staglia la figura dell'amico-maestro Francesco Petrarca, la cui collezione privata – ricchissima nello scaffale retorico per rarità – si innesta e sovrappone con quella boccacciana in vari momenti della loro esistenza.

Tale percorso ha condotto ad affermare con un buon grado di sicurezza quali possono essere i trattati che il Certaldese ebbe sul suo scrittoio: la *Rhetorica ad Herennium* e il *De inventione*, simboli di un sapere ampiamente condiviso nel Medioevo; la *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf, il cui studio fu prolifico nelle scuole di ogni grado; l'*Institutio oratoria* di Quintiliano, opera di assai più rara circolazione. Il testimone quintiliano inventariato in Santo Spirito appare, alla luce dei dati raccolti, ad oggi perduto; tuttavia, lo studio della circolazione dell'opera ha permesso di definirne con certezza lo stato testuale. Il codice, che con buona probabilità fu posseduto proprio da Boccaccio in età ormai matura, appartiene a una specifica famiglia piuttosto tarda, cronotopicamente derivante dalla Firenze del XIV secolo e composta da cinque testimoni, in cui figura anche un manoscritto di proprietà petrarchesca (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat. 1159; Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 7720; Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 7722; Parigi, Bibliothèque Nationale de France, N.A. Lat. 1301; Firenze, Biblioteca Riccardiana, 52). Per indagare l'uso degli insegnamenti quintiliani nella prosa narrativa boccacciana si è quindi tenuto in questione il testo dell'*Institutio oratoria* tradito dal

manoscritto appartenuto a Petrarca (ms. Par. Lat. 7720). L'analisi del codice ha permesso, così, anche di valutare la percezione che Boccaccio ebbe del *De oratore* ciceroniano, sulla scorta delle citazioni quintilianee sopravvissute alle lacune.

Per valutare il peso delle strutture retoriche nella prosa narrativa boccacciana è stato necessario compiere un'ulteriore fase di ricerca, che può dirsi intermedia, in cui sono stati selezionati i criteri di analisi testuale. Nel momento progettuale di questo percorso è emerso il primo limite con cui si scontra uno studio che miri a valutare l'influenza della retorica nelle scritture autoriali, ovvero l'omnidirezionalità dell'oratoria. L'arte del dire investe ogni parte del discorso e include una varietà non circoscrivibile di forme, stilemi e strutture. Un progetto di ricerca che intenda valutare la prospettiva retorica nella sua totalità corre il rischio di rimanere inconcluso. Si è deciso conseguentemente di restringere il campo di indagine a due principali strumenti retorici: *l'amplificatio* e *l'evidentia*. L'iniziale scelta è ricaduta sull'amplificazione, poiché essa rappresenta una presenza costante nella teoria retorica, che coinvolge orizzontalmente tutte le parti del discorso in ogni sua fase, dall'*inventio* all'*actio*. *L'amplificatio* corrisponde infatti a un preciso bisogno espressivo dell'oratore: incrementare la validità del discorso dilatando gli elementi a proprio favore e quelli a sfavore dell'avversario. Tale urgenza, strettamente connessa al concetto di credibilità, fa sì che le forme dell'amplificazione siano presenti in ogni scrittura retoricamente centrata: le loro definizioni e applicazioni variano molto nella trattatistica classica e medievale. Ragionare su quali siano le declinazioni dell'*amplificatio* preponderanti in una scrittura permette di valutare anche il rapporto con la tradizione che intesse il suo autore.

All'analisi dei testi boccacciani è stata, quindi, premessa una panoramica storica delle teorie dell'*evidentia* e dell'*amplificatio*, che corrisponde alla seconda parte in cui è suddiviso questo studio. A causa dei quasi assenti contributi pregressi, più sostanzioso è l'approfondimento della seconda. Tale sezione ha un duplice obiettivo: da un lato, comprendere il significato e le modalità di impiego di questi due modelli retorici nel XIV secolo; dall'altro, fornire un preciso quadro degli strumenti tecnici impiegati nel corso del lavoro di analisi testuale. Tanto la lettura dei testi boccacciani quanto l'approfondimento storico hanno presto comportato l'inclusione dell'*evidentia* nel filtro di analisi impiegato. Le definizioni di evidenza e amplificazione tendono a sovrapporsi nella trattatistica, fino a creare dei veri e propri cortocircuiti retorici: la stessa descrizione dettagliata e visualizzante è considerata una modalità di dilatazione. Al contempo, la definizione di immagini, tanto efrastiche quanto enargicamente connotate, è da considerarsi un elemento costante nella scrittura boccacciana: si prendano ad esempio le *descriptiones muliebris* disseminate in tutta la sua opera, le speculari *vituperationes*, le caratterizzazioni evidenti dei dettagli basso corporei presenti nelle beffe decameroniane, le rappresentazioni visualizzanti delle pene subite dalle anime che prendono voce nel *De casibus virorum illustrium* o ancora la ben nota "poetica del beverage amaro" fulcro della prosa corbacciana.

La seconda sezione in cui la tesi è suddivisa intende, quindi, offrire un quadro evolutivo delle strutture retoriche dell'*amplificatio* e dell'*evidentia* dalla Classicità al Medioevo. Le figure subiscono procedimenti di modificazione, manipolazione e adattamento nei secoli. Rispetto a quella classica, la loro configurazione è fortemente mutata nel Medioevo assumendo nuove sfumature e significati. Le opere a cui si fa riferimento in

questa sede sono la *Retorica* di Aristotele, grande assente nell'inventario della *parva libraria*, i trattati ciceroniani giovanili e dell'età matura (*De inventione*, *De oratore*, *Orator*, *Partitiones oratoriae*), la pseudo-ciceroniana *Rhetorica ad Herennium*, l'*Institutio oratoria* di Quintiliano. Per quanto concerne la produzione medievale, sono state considerate le *artes poetriae* (l'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme; la *Poetria nova* e il *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* di Goffredo di Vinsauf; l'*Ars poetica* di Gervasio di Melkley; il *Laborintus* di Eberardo il Tedesco; la *Parisiana poetria* o *De arte prosayca metrica et rithmica* di Giovanni di Garlandia) e *praedicandi* (un panorama d'insieme, con particolare attenzione alla *Summa de arte praedicatoria* di Alano). Resta fuori dal *corpus* un gran numero di testi: dai retori latini minori alle *artes dictandi*, e ancora il vasto novero di commenti, traduzioni, volgarizzamenti che dipendono dalle *auctoritates*. Uno studio completo e onnicomprensivo dell'argomento rimane ad oggi ancora da compiersi. L'indagine qui svolta è dichiaratamente aperta a integrazioni, le sue lacune sono da intendere come una prospettiva futura. Gli obiettivi preposti appaiono in questa sede in ogni modo raggiunti: comprendere quale sia il sistema di conoscenze retoriche relative all'*evidentia* e all'*amplificatio* che Boccaccio eredita dalla tradizione precedente e coeva, in via diretta o indiretta; fornire gli strumenti utili per l'analisi retorica della scrittura boccacciana.

L'ultima e terza parte della tesi è dedicata a pieno allo studio della prosa narrativa boccacciana. In prima istanza, è stato selezionato un *corpus* specifico di opere a cui far riferimento, ovvero: l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, il *Decameron*, il *Corbaccio* e il *De Casibus virorum illustrium*, a cui si somma una sezione dedicata alla scrittura epistolare. Si è scelto quindi in includere sia opere in latino che in volgare e di considerare anche il caso

esemplificativo dell'epistola XIII a Francesco Nelli, con l'obiettivo di mettere l'accento sulle vicinanze di impostazione scrittoria secondo una prospettiva tanto diacronica quanto onnicomprensiva di diversi generi letterari. Il lavoro rimane, tuttavia, un cantiere aperto. La limitazione della produzione boccacciana a un campione di indagine non è stata piana, né sembra conclusiva. Opere come il *Filocolo* o il *De mulieribus claris*, mancanti in questo percorso, hanno piena dignità di analisi sulla base delle metodologie di ricerca che si è scelto di applicare. Il ventaglio di possibilità è in realtà ben più ampio e dovrebbe includere per definirsi concluso l'intera produzione in prosa del Certaldese. Boccaccio è in prima istanza un narratore. Sembra, infatti, possibile ravvisare anche nella sua produzione non specificatamente appartenente al genere la tendenza a perdersi in lunghe digressioni narrative. Si prenda ad esempio il caso del *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de nominibus maris liber*: pur prefigurandosi fin dal titolo come un testo di natura enciclopedica, la definizione dei luoghi – in particolar modo quelli esperiti personalmente, come la zona del napoletano – diviene un quadro vivo, attivo e attivante, in cui la funzione informativa si colora delle tinte del ricordo e del racconto. Lo stesso può dirsi per un'opera di natura biografico-epidittica come il *Trattatello in laude di Dante*, in cui gli episodi della vita sono animati da un'appassionante intelaiatura narrativa (si veda, ad esempio, il caso del ritrovamento dei canti). Definire la parabola evolutiva di Boccaccio-narratore richiede, dunque, uno sforzo che percorra l'intero arco della sua esistenza. La seriale prolificità della sua scrittura ha obbligato all'inevitabile selezione di una più ristretta cernita di opere. Tuttavia, lo studio cercherà di sanare questa lacuna, anche solo parzialmente inserendo quando

possibile nella discussione del *corpus* scelto riferimenti alla produzione precedente e successiva, sottolineando elementi di continuità e rottura.

Ad ogni opera è, dunque, dedicato un capitolo di analisi che ha come obiettivo coglierne gli elementi retoricamente connotanti, considerando a un tempo tanto il legame con la trattatistica classica e medievale, quanto il riferimento a precisi modelli letterari. Se è vero che Boccaccio si formò in qualità di uomo di lettere del XIV secolo studiando la retorica in quanto parte del *trivium*, al contempo acquisì strutture e forme guardando ai modelli costantemente citati ed emulati in tutta la sua produzione. La letteratura precedente assume in questo senso un ruolo fondamentale per l'interiorizzazione di forme e stilemi retorici, poiché essa stessa può essere intesa come un filtro utile al loro apprendimento. Lo scavo della biblioteca materiale boccacciana, al cui scaffale retorico è dedicata la prima parte di questa tesi, proseguirà sul versante letterario nella terza sezione. L'ultima fase della ricerca, infatti, analizza anche i precedenti delle impostazioni retoriche scelte da Boccaccio. Particolarmente proficua sembra la consultazione dei manoscritti autografi o postillati, in cui è possibile da un lato rilevare le vive tracce della lettura che l'autore ne fece, dall'altro valutare con sicurezza le differenze di impianto testuale rispetto alla sua produzione.

Le ragioni che motivano la selezione del *corpus* di testi boccacciani oggetto di questo studio sono da individuare nei loro impianti retorici e nelle dichiarazioni autoriali in esse incluse. La lettura dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, che si presenta come avvio della terza sezione di questo studio, pone al centro dell'analisi un rapporto di corrispondenza tra il *topos* su cui si fonda l'intero sviluppo diegetico e il suo assetto stilistico. Nella forma generale dell'opera, infatti, il concetto di *amplificatio* sembra avere un ruolo

dominante sia se essa vuole essere intesa classicamente come la figura strettamente connessa alla resa patetica, sia se la si concepisca come l'applicazione degli otto *modi amplificandi* medievali. Sul piano della resa stilistica, la dilatazione del pensiero amoroso – *l'immoderata cogitatio* di Andrea Cappellano – sembra essere realizzata da Boccaccio attraverso l'applicazione sistematica degli strumenti retorici tipici dell'*amplificatio*, così come presentati nelle *artes poetricae* medievali, ma anche nella tradizione classica. L'immagine dell'amato, ma soprattutto le sofferenze della donna innamorata, campeggiano nella narrazione occupando l'intero spazio testuale.

Se nelle pagine della Fiammetta è messa in scena l'ossessione amorosa, i *modi amplificandi* possono aver offerto stilisticamente a Boccaccio la possibilità di dilatare il pensiero unico attorno a cui sono imperniati i rari cenni narrativi dell'opera. Nel porre l'accento sulla condizione spirituale di Fiammetta, di cui assume il punto di vista, egli ha fatto largo uso degli strumenti retorici. A tale stilema, che vede il maggiore precedente nelle *Heroides* ovidiane, il Certaldese apporta innovazioni che contengono anche riferimenti alla tradizione letteraria, culturale e medico-scientifica tanto classica quanto a lui contemporanea. Ciò comporta anche l'applicazione di una serie di forme e strutture derivanti dalla trattatistica medievale, come la predilezione per descrizioni dal gusto oppositivo. In una perfetta coincidenza tra *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*, la dilatazione del pensiero unico trova quindi corrispondenza nell'*amplificatio* retorica. Le forme e le strutture su cui si è messo l'accento riproducono l'insieme dei moti interiori, che vengono così condivisi con il pubblico dei lettori. La dilatazione dello spazio testuale consente da un lato di evidenziare la tematica cardine

dell'opera, dall'altro di rappresentare esteriormente una dimensione intangibile quale quella del moto ossessivo.

Imprescindibile tappa di questo percorso è, per ovvie ragioni, il *Decameron*. Nella sterminata tradizione di studi dedicata all'opera, spesso si è fatto riferimento al peso delle strutture retoriche. È difficile fornire una risposta univoca sugli strumenti tratti dall'oratoria e impiegati da Boccaccio nella scrittura delle cento novelle in luce della molteplicità di cui sono simbolo. Il capolavoro volgare volge lo sguardo fin dalla sua apertura al reale. Le singole novelle sono lo specchio del continuo mutamento delle cose terrene, dell'instabilità dell'esistenza umana. Nel rapporto istituito con il mondo concreto sono da indagare le scelte retoriche boccacciane. L'istanza della verosimiglianza segna prepotentemente il dettato delle novelle, in cui è possibile rilevare la tendenza all'uso di un campo stretto del narrare. Tramite l'esperienza dell'occhio, l'autore saggia visivamente la realtà – vede e conosce – e, con la medesima istanza visualizzante, la offre ai suoi lettori. Le descrizioni decameroniane, a prescindere dal loro soggetto di interesse, sono segnate da un netto distacco con la produzione precedente del Certaldese. Scompare nella novella la tipologia descrittiva dilatata, elencatoria ed efrastica dettata dai trattatisti medievali, in favore di una raffigurazione più breve e che si indirizza con evidente figuratività nella direzione del narrare.

La tensione retorica del *Decameron* è indubbia e assodata dalla tradizione di studi. Attorno al 1370, in età ormai matura, Boccaccio ne trascrisse una copia di sua mano nell'attuale manoscritto Berlino, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 90. È questo un testimone assai prezioso dell'importanza che il *Decameron* ebbe nella parabola scrittoria del Certaldese, poiché dimostra che anche a circa vent'anni dalla sua

conclusione l'opera rimase una preoccupazione viva nella mente del suo autore. Ciò che rende, tuttavia, il manoscritto ancor più rimarchevole è la *forma codicis* con cui è stato compilato. A partire dal contributo *Leggere e scrivere novelle tra '200 e '300* di Lucia Battaglia Ricci, negli ultimi trenta anni numerosi studi hanno rilevato come la messa in pagina attuata da Boccaccio nell'autografo suggerisca importanti informazioni in ambito testuale e interpretativo⁸. Numerose sono le sue caratteristiche da porre in evidenza: il materiale membranaceo, l'ampio formato con grande spazio per i margini, l'impaginato a due colonne, il rigore nell'ordinamento gerarchico delle iniziali atto alla chiara distinzione dei vari piani del discorso. La forma esteriore con cui è presentato al lettore il codice è, dunque, quella di un libro da banco, ovvero di un *tractatus* scientifico di ambito universitario. L'Hamilton 90 mette visivamente in mostra un testo che sembra essere considerato da Boccaccio in età matura come classico e retorico fin dalla sua impostazione grafica.

Il concetto di *brevitas* è indissolubilmente connesso al *Decameron*. Se dunque secondo tale prospettiva le novelle si inscrivono in un tempo del racconto limitato, al loro interno vi è comunque spazio per l'amplificazione. La narrazione più breve del *Decameron* è la II 5, in cui gli avvenimenti si svolgono in una sola notte; al contempo, sono presenti novelle con un lungo arco narrativo come quella di Alatiel (II 7), in cui gli eventi si sviluppano in quattro anni. Alla dilatazione dello spazio temporale in cui si iscrive una novella corrisponde un ritmo narrativo più serrato, che tuttavia trova momenti di stasi quando Boccaccio si sofferma sui nodi diegetici del racconto, nella figuratività scenica con cui sono rese le azioni, o ancora nelle

⁸ L. Battaglia Ricci, *Leggere e scrivere novelle tra '200 e '300*, in *La novella italiana*, Atti del convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), a cura di S. Bianchi, Roma, Salerno, 1989, vol. II, pp. 629-55.

digressioni in forma di invettiva in cui si dilungano i narratori. È in queste sedi che è possibile rilevare l'applicazione delle strutture retoriche dell'*evidentia* e l'*amplificatio*. Nell'impiego di tali forme espressive è ravvisabile il *docere* dell'istanza retorica boccacciana.

Primo esempio di prosa narrativa evidente nel *Decameron* è la narrazione della peste fiorentina del 1348. La tenuta stilistica e patetica dell'introduzione alla prima giornata decameroniana è altissima. La peste non è presentata come un flagello universale, ma è osservata tramite lo sguardo fiorentino. Lo spazio della catastrofe è così ridotto secondo i limiti di un preciso punto di vista. Il campo stretto del narrare concorre alla resa drammatica della rappresentazione secondo un approccio tecnico e prospettico. L'impegno retorico è volto alla denuncia di una progressiva perdita di umanità causata dalla peste. La dissoluzione delle istituzioni e delle regole sociali è retoricamente amplificata in una rappresentazione segnata dall'*evidentia* espressiva: nel ritratto delle campagne desolate, delle nuove bestializzanti abitudini di sepoltura, dei corpi morti – nella loro sostanza materica, cadaverica – che ormai occupano ogni spazio del centro urbano. L'introduzione al *Decameron* non lascia ampio spazio a speculazioni retorico-morali, ma al contrario mostra con *pathos* e violenza l'abbandono dell'etica sociale. Sono queste le prime pagine in cui Boccaccio esperisce nuove forme di rappresentazione retorica, che si distaccano nettamente dalla produzione precedente. La descrizione abbandona il tessuto ekphrastico ed elencatorio del canone medievale, in altri termini tende figurativamente verso la narrazione.

La figuratività può dirsi uno degli elementi caratteristici della prosa decameroniana. La descrizione evidente ha nelle novelle uno stretto rapporto con il concetto di corpo, rappresentato nella sua natura passionale

e mortifera. Al ritratto dei cadaveri dilaniati dal flagello pestilenziale corrispondo le immagini dei corpi umiliati, beffati lividi, bruciati, oltraggiati, sporcati, denudati delle novelle. Nel *De casibus virorum illustrium*, gli spiriti apparsi in visione a Boccaccio portano su quel che resta della loro fisicità le tracce di un'esistenza terrena segnata dalla fortuna. La tipologia figurativa e concettuale che segna l'impianto formale dell'opera latina è già ravvisabile nelle pagine decameroniane, così come il gusto virtuosistico per le descrizioni vituperevoli tipiche del *Corbaccio*. L'immagine ha per Boccaccio una funzione esemplare e pedagogica. L'*evidentia* del dettato nel *Decameron* ostende le conseguenze della mancata esperienza nell'arte del saper vivere e, in questo senso, è da leggersi in forma pedagogica. Le novelle offrono ai lettori un'inesauribile e variegata serie di casi umani, di modelli etici e comportamentali, in cui alla parola è attribuita una funzione salvifica. I vincitori decameroniani dominano il potere del *logos* e tramite esso agiscono sul mondo, modificando l'istanza reale. Coloro che invece lo subiscono, ne esperiscono le conseguenze sui propri corpi, che, mostrati con veemenza ai lettori grazie all'impiego boccacciano degli strumenti retorici di visualizzazione testuale, trasmettono i messaggi pedagogici dell'opera.

Il *Corbaccio* è per dichiarazione autoriale intimamente connesso alle forme dell'*evidentia* e dell'*amplificatio*, che rappresentano il filtro retorico dell'analisi qui condotta. Nella nota dichiarazione dello spirito-guida, si legge infatti che l'impiego di vocaboli basso-corporei, di immagini orride e narrazioni disgustose si confà in questo contesto anche agli uomini onesti, poiché consiste in un trattamento medico. È, questa, la "poetica del beveraggio amaro" su cui si basa l'intera costruzione dell'umile trattato. Tramite l'esibizione evidente e deformante di tutti gli aspetti corporei (e

caratteriali) della donna, il maestro-medico offre al suo interlocutore e ai lettori la possibilità di liberarsi dal giogo amoroso. Se i personaggi effettivamente attivi nell'opera sono due uomini, la vera protagonista della narrazione è la vedova. Ogni ragionamento ruota intorno all'immagine muliebre. Le parole e il corpo della donna campeggiano al centro della narrazione occupando prepotentemente lo spazio narrativo.

Il *Corbaccio* è come l'*Elegia* dedicato all'ossessione amorosa. La distanza che intercorre tra i due testi è però vastissima: se Fiammetta rimane involupata nell'*immoderata cogitatio*, l'uomo invece è al termine del suo percorso libero e guarito dalla patologia malinconica (si discuterà se questo passaggio avviene in maniera autonoma o grazie al supporto medico della guida). Si è detto che entrambe le opere fanno uso dell'*amplificatio*, tuttavia, il medesimo strumento retorico è sfruttato con obiettivi oltremodo distanti: nella prima occasione d'impiego, le forme sono usate per la resa espressiva del pensiero ossessivo; nella seconda, il loro utilizzo sottostà a un discorso di natura vituperativa atto al superamento della stessa *immoderata cogitatio*. La retorica diviene così una cura, un trattamento medico-linguistico. In tale impiego della parola sembra possibile ravvisare sfumature già presenti nella produzione decameroniana. È tramite l'uso acuto, retoricamente impostato, dell'espressione verbale che i personaggi riescono a dominare il mondo, a imporsi sugli impervi casi della fortuna. Allo stesso modo, è l'oratoria a salvare nel *Corbaccio*, è la parola visualizzante a condurre l'uomo in direzione della sanità.

Le forme dell'*amplificatio* e dell'*evidentia* sono strettamente connesse tanto al genere dell'invettiva, quanto a scritture mosse da una forte istanza patetica. Perfetto esempio in questo senso è l'*Epistola XIII* indirizzata da Boccaccio a Francesco Nelli, nel cui testo, caratterizzato da un prezioso

intarsio di riferimenti classici, è stata rilevata in questa sede una nuova fonte. Dalla *Satira V* di Giovenale, l'autore trae forme, immagini e insegnamento morale per denunciare il pessimo trattamento subito in occasione del suo soggiorno napoletano presso la corte di Niccolò Acciaiuoli. Il testo giovenaliano è composto nella forma di un discorso dissuasivo, in cui l'autore si impegna a convincere Trebio, un *cliens* di bassa estrazione sociale, ad abbandonare il servizio del suo sadico *patronus* Virrone. Il tema centrale è dunque quello della degradazione dell'istituzione clientelare, le cui cause, secondo Giovenale, sono parimenti da imputare a potenti e sottomessi. Per realizzare la sua opera di convincimento, l'autore si avvale di un caso concreto in funzione di *specimen* della generale situazione della clientela, ovvero una cena organizzata dal *patronus* come sadico passatempo. L'intera satira si sviluppa secondo un'ottica duale oppositiva, grazie alla quale è resa l'immagine amplificata del banchetto di cui sono confrontate pietanze e vini destinati a Trebio e a Virrone. Alla finissima mensa del secondo corrisponde l'esperienza infernale del primo. Lo stesso accade nell'epistola boccacciana, in cui l'autore ricorda, impiegando un'impostazione retorica che fa dell'*evidentia* strumento di denuncia sociale, la medesima esperienza giovenaliana, ma da lui direttamente vissuta nella corte dell'Acciaiuoli. La struttura stessa è soggetta ad *amplificatio*, poiché Boccaccio non si limita a narrare il momento della cena, ma percorre il suo intero soggiorno a Napoli.

Il motivo per cui l'autore sceglie di impostare tutta la prima parte dell'epistola sulla base del modello giovenaliano potrebbe essere rintracciato nell'epilogo della satira in questione, i cui ultimi versi sono una potente *sententia*: «Ille sapit, qui te sic utitur. Omnia ferre / si potes, et

debes»⁹. Per Giovenale la causa della degradazione dell'istituzione clientelare non è dovuta esclusivamente al sadismo o alla corruzione dei *patroni*, ma ha solide fondamenta nella remissività dei *clientes*. Apparendo disposti a tollerare giorno per giorno maltrattamenti e umiliazioni di ogni genere, autorizzano, e in un certo qual modo giustificano, l'atteggiamento tirannico dei *patroni*. Boccaccio, abbandonando la corte dell'Acciaiuoli, sembra cogliere il potente messaggio del maestro latino. L'*Epistola XIII* è perfetto esempio di quanto abbia valore il rapporto tra forma e contenuto in un'analisi di natura retorica. L'*ars bene dicendi* dipende per definizione dalla *res*. Ogni discorso che ne è privo è da considerarsi fallace. L'analisi delle strutture di un testo non può e non deve essere esente da un ragionamento che coinvolga l'aspetto contenutistico. Un corretto studio retorico interroga, dunque, i significati che l'autore decide di trasmettere tramite un determinato assetto discorsivo. Nella missiva inviata a Francesco Nelli, Boccaccio trae dalla fonte strumenti retorici e *topoi* figurativi, ma anche il messaggio che essi veicolano. In questo modo di riusare forme espressive e obiettivi comunicativi, il Certaldese dimostra di conoscere a pieno le funzioni della retorica stessa.

Il *De casibus virorum illustrium*, unica opera latina trattata nel corso di questa ricerca, è composto come una successione ben equilibrata di *vitae* e *sermones*. Le biografie che lo costituiscono sono sfruttate in forma di *exempla* per raggiungere un obiettivo di natura morale e pedagogica: il risanamento dei mali della società provocati dal cattivo esercizio del potere. Nella finzione narrativa, Boccaccio si interroga su come rendere i propri studi di pubblica utilità. Della molta materia offerta, con particolare forza si fissano nella sua mente le immagini della degenerazione causata dalle azioni di

⁹ *Sat. V*, 170-71.

“principi o in generale di chi comanda”. Le biografie latine sono esempio di libidine, eccessi, ozi, cupidigia, violenze e delitti. Nell’avvio dell’opera, l’autore si autorappresenta nella solitudine della propria stanza e intento a ragionare. In questa fase di riflessione, davanti ai suoi occhi si prospettano in forma di visione gli spiriti dei personaggi. Nonostante essi siano morti, portano su quel che resta del loro corpo le tracce della violenza subita in vita e manifestano brutalmente la loro presenza chiamando l’attenzione dell’autore. L’obiettivo è ancora una volta pedagogico, Boccaccio sceglie apertamente di non dilungarsi in ragionamenti di natura dimostrativa, ma di impiegare narrazioni storiche in forma di esempio con cui descrivere le sventure dei suoi protagonisti, perché questa tecnica permette di ottenere una maggiore efficacia nella ricezione dei contenuti da parte dei lettori/ascoltatori. Quanto di terreno rimane nell’immagine degli spiriti è reso stilisticamente grazie all’abile impiego delle forme dell’*evidentia* retorica. Come il *Corbaccio*, il *De casibus* fa dell’orroroso strumento principe dell’insegnamento.

L’originalità strutturale dell’opera rispetto alle scritture anteriori è da rilevarsi almeno nell’inclusione di uno spettro cronologico che pur partendo da Adamo arriva alla contemporaneità boccacciana, nella scelta deliberata e programmatica di alternare le *vitae* a dei *sermone*s in forma di commento oltre che a digressioni di vario genere, nonché nell’innesto all’interno del contesto visionistico e nella tendenza narrativa. La prosa del *De casibus virorum illustrium* è caratterizzata da una ricchissima trama retorica, che si manifesta tanto nell’impostazione strutturale quanto nel prezioso ornato. L’importanza dell’arte oratoria è resa evidente non solo dalle dichiarazioni autoriali poste in apertura dell’opera, ma più nello specifico nella trattazione della biografia di Cicerone nel sesto libro, seguita

dall'aspra invettiva *In garrulos adversus rhetoricam*. Le difese boccacciane dell'Arpinate e dell'*ars bene dicendi* assumono, per ovvie ragioni, un ruolo centrale in questo percorso di indagine e possono essere intese come il punto d'arrivo di un lungo studio sulla natura della retorica e sulle possibilità della sua applicazione che Boccaccio affrontò nella sua intera parabola esistenziale, in cui l'eloquenza ha sempre un ruolo di rilievo. L'impegno civile del Certaldese incontra nella strada della retorica la sua realizzazione. Le pagine del *De casibus*, scritte in età ormai matura, raccolgono i risultati di un lavoro di approfondimento assiduo, offrendo al lettore l'immagine completa della sua concezione di retorica.

Nel percorso qui intrapreso, che volge al termine con la lettura del *De casibus virorum illustrium*, si è cercato di impiegare una vasta gamma metodologica. Dall'analisi della biblioteca materiale boccacciana allo studio della circolazione manoscritta del *corpus* retorico selezionato, passando per la definizione di una panoramica storica delle teorie dell'*evidentia* e dell'*amplificatio*, per concludere con l'analisi stilistica – che considera a un tempo i modelli letterari e l'insegnamento trattatistico – delle opere boccacciane dall'*Elegia di Madonna Fiammetta* alla prima opera latina. È stato così possibile dimostrare concretamente l'importanza che la posizione retorica ha avuto nella definizione dell'identità autoriale di Giovanni Boccaccio. Il valore attribuito alla figura di Cicerone nel *De casibus* può dirsi, secondo tale prospettiva, emblematico. Un elemento costante dell'intera produzione del Certaldese è ravvisabile nell'impegno civile: tutte le opere sottoposte ad analisi in questa sede prendono avvio dalla precisa definizione di destinatari comunicativi e obiettivi pedagogico-morali. La via dell'insegnamento nei testi boccacciani è rilevabile nell'uso degli *exempla* più che nel dispiegamento teorico. La dimensione esemplare è resa

retoricamente in spazi testuali dal forte afflato visualizzante. Scegliendo di interrogare l'istanza formale dell'opera, è stato così possibile indagarne i significati più profondi, nonché il rapporto che intercorre tra *ars bene dicendi* e *ars bene vivendi*. Le strutture retoriche dell'*amplificatio* e dell'*evidentia* rappresentano, secondo questa prospettiva, una chiave di lettura della scrittura e del pensiero di Giovanni Boccaccio, che apre la strada a un più completo ragionamento sui contenuti etici, morali e filosofici della sua produzione.

PARTE 1

LA RETORICA NELLA BIBLIOTECA DI GIOVANNI BOCCACCIO

1. La ricostruzione della biblioteca di Giovanni Boccaccio: stato dell'arte e note metodologiche

Il 28 agosto 1374 Giovanni Boccaccio redasse un testamento con cui lasciò «omnes suos libros» in dono a Fra Martino da Signa, priore del convento agostiniano di Santo Spirito¹⁰. Alla sua morte, avvenuta tredici anni dopo (1387), il sodale avrebbe dovuto destinare al convento stesso l'eredità libraria «sine aliqua diminutione», affinché «quilibet de dicto conventu posit legere et studere super dictis libris». In sede ufficiale, Boccaccio richiedeva anche che fosse composto un inventario dei manoscritti donati, con ogni probabilità voluto ai fini della loro tutela. La sua realizzazione avvenne tuttavia con quasi un secolo di ritardo, tra l'agosto 1450 e il settembre 1451. Nel catalogo redatto non venne segnalato in alcun modo quali codici furono di proprietà dell'autore e quali invece non fecero parte della donazione.

La biblioteca del convento agostiniano era composta da due aree: la *magna libraria*, a cui potevano avere accesso solo i membri dell'ordine; la *parva libraria*, di libera entrata. L'inventario, che rimane oggi nel ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburn 1897, rispecchia questa doppia suddivisione¹¹. Il desiderio espresso da Boccaccio di destinare i suoi volumi alla pubblica lettura ha condotto la critica a porre maggiore attenzione alla sezione *parva*, in cui sono stati individuati 13 manoscritti appartenuti

¹⁰ L. Regnicoli, *Documenti su Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 385-402, a pp. 387-93.

¹¹ Per il testo dell'inventario della *magna libraria* cfr. D. Gutierrez, *La biblioteca di Santo Spirito in Firenze nella metà del secolo XV*, in «*Analecta Giustiniana*», XXV, 1962, pp. 5-88, a pp. 35-73. Per l'inventario della *parva libraria* Cfr. A. Mazza, *L'inventario della Parva Libreria di Santo Spirito*, in «*Italia medioevale e umanistica*», IX, 1966, pp. 1-74, ora ristampata senza commento di *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 403-10.

certamente a Boccaccio, tuttavia, non è da escludere che testi da lui posseduti siano presenti anche nella *magna libraria*. A confermarlo è infatti il ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 204 inf., latore dell'*Etica nicomachea* con commento tomistico di mano di Boccaccio, corrispondente al codice descritto al banco lettera V posizione 4 dell'inventario della *magna libraria*. Dall'inclusione dei suoi manoscritti anche all'interno di questa sezione della biblioteca dipenderebbe l'assenza nella *parva libraria* di testi che sono stati importanti nella formazione del Certaldese, come quelli patristici, che riempiono la maggior parte degli scaffali della *magna*¹². In entrambi gli inventari non occorrono, inoltre, testimoni latore di testi in lingua diversa dal latino e della produzione autografa volgare. Con ogni probabilità gli autografi volgari furono conservati dal 1375 al 1387 a Santo Spirito, forse sempre sotto la custodia di Martino da Signa, tuttavia non entrarono a far parte della biblioteca conventuale¹³. Casi di dispersione potrebbero essere avvenuti nel lasso di tempo che separò il momento della donazione da quello dell'effettiva costituzione dell'inventario, causando così la possibile perdita di testimoni potenzialmente appartenuti all'autore. Allo stesso modo, all'interno dell'inventario ricorrono titoli che egli sicuramente non ebbe modo di conoscere¹⁴. Oltre a Boccaccio donarono i propri volumi alla biblioteca Agostino Tinacci, lo stesso Martino da Signa, Luigi Marsili,

¹² Questo aspetto potrebbe essere il motivo dell'assenza dei padri della Chiesa dall'inventario, cfr. M. Signorini, *Considerazioni preliminari sulla biblioteca di Giovanni Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XXXIX, 2011, pp. 367-86.

¹³ Sulla possibile dispersione della raccolta cfr. B. L. Ullman, P. A. Stadter, *The Public Library of Renaissance Florence. Niccolò Niccoli, Cosimo de' Medici and the Library of San Marco*, Padova, Antenore, 1979, p. 99; G. Billanovich, *Biblioteche dei dotti e letteratura italiana tra il Trecento e il Quattrocento*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Atti del convegno di studi di filologia italiana in occasione del centenario della Commissione dei Testi per la Lingua (Bologna, 7-9 aprile 1960), Bologna, Commissione dei Testi per la Lingua, 1961, pp. 335-48, a pp. 335-7.

¹⁴ Antonia Mazza suddivide i 107 volumi censiti in 8 impossibili, 18 improbabili e 81 probabili o certi, cfr. A. Mazza, *L'inventario*, cit., pp. 60-71.

Onofrio Steccuti de Visdomini, Simone Tornaquinci, Antonio da Marciella, Francesco da Nerlis, Agostino Zenobi, ma assai raramente è indicato nell'inventario quali siano i codici a loro appartenuti¹⁵. Si consideri, a titolo d'esempio, che Onofrio Steccuti de Visdomini fu maestro di retorica e che dunque i codici a cui si farà riferimento in questo studio potrebbero verosimilmente essere stati acquisiti dal convento grazie alla sua donazione¹⁶. È in ogni modo errato immaginare che la totalità della raccolta contenuta nelle due biblioteche possa rispecchiare l'insieme del patrimonio librario boccacciano. È infatti possibile che alcuni dei manoscritti posseduti dall'autore non siano stati parte della donazione. A confermarlo sono, ad esempio, gli zibaldoni di Boccaccio, non presenti in questa sede.

L'inventario fu stilato secondo una logica antifurto: per ogni volume, a seguito della segnalazione di banco e contenuti, sono indicate le parole di apertura della prima pagina, ma anche le ultime del verso della penultima carta, caratterizzanti sul piano codicologico molto più di un *explicit*. L'informazione relativa alla fine è un riferimento atto al riconoscimento del codice, utile nel Quattrocento quanto oggi. In tempi moderni, numerosi sono stati i manoscritti individuati sulla base di questa identità, a partire dallo studio pionieristico di Oscar Hecker, le cui attribuzioni sono state in parte rifiutate, fino agli anni più recenti¹⁷. Studi fondamentali sul testo

¹⁵ Esclusivamente nell'inventario della sezione *magna*, sono indicati i manoscritti appartenuti a Francesco da Nerlis, ovvero i manoscritti numerati 242, 289 e 409 nella citata edizione Gutierrez.

¹⁶ Cfr. F. Gallo, *La Rhetorica del Magister Onofrio Fiorentino*, in «Aevum», LXXXIV/3, 2010, pp. 593-608.

¹⁷ O. Hecker, *Boccaccio-Funde. Stücke aus der bislang verscholenen Bibliothek des Dichters, darunter von seiner Hand geschriebenes Fremdes un Eigens*, Braunschweig, G. Westermann, 1902. Le attribuzioni rifiutate sono: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3110 (Igino, *Astronomica*); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3362 (Boezio, *De consolatione philosophiae*), Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 34.5 (Orazio, *Ars poetica, Sermones, Epistulae*); Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 36.32 (Ovidio, *Epistulae ex Ponto*);

dell'inventario e sulla consistenza della biblioteca sono stati condotti anche da David Gutierrez, Antonia Mazza, Emanuele Casamassima e Maddalena Signorini¹⁸. Una visione di insieme sulla biblioteca di Boccaccio è fornita inoltre nella scheda in *Autografi dei letterati italiani*, curata da Marco Corsi e Maurizio Fiorilla¹⁹. In occasione del settimo centenario dalla nascita, è stata allestita una mostra dei codici del Certaldese presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (11 ottobre 2013 – 13 gennaio 2014), il cui catalogo è, più di ogni altra pubblicazione, un punto di riferimento fondamentale per chiunque voglia condurre un'indagine sulla biblioteca boccacciana²⁰.

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 68.2 (Tacito, *Annales* e *Historiae*; Apuleio, *De magia*, *Metamorphoses*, *Florida*); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.II.8 (Boccaccio, *Decameron*); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XI 114 (Igino, *Astronomica*); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XXIX 169 Cino da Pistoia *Lectura super Codicem*); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 63 (Ovidio, *Metamorfosi*); L. Firenze, *Biblioteca Riccardiana*, 2317; Paris, Bibliothèque Nationale de France, ital. 482 (Giovanni Boccaccio, *Decameron*); Piacenza, Biblioteca Passerini Landi, Vitali 26 (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, frammento). Cfr. M. Marechiaro, *Attribuzioni rifiutate*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 380-1.

¹⁸ Cfr. D. Gutierrez, *La biblioteca di Santo Spirito*, cit.; E. Casamassima, *Dentro lo scrittoio di Boccaccio. I codici della tradizione*, in «Il Ponte», XXIV/6, 1978, pp. 730-9; M. Signorini, *Considerazioni preliminari sulla biblioteca di Giovanni Boccaccio*, cit. Ma cfr. anche G. Auzzas, *I codici autografi. Elenco e bibliografia*, in «Studi sul Boccaccio», VII, 1973, pp. 1-20.

¹⁹ Cfr. M. Corsi, M. Fiorilla, *Boccaccio*, in *Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento*, a cura di G. Brunetti, M. Fiorilla, M. Petoletti, Roma, Salerno editrice, 2013, pp. 43-103.

²⁰ T. De Robertis *et al.*, *Boccaccio autore e copista*, cit. Per quanto concerne la scrittura di Boccaccio, Marco Corsi ha individuato quattro principali tipologie di scrittura impiegate da Boccaccio in base a funzioni e contesti di impiego (distintiva e sottoscrizioni, posata, corsiva, sottile, a cui si aggiungono le cifre arabe) e ne ha analizzato gli aspetti caratteristici individuando cinque periodi distintivi della sua grafia (giovinezza, formazione, maturità, tarda maturità, vecchiaia) utili al processo di riconoscimento e datazione dei suoi testi autografi, cfr. M. Corsi, *Nota sulla scrittura*, in *Autografi dei letterati italiani*, cit., pp. 62-8. Sulle questioni paleografiche relative alla mano di Boccaccio cfr. anche: P. G. Ricci, *Evoluzione nella scrittura del Boccaccio e datazione degli autografi*, in V. Branca, P. G. Ricci, *Un autografo del Decameron (Codice Hamiltoniano 90)*, Padova, C.E.D.A.M., 1962, pp. 51-61; A. Petrucci, *Il ms. berlinese hamiltoniano 90. Note codicologiche e paleografiche*, in G. Boccaccio, *Decameron. Edizione diplomatico-interpretativa dell'autografo Hamilton 90*, a cura di C. S. Singleton, Baltimore-London, Hopkins University Press, 1974, pp. 647-661; A. C. De la Mare, *The*

Ogni ricerca volta al riconoscimento dei manoscritti appartenuti a Boccaccio, nonostante possa godere di basi solide e di un'ottima guida, si scontra costantemente con alcuni limiti difficilmente valicabili. La biblioteca conventuale ebbe, in effetti, una storia piuttosto travagliata e a oggi poco chiara²¹. Rintracciare i codici a essa appartenuti richiederebbe un *regesto* che consideri un'area geografica piuttosto vasta, impossibile da limitare alla sola Toscana²². Se in effetti numerosi manoscritti di proprietà del Certaldese sono stati rintracciati entro i confini italiani, è pur vero che altri sono oggi conservati in Spagna, in Francia o in Germania²³. Eventuali casi di erosione o caduta potrebbero aver determinato la mancanza delle ultime carte nei testimoni oltre che dei fogli di guardia su cui era canonicamente apposta la collocazione di banco, impedendo un'eventuale identificazione. A complicare ulteriormente la questione è anche il metodo di studio di Boccaccio, tendenzialmente non basato sulla sistemazione di postille, quanto piuttosto sulla compilazione di antologie e zibaldoni.

Nonostante siano numericamente minoritari, nella biblioteca del Certaldese sono comunque presenti rari manoscritti postillati in maniera piuttosto fitta e originale con commenti, chiose interlineari, *marginalia*,

Handwriting of Italian Humanists. I/1. Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Coluccio Salutati, Niccolò Niccoli, Poggio Bracciolini, Bartolomeo Aragazzi of Montepulciano, Sozomeno da Pistoia, Giorgio Antonio Vespucci, Oxford, Oxford University Press, 1973, pp. 17-29; S. Zamponi, M. Pantarotto, A. Tomiello, *Stratigrafia dello Zibaldone e della miscellanea laurenziana*, in *Gli Zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura*, Atti del Seminario internazionale (Firenze-Certaldo, 26-28 aprile 1996), a cura di M. Picone, C. Cazalé Bérard, Firenze, Cesati, 1998, pp. 181-258.

²¹ Per una sintesi della questione cfr. A. Punzi, *I libri del Boccaccio e un nuovo codice di Santo Spirito: il Vaticano Barberiniano lat. 74*, in A. Punzi, A. Manfredi, *Per le biblioteche di Boccaccio e Salutati*, in «Italia medioevale e umanistica», XXXIV, pp. 193-203, a p. 194, n. 5.

²² Cfr. M. Signorini, *Considerazioni*, cit., p. 370, n. 13.

²³ È il caso dei mss. Parigi, Bibliothèque Nationale Berlin, Lat. 4939, 5150, 8082; Staatbibliothek, Hamilton 90; Toledo, Archivio y Biblioteca Capitulares, 104.6. Per la bibliografia relativa ai mss. cfr. *Boccaccio autore e copista*, cit., ad ind.

disegni e note, talvolta anche dalle tinte polemiche²⁴. Nella maggioranza dei casi, sono a lui attribuiti altri in cui la sua mano lascia segni minimi. Ne è un esempio il ms. Laurenziano Pluteo 34.39 latore delle *Satire* di Giovenale, nel cui fitto commento interlineare e a margine sono presenti solo due *maniculae* autografe²⁵. Ancora più complesso è il caso della *Rhetorica ad Herennium*, che sarà oggetto di analisi più specifica nelle prossime pagine, contenuta in un codice tripartito e in cui gli interventi boccacciani sono stati individuati solo nelle prime due sezioni.

Strumenti utili per valutare elementi di cultura di Boccaccio sono i suoi zibaldoni, compilati a partire già dalla prima giovinezza²⁶. I materiali raccolti in questa sede sono stati da lui sfruttati fino alla tarda età. I due zibaldoni boccacciani sono in realtà tre unità, poiché il Laurenziano è composto da due parti entrambe conservate nella Biblioteca Laurenziana di Firenze: il ms. 29.8 noto come “zibaldone laurenziano” (ZL), il ms. 33.31 generalmente nominato “miscellanea laurenziana” (ML). Essi conservano estratti copiati dal Certaldese dal periodo napoletano fino agli anni

²⁴ Esempio in questo senso è il ms. autografo Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 67 sup, latore degli *Epigrammata* di Marziale note per i disegni quali le fiche dantesche e le cipolle di Certaldo, cfr. M. Petoletti, *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio, in Boccaccio autore e copista, cit.*, pp. 336-7.

²⁵ S. Durante, *Le Satirae di Giovenale appartenute a Boccaccio, in Boccaccio autore e copista, cit.*, pp. 359-60.

²⁶ Un importante punto di partenza per gli studi degli zibaldoni boccacciani secondo una prospettiva multidisciplinare è stato il seminario di studi internazionale tenutosi nel 1996 a Certaldo: cfr. M. Picone, C. Cazalé Bérard (a cura di), *Gli zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura*, Firenze, Cesati, 1998. Per una prospettiva più recente e aggiornata, si rimanda all'introduzione e alle schede a cura di Carlo Zamponi e Marco Petoletti nel catalogo *Boccaccio autore e copista*, in cui è inclusa una più che nutrita bibliografia e sono elencati in dettaglio tutti i testi che li compongono, cfr. C. Zamponi, M. Petoletti, *Gli zibaldoni, in Boccaccio autore e copista, cit.*, pp. 291-328. Si segnala anche S. Gentile, S. Rizzo, *Per una tipologia delle miscellanee umanistiche, in Il codice miscellaneo. Tipologie e funzioni, Atti del Convegno internazionale (Cassino, 14-17 maggio 2003), numero monografico di «Segno e testo», II, 2004, pp. 379-408, a pp. 390-3, utile per contestualizzare l'operazione boccacciana all'interno del più vasto contesto della produzione miscellanea umanistica.*

Cinquanta (l'intervento cronologicamente più tardo è la lettera a Zanobi da Strada datata 1348). Entrambi i manoscritti hanno notoriamente subito molte perdite. Includono testi che vanno dai trattati scientifici posti in apertura, a opere di Dante e Petrarca, oltre che di Giovanni del Virgilio, ma anche altre così rare da essere qui attestate in unica testimonianza (si vedano i *Priapea*, che circolano principalmente a partire dal Quattrocento, o anche estratti da Persio, Ovidio e Fulgenzio). A essi è da aggiungere lo zibaldone Magliabecchiano (ZM), ovvero il ms. Banco Rari 50 conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, notoriamente definito enciclopedia storica. Al suo interno – fatta esclusione di esametri ovidiani, un testo di Zanobi da Strada in lode della poesia e alcune epistole del Boccaccio stesso e di Petrarca – sono tradite principalmente fonti storiografiche classiche e medioevali²⁷. Nella varietà tematica degli zibaldoni mancano, tuttavia, riferimenti a opere retoriche al centro del nostro interesse. Del *corpus* preso in considerazione per questa analisi, ricorrono unicamente: Cicerone, di cui è riportata la prima catilinaria (ZL, ff. 54rb-55vb); Matteo di Vendome, di cui è trascritta la *Comoedia Lydiae* (ML, ff. 71v-73v); a cui si aggiunge Orazio, dalle cui opere Boccaccio trae due sequenze di *excerpta* (ZM, ff. 302v-303r).

Numerosi testi retorici ricorrono nell'inventario della *parva libraria*, mentre nessun riferimento è all'interno di quello della *magna*. Sono presenti, infatti, la *Rhetorica ad Herennium* e il *De inventione*, l'*Institutio oratoria* di Quintiliano e la *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf. A questi si somma la *Summa de arte praedicatoria* di Alano di Lilla. Ai testi ora citati è da aggiungere l'*Ars poetica* di Orazio. Grande assente in questo nutrito scaffale

²⁷ G. Billanovich *Nuovi autografi del Boccaccio I Parigino Lat. 4939 II Parigino Lat. 6802* [1952], in Id., *Petrarca e il primo Umanesimo*, Roma, Antenore, 1996, pp.142-57, a p. 143.

è la *Retorica* di Aristotele. Nelle pagine che seguono, sarà indagata la loro circolazione manoscritta per comprendere se e in quale forma queste opere circolassero negli anni e negli ambienti boccacciani. L'analisi sarà volta, inoltre, a individuare famiglie di codici affini a quelli descritti nell'inventario per comprenderne la consistenza, a prescindere da un'eventuale identificazione.

2. Gli autori e le opere

2.1. Cicerone

Commentando il canto IV dell'*Inferno*, nelle *Esposizioni sopra la Comedia* Boccaccio fornisce una breve biografia di Cicerone in cui elenca anche la sua produzione bibliografica:

Costui compose molti e laudevole libri: egli, ancora giovanetto, compose in retorica l'Arte vecchia e la Nuova; poi, più maturo, compose in questa medesima facultà un libro chiamato *De oratore*, nel quale con artificioso stilo rachiuse ciò che in retorica dir si puote. Scrisse, oltre a ciò, molti filosofici libri, sì come quello *De officiis*, Delle quistioni tuscolane, *De naturis deorum*, *De divinatione*, *De laudibus philosophie*, *De legibus*, *De re publica*, *De re frumentaria*, *De re militari*, *De re agraria*, *De amicitia*, *De senectute*, *De paradoxis*, *De topicis* ed altri più; e lasciò infinite orazioni fatte in senato ed altrove, degne di eterna memoria; e, oltre a ciò, scrisse un gran volume di pistole familiari e altre.¹

(*Esp.*, IV 1, 328)

¹ Le citazioni delle opere boccacciane si traggono dalle seguenti edizioni: G. Boccaccio, *Corbaccio*, a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere*, vol. V.II, Milano, Mondadori, 1994; 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, edizione rivista e aggiornata, Milano, BUR-Rizzoli, 2017²; *De casibus virorum illustrium*, a cura di P. G. Ricci, V. Zaccaria, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, vol. IX, Milano, Mondadori, 1983; *De mulieribus claris*, a cura di V. Zaccaria, in *Tutte le opere*, vol. X, Milano, Mondadori, 1967; Id., *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di C. Del Corno, in *Tutte le opere*, vol. V.2, Milano, Mondadori, 1994; *Epistole*, a cura di G. Auzzas, in *Tutte le opere*, vol. V.1, Milano, Mondadori, 1992; Id., *Esposizioni sopra la Comedia*, a cura di G. Padoan, Milano, Mondadori, 1994²; Id., *Genealogie Deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, in *Tutte le opere*, vol. VII-VIII, Milano, Mondadori, 1998; *Trattatello in laude di Dante*, a cura di M. Fiorilla, in *Le vite di Dante tra XIV e XVI secolo*, a cura di M. Berté e M. Fiorilla, *Iconografia dantesca*, a cura di S. Chiodo e I. Valente, Roma, Salerno Editrice, 2017, NECOD, vol. VII, t. IV, pp. 11-154.

Dal lungo elenco qui incluso, che pur non dimostra la lettura di tutte le opere elencate, Boccaccio si presenta come un buon conoscitore e grande apprezzatore della produzione ciceroniana. Nel XII capitolo del VI libro del *De Casibus*, l'autore tesse un'elaboratissima lode di Cicerone, "princeps romani eloquii" e "splendidissimus atque facundos orator". Le pagine a lui dedicate sono altissime per cura retorica, seppure secondo la logica della *recusatio* egli si dica inadatto a completare un ritratto ciceroniano che sia degno della sua grandezza. Il parere di Boccaccio non è un caso unico nel Medioevo, in cui l'Aretino rappresenta la massima autorità latina nella tradizione di studi retorici. Nonostante il grande successo, la sua produzione non circola in maniera uniforme e hanno maggiore fortuna le opere della giovinezza. Il *De inventione* e la *Rhetorica ad Herennium*, a lui erroneamente attribuita per lungo tempo², ebbero una diffusione che non può essere comparata a nessun'altra trattazione retorica nel Medioevo³. La triade composta dal *Brutus*, dall'*Orator* e dal *De Oratore* godette indubbiamente di un minore successo a causa di sventurate questioni codicologiche.

Tutti i manoscritti medievali relativi al *De Oratore* e all'*Orator* dipendono da una copia mutila di datazione incerta⁴. La sola testimonianza medievale

² Per un quadro d'insieme e maggiore bibliografia riguardo l'autore della *Rhetorica ad Herennium* cfr. G. Calboli, *Cicero, Rhetorica ad C. Herennium, glossatori e dettatori: la forza di una falsa attribuzione*, in «Ciceroniana», XIII, 2009, pp. 117-40.

³ Cfr. M. D. Reeve, *The Circulation of Classical Works on Rhetoric from the 12th to the 14th century*, in *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV*, Atti del convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo Latino (AMUL) in onore e memoria di Ezio Franceschini (Trento-Rovereto, 3-5 ottobre 1985), a cura di C. Leonardi, E. Menestò, Firenze, La Nuova Italia, 1988, pp. 109-24.

⁴ A. Barriera, *Il codice fiorentino nazionale II° VI-14 e la tradizione manoscritta del De Oratore*, in «Rivista di filologia e di istruzione classica», LV, 1927, pp. 213-8; R. H. Rouse, *Cicero*, in *Texts and Transmission: a Survey of the Latin Classics*, ed. by L. D. Reynolds, Oxford, Oxford University Press, 1983, pp. 54-142, a pp. 102-9; J. J. Murphy,

del *Brutus* consta invece di un frammento del IX secolo⁵. Le opere vennero riscoperte definitivamente nel 1421, quando nella Biblioteca della cattedrale di Lodi fu rinvenuto un codice che le affiancava agli *juvenilia*. Prima di questo momento, la tradizione del *Brutus* è limitata a un solo frammento. Il *De oratore* e l'*Orator* furono entrambi conosciuti da Petrarca in forma mutila e lacunosa nell'attuale ms. Troyes, Bibliothèque Comunal, 552⁶. L'unica notizia della conoscenza di uno di questi testi da parte di Boccaccio è la citazione del *De oratore* nel passo delle *Esposizioni*⁷. In questa sede il Certaldese non solo dimostra di conoscere il titolo dell'opera, ma afferma anche che fu composta da Cicerone in età ormai matura e che «con artificioso stile» tratta di «ciò che in retorica dir si puote». Si tratta di informazioni generiche e cursorie, che non bastano ad avvalorare l'ipotesi di una conoscenza del trattato da parte dell'autore, tuttavia, il loro essere

Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance, Brekley-Los Angeles-London, University of California Press, 1983², p. 140. Vd. anche le premesse a: M. Tullii Ciceronis, *Rhetorica I, De Oratore*, a cura di S. Wilkins, Oxonii, 1902, rist. 1951; M. Tullii Cicero, *De oratore*, ed. by K. F. Kumaniecki, Lipsiae, 1969.

⁵ Cfr. E. Malcovati, *M. Tullii Ciceronis Brutus*, Leipzig, Teubner, 1970, p. XIII; Ead., *La tradizione del Brutus e il nuovo frammento cremonese*, in «Athenaeum», XXXVI, 1958, pp. 30-47, a p. 42; Ead., *Ancora sulla tradizione del Brutus*, «Athenaeum», XXXVII, 1959, pp. 174-183; Ead., *Per una nuova edizione del Brutus*, in «Athenaeum», XXXVIII, 1960, pp. 328-340; Ead., *Sulle ultime edizioni del Brutus*, in «Athenaeum», XLVI, 1968, pp. 122-130.

⁶ Sul ms. cfr. almeno P. Blanc, *Pétrarque lecteur de Cicéron. Les scolies Pétrarquiennes du De oratore et de l'Orator*, in «Studi petrarcheschi», IX, 1978, pp. 109-66.

⁷ Il *De oratore* è stato in passato citato nel commento alla prima novella della sesta giornata del *Decameron* da molti studiosi. La novella di Madonna Oretta, realizzazione diegetica della metafora viaggio-narrazione, contiene alcuni apparenti richiami al *De oratore* II 234-5 e VI 1. Data l'assenza dell'opera nell'inventario di Santo Spirito in cui pure Cicerone è un nome ricorrente, e assicurata la scarsa circolazione del *corpus* retorico della maturità dell'arpinate nel Medioevo, quelle ora citate restano solo suggestioni, dipendenti anche dalla diffusione di questi temi nei secoli. Cfr. tra i molti almeno L. Badini Confalonieri, *Madonna Oretta e il luogo del Decameron*, in *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'arciere, 1984 pp. 127-43; Pamela D. Stewart, *Madonna Oretta e le due parti del Decameron*, in «Yearbook of Italian Studies», III, 1973, pp. 27-40.

corrette e veritiere, conduce a domandarsi da dove possano essere state tratte. Come si vedrà in questo capitolo nel corso del prossimo paragrafo, sembra altamente verosimile ipotizzare che Boccaccio abbia avuto accesso a una versione mutila e lacunosa dell'*Institutio oratoria* piuttosto affine a quella che ebbe sul suo scrittorio Petrarca. Quintiliano cita a più riprese il *De oratore* non solo riferendosi alla forma generale dell'opera, ma anche riportandone passi in forma letterale. Alcuni di questi sono presenti anche nei manoscritti appartenenti alla famiglia dei mutili di cui sembra far parte il testimone descritto nell'inventario della *Parva libraria*. L'opera quintiliana potrebbe dunque essere il tramite attraverso il quale Boccaccio ebbe accesso al *De oratore*.

Anche le *Partitiones Oratoriae*, riemerse con ogni probabilità in Italia, furono sicuramente note a Francesco Petrarca che le possedeva nei mss. Coligny, Fondation Martin Bodmer, Bodmer 146, ff. 29v-35r (latore anche dei *Praecepta artis rhetoricae* di Severiano) e Troyes, Bibliothèque Comunal, 552⁸. Giuseppe Billanovich indica almeno quattordici testimoni dell'opera

⁸ Cfr. R. H. Rouse, *Cicero*, cit., pp. 109-12. Sulla biblioteca ciceroniana di Petrarca cfr. almeno: G. Billanovich, *Petrarca e Cicerone*, in «Studi e testi», CXXIV, 1946, pp. 88-106, a pp. 100-1, 106-7, ora in Id., *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova, Antenore, 1996, pp. 158-67; Id., *Petrarca e i retori latini minori*, in «Italia medioevale e umanistica», V, 1962, pp. 103-64; Id., *Quattro libri di Petrarca e la biblioteca della Cattedrale di Verona*, in «Studi petrarcheschi», n.s., VII, 1990, pp. 233-62; P. Blanc, *Petrarque lecteur de Cicéron*, cit.; A. Ippolito, *Marius Victorinus. Explanations in Ciceronis Rhetoricam*, Turnhout, Brepols, 2006, p. 186. Per un quadro d'insieme della biblioteca di Petrarca cfr.: M. Feo (a cura di), *Petrarca nel tempo: tradizione lettori e immagini delle opera*, Catalogo della mostra (Arezzo, Sottochiesa di San Francesco, 22 novembre 2003-27 gennaio 2004), Bandecchi & Vivaldi, 2003; Id., *Francesco Petrarca*, in *Storia della letteratura italiana*, X, *La tradizione dei testi*, collana diretta da A. Malato, Roma, Salerno editrice, 2001, pp. 271-329, a pp. 321-5; M. Fiorilla, *Marginalia figurati nei codici di Petrarca*, Firenze, Olschki, 2005; A. Petrucci, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1967. Sui mss. ora citati vd. in partic. G. Billanovich, *Petrarca e Cicerone*, cit., pp. 100-1, 106-7; Id., *Quattro libri di Petrarca*, cit.; P. Blanc, *Petrarque lecteur de Cicéron* cit.

prodotti entro il XIV secolo⁹. La mano di Coluccio Salutati è stata invece riconosciuta in due codici manoscritti latini delle *Partitiones*: il ms. autografo e con nota di possesso Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XXIX.199; il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, S. Marco 264, vergato da altro copista ma con accurate note, correzioni, e una tavola autografa di Salutati databili a partire dal 1375¹⁰.

Differente è la questione della circolazione del *De inventione* e la *Rhetorica ad Herennium*, che rappresentano un sapere ampiamente condiviso nel Medioevo. Oltre al fondativo studio di Munk Olsen sulla diffusione dei classici e gli approfondimenti di Winterbottom-Rouse-Reeve, il più recente censimento dei testimoni delle retoriche *vetus* e *nova* è stato pubblicato nel 2018 da John O. Ward e messo a disposizione dei ricercatori in forma telematica. L'indagine, che non ambisce ad essere completa e definitiva ma resta in costante aggiornamento, conta circa duemila testimoni fino al XV secolo tra integri, mutili, extravaganti, commenti e traduzioni¹¹. Nonostante l'apogeo della diffusione degli *juvenilia* sia il XII secolo, responsabile dell'81% dei codici dell'intera tradizione, 214 sono stati prodotti tra XIII e XIV¹². In questo periodo si registrano anche volgarizzamenti, come quello di Brunetto Latini del *De inventione*, o riscritture in volgare, come il *Fiore di*

⁹ Ibidem, pp. 116-7.

¹⁰ Per la bibliografia relativa ai codici di Salutati si rimanda *ad ind.* al catalogo della mostra a lui dedicata in occasione del VII centenario: *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, *ad ind.*

¹¹ Cfr. B. Munk Olsen, *L'Études des auteurs classiques latins aux XI^e et XII^e siècle*, I, *Catalogue des manuscrits classiques latins copiés du I^c au XII^e siècle*, Apicius-Juvénal, Paris, C.N.R.S., 1982; R. H. Rouse, *Cicero*, in *Texts and Transmission*, cit., a pp. 98-100. Il censimento è in appendice a J. O. Ward, *Classical Rhetoric in the Middle Ages*, cit., ma disponibile openaccess qui: <https://brill.com/view/title/35251> (ultima visita: 23/01/21).

¹² Cfr. B. Munk Olsen, *L'Études des auteurs classiques latins*, cit., pp. 21-34.; J. O. Ward, *Classical Rhetoric in the Middle Ages*, cit.

Rettorica di Bono Giamboni. La sopravvivenza e la fortuna di questo due opere è garantita anche dai commenti, in Italia rigogliosi fin dagli anni Sessanta del Duecento sia in italiano che in volgare¹³. La scuola di Bologna da un lato e la tradizione della retorica civica a Firenze dall'altro, di cui protagonisti nel Trecento furono Luigi di Gianfigliuzzi e Antonio Ridolfi, permettono dunque la diffusione capillare in tutta Italia della *Rh ad Herennium* e del *De inventione* nonostante nel XIV secolo non siano più considerati testi ad uso scolastico¹⁴.

Da questo vivo contesto di condivisione del sapere Boccaccio non è distante. A titolo d'esempio, si consideri la sua certa conoscenza di Luigi di Gianfigliuzzi, che nel carne *Si bene conspexi* definisce «orator, legum doctor, amicus» (v. 64)¹⁵. Oratore e giurista, Gianfigliuzzi insegnò retorica latina a

¹³ Cfr. G. C. Alessio, C. Villa, *Il nuovo fascino degli autori antichi tra i secoli XII e XIV*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, 3, *La ricezione del testo*, a cura di G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, Roma, Salerno Editrice, 1989-91, pp. 473-511; V. Cox, *Ciceronian Rhetoric in Italy, 1260-1350*, in «*Rhetorica*», XVII, 1999, pp. 239-88; Ead., *Ciceronian Rhetorical Theory in the Volgare: A Fourteenth-Century Text and its Fifteenth-Century Readers*, in *Rhetoric and Renewal in the Latin West 1100-1540: Essays in Honor of John O. Ward*, a cura di C. J. Mews, C. J. Nederman, R. M. Thomson, Turhout, Brepols, 2003, pp. 201-25; J. O. Ward, *Classical Rhetoric in the Middle Ages*, cit.; S. K. Wertis, *The Commentary of Bartolines de Benincasa de Canulo on the Rhetorica ad Herennium*, in «*Viator*», X, 1979, pp. 283-310. Cfr. più in generale i vari contributi specifici inclusi nella miscellanea *The Rhetoric of Cicero in its Medieval and Early Renaissance Commentary Tradition*, a cura di V. Cox, J. O. Ward, Leiden-Boston, Brill, 2006.

¹⁴ Per la scuola di Bologna cfr. *passim* G. C. Alessio, *Lucidissima dictandi perita. Studi di grammatica e retorica medievale*, a cura di F. Bognini, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015. Per il contesto toscano cfr. Cfr. S. J. Milner, *Communication, Consensus and Conflict: Rhetorical Precept, the Ars Concionandi, and Social Ordering in the late Medieval Italy*, in *The Rhetoric of Cicero*, cit., pp. 365-402, a pp. 397-402. Per la storia del *De inventione* e della *Rhetorica ad Herennium* come testi ad uso scolastico cfr. R. Black, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth Century to the Fifteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

¹⁵ F. Novati, *Luigi Gianfigliuzzi giureconsulto ed orator fiorentino del sec. XIV*, in «*Archivio storico italiano*», s. V, III, 1889, pp. 440-7; V. Arrighi, *Gianfigliuzzi, Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000. Arrighi ha segnalato che entrambi ebbero stretti rapporti con la compagnia di Orsammichele.

Firenze, giocando un ruolo importante nella sua trasmissione in ambiente civile. Fu autore della *Summa dictaminum rhetorice ex arte veteri et nova collecta* che sopravvive in due testimoni: il ms. 373 conservato presso la Library of the Earl Leicester (Norfolk, Holkham Hall, UK) del XIV secolo¹⁶, forse autografo, e il ms. Chig. I.VIII.291 della Biblioteca Apostolica Vaticana del XV secolo¹⁷, che ne offre una versione più estesa. La *Summa* è strutturata con l'obiettivo di fornire una visione di insieme degli *juvenilia*, nella breve prefazione posta in apertura Gianfigliuzzi spiega il suo metodo di lavoro:

Primo namque secundum quod rhetorica nova procedit in quodlibet dicendi genere distincionum membra summabo, id solum quod plus in veteri traditur illis addens. Deinde singuli rubricis apponam ubi de membris sub eis breviter collectis in veteri, vel in nova per Tullium late tractetur¹⁸

Sfruttando le rubriche della *Rhetorica ad Herennium*, l'autore inserisce una fitta rete di note a margine in cui i contenuti dell'opera sono confrontati con quelli del *De inventione*, con particolare attenzione alle discrepanze teoriche tra i due trattati. Nonostante non si abbia alcuna prova che Boccaccio abbia

¹⁶ Cfr. S. Reynolds, *A Catalogue of the Manuscripts in the Library at Holkham Hall, I, Manuscripts from Italy to 1500, Shelfmarks 1-399*, Turnhout, Brepols, 2015, ad ind.; E. J. Polak, *Medieval and Renaissance Letter Treatises and Form Letters. A census of the Manuscripts Found in Part of Europe. The Works on Letter Writing from the Eleventh to the Seventeenth Century Found in Albania, Austria, Bulgaria, France, Germany and Italy*, Leiden-Boston, Brill, 2015, p. 785; J. O. Ward, *Classical Rhetoric in the Middle Ages*, cit., p. 246; R. G. Witt, *In the Footsteps of the Ancients. The Origin of the Humanism from Lovato to Bruni*, Leiden-Boston, Brill, 2003, pp. 363-5.

¹⁷ Cfr. *Ibidem*; J. Fohlen, *Colophons et souscription de copistes dans les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane (XIVe et XVe s.)*, in *Roma, magistra mundi. Itineraria culturae medievalis. Mélanges offert au Père L.E. Boyle à l'occasion de son 75e anniversaire*, a cura di J. Hamesse, Louvain le Neuve, Federation International des Institus d'Études Médievales, 1998, vol. 1, pp. 233-64, a pp. 239, 244, 257, 261*; E. Pellegrin, *Manuscripts de Pétrarque à la Bibliothèque Vaticane. Supplément au catalogue de Vatasso*, in «Italia medioevale e umanistica», XVIII, 1975, pp. 1-106.

¹⁸ Ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. I.VIII.291, f. 1.

avuto specifico accesso a questo commento, desta comunque interesse che egli ebbe stretto contatto più in generale con l'intera famiglia Gianfigliuzzi. Il padre, Currado di Vanni di Cafaggio Gianfigliuzzi, è protagonista della novella decameroniana VI 4; Alianora Gianfigliuzzi, figlia di Niccolò e moglie di Pacino Peruzzi, è inclusa tra le donne più belle più note nell'*Amorosa Visione* (XLI 7 e segg.) e compare sotto lo pseudonimo di Adiona nella *Comedia*¹⁹. Alcuni documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze segnalano anche un rapporto di natura economica tra Boccaccio, il fratello Jacopo e Stoldo di Matteo Gianfigliuzzi²⁰. Più nello specifico il nome di Luigi, oltre che nel già citato carne a Zanobi da Strada, ricorre anche nelle *Esposizioni sopra la Comedia* X 43 affiancato al positivo appellativo di «venerabile uomo».

Non stupisce, quindi, che il *De inventione* e la *Rhetorica ad Herennium* siano presenti nelle biblioteche dei sodali di Boccaccio. Coluccio Salutati, con cui pure il Certaldese strinse un rapporto di interscambio piuttosto duraturo, ebbe nei suoi scaffali con buona probabilità entrambe le opere «che cita nel suo epistolario a partire da epoca assai alta (il *De inventione* nel 1372, la *Rhetorica ad Herennium* nel 1382)»²¹. Il *De inventione* e la *Rhetorica ad Herennium* sono presenti anche negli scaffali petrarcheschi, di cui occorre ricordare il già citato ms. Troyes, Bibliothèque Comunal, 552, nella cui prima sezione a noi non pervenuta dovevano essere entrambi gli *juvenilia*, e il ms. Parigi, Bibliothèque Nationale, Latin 7748, latore del commento di

¹⁹ Cfr. V. Branca, in G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di Id., Torino, Einaudi, 2014⁴, pp. 730-1, n. 1.

²⁰ Archivio di Stato di Firenze, Prest. 103, f. 66v; Prest. 107, f. 5r; Monte Comune II 2487, f. 186r. Per il testo cfr. L. Regnicoli, *Documenti su Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 385-402, a p. 398.

²¹ S. Zamponi, *La Rhetorica vetus e la Rhetorica nova in un codice realizzato all'antica da Iacopo Angeli da Scarperia*, in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'umanesimo*, cit., pp. 332-4, a p. 333.

Vittorino al *De inventione*²². L'ampia diffusione di questi testi nel Medioevo si riflette anche sulla consistenza dell'inventario di Santo Spirito. Entrambe le opere retoriche sono presenti in più luoghi del quarto banco della *parva libraria*, in cui sono affiancate ai testi di Lattanzio Firmiano, Andalò del Negro, Giustino, Giuliano di Toledo, Boezio, Prisciano, John Wallensis e Gautier del Châtillon, oltre che al ciceroniano *De officiis*²³. I codici a cui fa riferimento l'inventario non sono ad oggi stati identificati.

Il quarto libro del banco sopracitato è un commento alla *Rhetorica ad Herennium* non individuato. Oscuri sono, infatti, sia l'inizio che la fine. Per quanto concerne il primo, ovvero «in exordienda causa salvandum», è stato ipotizzato che potrebbe essere una storpiatura di «in exordienda causa servandum», passo coincidente con *Rhetorica ad Herennium* I, V 11. Il commento, dunque, dovrebbe avviarsi ben oltre l'inizio dell'opera oppure dovrebbe essere lacunoso di tutta la sezione iniziale. Così come in passato, non è stato possibile riscontrare in questa sede alcuna identificazione per la penultima carta («etiam dc. careat hoc etc»).

Il sesto libro del quarto banco è così descritto: «Rectorica Magistri Iulii Ciceronis ad Hermonium completus copertus corio albo, cuius principus est *de officio oratoris*, finis vero in penultima carta *pitara penetravit*». Nonostante l'evidente storpiatura del titolo, il compilatore fa chiaro riferimento ancora una volta alla *Rhetorica ad Herennium*. L'*incipit* non coincide con quello effettivo dell'opera e generalmente presente nella tradizione («etsi negotiis familiaribus»). Un'affinità con l'avvio del secondo paragrafo del primo libro («oratoris officium est») è stata notata da Antonia

²² Cfr. almeno; G. Billanovich, *Petrarca e il primo umanesimo*, cit., p. 34; M. Feo, *Petrarca nel tempo*, cit., p. 470.

²³ In alcuni riferimenti a Cicerone, l'autore latino è definito "Magistri", errata trascrizione del catalogatore da M. per Marci, cfr. A. Mazza, *L'inventario*, cit., p. 33.

Mazza, tuttavia la studiosa conclude che «si tratta probabilmente di una rubrica»²⁴. Seppure sia una rubrica presente variamente nei codici testimonianti la *Rhetorica ad Herennium*, si tratta di un passo che difficilmente può essere posto in posizione incipitaria. Si propone in questa sede una più economica ipotesi di identificazione. Esiste infatti una famiglia di testimoni in cui il testo del trattato è anticipato da una tavola dei capitoli composta da brevi titoli, il primo dei quali è proprio *De officio oratoris*. La tavola è presente almeno nei seguenti manoscritti: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat. 1190²⁵, f. 67r; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ross., 559²⁶; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, CLM 6403²⁷, f. 1v CLM 14601²⁸, f. 76r. Sembra, dunque, persuasivo ipotizzare che il codice di Santo Spirito potesse avere questo tipo di organizzazione testuale. La tavola dei capitoli è, infatti, inclusa anche all'interno del ms. Pluteo 51.10 (ff. 52r-v, il testo della *Rhetorica ad Herennium* termina al f. 83v) conservato oggi presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, un codice a cui Boccaccio ebbe sicuramente accesso, ma che non coincide nell'assetto con quello citato nell'inventario²⁹. Si tratta di un

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Cfr. L. De Lachenal, *Illustrazione antiche dei testi classici in età medievale ed umanistica. Note in margine a una mostra*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», s. 9, VIII/3, 1997, pp. 533-84, a p. 555; B. Munk Olsen, *Chronique des manuscrits classiques latins (IXe-XIIIe siècle)*, IV, in «Revue d'Histoire des Textes», 2001, pp. 123-88, a p. 144.

²⁶ Cfr. G. Billanovich, *Petrarca e i retori latini minori*, cit., p. 117.

²⁷ Cfr. B. Munk Olsen, *Etude*, cit., vol. 1, p. 230-1; E. Klemm, *Die ottonischen und frühromanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, III, Textband, Wiesbaden, Reichert, 2004, pp. 89-90; G. Glauche, *Katalog der lateinischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Die Pergamenthandschriften aus dem Domkapitel Freising*, II, Clm 6317-6437, *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Monacensis*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2011, pp. 192-4.

²⁸ Cfr. E. Klemm, *Die ottonischen*, III, cit., p. 176.

²⁹ Sul codice è presente una più che nutrita bibliografia nonostante molti aspetti siano ancora da chiarire. Per quanto concerne le informazioni che seguono si rimanda a: M. Bertè, *Il codice cassinese archetipo di Varrone con la Pro Cluentio di Cicerone*, in Boccaccio

manoscritto composito nelle cui prime due sezioni sono presenti il *De lingua latina* di Varrone (ff. 1-33v) e la ciceroniana *Pro Cluentio* (ff. 36v-51v). Proveniente dall'Abbazia di Montecassino, il codice ha al suo interno due annotazioni di Boccaccio al testo del *De lingua latina*³⁰, recentemente Silvia Finazzi ne ha individuata una all'altezza della *Pro Cluentio*³¹. Non è chiaro in che modo egli abbia avuto accesso al codice, né se ne sia stato il proprietario o l'abbia solo consultato, ancora incerto è se le tre unità codicologiche siano state assemblate in età umanistica. Boccaccio ne trasse sicuramente una copia di suo pugno e la inviò a Petrarca nel 1355 come testimoniato dalla *Fam.*, XVIII 4, ma in cui tuttavia non si fa cenno alla *Rhetorica ad Herennium*³². Il testo pseudociceroniano è riconducibile a una famiglia proveniente dalla Germania sudorientale e, non a caso, proprio intorno alla metà del secolo XI è testimoniata la presenza di abati tedeschi a Montecassino³³.

autore e copista, cit., pp. 353-7; C. C. Coulter, *Boccaccio and the Cassinese Manuscripts of the Laurentian Library*, in «Classical Philology», XLIII, 1948, pp. 217-30; M. Corsi, M. Fiorilla, *Giovanni Boccaccio*, cit., p. 54; A. C. De la Mare, *The Handwriting of Italian Humanists*, cit., p. 18; S. Finazzi, *Nuove schede su Boccaccio*, cit.; A. Mazza, *L'inventario della Parva Libreria*, cit., pp. 66-7; B. Munk Olsen, *L'Études des auteurs classiques latins*, cit., vol. I, pp. 177-8, vol. II, pp. 187-90; R. H. Rouse, M. D. Reeve, *Cicero. Speeches*, in *Texts and Transmission*, cit., pp. 86, 97; M. Signorini, *Considerazioni preliminari*, cit.; M. Spallone, *La trasmissione della Rhetorica ad Herennium nell'Italia meridionale tra XI e XII secolo*, in «Bollettino dei classici», s. 3., I, 1980, pp. 158-90; B. M. Tarquini, *I codici grammaticali in scrittura beneventana*, Montecassino, Pubblicazioni Cassinesi, 2002, pp. 25-9.

³⁰ La prima segnalazione dei due interventi ricorre in *VI Centenario della morte di Giovanni Boccaccio*. Catalogo della Mostra di manoscritti, documenti ed edizioni (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 22 maggio-31 agosto), a cura di E. Casamassima, D. De Robertis, Certaldo, Comitato promotore per il VI centenario della morte di Giovanni Boccaccio, 1975, vol. I. pp. 136-8. Cfr anche: M. Corsi, M. Fiorilla, *Giovanni Boccaccio*, cit., p. 54; M. Berté, L. Regnicoli, *Il codice cassinese archetipo di Varrone*, cit.

³¹ S. Finazzi, *Nuove schede su Boccaccio*, cit., p. 99.

³² Cfr. G. Piras, *Nuove testimonianze dalla biblioteca di Petrarca: le annotazioni al De lingua latina di Varrone*, in «Quaderni Petrarcheschi», XVII-XVIII, 2008-2009, pp. 829-856.

³³ Per un quadro della diffusione di Cicerone in area beneventano cassinese cfr. F. Lo Monaco, *Cicerone nella tradizione culturale beneventano-cassinese*, in «Ciceroniana», IX, 2000, pp. 217-30, a p. 211.

Per quanto concerne la penultima carta del codice preso in esame, già Oscar Hecker proponeva che «pitara penetravit» potesse essere una storpiatura di «Eone pirata penetravit», e cioè dell'*Actio contra Verrem* II 5, un'ipotesi riproposta da Antonia Mazza. Al termine del testo della *Rhetorica ad Herennium* si sarebbero, dunque, dovuti trovare estratti dalle verrine³⁴. In effetti, si aggiunge che esiste almeno un codice in cui il trattato pseudociceroniano è affiancato alle orazioni contro Verre anche se in ordine inverso rispetto a quello indicato nell'inventario, ovvero il Lat. 7774a conservato a Parigi presso la Bibliothéque Nationale de France³⁵. L'*Actio secunda contra Verrem* è citata da Boccaccio nelle *Esposizioni*³⁶.

Come ha notato in anni recenti Reeve, è possibile tuttavia proporre una seconda ipotesi di identificazione per «pitara penetravit»³⁷. Nei *Praecepta artis rhetoricae* di Giulio Severiano³⁸, il segmento ciceroniano indicato nell'inventario è citato al capitolo 21, ovvero in posizione piuttosto vicina alla fine dell'opera. La posizione limitrofa alla conclusione del trattato potrebbe aver permesso la presenza del sintagma «pirata penetravit» come

³⁴ Cfr. O. Hecker, *Boccaccio-funde*, cit., p. 40; A. Mazza, *L'inventario della Parva Libraria*, cit., p. 34.

³⁵ Per la tradizione delle *Verrine*, cfr. G. Lopez, *Praefatio*, in M. Tulli Ciceronis, *Actionis secundae in C. Verrem*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1993; G. Lopez, G. Piacenti, *Inventario dei mss. delle orazioni ciceroniane contro Verre*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», s. 3, VI/2, 1973, pp. 83-98; W. Peterson, *The Vatican Codex of Cicero's Verrines*, in «American Journal of Philology», XXVI, 1905, pp. 409-36. Sul ms. citato cfr. almeno: B. Bischoff, *Paleography and the Transmission of Classical Text in the Early Middle Ages* [1975], in *Manuscripts and Libraries in the Age of Charlesmagne*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007³, pp. 115-34, a pp. 123, 133; G. Lopez, G. Piacenti, *Inventario dei mss. delle orazioni*, cit., p. 90; B. Munk Olsen, *L'études*, cit., vol. IV.1, pp. 263, 285, 287, 297; C. Nicolosi, F. Carpinteri, *Un codice inedito delle Verrine di Cicerone*, in «Siculorum Gymnasium», XVI/1, 1963, pp. 65-83; R. H. Rouse, *Cicero*, cit., pp. 68-71.

³⁶ G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Commedia*, cit., p. 415

³⁷ M. D. Reeve, *Cicero's Verrine and the Textual Tradition of Boccaccio's De Casibus Virorum Illustrium*, in «Studi sul Boccaccio», XLIII, 2015, pp. 133-45, a pp. 136-7.

³⁸ Iulii Severiani, *Praecepta artis rhetoricae summatim collecta de multis ac syntomata*, a cura di A.L. Castelli Montanari, Bologna, Patron, 1995.

fine della penultima carta. L'opera di Severiano è testimoniata da un ristretto numero di manoscritti. Ricorre a seguito della *Rhetorica ad Herennium* unicamente nella quarta unità codicologica del ms. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14436, prodotto a Chartes nell'XI secolo³⁹. Un testimone del trattato di Severiano (ovvero il già citato codice Cologny, Fondation Martin Bodmer, Bodmer 146, ff. 29v-35r) fu, inoltre, posseduto da Petrarca⁴⁰.

Apparentemente solo al *De inventione* si riferisce la descrizione del nono codice del quarto banco: «Item in eodem banco IIII liber nonus. Marcii Iuliii Ciceronis rectoriorum libri secundi copertus corio rubeo, cuius principium est *Sepe etc.*, finis vero in penultima carta *referatur vel ad id quod continet*». L'*incipit* corrisponde a quello effettivo del *De inventione* («*Sepe et multum hoc mecu cogitavi*», *De Inv.*, I 1) anche se in forma abbreviata. La citazione per la penultima carta non è, però, riconducibile ad alcun passo dell'opera. Come già Antonia Mazza, che tuttavia non propone alcuna soluzione utile all'identificazione, ha affermato, «la breve mole del *De inventione* lascia pensare che in questo codice fosse seguito da qualcos'altro»⁴¹. In effetti è piuttosto raro che uno degli *juvenilia* ciceroniani venga tradito in maniera isolata. Tanto il *De inventione* quanto la *Rhetorica ad Herennium* sono trasmessi quasi esclusivamente insieme o in codici miscelanei contenenti più trattati di argomento retorico, grammaticale o dialettico.

³⁹ G. Glauche, *Katalog der lateinischen Handschriften*, cit., vol. II, p. 172; E. Klemm, *Die ottonischen und frühromanische*, cit., vol. III, pp. 28-9; B. Munk Olsen, *L'Études*, cit., vol. I, p. 223, vol. II, pp. 261, 421.

⁴⁰ G. Billanovich, *Il Petrarca e i retori latini minori*, in «Italia Medioevale e Umanistica», V, 1962, pp. 103-64; O. Besomi, *Codici petrarcheschi nelle biblioteche svizzere*, in «Italia Medioevale e Umanistica», VIII, 1965, pp. 411-2; E. Pellegrin, *Manuscripts latins de la Bodmeriana*, Cologny-Genève, Fondation Bodmer, 1982, pp. 354-357.

⁴¹ A. Mazza, *L'inventario*, cit., p. 35.

L'estratto della penultima carta indicato per il libro IX coincide con il *De differentiis topicis* di Boezio (IV 10, 25). Questo segmento dell'opera boeziana in realtà è citato anche nelle *Collationes in Hexamaeron* di San Bonaventura di Bagnoregio (*Visio prima*, 1, 22)⁴² e nelle *Institutiones divinarum et saecularium litterarium* di Cassiodoro⁴³. Per quanto concerne Bonaventura, non ci risulta che la sua opera sia tradita insieme al *De inventione* o alla *Rhetorica ad Herennium*, né nella forma *maior* né in quella *brevior*⁴⁴. Le *Institutiones* di Cassiodoro ebbero, rispetto alle *Collationes*, ben più ampia circolazione. Nel Medioevo, il secondo libro, che si presenta come una generale introduzione alle arti liberali, si diffuse anche in maniera autonoma⁴⁵. In età gregoriana, alcuni estratti del *De differentiis topicis* di Boezio furono massicciamente interpolati nel terzo capitolo del secondo libro (ne è esempio il ms. Orléans, Médiatheque, 263⁴⁶) in cui ricorre la citazione coincidente con la fine della penultima carta. La versione gregoriana del testo è fruibile nell'edizione a cura di Jacques Paul Migne inclusa nella *Patrologia latina*⁴⁷. Boccaccio può facilmente avervi avuto

⁴² S. Bonaventurae, *Collationes in Hexaëmeron et Bonaventuriana quaedam selecta*, a cura di F. Delorme, Firenze, Quaracchi 1934.

⁴³ Cassiodori Senatoris, *Institutiones*, a cura di R. A. Mynors, Oxford, Clarendon Press, 1937.

⁴⁴ Per il censimento dei codici cfr. A Horowski, *Opere autentiche e spurie, edite, inedite e mal edite di San Bonaventura da Bagnoregio*, in «Collactanea Franciscana», LXXXVI, 2016, pp. 461-544, a pp. 483-5.

⁴⁵ Per un chiaro quadro di insieme della complessa tradizione testuale delle *Institutiones saeculares* e una ricca bibliografia cfr. P. Chiesa, *Te.Tra, La trasmissione dei Testi latini, nel Medioevo*, IV, 2012, pp. 114-29.

⁴⁶ Cfr. E. Pellegrin, *Bibliothèques retrouvées. Manuscrits, bibliothèque et bibliophiles du Moyen-Age et de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1988, pp. 268-9; E. Pellegrin, J. P. Bouhor, J. Colette, D. Escudier, *Catalogue des manuscrits médiévaux de la Bibliothèque Municipale d'Orléans*, Paris, CNRS Editions, 2010, pp. 333-7; J. Vezin, *Les scriptoria d'Angers au XIe siècle*, Paris, Champion, 1974, p. 199.

⁴⁷ Cfr. *Patrologiae, cursus completus. Omnium SS. Patrum, Doctorum, Scriptorumque ecclesiasticorum, sive latinorum, sive graecorum*, accurante J. P. Migne, Turnholti, Typographi Brepols Editores Pontificii 70, 1980, p. 1200.

accesso fin dalla sua giovinezza. Codici latini dell'opera boeziana affini cronotopicamente alla vita del Certaldese sono numerosi. In area napoletana, tra il XII e il XIII secolo, è stato prodotto il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, San Marco 604, su cui è inoltre riconoscibile la mano di Niccolò Niccoli⁴⁸. Proveniente invece dallo scriptorio di Montecassino, caro al giovane Boccaccio, è invece il ms. Bamberg, Staatsbibliothek, Patr. 61 (HJ.IV.15)⁴⁹. Non è raro che estratti delle *Institutiones* siano traditi insieme al *De inventione* o alla *Rhetorica ad Herennium*⁵⁰ (sono un esempio in questo senso i mss. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 6400 e Clm 6406⁵¹ o Wien, Österreichische Nationalbibliothek 116⁵²), tuttavia non ci risulta alcun manoscritto composto secondo l'ordinamento necessario per un'identificazione con il

⁴⁸ Cfr. B. L. Ullman, P. A. Stadter, *The Public Library of Renaissance Florence: Niccolò Niccoli, Cosimo de' Medici and the Library of San Marco*, Padova, 1972, pp. 68, 100, 155.

⁴⁹ Cfr. F. De Rubeis, *Scritture epigrafiche e scritture librerie in Italia meridionale*, in *Il monachesimo italiano dall'età longobarda all'età ottoniana (secc. VIII-X)*, a cura di G. Spinelli, Atti del Convegno di studi storici sull'Italia benedettina (Nonantola-Modena, 10-13 settembre 2003), Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 2006 pp. 487-508.

⁵⁰ Cfr. I. Morresi, *La prima fortuna del De Rethorica di Cassiodoro. Estratti dalle Institutiones in un antico accessus al De Inventione Ciceroniano*, in «Littarae Calaeates», n.s., XII, 2017, pp. 47-74; Ead., *Le redazioni ΦΔ delle Institutiones di Cassiodoro. Considerazioni preliminari all'edizione critica*, in «Filologia Mediolatina», XXV, 2018, pp. 63-86.

⁵¹ Cfr. P. Gatti, P. Stoppacci, *Cassiodorus Senator*, in *Te. Tra. La trasmissione dei testi latini*, IV, a cura di P. Chiesa, S. Gastaldi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2012, pp. 89-99; S. Gallick, *Medieval Rhetorical Arts in England and the Manuscripts Tradition*, in «Manuscripta», XVIII, 1974, pp. 67-95, a p. 88; G. Glauche, *Katalog der lateinischen*, cit., pp. 186-8, 202-6; R. Mattmann, *Einige Handschriften mit Ciceros De inventione aus dem 9-11 Jahrhundert*, in «Giornale italiano di filologia», n.s., VI, 1975, pp. 282-305, a p. 287.

⁵² Cfr. P. Chiesa, *Te.Tra*, IV, cit., p. 117; A. Ippolito, *Introduzione*, in Marius Victorinus, *Explanationes in Ciceronis Rhetoricam*, Turnhout, Brepols, 2006, p. XXVII; S. Gallick, *Medieval Rhetorical Arts*, cit., p. 89; R. Klugseder, A. Rausch, A. Čizmić et al., *Katalog der mittelalterlichen Musikhandschriften der Österreichischen Nationalbibliothek Wien*, a cura di V. M. Charvat, Purkersdorf, Bruder Hollinek & co., 2014, p. 334; B. Munk Olsen, *L'Études*, cit., vol. III.1, p. 240.

testimone a cui si fa riferimento nell'inventario, poiché gli estratti di Cassiodoro si presentano sempre in apertura dei codici.

Sembra, dunque, verosimile ipotizzare che la fine citata nell'inventario della *Parva Libraria* provenga direttamente dal *De differentiis topicis* di Boezio. L'opera rimane oggi in 253 manoscritti⁵³. Molti di questi sono circoscrivibili all'area tosco-fiorentina (prodotto in area francese ma appartenuto a Piero de' Medici, il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 50.26⁵⁴; contenente note di Coluccio Salutati il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, San Marco 165⁵⁵; di origine francese ma con note di Coluccio Salutati e Niccolò Niccoli il ms. New York, Columbia University, Rare Book and Manuscript Library X.88.Ar512⁵⁶) e a quella napoletana (copiato nello scriptorio di Montecassino Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. lat. 1406⁵⁷; entrambi

⁵³ I testimoni segnalati di Guido Milanese sono 223. A questi sono da aggiungere ulteriori 22 codici inclusi nei 4 volumi della serie *Codices boethiani* e mancanti nel primo inventario. I quattro volumi di *Codices boethiani* coprono le seguenti aree geografiche: vol. 1, Gran Bretagna e Irlanda; vol. 2, Austria, Belgio, Danimarca, Lussemburgo, Olanda, Svezia e Svizzera; vol. 3, Italia e Città del Vaticano; vol. 4, Portogallo e Spagna. Non sono ancora editi i volumi dedicati alla Francia e alla Germania. Ulteriori 8 mss. conservati negli ultimi due stati insieme ad uno sito a Tokyo sono segnalati in Mirabile - Archivio digitale della cultura medievale (<http://www.mirabileweb.it/title/de-differentiis-topicis-title/3365>, sito web consultato il 31 gennaio 2020). Cfr. G. F. Milanese, *Saggio d'inventario dei manoscritti del De Topicis differentiis di Boezio*, in «Atti dell'accademia ligure di scienze e lettere», XXVIII/1, 1981, pp. 3-27; *Codices Boethiani*. I. *Great Britain and the Republic of Ireland*, Warburg Institute, University of London, London, 1995; *Codices Boethiani*. II. *Austria, Belgium, Denmark, Luxembourg, The Netherlands, Sweden, Switzerland*, Warburg Institute, University of London, London, 2001; *Codices Boethiani*. III. *Italy and the Vatican City*, Warburg Institute, University of London, London, 2001; *Codices Boethiani*. IV. *Portugal and Spain*, Warburg Institute, University of London, London, 2009. Ai volumi ora citati si rimanda anche per la bibliografia relativa ai mss. di cui si discuterà nella successiva analisi.

⁵⁴ Cfr. *Codices boethiani*, III, cit., pp. 87-8.

⁵⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 140-1.

⁵⁶ Cfr. S. De Ricci, W.J. Wilson, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts In the United States and Canada*, New York, Wilson, 1935-1940, vol. II, p. 1266.

⁵⁷ Cfr. *Codices boethiani*, III, cit., pp. 448-9.

appartenuti al convento di Carbonara i mss. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, IV.A.38 e IV.B.16⁵⁸).

Non è raro che il *De differentiis topicis* sia tradito in testimoni miscellanei di argomento retorico, in cui spesso è affiancato agli *juvenilia*. Si registrano infatti almeno cinque testimoni contenenti in apertura il *De inventione* e in chiusura il quarto libro dell'opera boeziana, separati dalla *Rhetorica ad Herennium*, nessuno dei quali coincidenti nella fine con l'item descritto nell'inventario di Santo Spirito. Talvolta nei codici ricorrono anche estratti di varia origine, ma sempre di argomento retorico. Particolarmente interessante per la vicinanza cronotopica a Boccaccio è il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 50.26. Il manoscritto, di provenienze francese, circolò con certezza a Firenze negli anni successivi alla morte di Boccaccio. A dimostrarlo è infatti l'*ex libris* di Piero de' Medici posto a f. 142r⁵⁹.

Segnatura	Datazione Provenienza	Contenuti
København, Det Kongelige Bibliotek, Ny kgl. S. 214 ^b 4 ^{to}	S. (XIII seconda metà), Italia. Stemma di Agostino Barbarigo, doge di Venezia, a f. 1r	1r-50r: Cicero, <i>De inventione</i> ; 50r-94r: Ps. Cicero, <i>Ad Herennium</i> ; 94v: note, inc. "Ars est scientia docendi infinita"; 95r-101r: <i>Top. Diff. IV</i>
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 50.26 ⁶⁰	S. XII (fine), Francia. <i>Ex libris</i> Piero de' Medici a f. 142r	1r-71v: Cicero, <i>De Inventione</i> ; 71v-138v: Ps. Cicero, <i>Ad Herennium</i> ; 139r-142v: <i>Top. Diff. IV</i>
Milano, Biblioteca	S. XII-XIII, Nord Italia	1r: medical recipes; 1v-2r: <i>definitiones rhetoricae</i> ; 2r-68r: Cicero, <i>De inventione</i> ; 68r-v: <i>Summa</i>

⁵⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 247-9.

⁵⁹ Il codice è tra quelli falsamente attribuiti da Bandini a Petrarca, cfr. *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche Fiorentine*, Catalogo della Mostra (19 maggio-30 giugno 1991), a cura di M. Feo, Firenze, Le Lettere, 1991, pp. 32-3.

⁶⁰ Cfr. *Codices boethiani*, III, cit., pp. 87-8.

Ambrosiana, E 59 sup ⁶¹		<i>salutationum</i> ; 68v-69r: profezie e note sui <i>miracula</i> ; 69v-128v: Ps. Cicero, <i>Ad Herennium</i> ; 128v-138r: <i>Top. Diff. IV</i> ; 138v-140v: Marbod of Rennes, <i>De ornamentis verborum</i> ; 140v: note
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, lat. Z 422 ⁶²	S. XV	1r-84r: Cicero, <i>De inventione</i> ; 84v: bianco; 85r-159v: Ps. Cicero, <i>Ad Herennium</i> ; 160r-170r: <i>Top. Diff. IV</i> ; 171v-172v: bianco
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat., 1700 ⁶³	S. XII, Francia o Nord Italia	1r-60r: Cicero, <i>De inventione</i> ; 60v-116v: Ps. Cicero, <i>Ad Herennium</i> ; 117r-118: Marbod of Rennes, <i>De ornamentis verborum</i> ; 119r-123r: <i>Top. Diff. IV</i> ; 123r-124r: note varie; 125v: bianca

L'ultimo riferimento agli *juvenilia* è il decimo libro del quarto banco: «Item in eodem banco IIII^o liber decimus. Ars vetus et nova Ciceronis et Contimeus Platonis completus et copertus corio obscuro, cuius principium est *Sepe et multum*, finis vero in penultima carta *Ut quibusdam videtur vera opinio etc.*». Anche in questo caso l'*incipit* citato è quello effettivo del *De inventione*. Le opere sono seguite da un ulteriore testo, ovvero il *Timeo* di Platone. La fine della penultima carta coincide infatti con il paragrafo 51, 65 della traduzione latina ad opera di Calcidio. L'opera è attestata da più di 140 manoscritti⁶⁴. Molti sono di area toscana e cronologicamente anteriori o

⁶¹ Cfr. Ivi, pp. 211-2.

⁶² Cfr. Ivi, p. 397.

⁶³ Cfr. Ivi, pp. 535-6.

⁶⁴ Cfr. J. H. Waszink, *Timaeus a Calcidio translatus commentarioque instructus, Plato latinus*, vol IV, Londra-Leiden, 1975²; Id., *Calcidiana*, «Vigiliae Christianae», XXIX, 1975, pp. 96-119; P. O. Kristeller, *Iter Italicum*, vol. I, Londra-Leiden, 1977³, pp. 158, 196, 142, 351; Id., vol. II, pp. 60, 211, 213, 264, 349, 360, 366, 503, 559, 599; vol. IV, p. 426; vol. V, p. 21, 481; P. E. Dutton, *Material Remais of the Study of the Timaeus in the Later Middle Ages*, in *L'Enseignement de la philosophie au XIII^e siècle. Autour du 'Guide de l'étudiant' dum*

vicini a Boccaccio, come il ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, San Marco J II 50 del XIII secolo e proveniente dal Convento fiorentino di San Marco, i mss. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 139 e 1221 Fasc. A rispettivamente del XII-XIV e XII secolo entrambi di origine toscana⁶⁵. Napoletano e del XII secolo è invece il ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, E 5 Sup.⁶⁶. Una copia del *Timeo* fu sicuramente posseduta dall'antico sodale Petrarca, la cui mano è riconoscibile nelle note del ms. Parigi, Bibliothèque National de France, Latin 6280 e nel cui foglio di guardia finale è presente una menzione a Roberto d'Angiò, re di Gerusalemme e di Sicilia che riporta la data 20 febbraio 1337⁶⁷. Spesso tradito con testi di Boezio o insieme all'opera di Marziano Cappella, è in alcune occasioni affiancato a testimonianze ciceroniane⁶⁸. Desto interesse che nel codice 153 Gud. Lat 4° (4457) dell'Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel ricorra in chiusura, a seguito del *De inventione* (ff. 1r-60v) e della *Rhetorica ad Herennium* (ff. 61r-89v). Il manoscritto è copiato da tre diverse mani nel XIII secolo. La sua origine sassone, avvalorata dalla nota di possesso al f. 1 («Liber iste fuit Reverendi Patris fr. Conradi Kerl, quondam Provinciale Saxoniae»), è rilevante poiché, come già sottolineato, nell'area di Montecassino è attestata la presenza di abati tedeschi nel XII secolo.

s. Ripoll 109, Turnhout, 1997, pp. 203-30; M. Gibson, *The Study of Timaeus in the Eleventh and Twelfth Centuries*, in «Pensiero», XXV, 1969, pp. 183-94; M. Huglo, *Recherches sur la tradition des digrammes de Calcidius*, in «Scriptorium», LXII/2, 2008, pp. 185-230; Id., *La théorie de la musique antique et médiévale*, Aldershot, Routledge, 2005.

⁶⁵ Cfr. M. Huglo, *Recherches*, cit., pp. 214-5 e variamente B. L. Ullman, A. Stadter, *The Public Library of Renaissance Florence*, cit., Padova, Antenore, 1972.

⁶⁶ Cfr. M. Huglo, *Recherches*, cit., p. 217.

⁶⁷ Cfr., anche per la bibliografia, M. Feo, *Petrarca nel tempo*, cit., p. 486.

⁶⁸ Talvolta può precedere o seguire il *Somnium Scipionis* corredato del commento di Macrobio (London, British Library, Add. Ms 11942; Firenze, Biblioteca Riccardiana, 139; Parigi, BNF, lat. 6570), occasionalmente ricorre insieme al *De natura deorum* (Parigi, BNF, lat 6283)

Il *De inventione* e la *Rhetorica ad Herennium*, in luce della loro ampia diffusione e importanza nello sviluppo della cultura medievale, saranno considerate come fonti privilegiate per lo studio del *modus scrivendi* boccacciano. La loro capillare presenza negli ambienti da frequentati dal Certaldese fa sì che non sia peregrino immaginare una sua conoscenza, fin a partire dagli anni della sua prima giovinezza.

2.2. Quintiliano

Oltre a Cicerone, il nome più importante relativo alla trattatistica retorica classica presente nell'inventario della *parva libraria* è quello di Quintiliano, citato sia per l'*Institutio oratoria* che per le *Declamationes*, a lui erroneamente attribuite nel Medioevo. Fino al ritrovamento nel 1416 della versione integra dell'*Institutio Oratoria* da parte di Poggio Bracciolini⁶⁹, l'opera circola nel Medioevo in forma gravemente lacunosa. Oltre ai codici mutili, si diffondono *florilegia* ed *excerpta* di vario genere, soprattutto nelle zone europee in cui gli studi ebbero maggiore attività⁷⁰. Tra il VII e l'XI secolo, estratti di Quintiliano sono posti alla fine di testi retorici di maggiore

⁶⁹ Poggio Bracciolini annuncia a Guarino di aver scoperte un codice integro dell'*Institutio Oratoria* (l'attuale ms. Zürich, Zentrabibliothek, C 74) presso il monastero di San Galloun in una lettera del 15 dicembre 1416, cfr. Poggio Bracciolini, *Lettere*, II, *Epistolarum familiarium libri*, a cura di H. Harth, Firenze, Olschki, 1984, pp. 153-6. Per la scoperta si rimanda a A. Daneloni, *Poliziano e il testo dell'Institutio Oratoria*, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2001, pp. 21-3, 39-42, 67-8; ma cfr. anche C. M. Monti, "Opto te incolumem videre". *Petrarca e la scoperta del Quintiliano integro*, in «Studi petrarcheschi», XX, 2007, pp. 105-23.

⁷⁰ P. S. Boskoff, *Quintilian in the Late Middle Ages*, in «Speculum», XXVII/1, 1952, pp. 71-8; P. Lehamann, *Die Institutio Oratoria des Quintilianus in Mittelalter*, in «Philologus», LXXXIX, 1934, pp. 349-83; P. Warren Sutherland, *Quintilian in the Medieval Florilegia*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1950.

estensione. Un esempio in questo senso può essere tratto anche dalla Biblioteca Abbaziale di Montecassino, luogo che Boccaccio ebbe modo di frequentare a più riprese e dai cui trasse alcuni dei suoi volumi. Originario di Montecassino è infatti il ms. 7530 conservato a Parigi presso la Bibliothèque Nationale de France, risalente al 779-797, una miscellanea di arti liberali in cui sono inclusi anche *excerpta* dai libri VIII e IX dell'opera quintiliana⁷¹.

Seppur non con la stessa risonanza degli *juvenilia* ciceroniani, estratti dell'*Institutio oratoria* «between late antiquity and the twelfth century [...] were copied, reviewed, excerpted, and, ultimately, incorporated into the ley *Ad Herennium* glossing tradition»⁷². Che in effetti il nome di Quintiliano avesse un forte nesso con la retorica nella vulgata pare essere più che assodato. Ne è anche dimostrazione il suo trattamento proverbiale all'interno della novella decameroniana VI 10, in cui Dioneo per rimarcare la grandezza oratoria di Frate Cipolla afferma che egli «sì ottimo parlatore e pronto era, che chi conosciuto non l'avesse, non solamente un gran

⁷¹ P. Chiesa, L. Castaldi, *La trasmissione dei testi latini del medioevo. Te.Tra. 2*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 505, 512, n. 6; P. Degni, A. Peri, *Per un catalogo dei codici grammaticali altomedievali*, in *Manuscripts and Tradition of Grammatical Texts from Antiquity to the Renaissance*, a cura di M. De Nonno, P. de Paolis, L. Holtz, Cassino, Ed. dell'Università degli Studi di Cassino, 2000, vol. I, pp. 719-745, a pp. 731, 742; P. De Paolis, *Un manuale scolastico da Corbie*, in *Vestigia notitiae. Scritti in memoria di Michelangelo Giusta*, a cura di E. Bona, C. Lévy, G. Magnaldi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 81-106, a p. 82; K. M. Fredborg, *The Grammar and Rhetoric Offered to John of Salisbury*, in *The Classics in the medieval and Renaissance Classroom. The Role of Ancient Texts in The Arts Curriculum as Revealed by Surviving Manuscripts and Early Printed Books*, a cura di J. Feros Ruys, J. O. Ward, M. Heyworth, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 103-30, a p. 177; B. Munk Olsen, *L'étude des auteurs classiques latins aux XIe et XIIe siècles. La réception de la littérature classique: travaux philologiques*, Parigi, CNRS, 2009, vol. IV.1, p. 239; F. Newton, *The scriptorium and library at Monte Cassino (1058-1105)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 133, 184; B. M. Tarquini, *I codici*, cit., pp. 15-17, 19, 62, 66-76, 82-86, 96, 102.

⁷² J. O. Ward, *Ciceronian Rhetoric in Treatise, Scholion and Commentary*, Turnhout, Brepols, 1995, pp. 79-97.

rettorico l'avrebbe stimato, ma avrebbe detto esser Tulio medesimo o forse Quintiliano»⁷³. Seppure quest'ultimo non sia da considerarsi un vero e proprio autore di un testo ad uso delle scuole nel Medioevo, «during the early Middle Ages he is consistently called upon by encyclopedists who render homage to his name and often quoted him»⁷⁴. All'*Institutio oratoria* e in particolar modo agli esercizi per gli studenti inclusi nei primi due libri fanno riferimento tra gli altri Giovanni di Salisbury o Bernardo di Chartres⁷⁵. In maniera carsica e all'ombra di Cicerone, Quintiliano è presente nel Medioevo, in cui rimane una presenza viva seppure in forma parziale o lacunosa.

Oltre al *Decameron*, sono assai pochi i luoghi boccacciani in cui si fa espressa citazione di Quintiliano. Riferimenti diretti avvengono effettivamente solo nella *Genealogie* XI 2 e XIV 10. Risulta complesso affermare con assoluta certezza che essi siano avvenuti tramite fonte diretta e non attraverso testi mediatori⁷⁶. Cornelia C. Coulter si esprime con piena sicurezza sull'effettivo possesso dell'*Institutio* da parte di Boccaccio, secondo la studiosa comprovato dalla sola presenza dell'opera nella biblioteca di Santo Spirito. Nonostante siamo concordi nel ritenere che molti

⁷³ G. Boccaccio, *Decameron*, VI 10, 5-6.

⁷⁴ M. C. Woods, *Quintilian and Medieval Teaching*, in *Quintiliano: historia y actualidad*, Actas del Congreso Internacional Quintiliano: historia y actualidad de la retorica (Madrid y Calahorra, 1995), a cura di T. Albaladejo, E. del Rio, J. A. Caballero, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1998, t. III, pp. 1531-40; ma cfr. anche J. O. Ward, *Quintilian and the Rhetorical Revolution in the Middle Ages*, in «Rhetorica», XIII/3, 1995 pp. 231-84.

⁷⁵ Cfr., anche per la ricca bibliografia a riguardo, M. C. Woods, *Quintilian and Medieval Teaching*, cit., p. 1534.

⁷⁶ Impossibile una valutazione affidabile secondo Priscilla S. Boskoff, più cautamente positivo e propendente verso l'idea che Quintiliano sia stato fonte di prima mano in questi passi Pier Giorgio Ricci, cfr. S. Boskoff, *Quintilian in the Late Middle Ages*, cit.; G. Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, a cura di P. G. Ricci, Milano, Mondadori, 1965, pp. 966-7, n. 2.

elementi spingano in direzione della conferma, la mancata identificazione del codice e la possibile acquisizione successiva alla donazione tale prospettiva rimane ad oggi un'ipotesi⁷⁷. Come anticipato, nell'inventario della *Parva libraria* in effetti il nome del maestro di retorica ricorre due volte, come autore delle *Declamationes* – a lui erroneamente attribuite nel Medioevo – e dell'*Institutio*. Per quanto riguarda la seconda opera, si fa riferimento a un codice mutilo (collocato al primo posto del settimo banco) il cui inizio è «nec tantum loquior de patribus», ovvero *Institutio oratoria* I 1, 16, e la cui fine della penultima carta è «et in ideo in comediis», ovvero *Institutio oratoria* XII 10, 38. In effetti, i codici che si diffondono a seguito del ritrovamento di Poggio Bracciolini si aprono con il termine *efflagitasti* (in maniera conforme al ramo più antico della tradizione degli integri italiani, di cui primo riferimento è il ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, 153 sup⁷⁸). Desta dunque interesse che nella *Parva Libraria* sia presente un testimone mutilo, che per la sua conformazione può essere considerato con buona probabilità antecedente al 1416. Non si tratterebbe, quindi, di un'acquisizione successiva alla morte di Boccaccio. Antonia Mazza, infatti, afferma cautamente che «la presenza in Santo Spirito di un codice piuttosto raro come questo farebbe pensare proprio a Boccaccio se ne dovessimo cercare un proprietario»⁷⁹.

⁷⁷ L'ipotesi di Coulter in C. C. Coulter, *Boccaccio's Knowledge of Quintilian*, in «Speculum», XXXIII/4, 1958, pp. 490-6 si fonda anche sul parere positivo di Remigio Sabbadini, non condiviso invece da Pierre Nohac, cfr. P. Nohac, *Pétrarque et l'humanisme*, Nouvelle édition, remaniée et augmentée, Avec un portrait inédit de Pétrarque et des fac-similés de ses manuscrits, t. II, Paris, Libraire Honore Champion, 1907, p. 84; R. Sabbadini, *Le scoperte de' codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, Firenze, Sansoni, 1905, vol. I, p. 26.

⁷⁸ J. Ward, *Classical Rhetoric in the Middle Ages*, cit, pp. 149-55.

⁷⁹ A. Mazza, *L'inventario della Parva Libraria*, cit., p. 50.

Una parte dei codici mutili dell'*Institutio* è ascrivibile a un'unica famiglia piuttosto tarda, cronotopicamente derivante dall'Italia del XIV secolo e composta da cinque testimoni:

- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat. 1159;
- Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 7720;
- Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 7722;
- Parigi, Bibliothèque Nationale de France, N.A. Lat. 1301;
- Firenze, Biblioteca Riccardiana, 521.⁸⁰

I manoscritti di questa famiglia discendono da B (Bernense 351, sec. IX) attraverso A₁ (Ambrosiano F 111 sup., sec. IX)⁸¹. Sono caratterizzati dal medesimo *incipit*, ovvero «Nec de patribus tantum loquor», molto affine a quello citato nell'inventario, che potrebbe discostarsi da quello di questo gruppo uniforme a causa di un errore di trasposizione del copista (colpevole, come è noto, di molte inesattezze nella compilazione).

Fatta eccezione per il ms. N.A. Latin 1302, i codici elencati terminano tutti con il termine "delectare". In nessuno di essi la fine della penultima carta corrisponde con quella citata nell'inventario. È importante notare che quella indicata nell'inventario precede di soli cinque paragrafi l'effettivo *explicit* dei quattro codici e in essi si situa sempre in posizione liminare alla fine del verso della penultima carta. Questo aspetto contribuisce a confermare che

⁸⁰ Per informazioni relative a tutti i manoscritti cfr. M. Winterbottom, *Quintilian, Institutio Oratoria*, in *Texts and Transmission*, cit., pp. 332-4; Id., *Problems in Quintilian*, Londra, Institute of Classical Studies, 1970; Id., *More Problems on Quintilian*, in *Paper on Quintilian and Ancient Declamation* [2001], a cura di A. Stramaglia, F. Nocchi, G. Russo, Oxford, Oxford University Press, 2019, pp. 193-204. Per una descrizione più precisa dei testimoni e questioni sui loro possessori cfr. *passim* J. Cousins, *Reserches sur Quintilian*, Parigi, Belle Lettre, 1975.

⁸¹ M. Winterbottom, *Problems on Quintilian*, cit., p. 30.

il codice descritto nell'inventario appartiene a questo ristretto ramo della tradizione dell'*Institutio Oratoria*.

Tra i proprietari dei testimoni sopra citati ricorrono sodali di Boccaccio. Il ms. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 7720 appartenne a Petrarca⁸². Come testimonia anche la *Fam.* XXIV 7, in cui il poeta laureato lamenta di aver conosciuto l'opera in maniera tarda e ricca di lacune, il codice *discerptus* e *lacer* gli fu donato da Lapo da Castiglionchio il Vecchio nel dicembre del 1350 in cambio di alcune orazioni ciceroniane. In quel momento Petrarca era a Firenze (di passaggio nella città recandosi da Parma a Roma in occasione del giubileo)⁸³. Secondo alcuni in questa occasione fu ospite dello stesso Boccaccio, sebbene la diffusa convinzione che egli abbia alloggiato nella sua casa si basa una sola frase di *Fam.*, XXI 15, 29: «Non tu me Phinei sub menia, sed amicitie tue sacris prenetralibus induxisti». Francesco Rico ha tuttavia notato che il comune uso di *penetralia* contrappone «le mura fisiche della città di Feneo alle immateriali profondità dell'amicizia» e impedisce di dedurre con sicurezza che Boccaccio ospitò Petrarca nella sua dimora⁸⁴. È indubbio che i due ebbero modo di incontrarsi a questa altezza cronologica e che ciò potrebbe aver potuto condurre Boccaccio alla consultazione del codice petrarchesco o al reperimento di un testimone della medesima famiglia. I contenuti del manoscritto, elegantemente e fittamente annotati, sono così ripartiti:

Ff. 1r-45r: I 1, 6 – IV 1, 35

Ff. 45r-70r: IV 1, 40 – V 14, 12

⁸² Sul ms. cfr. M. Accame Lanzillotta, *Le postille del Petrarca a Quintiliano (Cod. Parigino lat. 7720)*, in «Quaderni Petrarcheschi», V, 1988, pp. 1-201.

⁸³ Ivi, pp. 1-16.

⁸⁴ F. Rico, *Ritratti allo specchio (Boccaccio, Petrarca)*, Roma-Padova, Antenore, 2012, p. 16

Ff. 72r-76v: VIII 3, 64 – VIII 6, 17

F. 78r: VIII 6, 67 – VIII 6, 76

Ff 80r-87v: IX 1, 1 – IX 3, 2

Ff. 88r-93r: X 1, 107 – X 6, 2

Ff. 94r-99r: X 6, 2 – XI 1, 71

Ff. 110r-119r: XI 2, 33 – XII 10, 43

Tra i sodali di Petrarca, anche certamente Coluccio Salutati e Giovanni Conversini hanno posseduto una versione mutila dell'*Institutio oratoria*, forse anche Guglielmo da Pastrengo⁸⁵. Per quanto concerne Coluccio Salutati, che a più riprese cita l'opera nel suo epistolario, ebbe forse modo di leggerla in maniera piuttosto tardiva, sicuramente dopo il luglio 1377⁸⁶. In questa data nella quale indirizzava una lettera a Domenico Bandini di Arezzo con cui lo informava di averne chiesto una copia, ancora non ricevuta, all'amico Filippo Villani⁸⁷. Anche quest'ultimo certamente conobbe l'*Institutio* in forma mutila, come testimoniato invece dall'epistola a Giovanni di Montreuil⁸⁸. Nella missiva si riferisce dubbiosamente alla

⁸⁵ La notizia è riportata da Sabbadini ma non trova conferma in altri studi, cfr. R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci*, cit., p. 13.

⁸⁶ Cfr. Coluccio Salutati, *Epistolario*, a cura di F. Novati, Roma, Forzari e C., 1891-1911, I 151, 182, II 307, III 81, 146, 261, 605, IV 120, 156, 177, 204, 221, 222, 236.

⁸⁷ «Nunc autem te exoro, postquam de Quintiliani spe decidi, nis quaternus ex indulgentia pendeat optmisi fratris mei domini Philippi Villani honorabilis cancellarii Perusini, si quis auctor apud te est me conscium facias», ivi, vol. I, p. 26. Sull'epistola cfr. anche G. Tanturli, *Coluccio Salutati e i letterati del suo tempo*, in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'umanesimo*, cit., pp. 41-47, a p. 44. Marc Laureys sostiene tuttavia che l'*Institutio oratoria* sia un testo «probabilmente ignoto a S.», cfr. M. Laureys, *Quaestio est coram decemviris*, in ivi, pp. 195-6, a p. 195.

⁸⁸ Suo il codice Laur. Plut. 50. 27, contenente il *De inventione* ciceroniano e una versione mutila dell'*Institutio* il cui incipit, «sed nobis iam paullatim accrescere puer», non corrisponde a quello citato nell'inventario della *Parva Libraria*, cfr. X. E. J. B. D. van Binnebeke, *Manoscritti di Coluccio Salutati nella Stadtbibliothek di Norimberga*, in «Studi medievali e umanistici», VII, 2009, pp. 9-36, a p. 34.

possibilità di ottenere un codice integro da Andrea Arese, ma che quest'ultimo abbia scoperto una versione del testo priva di lacune non è provato⁸⁹. Più interessante per mettersi sulla via di Boccaccio è il codice miscellaneo Marciano lat. XIV 129 (4334) appartenuto a Giovanni Conversini da Ravenna, anche lui nel circolo di Petrarca⁹⁰. Nel Marciano, ai ff. 113r-149v, è incluso un estratto dell'opera quintiliana (I 1, 6 – II 17, 7) il cui *incipit* coincide con quello del gruppo di codici mutili citati. Tuttavia, Conversini – come ha acutamente dimostrato Luciano Gargan – oltre al frammento ora citato, doveva possedere un altro esemplare latore del testo mutilo e ridotto a otto libri, poiché il ms. Ambrosiano S 72 sup. f. 37v al passo X 2, 26 del *De vita moribus philosophorum* egli annota «8 de institutione oratoria»⁹¹.

Stando a quanto racconta Giovanni Conversini nella sua autobiografia, il padre Conversino, medico alla corte di Luigi d'Angiò, ricevette in dono dal sovrano un gran tesoro librario, esito del saccheggio delle sedi reali napoletane in occasione della dura lotta per la successione che avvenne in seguito alla morte di Roberto d'Angiò nel 1343⁹². Il *Rationarum vitae* è l'unica

⁸⁹ «Audio, nescio tamen si verum est, quod Andreuolus de Arisiis [...] repperit totum Quintilianum De Institutione Oratoria, quem habemus admodum diminutum. Quambrem te exoratum velim quaternis hoc scisciteris, sique reperieris verum esse, fac ut idem Bonaccursus ita copiam habeat, quid cum diligentia faciat exemplari», Coluccio Salutati, *Epistolario*, cit., vol. III, p. 146. Cfr. P. Boskoff, *Quintilian*, cit., p. 75.

⁹⁰ Il codice è descritto da J. B. Mittarelli, *Bibliotheca codicum manoscritorum monasterii S. Venetiarum prope Murianum*, Venezia, 1729, pp. 14-15, 383-4, 911, 1098, 1230). Dato per disperso da Sabbadini (R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci*, cit., pp. 36, 247; *Giovanni da Ravenna*, p. 9 e 99, n. 1) è stato poi identificato da Smith, cfr. *L'Epistolario di Pier Paolo Virgerio*, a cura di L. Smith, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1934, p. 399, n. 1; A. Diller, *The Library of Francesco ed Ermolao Barbaro*, in «Italia Medioevale e Umanistica», VI, 1963, pp. 253-62, a p. 257.

⁹¹ Cfr. L. Gargan, *Per la biblioteca del Conversini*, in Id., *Libri e maestri tra Medioevo e Umanesimo*, con una premessa di V. Fera, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2011, pp. 377-401, a p. 386.

⁹² «Ludovicus rex, ultum fratris mecem in Apulos tendens, regno invaso genitorem meum, physicum eiurs sanctissimi atque omni sapientia adornatissimi, quondam regis

fonte in cui è attestato questo lascito più che liberale, tuttavia gli studi di Remigio Sabbadini e Luciano Gargan, oltre che i più recenti di Isabelle Heullant-Donat, sembrano confermare che si tratti di una notizia veritiera⁹³. Il patrimonio doveva essere ingente, poiché, di ritorno verso Buda, Conversino decise di dividerlo in tre parti: una la portò con sé; una avrebbe dovuto viaggiare al suo seguito, ma fu dispersa forse a causa di un naufragio; una terza, la più preziosa, fu invece lasciata in deposito al fratello a Tommaso del Frignano⁹⁴. Quando nel 1375 Giovanni Conversini si recò per la prima volta dallo zio, molti dei rari manoscritti erano andati perduti, poiché Tommaso li aveva prestati e scambiati con grande generosità. Secondo Isabelle Heullant-Donat, ci sono buone ragioni per immaginare che parte di questo materiale sia arrivato anche a Firenze nelle mani di Tedaldo della Casa, ben noto a Boccaccio con cui fu uditore tra il 1360 e il 1362 delle lezioni di greco di Leonzio Pilato⁹⁵. Sfortunatamente, della

Roberti thesauro preciosissimo librorum regia liberalitate donavit. Quorum quos potuit, regem comitatus in regnum, una tulit partem ac ampliorem quidem thome custodiendam servandamque mandavit, parte se ad Hunnos seu iussam anisit», G. Conversini da Ravenna, *Rationarium vitae*, a cura di V. Nason, Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere, 1986, p. 157.

⁹³ Cfr. R. Sabbadini, *Giovanni da Ravenna, insigne figura d'umanista (1343-1408). Da documenti inediti*, Como, Ostinelli di Cesare, Nari e C., 1924, pp. 157-8; L. Gargan, *Per la biblioteca del Conversini*, cit., pp. 377-80; I. Heullant-Donat, *Quelques réflexions sur la cour angevine comme milieu culturel au XIV^e siècle*, in *L'état angevin. Pouvoir culture société entre XII et XIV siècle*, Actes du Colloque International (Rome-Naples, 7-11 novembre 1995), Rome, Collection de l'École française de Rome, 1995, pp. 174-91; Ead., *Une affaire d'hommes et de livres. Louis de Hongrie et la dispersion de la Bibliothèque de Robert d'Anjou*, in *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du Moyen Âge*, Actes du Colloque International (Angers-Saumur, 3-6 giugno 1998), Rome, École Française de Rome, 2000, pp. 689-708.

⁹⁴ Cfr. R. Sabbadini, *Giovanni da Ravenna*, cit., p. 9; T. De Marini, *La biblioteca napoletana degli Aragona*, Milano, Hoepli, 1952, vol. I, p. 24, n. 11.

⁹⁵ Cfr. Ivi, pp. 702-3; P. Falzone, *Pilato, Leonzio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIV, 2005, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 630-5; A. Pertusi, *Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio. Le sue versioni omeriche negli autografi di Venezia e la cultura greca del primo Umanesimo*, Venezia-Roma, 1964; Id., *Venezia, la cultura greca e il Boccaccio*, in «Studi Sul Boccaccio», X, 1977, pp. 217-33.

biblioteca di Giovanni Conversini non è rimasto alcun inventario. Alla sua morte, eredi e operatori testamentari misero in vendita l'intera raccolta. Ciò è comprovato dalle note di posse e dai *colophon* di alcuni dei sei manoscritti a oggi ritrovati, tre dei quali sono di certa origine angioina.

Nonostante l'*Institutio oratoria* sia un testo assai raro prima del Quattrocento, la presenza di una famiglia di testimoni lacunosi nella Firenze del Trecento e la sua conoscenza da parte di persone assai vicine a Boccaccio ne dimostrano la presenza nel suo tessuto culturale. Al fronte dell'impossibilità di dimostrare la certa appartenenza alla sua biblioteca materiale, appare tuttavia verosimile ipotizzare un contatto con l'opera. L'eventuale conoscenza del trattato di Quintiliano sarebbe da far risalire all'età matura, ovvero nel periodo che segue almeno gli anni '50. Nelle analisi che seguono, sulla base di tale discriminazione cronologica, verrà valutata anche la potenziale influenza dell'*Institutio*, nella sua versione mutila e lacunosa, sulla produzione di Boccaccio. Con tale obiettivo verrà impiegato come testo di riferimento quello tradito dal ms. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 7720, di proprietà petrarchesca, considerato fortemente vicino a quello presente nell'inventario di Santo Spirito.

2.3. Le artes poëtriae

All'inizio del Novecento, Edmond Faral pubblicò un volume destinato a divenire un punto di riferimento per quanto concerne ogni questione relativa alla poetica nel periodo mediolatino, ovvero *Les arts poétiques du XIIIe et du XIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen*

Âge⁹⁶. Fu così stabilito quello che presto divenne il canone delle *artes poetriae* medievali, composto da sei opere scritte in poco meno di 70 anni (ovvero indicativamente tra il 1175 e il 1240): l'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme; la *Poetria nova* e il *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* di Goffredo di Vinsauf; l'*Ars poetica* di Gervasio di Melkley; il *Laborintus* di Eberardo il Tedesco; la *Parisiana poetria* o *De arte prosayca metrica et rithmica* di Giovanni di Garlandia. Le sei opere hanno avuto una diffusione certamente eterogenea, tra casi di rarefazione e circolazioni più che floride⁹⁷. Gli unici autori che Boccaccio conobbe con certezza o con un buon grado di probabilità sono Matteo di Vendôme e Goffredo di Vinsauf, i cui nomi ricorrono nell'antico catalogo di Santo Spirito o negli zibaldoni.

⁹⁶ E. Faral, *Les arts poetiques du XIIIe et du XIIe siecle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1924.

⁹⁷ L'opera di Gervasio di Melkley rimane solo il quattro testimoni e sembra essere connessa unicamente all'area di Oxford, Cfr. Gervasio di Melkley. *Ars poetica*. Kritische Ausgabe von H.J. Gräbener. Münster, 1965; E. Faral, *Le manuscrit 511 du 'Hunterian Museum' de Glasgow*, in «Studi medievali», IX, 1936, pp. 18-121; B. Harbert, *A Thirteenth-century Anthology of Rhetorical Poems*, Toronto, Toronto Medieval Texts and Translation, 1975. Della *Parisiana poetria* di Giovanni di Garlandia rimangono solo quattro testimoni che riportano il testo in forma integrale, a cui sono da aggiungere dieci invece parziali o lacunosi, ma nessuno di questi sembra essere di origine italiana, Cfr. T. Lawler (a cura di), *The Parisiana Poetria of John of Garland*, New Haven and London, Yale, 1974, pp. XIX-XXI; E. Marguin Hamon, *Tradition manuscrite de l'oeuvre de Jean de Garlande*, in «Revue d'Histoire des Textes», I, 2006, pp. 189-257; L. J., Paetow, *The Arts Course at Medieval Universities*, Illinois, Urbana-Champaign, 1910, p. 126; G. B. Speroni, *Proposte per il testo della Parisiana Poetria di Giovanni di Garlandia*, in «Studi Medievali», XX/2, 1979, pp. 585-624. Il *Laborintus* di Eberardo il Tedesco tradito da cinquantacinque manoscritti, una tradizione considerevole sebbene limitata principalmente all'area tedesca, cfr. T. Hays, *Der Labourintus Eberhards des Deutschen. Zur Überlieferung und rezeption eines spätmittelalterlichen klassikers*, in «Revue d'histoire des textes», VIII, 2013, pp. 339-69, a pp. 351-69; Cfr. H. Szkelénar, *Nicolaus de Dybin commentatore del Laborintus*, in *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV* Atti del Convegno di Studio (Trento-Rovereto 3-5 ottobre 2008), a cura di C. Leonardi, E. Menestò, Firenze, La Nuova Italia, 1988, pp. 221-37.

L'Ars versificatoria di Matteo di Vendôme⁹⁸ non è inventariata in Santo Spirito, ma il suo autore è di certo vicino al sistema di conoscenze boccacciano. *L'incipit* del nono codice del terzo banco corrisponde alla *praefatio* alla *In Tobiam paraphrasis metrica* dello stesso autore, un testo comunque mai citato da Boccaccio. Come già indicava Hecker, la seconda citazione indicata in questa sede coincide invece con *l'Anticlaudianus* di Alano di Lilla (IX 9, 17)⁹⁹. Nel catalogo dei manoscritti di Matteo di Vendôme curato da Franco Munari sono cinque i testimoni latori di entrambe le opere, nessuno di essi, tuttavia, le contiene secondo l'ordinamento descritto nell'inventario della *parva libraria*¹⁰⁰. Matteo di Vendôme fu sicuramente noto a Boccaccio, che trascrisse la sua *Comoedia Lydia*, fonte certa della novella decameroniana VI 9, nello zibaldone membranaceo (Laur. Plut. XXXIII 31)¹⁰¹.

La *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf è l'unica delle *artes* citata nell'inventario della *parva libraria*, dove vi è nessuna traccia del *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* nonostante anch'esso sia assai diffuso nel Medioevo¹⁰². Nota soprattutto in area italiana anche come *Poetria novella*,

⁹⁸ L'opera è tradita integralmente da sei testimoni, in maniera invece frammentaria da dieci codici e in forma di *excerpta* da un solo manoscritto, cfr. Mathei Vindocinensis. Opera, a cura di F. Munari, III. Ars versificatoria, Roma, 1988, vol. 1. Tuttavia nell'introduzione lo stesso Munari dichiara che si tratta di un'indagine imperfetta, in attesa di integrazioni.

⁹⁹ Cfr. O. Hecker, *Boccaccio funde*, cit., p. 39; A. Mazza, *L'inventario della Parva Libraria*, cit., p. 29.

¹⁰⁰ Cfr. Mathei Vindocinensis, Opera, cit., mss. n° 61, 66, 79, 105, 124.

¹⁰¹ Cfr. M. Petoletti, *Gli zibaldoni di Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 291-300; M. Picone, *La Comedia Lidie dallo Zibaldone al Decameron*, in *Gli Zibaldoni di Boccaccio*, cit., pp. 401-24.

¹⁰² Il *Documentum* rimane oggi in 55 testimoni. Per lungo tempo si è creduto fosse tradito in una doppia versione, ovvero in una *recensio longa* e in una più breve nota come il *Tria sunt*. Come ha dimostrato Martin Camargo, la seconda «may have been composed specifically to serve as a companion to Geoffrey of Vinsauf's *Poetria nova*» nel tardo Quattrocento. Vd. M. Camargo, *Tria sunt: an Art of Poetry and Prose*, a cura di Martin Camargo, Cambridge-London, Cambridge University Press, 2019, p. IX e segg.

titolo con cui è indicata nel catalogo, l'opera è tradita da circa 200 testimoni, il 40% dei quali cronotopicamente collocabili in anni vicini a Boccaccio, ovvero nell'Italia del XIII e il XIV secolo¹⁰³. Si tratta di un numero davvero importante se confrontato con quelli relativi ai testi consimili e che assume maggior rilievo se si considera che si tratta soprattutto, ma con significative eccezioni, di manoscritti destinati allo studio, di bassa fattura e quindi facilmente soggetti alla dispersione¹⁰⁴. La forte influenza della *Poetria nova* nel terreno culturale italiano ha persino condotto in passato all'erronea convinzione che Goffredo di Vinsauf avesse insegnato presso lo *studium* di Bologna¹⁰⁵. È proprio a partire dal Settentrione, più nello specifico dall'area circoscritta tra Padova e Bologna, che si diffonde la *Poetria nova* entro i confini subalpini¹⁰⁶. Otto sono i codici riconosciuti da Marjorie Curry Woods come provenienti dal Nord Italia, in zone che Boccaccio ebbe modo di

¹⁰³ Cfr. M. C. Woods, *Classroom commentaries: Teaching the Poetria Nova across Medieval and Renaissance Europe*, Ohio, Ohio State University Press, 2010, pp. 6-7; E. Gallo, *The grammarian rhetoric: the Poetria Nova of Geoffrey of Vinsauf*, in *Medieval eloquence: studies in theory and practice of medieval rhetoric*, a cura di J. J. Murphy, Berkley-Los Angeles, University of California, 1978, pp. 68-84, a p. 78. Ma vedi anche il precedente: Cfr. G. Manacorda, *Frà Bartolomeo da S. Concordio grammatico e la fortuna di Gaufrredo di Vinesauf in Italia*, cit.

¹⁰⁴ Fa eccezione in questo senso il ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Trotti 302, un codice membranaceo copiato in Italia settentrionale alla fine del XIII secolo o poco dopo, in cui alla prima carta è presente una preziosa miniatura di Papa Innocenzo III citato nell'*incipit* dell'opera. Una certa cura nell'allestimento è riscontrabile anche nel ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, S. 2 sup., datato al 1372. Per entrambi i codici cfr. M. 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), a cura di G. Del Corso, O. Pecere, Cassino, Edizioni Università di Cassino, 2010, t. II, pp. 537-75.

¹⁰⁵ A titolo d'esempio cfr. G. Manacorda, *Storia della scuola*, I, *Il Medioevo*, Milano, Sardon, 1913, pp. 57, 156, 228; G. Bertoni, E. P. Vicini, *Gli studi di grammatica e la rinascenza a Modena. Con appendice di documenti*, Modena, G. Vincenzi e Nipoti, 1905, p. 23. Che la notizia sia infondata è stato variamente dimostrato da voci autorevoli negli ultimi anni, per cui cfr. almeno M. Curry Woods, *Classroom commentaries*, cit., pp. 94-5.

¹⁰⁶ Cfr. E. Bartoli, *Le poetrie e la bucolica medievale latina*, in *Le poetriae del Medioevo latino. Modelli, fortuna, commenti*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2018, pp. 15-44, a pp. 16-7; M. C. Woods, *Classrooms Commentaries*, cit., pp. 94-162; M. Petoletti, *Libri di maestri*, cit.

frequentare direttamente, avendo inoltre contatti con maestri e commentatori dell'opera di Goffredo¹⁰⁷.

Nella tradizione degli studi retorici della penisola tra Duecento e Trecento il suo peso è ben evidente non solo grazie al dato numerico, ma anche alla luce dei consistenti rapporti intertestuali che sono stati individuati tra la *Poetria nova* e i testi di argomento retorico di produzione italiana come il *Candelabrum* di Bene da Firenze o i trattati di Brunetto Latini¹⁰⁸. A questi si sommano i commenti integrali del testo, che si registrano in Italia già a partire dal XIII secolo e sono ascrivibili soprattutto alla zona tra il Veneto e la Toscana¹⁰⁹. Seppure siano opere piuttosto sfortunate dal punto di vista della ricezione stando al numero di codici che

¹⁰⁷ Chicago, University Chicago Library, 476; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 137; Genova, Biblioteca Durazzo Giustiniani, B II 1; Milano, Biblioteca Ambrosiana, E 129 sup.; Milano, Biblioteca Ambrosiana, G 96 sup; Milano, Bibliotheca Ambrosiana, Trotti 302; St. Petersburg, Biblioteka Rossiiskoi akademii nauk, Q. 433; Udine, Archivio di Stato di Udine, 222. Cfr. M. Curry Woods, *Classroom commentaries*, cit., pp. 289-308.

¹⁰⁸ Cfr. G. C. Alessio, *Brunetto Latini e Cicerone (e i dettatori)*, in «Italia medioevale e umanistica», XXII, 1979, pp. 123-69, a pp. 126-8; Bene Florentini, *Candelabrum*, edidit G. C. Alessio, Padova, Antenore, 1983, pp. 374-84; V. Bertolucci Pizzorusso, *Gli smeraldi di Beatrice*, in «Studi mediolatini volgari», XVII, 1969, pp. 7-16, a pp. 12-4; R. Crespo, *Brunetto Latini e la Poetria nova di Geoffroi de Vinsauf*, in «Lettere italiane», XXIV, 1972, pp. 97-9; F. Forti, *La transumptio nei dettatori bolognesi e in Dante*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, Bologna, Commissione per i testi della lingua, 1967 pp. 127-49, a pp. 132-4; D. Losappio, *Introduzione*, in Guizzardo da Bologna, *Recolleste super Poetria magistri Gualfredi*, Verona, Fiorini, 2013, pp. 27-80, a p. 28; I. Maffia Scariati, *La descriptio puellae dalla tradizione mediolatina a quella umanistica: Elena, Isotta e le altre*, in *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal medioevo al Rinascimento*, Atti del convegno internazionale di studi (Università di Basilea, 8-10 giugno 2006) a cura di A. Maffia Scariati, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2008, pp. 437-80.

¹⁰⁹ Cfr. M. Camargo, *Introduction to the revised edition*, in Geoffroy of Vinsauf, *Poetria Nova*, trad. di M. Nims, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2010, pp. 5-16, a p. 12. Per la genesi dei commenti alla *Poetria nova* in Italia e la spinosa questione della loro cronologia cfr. D. Losappio, *Introduzione*, cit.

le attestano, la loro esistenza conferma l'importanza dell'opera di Goffredo nel Medioevo italiano¹¹⁰.

Alla prima generazione di commentatori italiani dell'opera goffrediana, appartiene Benedetto da Cividale o d'Aquileia, il cui commento è tradito nel ms. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, V.D.6¹¹¹. Il codice di origine napoletana è databile agli inizi del XIV secolo¹¹². Un *colophon* attribuisce il testo a Benedetto di Aquileia – maestro di retorica, grammatica, logica e dialettica – e informa che l'ideazione del commento è avvenuta su richiesta dei suoi studenti («Explicit scriptum quod condidit Magister Benedictus Aquieliegiensis [sic] *Poetria novellam* ad instantiam scholarium Tabelionum Ravenatum», f. 46v). Lo stesso copista, Jacopo di Benincasa, dichiara di essere notaio e suo discepolo («Reverendo ac mutuendo doctori suo domino Benedicto de Civitate, Aquiliegiensis dioecesis, grammaticae loyce et rhetorice facundissimo profexori suis discipulorum minimus Jacobus Benencase notarius Rauennas ciuis» f. 46v)¹¹³. Un ulteriore testimone del commento (Princeton, Princeton University Library, Robert Garret Library Collection, MS 120, ff. 3-155¹¹⁴) conferma nella nota explicitaria che fu scritto per gli studenti della sua

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Cfr. D. Gutierrez, *La biblioteca di San Giovanni a Carbonara di Napoli*, in «Analecta Augustiniana», XXIX, 1966, pp. 59-212, a p. 186-90; O. Kristeller, *Iter italicum. A Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and Other Libraries, I, Italy, Agrigento to Novara*, London-Leiden, The Warburg Institute-Brill, 1977, p. 415; M. C. Wood, *Classroom commentaries*, cit., p. 299; D. Losappio, *Introduzione*, cit., p. 28-30.

¹¹² Cfr. Ivi, p. 29, n. 6.

¹¹³ Cfr. M. C. Wood, *Classroom commentaries*, cit., pp. 148-51. Si segue qui la trascrizione secondo D. Losappio, *Introduzione*, cit., p. 29, che si discosta leggermente da quella proposta da Wood.

¹¹⁴ Cfr. S. De Ricci, *Supplement to the Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, New York, Bibliographical Society of America, 1962, vol. I, p. 189; S. Gallick, *Medieval Rhetorical Arts*, cit., pp. 67-95, a p. 84

scuola («Explicit ergo expositio huius libri compilata [...] ad petitionem scolarium Rauennensium» f. 154v). Codici come quelli ora citati dimostrano quanto la *Poetria nova* fosse nota e spesso anche posseduta da notai, nelle cui scuole era sfruttata come testo d'insegnamento¹¹⁵.

Sono pertanto soprattutto i maestri a volgere lo sguardo a questo testo. Alla seconda generazione di commentatori italiani della *Poetria nova* appartiene ancora un insegnante e retore bolognese, Pietro da Moglio, che ebbe un florido rapporto con Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio¹¹⁶. Il suo nome ricorre due volte nel ms. Genova, Biblioteca Durazzo, 128 (B.II.1)¹¹⁷. Si tratta di un manoscritto di ottima fattura, molte sono le mani delle glosse e del fitto commento interlineare, in cui sono alternati latino e volgare. In una nota nel margine sinistro del primo foglio si legge «est mouglo», forse, ipotizza Marjorie Curry Woods, per indicare la paternità di una criptica glossa interlineare posta nel lato opposto della carta¹¹⁸. Più interessante è invece il *colophon* del manoscritto «Magister Guiccardus fecit scriptum poetrie Gualfredi et hoc habet magister Petrus de Muglio in sua»,

¹¹⁵ Cfr. P. F. Gehl, *Moral art. Grammar, Society and Culture in Trecento Florence*, Ithaca-London, Cornell University, Press, 1993, p. 210.

¹¹⁶ Sul ruolo di Pietro da Moglio e sul suo rapporto con Petrarca e Boccaccio cfr. almeno G. Billanovich, *L'insegnamento della grammatica e della retorica nelle Università italiane tra Petrarca e Guarino*, in *Les Universités à la fin du Moyen-Age*, Atti del congresso internazionale (26-30 maggio 1975), a cura di J. Paquet, J. Ijsewijn, Louvain, Institut d'études médiévales, 1978, pp. 368-380; Id., *Petrarca, Pietro da Moglio e Pietro da Parma*, in «Italia medioevale e umanistica», XXII, 1979, pp. 371-373, 380-389; A. Foresti, *Pietro da Moglio a Padova e la sua amicizia col Petrarca e col Boccaccio*, in «L'Archiginnasio», XV, 1920, pp. 163-173; L. Quaquarelli, *Per un profilo aggiornato di Pietro da Moglio*, in «Schede umanistiche», XXXIII, 2010, pp. 33-55; Id., *Moglio, Pietro da*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2011; R. G. Witt, *In the Footsteps*, cit., pp. 126, 299-301, 306; M. Curry Woods, *Classroom commentaries*, cit., pp. 146-148

¹¹⁷ Cfr. Ivi., pp. 146-8; D. Punuch, *I manoscritti della Raccolta Durazzo*, Genova, Sagep, 1979, p. 190; D. Losappio, *Introduzione*, cit., pp. 77-80; Id., *Un nuovo testimone frammentario del commento di Guizzardo da Bologna*, in «Spolia», ns., VI, 2020, pp. 110-28.

¹¹⁸ Cfr. D. Punuch, *I manoscritti*, cit., p. 190, fig. 1.

ovvero le glosse al testo sono trascritte da un codice con il commento di Guizzardo da Bologna posseduto da Pietro da Moglio nella sua (*in sua*) biblioteca. Si ha, inoltre, la dimostrazione che la biblioteca del maestro circolava ampiamente anche tra le mani dei suoi studenti, assicurando a un testo utile allo studio della retorica come la *Poetria nova* un'ancor maggiore diffusione¹¹⁹. Non appare peregrino immaginare che Pietro da Moglio possa essere stato uno dei tramiti possibili attraverso i quali Boccaccio può aver conosciuto la produzione di Goffredo.

L'opera fu, dunque, sfruttata con fini pedagogici, divenendo parte dei *curricula* accademici e avendo un ruolo fondamentale anche nell'insegnamento della scrittura in prosa¹²⁰. Ci sono prove di impiego nell'area italiana della *Poetria nova* come testo di studio non solo tra i notai ma ad ogni livello della formazione, anche i più bassi: l'informazione è avvalorata anche da note presenti in alcuni manoscritti conservati ora a Firenze¹²¹. Esempio del suo uso negli ambienti toscani destinati all'apprendimento è il ms. 874 conservato presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze, datato approssimativamente tra il 1355 e il 1365. La nota di possesso vergata a f. 39v («Iste liber est Antonii Arnaldi morantis in scholis Magistri Spiliati. Amen») rimanda alla scuola del Maestro Spigliato di Cenne da Firenze, che ebbe vari incarichi di insegnamento a Prato e Firenze tra il 1359 e il 1388¹²². Sul verso dell'ultima carta ricorre anche un puerile disegno di una torre. Più tardi di poco ma ancora provenienti dalla zona fiorentina sono i mss. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi, 69

¹¹⁹ G. Billanovich, *L'insegnamento della grammatica e della retorica*, cit.

¹²⁰ Cfr. M. C. Woods, *Classroom commentaries*, cit., p. 210.

¹²¹ Cfr. R. Black, *Humanism and education*, cit., p. 343; cfr. *passim* P. F. Grendler, *The universities of Italian Renaissance*, Baltimora, Johns Hopkins Universities Press, 2002; M. Petoletti, *Libri di maestri, libri di scolari*, cit., pp. 537-75.

¹²² Cfr. R. Black, *Education and Society in Florentine Tuscany. Teachers, Pupils and Schools, c. 1250-1500*, Leiden-Boston, Brill, 2007, p. 63.

e Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 139, entrambi dalla fattura e dalle glosse tipiche degli ambienti scolastici¹²³.

Non sorprende a questo punto che tra le arti poetiche medievali, la *Poetria nova* sia l'unica a ricorrere nell'inventario della *parva libraria*, in cui, sotto il nome di *Poetria novella* come da tradizione italiana, è descritta al banco I posizione 8: «Item in eodem banco I, liber VIII. Poetria novella completa, ligatus et copertus corio obscuro, cuius principium est "Papa stupor mundi", finis vero penultime carte "crescere non poteris quantum"». ¹²⁴ Nell'edizione dell'inventario curata da Antonia Mazza, la *poetria* è inserita nella lista dei circa 80 libri che, con buona probabilità, possono essere appartenuti a Boccaccio, nonché nella sottocategoria dei libri tecnici con cui l'autore può essere entrato in contatto durante la fase di formazione¹²⁵. Il codice a oggi non è stato individuato. Già Oscar Hecker aveva notato che per la *Poetria nova* è citato nell'inventario l'effettivo *explicit* dell'opera, desumendo che, con ogni probabilità, sull'ultimo foglio del codice deve esserci stato qualcos'altro¹²⁶. L'affermazione di Hecker, per quanto attendibile, è in parte inesatta: l'*explicit* indicato è in realtà solo il primo emistichio e parte del secondo dell'esametro finale, che invece termina con «de iure mereris». La *Poetria nova* è in genere tradita in codici destinati allo studio, nei cui ampi margini è accompagnata da commenti di varia estensione. La presenza anomala di questa forma tronca dell'ultimo verso potrebbe coincidere con una glossa di tipo lemmatico. È tuttavia noto che il copista incaricato di redigere l'inventario della *parva libraria* fu colpevole di numerose imprecisioni. Sembra verosimile immaginare che la

¹²³ Ivi, pp. 342-3.

¹²⁴ A. Mazza, *L'inventario*, cit., p. 61.

¹²⁵ Cfr. *Ibidem*.

¹²⁶ Cfr. O. Hecker, *Boccaccio-funde*, cit., pp. 38-9.

forma abbreviata dell'*explicit* possa essere dovuta ad una copiatura frettolosa e incompleta. È quanto avvenuto per il *Compendiloquium* di Giovanni Gallico (ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1230), ovvero il quindicesimo codice del quarto banco: la fine della penultima carta descritta nell'inventario è «convenientes», laddove quello effettivo è «convenientes causa emendi clamare»¹²⁷.

Oltre ai manoscritti finora discussi, esiste un buon numero di testimoni latori dell'opera goffrediana e cronotopicamente vicini a Boccaccio. È il caso del ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1189 di area tosco-napoletana¹²⁸. Il testo è copiosamente annotato da varie mani, inclusa quella del copista, ma le note si interrompono bruscamente al f. 24r. Al foglio 35v è presente una nota di possesso di mano trecentesca «iste liber est Iohannis olim ser Francisci Guadagni de Romena». Nella zona di Romena, e più in generale nel Casentino, sono attestate una prolifica tradizione notarile e numerose scuole di notariato, in particolar modo al servizio dei conti Guidi. Una famiglia Guadagni è invece attestata a Firenze nel Trecento¹²⁹. Vieri Guadagni, nel 1397 capitano della Compagnia di Orsammichele, ebbe dal matrimonio con Francesca di Simone Tornabuoni (zia di Lucrezia, futura

¹²⁷ T. Gramigni, *Il Compendiloquium di Giovanni Gallico appartenuto a Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 968-9.

¹²⁸ Il codice non è discusso da Marjorie Curry Woods, che tuttavia lo cita all'interno del suo inventario. L'attribuzione all'area tosco-napoletana è presente sia nel catalogo della biblioteca, che nel volume di Robert Black, cfr. R. Black, *Humanism and Education*, cit., pp. 343-4; M. Curry Woods, *Classroom Commentaries*, cit., p. 294; S. Morpurgo, *I manoscritti della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, vol. 1, *I manoscritti italiani dal Ricc. 1002 al Ricc. 1700*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1900, pp. 251-2.

¹²⁹ Cfr. variamente i numerosi contributi inclusi in *Il notariato in Casentino nel Medioevo. Cultura, prassi, carriere*, a cura di A. Barlucchi, Firenze, Associazione di Studi Storici Elio Conti, 2016.

moglie di Piero di Cosimo de' Medici) dieci figli, tra cui uno di nome Giovanni¹³⁰. Sulla numerosa prole, tuttavia, non ci sono notizie.

Nelle ultime carte del codice sono presenti due lettere angioine, frammezzate da numerose prove di penna in seguito abrase. Gli ultimi due versi (f. 35r) e la nota explicitaria sono trascritti da mano diversa rispetto all'unica dell'intero manoscritto. La fine della penultima carta non coincide con quella indicata nell'inventario, tuttavia, le due epistole poste in conclusione, purtroppo molto danneggiate e in parte illeggibili (quasi del tutto la seconda), sono un utile supporto alla sua datazione. La prima (f. 35v) si apre con il nome di Roberto d'Angiò, seguito dalle numerose cariche da lui coperte tra cui quella di re di Gerusalemme e della Sicilia («Robertus Dei gracia rex Ierusalem et Sicilie, ducatus Apulie et principatus Capue, Provincie et Forcalquerii ac Pedimontis comes») ottenuta il 3 agosto del 1309 e mantenuta fino alla morte avvenuta il 20 gennaio 1343¹³¹. Allo stesso modo è interessante la seconda epistola, alla cui chiusura (f. 36v) segue l'indicazione di data e luogo di composizione. Purtroppo, l'anno risulta illeggibile (a differenza del mese, ottobre), ma non vale lo stesso per la città, Napoli. Testi di questo genere sono presenti nella biblioteca di Boccaccio e catturarono di certo il suo interesse. A dimostrarlo è il *dictamen* da lui copiato ai ff. 62r-v di ZL dall'*incipit* «Frederichus Dei Gratia Romanus imperator clericis Romane ecclesie», una lettera di propaganda forse falsa¹³².

A oggi non è stato ancora ben delineato un quadro di insieme della diffusione della *Poetria nova* nel Sud Italia, ma le sporadiche tracce rilevate lasciano immaginare un panorama consimile a quello del resto della

¹³⁰ Cfr. R. Zaccaria, *Guadagni, Vieri*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2003.

¹³¹ Cfr. J. P. Boyer, s.v. *Roberto d'Angiò, re di Sicilia-Napoli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2017.

¹³² Cfr. *Boccaccio autore e copista*, cit., p. 311.

penisola italiana. Il trattato di Goffredo è unito all'*ars* di Orazio da uno stretto rapporto di dipendenza. Le due opere circolano spesso nel Medioevo in codici che le affiancano¹³³. Un esempio in questo senso è il ms. Firenze, Biblioteca Nazionale, Conv. Soppr. J.VI.17, databile tra il 1330 e il 1340, in cui la *Poetria nova* è tradita insieme all'*Ars poetica* e le epistole di Orazio. Il codice contiene un ricco commento interlineare e a margine, che concorre a definirlo un manoscritto a uso scolastico¹³⁴. Questa forte vicinanza è mediata anche dal commento oraziano il cui incipit è «Materia huius auctoris in hoc opere est ars poetica. Intencio sua est poeta istruere dando eis precepta de arte poetica», sul cui rapporto con la dottrina delle *artes* si è negli anni ampiamente discusso¹³⁵. A lungo si è creduto che esso fosse stato scritto da Paolo da Perugia, maestro-sodale di Giovanni Boccaccio e *custos librorum* della perduta Biblioteca angioina¹³⁶. A origine di questa attribuzione è il colophon che suggella il testo nel ms. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, V F 21: «editus per Paulum Perusinum». Il ritrovamento di testimoni più antichi del codice napoletano, per anni considerato unico manoscritto latore dell'opera, ha invece condotto a riconsiderare tanto la paternità del commento quanto il suo rapporto con lo

¹³³ Cfr. ad ind. C. Villa, *I manoscritti di Orazio*, I-III, in «Aevum», LXVI-VIII, 1992-4. «The last stage of the grammar school curriculum were reflected in a combination of classical and medieval texts not found before the thirteenth century: it was at this point that stylistic began to take center stage, so it is not surprising to find school miscellanies linking the two great metric stylistic manuals from Latin antiquity and the middle ages: Horace's *Ars poetica* and Geoffrey of Vinsauf's *Poetria nova*», R. Black, *The School Miscellany in Medieval and Renaissance Italy*, in *Il codice miscellaneo*, cit., pp. 213-44, a p. 222.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Il commento è pubblicato da K. Friis-Jensen, *The Ars poetica in Twelfth-Century France. The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland*, in «Cahiers de l'Institut du moyen âge grec et latin», LX, 1990, pp. 319-88.

¹³⁶ Per la bibliografia relativa a Paolo da Perugia e il suo rapporto con Boccaccio vd. M. Ferretti, *Boccaccio, Paolo da Perugia e i commentatori ovidiani di Giovanni del Virgilio*, in «Studi sul Boccaccio», XXXV, 2007, pp. 85-110.

sviluppo della dottrina delle *artes*¹³⁷. Seppure sia stata negata l'ipotesi di una paternità del commento *Materia*, l'indicazione *editus per* può essere intesa come «la testimonianza di una operazione editoriale compiuta dal bibliotecario di re Roberto»¹³⁸.

Ulteriori elementi a confermare la diffusione della *Poetria nova* in area napoletana possono essere individuati nelle raccolte librerie dei protagonisti della cultura trecentesca. Possessore di una copia dell'opera fu sicuramente Niccolò Acciaiuoli, gran siniscalco del Regno di Napoli. Della sua biblioteca, sulla cui grande entità e riservatezza ironizza persino Boccaccio nell'aspra *Epistola XIII*¹³⁹, rimane solo un inventario conservato in un documento dell'Archivio di Stato di Firenze (Diplomatico, cartacei, Galluzzo-San Lorenzo, 1339, ff. 1r-2v)¹⁴⁰. All'interno è citata anche la *Poetria nova* (sotto il diffuso titolo di *Poetria novella*) e il riferimento ricorre inoltre nell'inventario dei manoscritti appartenuti alla Certosa di Firenze a cui Niccolò Acciaiuoli donò la sua biblioteca (come si evince dal suo secondo testamento datato 30 settembre 1359); si tratta purtroppo di un manoscritto

¹³⁷ Cfr. C. Villa, *Due schede per editus*, in «Italia medioevale e umanistica», XXXI, 1981, pp. 399-402; K Friis-Jensen, *The Ars poetica*, cit.; D. Losappio, *Introduzione*, cit.

¹³⁸ C. Villa, *Due schede*, cit., p. 400.

¹³⁹ G. Boccaccio, *Epistola XIII*, 177.

¹⁴⁰ Una prima edizione dell'inventario è stata pubblicata da R. Sabbadini nel 1907, poi riproposta da L. Chiappelli nel 1929. Il testo è stato recentemente edito con un nuovo commento da L. Gargan, cfr. R. Sabbadini, *I libri del gran siniscalco Niccolò Acciaiuoli*, in «Il libro e la stampa», n.s., I, 1907, pp. 33-40; L. Chiappelli, *Una notevole libreria napoletana del Trecento*, in «Studi medievali», n.s., I, 1928, pp. 456-70; L. Gargan, *I libri di Niccolò Acciaiuoli e la Biblioteca della Certosa di Firenze*, in «Italia Medioevale e Umanistica», LIII, 2012, pp. 37-118, a pp. 52-66. Per un sintetico panorama d'insieme cfr. *Repertorio di Inventari e Cataloghi di Biblioteche Medievali*, vol. 1, *Italia, Toscana*, a cura di G. Fiesoli, E. Somigli, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2009, n. 1733, pp. 297-8. Per l'importanza della Certosa del Galluzzo nella vita di Niccolò Acciaiuoli e il punto di vista di Giovanni Boccaccio sulla questione cfr. variamente il recente volume *Niccolò Acciaiuoli, Boccaccio e la Certosa del Galluzzo. Politica, religione ed economia nell'Italia del Trecento*, a cura di A. Andreini, S. Barsella, E. Filosa, J. Houston, S. Tognetti, Roma, Viella, 2020.

mai individuato¹⁴¹. Il codice potrebbe provenire con buona probabilità dall'ambiente napoletano, in cui Acciaiuoli fu a lungo attivo anche nell'ambito del commercio¹⁴².

Al netto dei dati fin qui discussi, sembra verosimile immaginare che il proprietario del manoscritto citato nell'inventario possa essere stato proprio Boccaccio. Resta quindi da comprendere in quale fase della sua vita e in quale luogo abbia potuto reperire il codice. Da un lato, appare piuttosto semplice ricondurre il suo primo accesso a un'opera come la *Poetria nova* alla prima formazione, ovvero al suo periodo napoletano. Tracce della presenza in area campana sono state qui variamente raccolte. A queste, c'è da aggiungere il forte legame esistente tra la cultura francese e quella angioina, che avrebbe potuto portare piuttosto facilmente un testo come quello di Goffredo nel contesto in cui il giovane Boccaccio ebbe modo di intraprendere le sue prime letture e l'iniziale formazione di letterato¹⁴³. Percorrendo tuttavia le tappe salienti della sua vita, altri luoghi e altri sistemi di relazioni conducono sulla strada della *Poetria nova*. Il Certaldese, che pure non fu un appassionato pellegrino europeo come l'amico Petrarca, viaggiò molto avendo come principali direttive dei suoi spostamenti Ravenna e Napoli. Nella città romagnola, in cui risiedeva la piccola Violante, fu presente a più riprese dagli anni '40 agli anni '70 del Trecento, quando frequentò la corte dei da Polenta intessendo importanti relazioni

¹⁴¹ Per la storia della biblioteca di Niccolò Acciaiuoli cfr. L. Gargan, *I libri di Niccolò Acciaiuoli*, cit.; per il riferimento alla *Poetria nova*, vd. in partic. pp. 43, 53, 84, 104.

¹⁴² Sull'attività di commercio di Niccolò Acciaiuoli cfr. E. P. Tocco, *La certosa di San Lorenzo*, in *Niccolò Acciaiuoli, Boccaccio e la Certosa del Galluzzo*, cit., pp. 129-51, a p. 133.

¹⁴³ Per informazioni e riferimenti bibliografici relativi alla presenza della cultura francese a Napoli e la sua importanza per la vita di Boccaccio cfr. variamente *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Atti del convegno Boccaccio Angioino (Napoli-Salerno, 23-25 ottobre 2013), a cura di G. Alfano, E. Grimaldi, S. Martelli, A. Mazzucchi, M. Palumbo, A. Perriccioli Saggese, C. Vecce, Firenze, Cesati, 2015.

rimaste punto cardine per tutto il resto della sua esistenza. Qui ebbe modo di iniziare il duraturo sodalizio con Donato Albanzani, conobbe il giovane Giovanni Conversini, ma si rapportò anche con molti notai – nei cui circoli, come si è detto, era nota la *Poetria nova* – quali Donato Dino Perini, Pietro Giardini e Menghino Mezzani¹⁴⁴. Negli anni in cui frequentò la città, in Romagna giudici, avvocati, notai e rappresentanti di varie professionalità si inserirono nelle istituzioni locali, trovando impiego nelle corti cittadine e assecondando le nuove instabili realtà monocratiche instauratesi¹⁴⁵. Quello ravennate è dunque un ambiente e un sistema di relazioni che potrebbe aver fornito a Boccaccio facile accesso alla *Poetria nova*. Più in generale, inoltre, le sue residenze in Nord Italia rappresentano un potenziale punto di contatto con l'opera goffrediana, in particolar modo l'area geografica veneta¹⁴⁶. Nel 1363, il Certaldese fu persino ospite in casa di Pietro da Moglio per una settimana. Qui avrebbe potuto avere facile accesso ad una biblioteca in cui l'opera di Goffredo era ben presente¹⁴⁷.

Resta ovviamente aperta anche la possibilità di accesso all'*ars* a Firenze, in cui, come si è tentato di dimostrare, la *Poetria nova* era con sicurezza

¹⁴⁴ M. Santagata, *Boccaccio. La fragilità di un genio*, Milano, Mondadori, 2019, 125-64; 212-30, 258-61. Per un quadro specifico del rapporto tra Boccaccio e la Romagna e una completa bibliografia dai primi anni del Novecento cfr. i preziosi contributi inclusi in *Boccaccio e la Romagna*, Atti del Convegno di Studi (Forlì, 22-23 novembre 2013), a cura di G. Albanese, P. Pontari, Ravenna, Longo, 2015. Nello specifico cfr. anche L. Gargan, *Un nuovo profilo di Giovanni Conversini da Ravenna*, in *Dante a Ravenna nel Trecento*, a cura di M. Petoletti, Ravenna, Longo, 2015, pp. 177-234; C. M. Monti, *Il ravennate Donato Albanzani Amico di Boccaccio e Petrarca*, in *ivi.*, pp. 115-76, a pp. 133-8.

¹⁴⁵ Cfr. A. Vasina, *Politica e cultura in Romagna nel Trecento*, in *Boccaccio e la Romagna*, *cit.*, pp. 21-32.

¹⁴⁶ Per i rapporti di Boccaccio con il Veneto cfr. variamente *Boccaccio Veneto. Settecento anni di incroci mediterranei a Venezia*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 20-22 giugno 2013), a cura di L. Formisano, R. Morosini, G. Sigal, Ariccia, Aracne, 2015.

¹⁴⁷ Bisogna tuttavia notare che la principale residenza di Pietro da Moglio era a Bologna e dunque in essa potrebbe aver lasciato temporaneamente il suo patrimonio librario. Sembra comunque verosimile che a Padova il maestro avesse con sé il trattato, utile a supporto della sua attività di insegnamento.

un'opera assai diffusa. È certo che persino Petrarca, nel cui scaffale retorico come si è visto sono presenti testi ben più rari, avesse memoria vivida del testo, nonostante non rimandi mai esplicitamente al nome del suo autore. A riprova della sua conoscenza dell'opera, è la citazione del verso 31 («Roma quasi celum») nelle glosse a Servio, in *Buc.*, I 22 nel Virgilio Ambrosiano (ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 79 inf., olim S.P. 10/27)¹⁴⁸. Si tratta di una glossa di particolare interesse se si considera l'atteggiamento di Petrarca riservato molti autori medievali, la cui conoscenza è celata spesso da un velo di silenzio¹⁴⁹. La breve citazione conferma a pieno titolo la presenza della *Poetria nova* nel suo sistema culturale, in cui Goffredo possiede quindi una posizione, seppure forse subordinata, dello scaffale retorico occupato principalmente dalle grandi *auctoritates* latine.

In tutti gli spazi in cui Boccaccio ebbe modo di soggiornare, la *Poetria Nova* sembra essere un testo assai diffuso. Molto spesso di bassa fattura e probabilmente dal costo non oneroso, i codici che ne sono latori circolano negli ambienti scolastici e notarili. È dunque facile immaginare, anche al fronte di una mancata identificazione del codice citato in Santo Spirito, che Boccaccio possa avervi avuto accesso in tutto l'arco della sua vita, dagli anni giovanili in ambiente tosco-napoletano fino all'età più matura nell'Italia settentrionale.

¹⁴⁸ Cfr. M. Petoletti, «Servius altiloqui retegens archana maronis»: *Le postille a Servio*, in F. Petrarca, *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, a cura di M. Baglio, A. Nebuloni Testa, M. Petoletti, presentazione di G. Velli, Roma-Padova, Antenore, 2006, pp. 91-143, a pp. 104-5.

¹⁴⁹ Cfr. *Ibidem*.

2.4. Le artes praedicandi

A un'ulteriore forma di trattatistica retorica medievale appartiene l'ultima opera di argomento retorico presente nell'Inventario della *Parva libraria*, ovvero a quella delle *artes praedicandi*. La *Summa de artes praedicandi* di Alano di Lilla (noto anche come Alanus ab Insulis o de Insulis) è una delle più antiche opere appartenenti a questo genere, ma soprattutto la più diffusa¹⁵⁰. Il nome Alano ricorre nell'inventario in altri due luoghi, ovvero nel già citato nono codice del terzo banco contenente l'*Anticlaudianus* e il terzo codice del secondo banco in cui la fine della penultima carta proviene dai *Tristia*, ma l'*incipit* è quello effettivo del *De planctu naturae*. Desta interesse che l'*Anticlaudianus* e il *De planctu naturae* siano spesso traditi insieme alle *artes* di Goffredo di Vinsauf, Matteo di Vendôme, Gervasio di Melkley ed

¹⁵⁰ L'*ars* di Alano è disponibile solo nell'edizione della patrologia latina, ovvero Alanus ab Insulis, *Summa de arte praedicatoria*, in *Patrologia latina cursus completus, series latina*, ed. by di J. P. Migne, Paris, Garnier, 1855, t. CCX. Unica traduzione attualmente edita del testo è quella in inglese a cura di Evans, cfr. Alan of Lille, *The Art of Preaching*, trad. di G. R. Evans, Kalamazoo, MI: Cistercian Publications, 1981. L'opera è tradita da almeno 127 manoscritti ed è caratterizzata da una tradizione testuale molto complessa, cfr. F. Siri, *Et natura mediocritatis est amica. Empreintes philosophiques sur la prédication d'Alain de Lille*, in «Revue des sciences philosophiques et théologiques», XLVII, 2013, pp. 299-344; *Notice de Ars praedicandi, Alanus ab Insulis (11.-1202?)*, in P. Bourgain, D. Stutzmann, *FAMA : Œuvres latines médiévales à succès*, 2019 (permalink : <http://fama.irht.cnrs.fr/oeuvre/268472>) consultato il 27/11/2020. L'edizione è tuttavia fondata solo su due codici e i suoi limiti sono stati variamente messi in luce, cfr. J. B. Haureau, *Mémoire sur la vie et quelques oeuvres d'Alain de Lille*, in «Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», XXXII, Parigi, 1886, pp. 1-27; M. T. D'Alverny, *Alain de Lille: Texts inédits*, Paris, J. Vrin, 1965, p. 179. Ai codici censiti, sono da aggiungere i seguenti e individuati nel corso di questa ricerca tramite i cataloghi delle rispettive biblioteche: Durham, Durham Cathedral Library, B. IV. 20, sec. XIII, ff. 187r-230v; Durham, Durham Cathedral Library, B. IV. 42, sec. XIV-XV; Mainz, Wissenschaftliche Stadtbibliothek, HS I 414, sec. XIV-XV, ff. 100r; Novacella, Biblioteca Abbaziale, 181, sec. XV, prov. Italia, ff. 1r-60v; Oxford, Bodleian Library, Bodl. 2 (S.C. 1842), sec. XIII (prima metà), prov. Inghilterra.

Eberardo il Tedesco a significare una certa vicinanza di questi autori nel sistema di conoscenza medievale¹⁵¹.

La *Summa* è collocata alla decima posizione del secondo banco: «Item in eodem banco II° liber decimus. Alanus de arte predicandi completus et coperus corio rubeo, cuius principium est Villa scalam Iacob etc. finis vero et reddituri sunt rationem»¹⁵². L'*incipit* corrisponde al più diffuso nella tradizione manoscritta del testo (ovvero a quello della *praefatio auctoris*, PL, 210, III), la fine (che in questo caso non è, come di consueto, relativa al verso della penultima carta, ma coincide con l'*explicit* del codice stesso) citata non è ancora stata identificata. La stringa testuale «reddituri sunt rationem» è piuttosto comune nei testi di argomento religioso, ricorre infatti in almeno diciassette opere che vanno dal *De miseria humana conditionis* di Gregorio VII alla *Summa de arte praedicandi* di Tommaso di Chobam, passando per omelie e sermoni di autori vari, o anche all'esegesi del vangelo di Matteo. Tuttavia, l'*explicit* indicato nell'inventario include anche la parola «et». Un estratto interamente coincidente sembra essere presente solo nel *Tractatus super quatuor evangelia* di Gioacchino da Fiore (XII sec.). L'opera è tradita da 4 manoscritti miscellanei (Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek, A 121, ff. 176r-222r; Padova, Biblioteca Antoniana, Manoscritti 322, ff. 81ra-136rb; Reggio Emilia, Biblioteca del Seminario

¹⁵¹ Nel ms. London, British Library, Cotton Cleopatra, B VI entrambe ricorrono insieme alla *Poetria nova*, al *Documentum* e il *Tria sunt*; nel ms. Munchen, Bayerische Staatsbibliothek, CLM 565 è possibile leggere l'uno dopo l'altro il *De planctu naturae* e la goffrediana *Summa de arte dictandi*; nel ms. Oxford, Balliol College, 276 sono traditi insieme l'*Anticlaudianus* e le *artes* di Matteo di Vendôme, Gervase of Melkley e Goffredo di Vinsauf; nel ms. Oxford, Corpus Christi College, 144 il *De planctu naturae* e la *Poetria nova*; in Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteia, II 206, l'*Anticlaudianus* e il *Tria sunt*; in York, Minster Library, XVI Q 14, l'*Anticlaudianus*, l'*Ars versificatoria* e la *Poetria nova*; in Praha, Národní Knihovna České Republiky (olim Národní a Univerzitní Knihovna) I.G.7 (281), il *De planctu naturae* e il *Laborintus*; in Worcester, Cathedral and Chapter Library Q. 79, il *De planctu naturae*, la *Poetria nova* e il *Tria sunt*.

¹⁵² A. Mazza, *L'inventario della Parva Libraria*, cit., p. 23.

Vescovile, R2, ff. 26ra-37vb; Roma, Archivio Generale dei Padri Carmelitani (Institutum Carmelitanum), III Varia 1 (olim III.556.A), ff. 105vb-107rb¹⁵³), nessuno dei quali include il trattato di Alano di Lilla, che pure può dirsi affine dal punto di vista tematico.

Secondo Novati e Mazza sono scarse le probabilità che il codice a cui si riferisce l'inventario sia appartenuto a Boccaccio¹⁵⁴. In effetti, per la loro natura, le *artes praedicandi* si diffusero in molte biblioteche abbaziali dal XIII al XV secolo. Potrebbe dunque trattarsi di un'acquisizione precedente o successiva della biblioteca stessa, tuttavia, come i recenti studi di Niccolò Maldina sul *Corbaccio* hanno messo in luce, Boccaccio sembra ben conoscere questa particolare tradizione retorica¹⁵⁵.

Il panorama di studi sulla circolazione delle *artes praedicandi* è ancora molto poco definito e la *Summa* di Alano di Lilla non fa eccezione in questo senso. Una ricostruzione della sua circolazione negli ambienti prossimi a Boccaccio è un obiettivo difficilmente raggiungibile allo stato degli studi attuali. Tra l'inizio del XIII secolo e la fine del XV circolarono in Europa oltre 230 *artes praedicandi*, ma solo poco più di 30 sono disponibili in edizioni moderne, molte ormai datate e prive di un sufficiente apparato critico¹⁵⁶. Franco Morenzoni, che dell'argomento si è occupato con preziosi contributi in anni recenti, ha più volte ribadito quanto inoltrarsi in questo campo di

¹⁵³ Cfr. Ioachim abbas Florensis, *Tractatus super quatuor evangelia*, a cura di F. Santi, Istituto italiano per il Medioevo, 2002, *ad ind.*

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ N. Maldina, *Retoriche e modelli della predicazione medievale nel Corbaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XXXIX, 2011, pp. 154-187. Ma cfr. anche: J. Usher, *Frate Cipolla's Ars Praedicandi or a 'Récit du discours' in Boccaccio*, in «The Modern Language Review», LXXXVIII/2, 1993, pp. 321-36.

¹⁵⁶ H. Caplan, *Mediaeval Artes Praedicandi: A Hand-List*, Ithaca, Cornell University Press, 1934; *Id., Mediaeval Artes Praedicandi: A Supplementary Hand-List*, Ithaca, Cornell University Press, 1936. Cfr. anche T. M. Charland, *Artes Praedicandi: Contribution à l'histoire de la rhétorique au moyen âge*, Paris, De Vrin, 1936.

indagine sia molto rischioso, a causa della totale assenza di ricerche preliminari su tradizione e circolazione manoscritta dei testi appartenenti a questo genere.¹⁵⁷ Uno strumento molto utile per chi voglia intraprendere questa tale strada è stato fornito in anni recenti da Siegfried Wenzel. Il suo studio *Medieval artes praedicandi: a synthesis of Scholastic Sermon Structure*, edito nel 2015, è un vero e proprio sondaggio sistematico di questi peculiari trattati retorici medievali corredato di una nutrita bibliografia e di un veloce quadro sulla tradizione manoscritta, le edizioni e i commenti al testo¹⁵⁸.

La *Summa de arte praedicatoria* è, come anticipato, l'unica delle *artes* a essere presente nell'inventario, tuttavia è di gran lunga più alto il numero di trattati appartenente a questo genere prodotti prima della morte di Boccaccio. Quelli di autore noto analizzati da Wenzel sono elencati nella tabella che segue:

<i>Artes praedicandi</i> di autore noto cronologicamente antecedenti alla morte di Boccaccio¹⁵⁹
Guibert de Nogent († 1124), <i>Liber quo ordine sermo eri debeat</i>
Alano di Lilla († 1203), <i>Summa de arte praedicandi</i>
Alexander of Ashby (†1208-14), <i>De artificioso modo predicandi</i>
Thomas of Chobam († post 1233), <i>Summa de arte praedicandi</i>

¹⁵⁷ F. Morenzoni, *La littérature des artes praedicandi de la fin du XIIe au début du XVe siècle*, in *Sprachtheorien in Spätantike und Mittelalter*, a cura di S. Ebbesen, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1995, pp. 339-59, a p. 339. Margaret Jennings ha tentato a più riprese di tracciare una storia delle *artes praedicandi*, con particolare attenzione all'eredità ciceroniana, cfr. M. Jennings, *Rhetor Redivivus? Cicero in the Artes Praedicandi*, in «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge», LVI, 1989, pp. 91-122; Ead., *Medieval Thematic Preaching: A Ciceronian Second Coming*, in *The Rhetoric of Cicero*, cit., pp. 313-34.

¹⁵⁸ S. Wenzel, *Medieval Artes Praedicandi. A Synthesis of the Scholastic Sermon Structure*, Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press, 2015.

¹⁵⁹ Cfr. *passim*, *Ibid.*

Richard of Thetford (XIII sec), <i>Ars dilatandi sermones</i>
Ps. Bonaventure, <i>Ars concionandi</i>
Guillalme d’Auvergne († 1249), <i>Ars praedicandi</i>
Jean de la Rochelle († 1245), <i>Processus negociandi themata sermonum</i>
Guibert de Tournai (Maestro a Parigi nel 1259-61), <i>Rudimentum (o Erudimentum) doctrinae</i>
Giovanni Gallico († 1285), <i>Ars faciendi sermones</i>
Humbert de Romans († 1277), <i>De eruditionem religiosorum praedicatorum</i>
Robert of Basevorn (ca. 1322), <i>Forma praedicandi</i>
Geraldo di Piscario (ca. 1330-40), <i>Ars faciendi sermones</i>
Jacobus de Fusignano († 1333), <i>Libellus artis predicatorie compositus a fratre Iacobo Fusignani ordinis fratrum predicatorum</i>
Thomas Waleys († 1350), <i>De theoria sive arte praedicand</i>
Ranulph Hidgen († 1364), <i>Ars componendi sermones o De arte praedicandi</i>
Thomas de Tuderto o di Todi (1380 ca.), <i>Ars sermocinandi ac collationes faciendi</i>
Heinrich von Hessen († 1397?), <i>Tractatulus eximii doctoris Henrici de Hassia de arte praedicandi valde utilis</i>

Dei nomi elencati nella tabella, Boccaccio conosceva sicuramente quello di Giovanni Gallico (noto anche come Iohannes Guallensis o John Waleys), autore di un trattato dal titolo *Ars faciendi sermones*, ma anche del *Compendiloquium de vita et dictis philosophorum* che egli possedeva nell’attuale ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1230 inventariato al quinto posto del quarto banco nell’inventario della *parva libraria*¹⁶⁰. Le opere filosofiche di Giovanni Gallico ebbero una notevole diffusione nei secoli del pieno e tardo Medioevo¹⁶¹, tuttavia non vale lo stesso per la sua *ars*. Se il

¹⁶⁰ Per la bibliografia e un quadro d’insieme cfr. T. Gramigni, *Il Compendiloquium di Giovanni Gallico appartenuto a Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., p. 364.

¹⁶¹ Cfr. P. Glorieux, *Répertoire des maîtres en théologie de Paris au XIII^e siècle*, J. Vrin, Paris, 1933, vol. II, pp. 114-8; Id., *Maîtres franciscains de Paris. Supplément au “Répertoire”*, in «Archivium Franciscanum Historicum», XXVII, 1934, pp. 531-64, a p. 550-3; B. Smalley, *English Friars and Antiquity in the Early Fourteenth Century*, Oxford, Basil Blackwell,

quadro d'insieme degli studi relativi alla *Summa* di Alano è ancora molto lacunoso, quelli relativo all'*Ars faciendi sermones* è una strada ancora tutta da intraprendere. Manca ad oggi un'edizione del testo, disponibile solo in 19 testimoni tra manoscritti e incunabuli¹⁶².

1960, pp. 51-5; J. Swanson, *John of Wales. A Study on the Works and Ideas of a Thirteenth-Century Friar*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

¹⁶² Per i contenuti dell'opera si rimanda almeno ai riassunti inclusi, in M. G. Briscoe, *Artes Praedicandi. Typologie des sources du moyen âge occidental*, Turnhout, Brepols, 1993, pp. 36-7; S. Wenzel, *Medieval Artes Praedicandi*, cit., pp. 12-3; Z. Zafarana, *La predicazione francescana*, In *Francescanesimo e Vita Religiosa dei Laici nel '200*, Atti del Convegno della Società Internazionale di Studi Francescani (Assisi, 16-18 ottobre 1980), a cura di R. Rusconi, Perugia, Università degli Studi di Perugia, 1981, pp. 203-50, a pp. 223-4, 230-1, 243. Sulla tradizione del testo manoscritta e a stampa cfr. H. Caplan, *Mediaeval Artes Praedicandi*, cit., p. 62; Id., *A Supplementary Hand-List*, cit., p. 7; T. M. Charland, *Artes Praedicandi*, cit., p. 55-60; R. Sharpe, *A Handlist of the Latin Writers of Great Britain and Ireland Before 1540*, Turnhout, Brepols, 1997, p. 40.

PARTE 2

RETORICA DELL'*AMPLIFICATIO* E DELL'*EVIDENTIA* DALLA CLASSICITÀ AL MEDIOEVO

Premessa

Nel corso della prima parte di questa ricerca si è cercato di definire quale fosse la consistenza materiale dello scaffale retorico della biblioteca boccacciana. Si è inoltre indagato quali fossero i trattati di maggiore diffusione nel contesto culturale in cui Boccaccio operò nel corso della sua parabola esistenziale. La *Rhetorica ad Herennium*, il *De inventione* e la *Poetria nova* sono senza alcun dubbio il punto di riferimento più importante negli ambienti formativi medievali. A queste si aggiunge la *Summa de arte praedicandi* di Alano di Lilla. Il sistema di saperi del Certaldese sembra tuttavia sconfinare anche nella direzione di opere di più rara circolazione, come l'*Institutio oratoria* di Quintiliano e il *De oratore* di Cicerone. Le tracce rilevate nell'indagine che ha preso avvio dall'inventario della *parva libraria* di Santo Spirito per poi muoversi nell'insieme delle relazioni boccacciane sono assai ricche, mancano invece di riferimenti alla *Retorica* di Aristotele. Nelle pagine che seguono, l'opera aristotelica sarà comunque considerata in luce delle influenze che notoriamente ebbe anche sui trattati latini classici.

La seconda parte del lavoro di ricerca, che ha qui inizio, delinea la storia evolutiva dell'*evidentia* e dell'*amplificatio* dalla classicità al Medioevo. Obiettivo di questa fase è, infatti, approfondire e delimitare gli strumenti retorici che verranno impiegati nel corso della terza ultima sezione del lavoro, dedicata all'analisi tecnico-stilistica delle opere boccacciane. Le figure subiscono procedimenti di modificazione, manipolazione e adattamento nei secoli. Rispetto a quella classica, la loro configurazione è fortemente mutata nel Medioevo assumendo nuove sfumature e significati. Si cercherà quindi di definirne sviluppi e prospettive da un lato per fornire gli strumenti utili su cui si basa la nostra analisi della scrittura boccacciana

– in cui, come si vedrà, l'uso dell'*evidentia* e dell'*amplificatio* può dirsi caratterizzante – dall'altro per comprendere quale sia il sistema di conoscenze retoriche relative ad essi che Boccaccio eredita dalla tradizione precedente e coeva.

1. Sfumature dell'*evidentia*

Nella tradizione manualistica greca e latina, i processi di visualizzazione testuale sono correlati a un più che nutrito vocabolario tecnico. I confini tra le varie etichette retoriche susseguitesesi nei secoli sono sfumati a tal punto da generare numerose sovrapposizioni. A unire questa moltitudine indistinta di nomi e categorie, è il concetto di *enargeia*, la cui origine è da individuare nell'opera aristotelica¹. Il termine è stato tradotto in ambito latino definitivamente come *evidentia* per la prima volta da Cicerone negli *Academicorum libri II* 26². Fu in seguito impiegato retoricamente nei *Topica* 97, ma a esso si affiancano: *energia*, *diatyposis* o *hypotyposis*, *demonstratio*, *descriptio*, *subiectio sub oculos*, *sub aspectum paene subiectio*, *illustratio*, *illustris oratio*, *explanatio*, *rappraesentatio* e *leptologia*³. Secondo un'opinione comune, tale caotica varietà terminologica deve la sua origine alla difficoltà di traduzione a cui sono andati incontro i teorici latini. In questo contesto, lo sforzo ciceroniano di sintesi non ha un'influenza definitiva sulla tradizione successiva. Seppure «nel mondo latino il concetto di *enargeia* si cristallizza»⁴, la sua molteplicità persiste, probabilmente a causa della volontà dei retori

¹ Per la recente bibliografia in merito cfr. S. I. Siddharta Brumana, *Energeia e dynamis in Aristotele. Prospettive contemporanee del dibattito*, in «Rivista di filosofia neoscolastica», III, 2017, pp. 737-44.

² Cfr. *passim* A. Vasaly, *Representations. Images of the World in Ciceronian Oratory*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California, 1993.

³ Cfr. F. Berardi, *La dottrina dell'evidentia nella retorica greca e latina*, Perugia, Pliniana, 2012, p. 13; G. Ravenna, *Per l'identità dell'ekphrasis*, in «Incontri triestini di filologia classica», IV, 2004-5, pp. 21-30, a p. 23; A. Vasaly, *Representations*, cit., p. 90; G. Zanker, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, in «Rheisches Museum für Philologie», CXXIV/3-4, 1981, pp. 297-311; F. I. Zeitlin, *Figure: Ekphrasis*, in «Greece and Rome», LX/1, 2013, pp. 17-31.

⁴ A. Manieri, *L'immagine poetica: phantasia ed enargeia*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Nazionali, 1998, p. 137.

latini di rispettare le fonti greche⁵. Già Quintiliano nell'*Istitutio oratoria* lamentava lo stato confusionario della tradizione retorica:

Magna uirtus res de quibus loquimur clare atque ut cerni uideantur enuntiare. Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio, si usque ad aures ualet, atque ea sibi iudex de quibus cognoscit narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi. Sed quoniam pluribus modis accipi solet, non equidem in omnis eam particulas secabo, quarum ambitiose a quibusdam numerus augetur, sed maxime necessarias attingam.

(*Inst. Or.*, VIII, III 62-3)

Nonostante egli riconosca la visualizzazione testuale come un elemento essenziale del discorso oratorio, senza cui l'opera di persuasione non potrebbe arrivare a compimento, è ben cosciente che esso includa una vasta gamma di articolazioni. Si rifiuta, quindi, di proseguire tentando di sciogliere il nodo della varietà di etichette e sinonimi: l'uso smodato di suddivisioni dell'evidenza retorica è considerato piuttosto un vezzo di alcuni retori, spinti dalla voglia di fare mostra di sé.

Proprio come avveniva nei tempi remoti, lo studioso che oggi affronta lo studio dell'*evidentia/enargeia* si trova di fronte a una «selva terminologica di definizioni e forme»⁶ che si articola in una bibliografia sterminata, nei cui grandi risultati di indagine dal punto di vista specifico si è andata perdendosi ogni visione di insieme⁷. Un contributo fondamentale dal punto

⁵ Cfr. F. Berardi, *La teoria dell'evidenza*, cit., p. 13, n. 25.

⁶ Cfr. S. Dubel, *Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours*, in *Dire l'évidence (Philosophie et rhétorique antiques)*, a cura di C. Lévy, L. Pernot, Paris, 1997, pp. 249-264, p. 251.

⁷ Nell'impossibilità di citare totalmente la vasta bibliografia a riguardo, si rimanda qui agli studi di maggior interesse a partire dal 2000: J. P. Aygon, *Imagination et description chez les rhéteurs du Ier siècle ap. J.-C.*, in «Latomus», LXIII, 2004, pp. 108-23; F. Berardi, *Le figure dell'evidenza: descriptio e demonstratio nella Rhetorica ad Herennium*, in «Rivista di filologia e istruzione classica», CXXXV/3, 2007, pp. 289-308; Id., *La descrizione dello spazio: procedimenti espressivi e tecniche di composizione secondo i retori greci*, in *Topos-chôra. L'espai a Grècia I: perspectives interdisciplinàries*, a cura di C.

di vista dell'unificazione è stato prodotto in anni recenti da Francesco Berardi⁸. Nel suo volume *La teoria dell'evidenza nella tradizione retorica greca e latina*, pubblicato nel 2012, viene finalmente ricostruita una panoramica della tradizione, in cui sono prese in considerazione parimenti le opere canoniche come gli autori minori, procedendo attraverso un percorso che scompone la tradizione in base agli ambiti di impiego della retorica. L'*enargeia* è un procedimento complesso e non univoco, poiché al contempo è inquadrata come virtù della narrazione, virtù dello stile, e figura di pensiero. Nonostante il tentativo di una sua definizione provenga sempre dalla tradizione retorica, è importante ricordare che si tratta di un concetto

Jarruesco, Barcellona, 2010, pp. 37-4; Id., *La teoria dello stile in Dionigi di Alicarnasso: il caso dell'enargeia*, in *Les noms du style dans l'antiquité gréco-latine*, a cura di P. Chiron, C. Lévy, Louvain, Peeters, 2010, pp. 179-200; Id., *La dottrina dell'evidentia*, cit.; G. Calboli, *Démonstration et exemple*, in «Pallas», LXIX, 2005, pp. 59-7; L. Calboli Montefusco, *Ενάργεια et ἐνέργεια: l'évidence d'une démonstration qui signifie les choses en acte (Rhet. Her. 4, 68)*, in «Pallas», LXIX, 2005, pp. 43-58; M. S. Celentano, *L'evidenza esemplare di Cicerone oratore*, in *Lo spettacolo della giustizia: le orazioni di Cicerone*, a cura di G. Perrone, A. Casamento, Palermo, Flaccovio, 2007, pp. 33-48; R. Courtney, *Technical Ekphrasis in Greek and Roman Science and Literature: the Written Machine between Alexandria and Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016; J. Dross, *Texte, image et imagination: le développement de la rhétorique de l'évidence à Rome*, in «Pallas», XCIII, 2013, pp. 269-79; C. A. Gibson, *Learning Greek History in the Ancient Classroom: the Evidence of the Treatises on Progymnasmata*, in «Classical Philology», XCIX/2, 2004, pp. 103-29; F. Giunta, *L'evidentia delle passioni: Quintiliano nella poetica del Tasso*, in «Lettere Italiane», LXVI/3, 2016, pp. 445-75; C. Ingraham, *Energy: Rhetoric's Vitality*, in «Rhetoric Society Quarterly», XLVIII/3, 2018, pp. 260-8; P. Martins, *A Periegetic Gaze on Ekphrasis*, in «Revista Classica», XXIX/2, 2016, pp. 163-204; N. Otto, *Enargeia: Untersuchung zur Charakteristik alexandrinischer Dichtung*, Stuttgart, Steiner, 2009; S. Papaioannou, *Byzantine Enargeia and Theories of Representation*, in «Byzantinoslavica», LXIX/3, 2011, pp. 48-60; H. F. Plett, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: the Aesthetics of Evidence*, Leiden-Boston, Brill, 2012; A. Prato, *L'ipotiposi retorica. Il far vedere e l'effetto di presenza*, in «Lexia», XXVII-VIII, 2017, pp. 260-7; R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009; M. Westin, *Aristotle's Rhetorical Enargeia: an Extended Note*, in «Advances in the History of Rhetoric», XX/3, 2017, pp. 225-51; G. Zanker, *Enargeia in the Ancient*, cit.; Id., *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*, Madison, University of Wisconsin, 2004; F. I. Zeitlin, *Figure: Ekphrasis*, cit.

⁸ F. Berardi, *La teoria dell'evidenza*, cit.

proprio anche di altri ambiti, come la storiografia ellenistica⁹. Alla luce di questa complessità di prospettive, in questa sede si intende proporre un sintetico quadro di insieme del concetto di *evidentia*, ma si tenterà di mantenere separati i suoi singoli ambiti di applicazione per non fornirne una definizione parziale e contraddittoria.

1.1. L'*evidentia* come virtù narrativa e stilistica

Accanto quello di Aristotele, due nomi fondamentali per delineare le principali tappe dell'*enargeia* retorica nella classicità sono indubbiamente Cicerone e Quintiliano. Nell'*Istitutio oratoria*, in maniera conforme a una parte della tradizione greca, l'evidenza è innanzitutto una delle *virtutes narrationis*¹⁰. A tal riguardo, Quintiliano nel quarto libro dell'opera argomenta:

sunt qui adiciant his evidentiam quae ἐνάργεια Graece vocatur. Neque ego quemquam deceperim, ut dissimulem Ciceroni quoque plures partes placere. Nam praeterquam planam et brevem et credibilem, vult esse evidentem, moratam cum dignitate. Sed in oratione morata debent esse omnia, cum dignitate, quae potuerunt: evidentia in narratione, quantum ego intellego, est quidem magna virtus, cum quid veri non dicendum, sed quodammodo etiam ostendendum est
(*Inst. Or.*, IV, II 63-4)

L'autore è consapevole che alle tre virtù narrative – *perspicuitas*, *brevitas* e *credibilità* – una certa tradizione greca ne aggiunge molte altre. Una

⁹ Cfr. G. Zanker, *Enargeia*, cit.

¹⁰ Per una storia completa delle virtù della narrazione vd. in partic. L. Calboli Montefusco, *Exordium, narratio, epilogus*, cit., pp. 33-79.

posizione non accettata a pieno, poiché viziata da un errore di fondo: alcuni riconoscono alla *narratio* caratteristiche specifiche che in realtà sono proprie di tutte le parti del discorso. Non è questo il caso dell'evidenza, che è riconosciuta come una grande virtù, grazie alla quale è possibile non solo dire, ma mostrare (*ostendere*, termine tipico della trattazione quintiliana dell'*enargeia*¹¹), l'oggetto dell'orazione. L'accettazione di una virtù aggiuntiva passa attraverso l'esempio ciceroniano, riferimento non solo teorico, ma anche applicativo. Nelle citazioni usate per mostrare in un'ottica pragmatica i processi visualizzanti, Quintiliano si riferisce quasi sempre Cicerone e lo stesso fanno i retori successivi quali Aquila Romano o Marziano Cappella¹². Il rimando teorico non è in questa occasione al *De inventione*, in cui l'*evidentia* non ricorre tra le virtù della narrazione, ma ai *Topica*: «Itemque narrationes, ut ad suos fines spectent, id est ut planae sint, ut breves, ut evidentes, ut credibiles, ut moderatae, ut cum dignitate. Quae quamquam in tota oratione esse debent, magis tamen sunt propria narrandi»¹³. Del vasto quadro proposto nell'opera ciceroniana, in cui in maniera innovativa sono aggiunti il rispetto del costume e della personalità dei protagonisti narrati, Quintiliano accetta una sola virtù aggiuntiva. L'evidenza è dunque una virtù molto affine alla *perspicuitas*, di cui può essere considerata anche una specificazione. Secondo alcuni è ritenuta controproducente, in quanto rischia di mostrare anche ciò che si vuole nascondere. L'obiezione è ritenuta infondata, perché se un oratore decide di coprire la verità, dovrà comunque impiegare l'evidenza per rendere quanto più convincente il falso¹⁴.

¹¹ Cfr. F. Giunta, *L'evidentia delle passioni*, cit., a pp. 453-60.

¹² Cfr. M. S. Celentano, *L'evidenza esemplare*, cit.

¹³ *Top.*, 97.

¹⁴ Cfr. *Inst. Or.*, IV, II 65.

L'aspetto narrativo dell'*evidentia* emerge anche in un'opera di impronta stilistica quale il *De elocutione* di Demetrio. Essa è menzionata principalmente in funzione dello stile semplice, ovvero quello più prettamente narrativo¹⁵. L'inserimento dell'evidenza tra le virtù della narrazione in contesto retorico ha una stretta connessione con le teorie greche elaborate in ambito poetico e storiografico¹⁶. In un quadro caratterizzato da fini indubbiamente diversi, le tecniche del particolareggiamento visivo e dell'esposizione dettagliata sono collegate al gusto per le descrizioni dei luoghi geografici e per le narrazioni delle battaglie. Tuttavia, in questa fase, che è da considerarsi antecedente alla definitiva elaborazione concettuale dell'evidenza, il termine *enargeia* non viene impiegato fino al suo definitivo inserimento tra le *virtutes narrationis*¹⁷.

Oltre che nel complesso delle teorie legate alla narrazione, l'evidenza ha un ruolo di spicco anche in quello dell'*elocutio*. I sistemi dottrinali dell'*inventio* e dell'*elocutio* sono infatti esposti a reciproche influenze, da cui derivano numerose sovrapposizioni che impediscono una loro rigida separazione¹⁸. Nel contesto elocutivo, l'evidenza ha una trattazione molto più vasta e dettagliata. In opposizione all'opinione comune, Francesco

¹⁵ Cfr. *De eloc.*, 190-239.

¹⁶ Per le tecniche di visualizzazione testuale in ambito poetico cfr. G. Zanker, *Modes of viewing*, cit. Per le tecniche di visualizzazione testuale in ambito storiografico cfr. L. C. Montefusco, *Ενάργεια et ἐνέργεια*, cit.; A. D. Walker, *L'Enargeia and the Spectator in Greek Historiography*, in «Transactions of the American Philological Association», CXXIII, 1993, pp. 353-77; A. Zangara, *Mettre en images le passé: l'ambiguïté et l'efficacité de l'enargeia dans le récit historique*, in «Metis», II, 2004, pp. 251-72; Ead., *Voir l'histoire. Théories anciennes du récit historique, II^e siècle av. J.C.-II^e siècle ap. J.C.*, Parigi, Editions de l'Ehess, 2007.

¹⁷ Per un'analisi dettagliata della tradizione greca e del rapporto tra storiografia, poetica e retorica in relazione all'analisi del concetto di evidenza si rimanda ancora al completo studi di Francesco Berardi, per cui cfr. F. Berardi, *La dottrina dell'evidenza*, cit., pp. 41-9.

¹⁸ Cfr. L. Calboli Montefusco, *Exordium, narratio, epilogus*, cit., pp. 69-72.

Berardi ritiene che questa sua maggiore articolazione sia dovuta alla derivazione dell'evidenza elocutiva da quella narrativa, secondo un processo di progressivo arricchimento¹⁹.

Nella *Retorica* di Aristotele viene messa in luce l'utilità dell'impiego di metafore e similitudini per ottenere un'espressione linguistica vivida e persuasiva in grado di porre il narrato davanti agli occhi dell'ascoltatore. Ciò determina la nascita di un certo interesse per i processi di visualizzazione dell'*elocutio* fin dalla prima tradizione precettistica sullo stile²⁰. Con la successiva evoluzione teorica si vengono a creare due diverse concezioni di evidenza: da una parte, in sistemi come quello di Demetrio nel *De elocutione*, essa diviene qualità dello stile semplice, basato su un racconto elaborato con attenzione al dettaglio realistico e senza omissioni; dall'altra, è invece correlata all'effetto pittorico di alcune figure retoriche. La distinzione è strettamente connessa alla duplicazione terminologica – spesso oggetto di confusione nell'antichità e che porterà alla coincidenza dei due termini – tra *energeia* ed *enargeia*²¹.

Quintiliano, Dionigi di Alicarnasso e Cicerone considerano l'evidenza come la prima virtù accessoria dell'*elocutio*, tuttavia, prima di arrivare a questa organizzazione teorica, il sistema delle *virtutes elocutionis* ha un lungo processo evolutivo. La tradizione retorica riconosce l'ideazione dello schema delle virtù elocutive a Teofrasto, che considera correttezza linguistica, chiarezza, decoro, ornato. Gli sviluppi successivi hanno portato all'organizzazione di questo modello in due categorie: da un canto le virtù

¹⁹ Cfr. Per le tecniche di visualizzazione testuale in ambito poetico cfr. G. Zanker, *Modes of viewing*, cit.; F. Berardi, *La teoria dell'evidenza*, cit., p. 53.

²⁰ Cfr. G. Zanker, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, cit., pp. 307-8.

²¹ Cfr. F. Berardi, *La teoria dello stile in Dionigi di Alicarnasso*, cit.; L. Calboli Montefusco, *Ενάργεια et ἐνέργεια*, cit.; A. Manieri, *L'immagine poetica*, cit., pp. 97-104; M. Westin, *Aristotle's Rhetorical Energeia*, cit.

necessarie, ovvero quelle inscindibili dal discorso; dall'altro quelle ornamentali, che contribuiscono ad arricchire stilisticamente l'orazione. Nelle *Partitiones oratoriae*, infatti, il concetto di *illustris oratio* comprende parimenti i meccanismi dell'evidenza realistica che quelli della suggestione evocativa²². Nonostante questa sovrapposizione, le *Partitiones* sono fondamentali nella tradizione manualistica relativa all'*elocutio*, poiché sono il primo trattato retorico in cui l'*evidentia* è classificata tra le *virtutes elocutionis*. Nelle opere dell'Arpinate, l'*evidentia* è un concetto fluido, soggetto a continue ridefinizioni. Piuttosto scarsa è la sua centralità nel *De inventione*, più rilevante è invece la categorizzazione nelle opere successive: nel *De oratore* essa è inclusa tra le figure di pensiero²³; nell'*Orator* mantiene ancora questa definizione, tuttavia, insieme all'enfasi e all'etopea, è l'ultima dell'elenco delle figure di pensiero, poiché considerata «quasi virtutes dicendi»²⁴; come anticipato, nelle *Partitiones oratoriae* è invece considerata una virtù elocutiva.

Il sistema delle virtù elocutive ha molta importanza nella riflessione teorica di Dionigi di Alicarnasso,²⁵. Il canonico schema teofrasteo non è interamente rifiutato, ma rinnovato dall'interno con un attento lavoro sul concetto di ornato che segna la nascita della distinzione tra virtù necessarie e accessorie²⁶. Delineato definitivamente nell'*Epistula ad Pompeum*, è mantenuto saldo in tutta la produzione di Dionigi. L'evidenza è considerata la prima delle virtù ornamentali ed è inoltre associata a etopea e credibilità²⁷.

²² *Part.*, 19.

²³ *De or.*, III 202.

²⁴ *Or.*, 139.

²⁵ G. Morpurgo Tagliabue, *Demetrio: dello stile*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1980, pp. 127-8.

²⁶ A. Manieri, *L'immagine poetica*, cit., p. 127.

²⁷ F. Berardi, *La descrizione dello spazio*, cit., p. 185-7; Id., *La dottrina dell'evidenza*, cit., pp. 67-9.

La definizione più precisa ricorre nel *De lysis* 7, in cui l'*enargeia* è associata alla menzione dettagliata delle circostanze di un fatto, dell'uso del discorso diretto che dà illusione di compartecipazione, oltre che alla descrizione attenta di sentimenti e caratteri. In tale conformazione dei procedimenti di visualizzazione è possibile riconoscere sfumature teatrali.

Nonostante Quintiliano inserisca l'evidenza tra le virtù della *narratio* e le figure di pensiero, la concepisce essenzialmente come una virtù stilistica²⁸. Nel libro VIII dell'*Institutio oratoria*, dedicato interamente all'*elocutio*, è inclusa la trattazione quintiliana più vasta dell'*evidentia*.

Ornatum est quod perspicuo ac probabili plus est. Eius primi sunt gradus in eo quo uelis exprimendo, tertius qui haec nitidiora faciat, quod proprie dixeris cultum. Itaque *enargeia*, cuius, in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est evidentia uel, ut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuitas, et illud patet, hoc se quodam modo ostendit, inter ornamenta ponamus.

(*Inst. Or.*, VIII, III 61)

L'evidenza è qui collocata tra le forme dell'*ornatus*, di cui in generale è apprezzata la chiarezza. Rispetto a essa, l'*enargeia* possiede una

²⁸ Studi sul concetto di *evidentia* nella teorizzazione quintiliana sono stati prolifici negli anni, cfr. J. Bons, R. T. Lane, *Institutio Oratoria VI 2: on the Emotions*, in *Quintilian and the Law*, a cura di O. Tellengen-Couperus, Leuven, Leuven University Press, 2003, pp. 129-44; M. S. Celentano, *Performance oratoria e spazio comico: il punto di vista di Cicerone e Quintiliano*, in «Papers on Rhetoric», XII, 2014, pp. 19-35; R. Cockcraft, *Fine-Tuning Quintilian's Doctrine of Rhetorical Emotion: Seven Types of Enargeia*, in *Quintiliano: historia y actualidad de la retorica*, Actas del congreso internacional, 2003, pp. 503-10; F. E. Craz, *Quintilian as Ancient Thinker*, in «Rhetorica – A Journal on the History of Rhetoric», XIII, 1995, pp. 219-30; J. Dross, *De l'imagination a l'illusion: quelques aspects de la phantasia chez Quintilien et dans la rhétorique impériale*, in «Incontri triestini di filologia classica», IV, 2004-5, pp. 273-90; F. Giunta, *L'evidentia delle passioni*, cit.; G. Petrone, *Quintiliano e il visibile parlare: strumenti visuali per l'oratoria latina*, in *Quintilien ancien et modern*, a cura di P. Galand, Turnhout, Brepols, 2010, pp. 67-108; F. Scholtz, *Ekphrasis and Energeia in Quintilian's Institutiones Oratoriae libri XII*, in *Rhetorica movet. Studies in Historical and Modern Rhetoric in Hounor of H. F. Plett*, a cura di T. O. Sloane, P. L. Oesterrich, Leiden, 1988.

caratteristica aggiuntiva: la capacità di porre i contenuti davanti agli occhi degli ascoltatori. Quintiliano fornisce in questa sede quattro esempi di *evidentia*, principalmente tratti da Cicerone e Virgilio. I primi tre fanno riferimento a una sua particolare sfumatura, ovvero quella realistica, maggioritaria nell'*Istitutio oratoria*. Questa posizione è condivisa da Dionigi da Alicarnasso. Entrambi, infatti, rimarcano l'importanza dell'aderenza alla realtà e dell'osservazione del dato naturale nel processo di visualizzazione. Innanzitutto, vi è una forma di vividezza che attraverso le parole rappresenta precisamente la realtà:

Est igitur unum genus, quo tota rerum imago quodam modo uerbis depingitur:

«Constitit in digitos extemplo arrectus uterque»

et cetera, quae nobis illam pugilum congregantium faciem ita ostendunt ut non clarior futura fuerit spectantibus.

(*Inst. Or.*, VIII, III 63)

Una narrazione che sia stilisticamente radicata al reale ha la capacità di rendere le immagini a tal punto chiare da trasformarne l'effetto in una testimonianza oculare. La citazione tratta dall'*Eneide* V, 426 non sembra bastare per rendere chiaro l'insegnamento, la dimostrazione prosegue infatti con un caso tratto dalle *Verrine* V 33, 86 in cui è descritto un pretore romano con grande attenzione ai dettagli: «Stetit soleatus praetor populi Romani cum pallio purpureo tunicaque talari muliercula nixus in litore»²⁹. Non solo è indicato con precisione l'abbigliamento, ma anche la posizione del corpo integrato in un contesto spaziale. Con un'interrogativa retorica, Quintiliano ancora ribadisce che qualsiasi ascoltatore non privo di immaginazione può avere l'impressione di essere spettatore del narrato.

²⁹ Cfr. B. Innocenti, *Toward a Theory of Vivid Description as Practiced in Cicero's Verrine Orations*, in «Rhetorica – A Journal on the History of Rhetoric», XII, 1994, pp. 355-81.

Questo esempio differisce dagli altri per via dell'accento posto sulla compartecipazione dell'immaginazione dell'ascoltatore. Oltre alla *mimesis*, anche la *phantasia* gioca un ruolo importante nel rendere l'immagine evidente³⁰. In altre occasioni, invece, l'esito visualizzante è prodotto dall'unione di più elementi, come nel caso dell'orazione per Quinto Gallo, purtroppo non pervenutaci, in cui viene descritto un banchetto dissoluto: «Videbar videre alios intransis, alios autem exutins, quosdam ex vino vacillantis, quosdam hesterna ex potatione oscitantis. Humus erat inmunda, lutulenta uino, coronis languidulis et spinis cooperta piscium»³¹. Ancora una volta, Quintiliano ribadisce con un'interrogativa retorica l'effetto di presenza prodotto da un'immagine così ritratta. Rispetto alla prima proposta, la seconda si differenzia poiché procede per accumulo. Seguendo questa impostazione, è possibile ritrarre eventi dalla portata più ampia e raggiungere alti livelli di coinvolgimento patetico. Se il ritratto della truce mensa può produrre negli ascoltatori sentimenti di indignazione, allo stesso modo sarà possibile muovere alla commiserazione il pubblico. Saranno, dunque, le stesse le linee guida se si vorrà narrare di una città espugnata: non basta esprimere concisamente quanto avviene:

At si aperias haec, quae verbo uno inclusa erant, apparebunt effusae per domus ac templa flammae et ruentium tectorum fragor et ex diversis clamoribus unus quidam sonus, aliorum fuga incerta, alii extremo complexu suorum cohaerentes et infantium feminarumque ploratus et male usque in illum diem servati 69fato senes: tum illa profanorum sacrorumque direptio, efferentium praedas repetentiumque discursus, et acti ante suum quisque praedonem catenati, et conata retinere infantem suum mater, et sicubi maius lucrum est pugna inter victores.
(*Inst. Or.*, VIII, III 68-70)

³⁰ Cfr. infra J. P. Aygon, *Imagination et description*, cit., pp. 120-3. Sul concetto di *phantasia* più in generale cfr. A. Manieri, *L'immagine poetica*, cit.

³¹ *Inst. Or.*, VIII, III, 68.

La narrazione di un evento tragico deve proseguire in maniera composita, tramite un processo che procede per aggiunte in un ritratto caratterizzato dalla molteplicità degli elementi: menzionare la sola parola “eversio” non riuscirebbe a veicolare lo stesso livello di informazioni che si raggiunge con l’accumulo dei dettagli. Elemento fondamentale per l’evidenza è anche la verosimiglianza. Che siano fatti realmente accaduti o immaginari non fa differenza, l’importante è che essi siano verosimili. Verosimiglianza e attenzione alle circostanze contingenti sono il terzo precetto fornito da Quintiliano in questo contesto. L’insegnamento è riassunto in un inciso che ha il sapore di una massima ben difficile da dimenticare: «naturam intueamur, hanc sequamur»³².

Il quarto metodo proposto per l'*evidentia* si distanzia radicalmente da quanto presentato finora e segna il passaggio dall’idea da una concezione mimetica a una di tipo suggestivo. Da ultimo è infatti consigliato l’uso delle similitudini:

Praeclare vero ad inferendam rebus lucem repertae sunt similitudines; quarum aliae sunt quae probationis gratia inter argumenta ponuntur, aliae ad exprimendam rerum imaginem compositae, quo est huius loci proprium [...] Quo in genere id est praecipue custodiendum ne id quod similitudinis gratia adsumuntur ipsum esse clarius eo quod inluminat. Quaere poetis quidem permittamus sane eius modi exempla [...] Non idem oratorem decebit, ut occultis aperta demonstrat.
(*Inst. Or.*, VIII, III 72-4)

Ciò che davvero conta nell’impiego delle similitudini è che esse siano chiare. L’oscurità è riconosciuta come una caratteristica più adatta alla poesia, pertanto, l’oratore deve prestare attenzione alla scelta dei termini di paragone, solo in questo modo lo stile del discorso risulterà innalzato. Il concetto di *evidentia* nella teorizzazione quintiliana è inclusivo di

³² *Inst. Or.*, VIII, III 71.

procedimenti che nella tradizione più antica afferivano ad un più ampio ventaglio terminologico, in maniera conforme alla sua dichiarata volontà di riduzione delle etichette normative.

1.2. L'*evidentia* come figura retorica

Come parte dell'*ornatus*, le figure retoriche rappresentano una variazione del discorso disadorno³³. La tradizione precettistica dedica a esse molta attenzione³⁴. In questo contesto, i procedimenti di visualizzazione hanno un ruolo tutt'altro che marginale. Da un canto, l'*evidentia* viene riconosciuta anche come figura a sé stante, dall'altro gli effetti di visualizzazione testuale coinvolgono più ampiamente molte figure di pensiero: «l'evidenza è alla base della definizione stessa di figura retorica perché qualifica l'effetto di abbellimento stilistico prodotto dal suo utilizzo»³⁵.

Nella *Rhetorica ad Herennium* la descrizione vivida è classificata tra le *exornationes sententiae*, ma la sua definizione è duplicata in due figure:

Descriptio nominatur, quae rerum consequentium continet perspicuam et dilucidam cum gravitate expositionem [...]. Hoce genere exornationis vel indignatio vel misericordia potest commoveri, cum res consequentes comprehensae universae perspicua breviter exprimuntur oratione.
(*Ad Her.*, IV 51)

Demonstratio est, cum ita verbis res exprimuntur, ita geri negotium et res

³³ Cfr. H. Lausberg, *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Study*, prefazione di G. A. Kennedy, traduzione di M. T. Bliss, A. Jansen, D. E. Orton, a cura di D. E. Orton, R. D. Anderson, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1998, § 600.

³⁴ Sulla manualistica antica relativa alle figure retoriche cfr. I. Torzi, *Ratio et usus. Dibattiti antichi sulla dottrina delle figure*, Milano, Vita e Pensiero, 2000.

³⁵ F. Berardi, *La dottrina dell'evidenza*, cit., p. 129.

ante oculos esse videatur. Id fieri poterit, si, quae ante et post et in ipsa re facta erunt, comprehendemus aut rebus consequentibus aut circum instantibus non recedimus. [...] Haec exornatio plurimum prodest in amplificanda et commiseranda re huiusmodi enarrationibus. Statuim enim rem totam et prope ponit ante oculos.

(*Ad Her.*, IV 68)

Alcuni studiosi hanno considerato questa classificazione come sinonimica³⁶, altri invece ne hanno riconosciuto, pur nelle affinità, una diversa specificità di impiego³⁷. In effetti entrambe le figure si fondano su una serie di procedimenti comuni come l'esposizione dettagliata, la testimonianza oculare, l'effetto di simultaneità e immediatezza o l'afflato patetico. La *descriptio* è caratterizzata tuttavia da un accento sulla *gravitas* elocutoria ed è strettamente connessa alle conseguenze del fatto. La *demonstratio* invece considera tutte le circostanze di un evento, sia antecedenti che successive, oltre che di svolgimento. La prima, in quanto più adatta a essere sfruttata in sede di epilogo, deve essere necessariamente più breve per mantenere alto l'afflato patetico. La seconda invece può avere una lunghezza maggiore, trovando infatti spazio nelle varie parti del discorso³⁸. L'apparente sovrapposizione sembra, dunque, essere motivata dallo sviluppo delle teorie dell'epilogo in cui la tradizione conosce una distinzione dei luoghi fondata sul metro temporale³⁹. La trattatistica successiva alla *Rhetorica ad Herennium* reagisce alla sua tendenza alla moltiplicazione delle figure con una drastica riduzione, che comporta l'identità tra i due procedimenti teorizzati dall'omonimo autore. La

³⁶ Cfr. G. Zanker, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, cit., p. 301.

³⁷ Cfr. Cornifici, *Rhetorica ad Herennium*, a cura di G. Calboli, Bologna, Pàtron, 1969, p. 400; F. Berardi, *Le figure dell'evidenza*, cit.

³⁸ Ivi, pp. 132-3.

³⁹ Cfr. A. Garcea, *Appunti sul pathos della miseratio: struttura e loci communes attraverso Cic. Inv. 1, 106-9*, in «Quaderni del dipartimento di Filologia A. Rostagni», 2001, pp. 137-75.

sfumatura d'impiego proposta dall'anonimo autore non trova successo nella precettistica conseguente, tuttavia, essa rimane viva nel periodo medioevale in cui l'elenco delle figure così come proposte nel trattato viene accolto in maniera immutata e perentoria.

L'evidentia è dunque uno strumento retorico che investe vari ambiti del discorso. È con la tradizione quintiliana che subisce un processo di sistematizzazione. La sua applicazione è tuttavia fortemente connotata secondo la prospettiva elocutiva, in qualità di figura così come presentata nella *Rhetorica ad Herennium*. È soprattutto questa prospettiva che avrà forte influenza nel Medioevo, in cui le retoriche *vetus* e *nova* saranno il punto di riferimento più importante nella trattatistica retorica in ogni sua declinazione.

2. Per una storia dell'*amplificatio*

Strettamente connessa al concetto di *evidentia* – con cui, come si vedrà, genera dei veri e propri cortocircuiti retorici – è l'*amplificatio*. Questa, secondo una definizione canonica, è un'intensificazione preconcepita e graduale dei dati naturali ottenuta mediante il ricorso all'arte in cui sono coinvolte parimenti *res* e *verba*, dunque il territorio dell'*inventio* e dell'*elocutio*¹. Il processo di amplificazione retorica ha tuttavia una storia lunga ed eterogenea: di trattato in trattato, di secolo in secolo, muta fino a cambiare completamente la sua conformazione nel passaggio dalla Classicità latina al Medioevo². L'obiettivo di questo percorso è individuarne le principali linee di sviluppo analizzando la sua articolazione nella *Retorica* di Aristotele, nelle opere dei retori latini maggiori e nelle *artes* mediolatine.

2.1. L'*amplificatio* nelle parti dell'orazione

Il fine primario della retorica è la persuasione, un concetto strettamente correlato alla credibilità. Tra gli strumenti di cui un oratore dispone per dar forma al proprio discorso e incrementarne la validità, l'*amplificatio* e la *diminutio* sono da sempre considerati prioritari, poiché corrispondono alla

¹ Cfr. H. Lausberg, *Handbook*, cit., p. 118.

² Per una storia dell'*amplificatio* fino ad Aristotele cfr. W. Plobst, *Die Auxesis (Amplificatio). Studien zu Ihrer Entwicklung und Anwendung*, Munchen, Buchdruckerei C. Wolf, 1911.

polarità dei suoi bisogni espressivi³. Ogni retore compie il duplice sforzo argomentativo di convincere gli uditori delle proprie posizioni e dissuaderli dal fidarsi di quelle avverse⁴. Da qui, dunque, la necessità di amplificare gli elementi a proprio favore e a sfavore dell'altro e, viceversa, ridurre i propri difetti e gli altrui punti di forza. Questa urgenza è stata da sempre colta nella tradizione retorica, in cui l'amplificazione è una presenza costante, che coinvolge orizzontalmente tutte le parti del discorso in ogni sua fase, dall'*inventio* all'*actio*. Nonostante la sua vasta applicazione, l'amplificazione gioca un ruolo particolare all'interno dell'*argumentatio*.

Già nella *Retorica* di Aristotele, i procedimenti di amplificazione e diminuzione sono menzionati con frequenza in vari ambiti. La loro prima comparsa segue la trattazione del luogo del più e del meno⁵. Nonostante il ragionamento si muova all'interno del genere deliberativo, questo specifico *topos* è applicabile a ogni genere retorico⁶. Nell'ambito della *techné*, l'amplificazione ha infatti un ruolo di rilievo, poiché può essere sfruttata in ogni contesto oratorio. Da questa malleabilità di impiego deriva la complessità della sua analisi retorica.

In qualità di mezzi della persuasione, i processi di amplificazione dipendono secondo Aristotele dalla conoscenza dei *topoi*, tuttavia nella *Retorica* manca un loro elenco sistematico come anche una precisa

³ Cfr. *Amplificatio* e *minutio* sono impiegate all'interno dell'*aptum*, seppure la loro teorizzazione si sviluppa principalmente nell'ambito dell'*argumentatio* e dell'*elocutio*, cfr. H. Laurberg, *Handbook*, cit., p. 118.

⁴ Cfr. L. Calboli Montefusco, *Stylistic and Argumentative Function of Theoretical Amplificatio*, in «Hermes», CXXXII/1, 2004, pp. 69-81; B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Firenze, Bompiani, 2019, pp. 157, 462-4; F. Ravazzoli, *Il testo perpetuo. Studi sui movimenti retorici del linguaggio*, Milano, Bompiani, 1991, *passim*.

⁵ Cfr. *Rhet.*, 1363b5-12. Su questo luogo in Aristotele vd. in partic. C. Rocchio, *I binari della persuasione. Elementi di inventio*, Roma, Aracne, 2011, pp. 105-7.

⁶ Cfr. *Rhet.*, 1391b30-5.

definizione del termine⁷. Nel trattato “elemento” e “luogo” sono messi sullo stesso piano, in quanto entrambi rappresentano ciò sotto cui ricadono molti entimemi finalizzati a dimostrare la grandezza o piccolezza dell’oggetto trattato, come anche il suo essere buono o cattivo, giusto o in giusto⁸. Desto molto interesse che questo sia l’unico momento dell’opera in cui Aristotele si avvicina a fornire una definizione di *topos* come anche di *stoicheion*, posti l’uno accanto all’altro in forma di sinonimi. I due termini sembrano così designare uno strumento in grado di unire molti entimemi. Stando agli sviluppi successivi e precedenti del testo, buona parte della letteratura critica è concorde sull’idea che i *topoi* siano una strategia argomentativa (aspetto a cui qui non è fatto cenno) e in grado di fornire uno schema dall’applicazione universale⁹. A un tempo i *topoi* hanno funzione selettiva e di garanzia, sono quindi offerti al lettore come strumento per sviluppare competenze, fornendo all’oratore una guida per la scelta dei contenuti e la loro organizzazione in un’argomentazione.

L’amplificazione, si è detto, ha uno sviluppo topico, tuttavia, stando al passo appena citato essa non è identificabile precisamente come *topos* per Aristotele anche se appare invece correlata al *topos* del più e del meno, di cui assume la forma di naturale sviluppo. A seguito della trattazione del luogo del più e meno, in cui vengono forniti esempi sia dal punto di vista quantitativo che qualitativo in un sistema di relazioni¹⁰, Aristotele

⁷ *Rhet.*, 1419b20-5.

⁸ *Rhet.*, 1403a16-24.

⁹ Cfr. W. A. De Pater, *Les Topiques d’Aristote et la dialectique platonicienne*, Fribourg, Editions St. Paul, 1965, pp. 92-3; E. F. Dyck, *Topos and Enthymeme*, in «*Rhetorica*», XX, 2002, pp. 105-19;; Rubinelli, *The Rhetorical Game. Topi and Loci in Action*, in «*Argumentation*», XX, 2006, pp. 353-72; Ead., *Ars topical. The classical technique of constructing arguments from Aristotle to Cicero*, Lugano, Springer, 2009, pp. 13 e sgg; P. Slomkowski, *Aristotle’s Topics*, Leiden, New York, Brill, 1997, pp. 41-9; E. Stump, *Boethius’ De Topicis in Ciceronis Topica*, Ithaca, Cornell University Press, 1978, p. 168.

¹⁰ Cfr. *Rhet.*, 1363b33-1365a9.

suggerisce che per esaltare il valore di un determinato oggetto o impresa è utile evidenziare la difficoltà del suo ottenimento indicandone le circostanze. Età, luoghi, tempi e poteri sono al centro dei processi di amplificazione¹¹. È necessario, dunque, dedicarsi analiticamente alla loro narrazione, prendendo in esame ogni fase della realizzazione. Dal punto di vista tematico, più avanti Aristotele ritorna su questa materia enumerando alcuni motivi che possono essere sfruttati come strategie argomentative dall'oratore per dimostrare l'eccellenza del soggetto: analizzare il ruolo del soggetto nell'azione presa in questione; la considerazione dei tempi e delle circostanze soprattutto se inattese; la reiterazione volontaria del fatto, garante di intenzionalità e quindi di merito. Nel caso in cui venissero a mancare questi argomenti, è possibile far appello ai processi comparativi: l'affinità con persone celebri o la superiorità rispetto agli uomini comuni è una forma di amplificazione, poiché dimostra aspetti virtuosi¹². Procedere in questo modo consente di mettere in luce l'eccezionalità delle doti del soggetto: i processi amplificativi, ribadisce Aristotele in questa sede, ricadono nell'ambito dell'elogio, poiché consistono nel rimarcare la superiorità, che è un aspetto positivo. Viene in seguito proposto un ulteriore metodo amplificativo: scomporre un evento o le caratteristiche del soggetto nelle loro singole parti, procedendo avvalendosi di quella che pare essere una narrazione dettagliata, permette di accrescerne il valore. L'accumulazione e la gradazione sono valide per far apparire gli argomenti più grandi, poiché considerano un numero di elementi quantitativamente più elevato¹³. In tutti i casi finora citati, Aristotele si riferisce al mettere in luce gli aspetti virtuosi di un soggetto: si tratta di procedimenti di

¹¹ Cfr. *Rhet.*, 1365a19-25.

¹² Cfr. *Rhet.*, 1365a10-19.

¹³ Cfr. *Rhet.*, 1365a10-19.

esaltazione positiva in maniera connaturata connessi al genere epidittico. Non a caso, se l'amplificazione in qualità di luogo comune è adeguata a ogni forma di discorso, è particolarmente adatta a quello epidittico¹⁴. Nell'ambito del discorso giudiziario, il quattordicesimo capitolo del primo libro elenca nel dettaglio tutti gli argomenti in grado di dimostrare la maggiore gravità di un fatto applicando il *topos* del più e del meno. Le strategie retoriche da impiegare in questa sede sono: l'elencazione di tutti i dettagli che rendono un individuo inaffidabile; la spiegazione della gravità del fatto al centro del discorso; la dimostrazione che l'azione rea è stata compiuta andando contro leggi non scritte¹⁵. In maniera speculare a quanto avviene nel discorso epidittico, in quello giudiziario i mezzi argomentativi che posso essere sfruttati sono forme di amplificazione che hanno l'obiettivo di incrementare agli occhi degli ascoltatori l'eccezionale gravità del reato.

La tradizione retorica latina eredita l'idea secondo la quale i procedimenti amplificativi siano particolarmente rilevanti nel genere epidittico o dimostrativo, nonché quello finalizzato alla lode o al vituperio di un soggetto¹⁶. Nelle *Partitiones oratoriae*, Cicerone sottolinea quanto amplificare e abbellire i fatti sia tipico della lode, una posizione ripresa anche da Quintiliano¹⁷. Nel capitolo settimo del terzo libro dell'*Institutio oratoria*, viene citato espressamente Aristotele e affrontato nel dettaglio ogni argomento che deve essere trattato nella *laudatio* in base alla tipologia di

¹⁴ Cfr. *Rhet.*, 1368a26-30; 1392a5-10.

¹⁵ Cfr. *Rhet.*, 1374b24-1375a21.

¹⁶ Cfr. H. Lausberg, *Handbook*, cit., pp. 33-4. Per un'analisi dettagliata del genere epidittico da Aristotele alla retorica latina classica cfr. almeno, anche per la bibliografia, S. Giombini, *Gorgia epidittico. Commento filosofico all'Encomio di Elena, all'Apologia di Palamede, all'Epitaffio*, Aguaplano, Perugia, 2012; L. Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco romain*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1993, voll. 1-3; Id., *Epideictic Rhetoric. Questioning the Stakes of Ancient Praise*, Austin, University of Texas, 2015.

¹⁷ Cfr. *Part.*, 71; *Inst. Or.*, III, V II 6.

soggetto preso in questione, ovvero uomini e divinità, ma anche oggetti inanimati, luoghi, detti e fatti notevoli¹⁸. Il biasimo è esaminato molto più velocemente, in luce della sua specularità rispetto alla lode¹⁹. Anche l'autore della *Rhetorica ad Herennium* analizzando la causa dimostrativa passa in rassegna tutti gli aspetti che devono essere posti al centro del discorso di elogio o di vituperio, in particolar modo in relazione all'uomo. La lode di una persona può basarsi su ciò che è esterno ad essa (*genus, educatio, divitiae, potestates, gloriae, civitas, amicitiae*), sul corpo (*velocitas, vires, dignitas, valetudo*) e sull'animo (*prudentia, iustitia, fortitudo, modestia*)²⁰. A differenza di quanto avviene per gli altri generi di causa, viene consigliata una *conclusio* breve composta solo da una veloce enumerazione degli argomenti trattati, poiché in questo caso le amplificazioni sono inserite nelle varie parti del discorso stesso e non limitate al solo epilogo²¹. L'organizzazione degli argomenti secondo questa struttura compone il sistema degli *adtributa negotiis et personis*, ovvero le componenti relative a fatti e persone utili a elaborare un testo mantenendo alto l'effetto persuasivo e stabile la coerenza logica. Nonostante siano utili all'organizzazione dei contenuti di un'argomentazione, assumono un valore fondamentale in tutto il discorso retorico e in particolar modo nella *narratio*²².

La rilevanza dell'amplificazione nel genere epidittico è strettamente correlata alla sua principale funzione, ovvero la mozione degli affetti²³. I

¹⁸ Cfr. *Inst. Or.*, III, VII 1. A tal riguardo, molto più breve il riferimento nel *De inventione*, in cui al concetto di lode e biasimo è dedicato un solo veloce paragrafo liquidato velocemente in chiusura dell'opera, cfr. *De inv.*, II 178. Cfr. *Inst. Or.*, III, VII 6, 26-8.

¹⁹ Cfr. *Inst. Or.*, III, VII 19-21.

²⁰ Cfr. *Ad Her.*, II I 10.

²¹ Cfr. *Ad Her.*, II I 15.

²² Cfr. F. Berardi, *La teoria dell'evidenza*, cit., pp. 97-100 L. Calboli Montefusco, *Exordium, narratio, epilogus*, cit., p. 14.

²³ Cfr. Ivi, pp. 97-8; G. Achard, *Pathos et passions dans l'Ad Herennium et le De inventione*, in *Hortus litterarum antiquarum. Festschrifts für Hans Armin Gärtner*, a cura

due aspetti sono infatti posti in stretta correlazione da Cicerone nel *De oratore*:

Id desideratur omnibus iis locis, quos ad fidem orationis faciendam adhiberi dixit Antonius, vel cum explanamus aliquid vel cum conciliamus animos vel cum concitamus. Sed in hoc, quod postremum dixi, amplificatio potest plurimum, eaque una laus oratoris est et propria maxime. Etiam maior est illa exercitatio, quam extremo sermone instruxit Antonius, primo reiciebat, laudandi et vituperandi. (*De or.*, III 104)

I discorsi di lode e di biasimo hanno come fine il provocare sentimenti di ammirazione o sdegno verso l'oggetto da parte degli uditori. Se dunque l'amplificazione sarà particolarmente utile nel loro sviluppo, sarà parimenti fondamentale ogni qual volta si intende coinvolgere emotivamente l'ascoltatore. Nella *Rhetorica ad Herennium* è condotta un'analisi precisa e sistematica degli aspetti che devono essere dilatati per perseguire questo obiettivo²⁴. Quintiliano suggerisce che la maniera migliore per stimolare sentimenti negativi nei confronti dell'accusatore sia presentare ciò che rinfaccia come esageratamente atroce o meritevole di grande compassione, per farlo bisogna porre attenzione a tutti gli aspetti del fatto (*quid factum sit, a quo, in quem, quo animo, quo tempore, quo loco, quo modo*)²⁵. Inoltre, l'orazione deve proseguire in crescendo, per alimentare, di specificazione in specificazione, l'intensità della suggestione in una *climax* ascendente di emotività («Ideo que cum in aliis, tum in hac maxime parte crescere debet

di A. Haltenhoff, F. H. Mutschelr, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 2000, pp. 1-17, a pp. 3 e segg.

²⁴ Cfr. *Ad Her.*, III 6-7, 10-5.

²⁵ Cfr. *Inst. Or.*, VI, I 15.

oratio, quia quidquid non adicit prioribus etiam detrahere uidetur, et facile deficit adfectus qui descendit»²⁶).

Le emozioni giocano un ruolo molto importante all'interno della causa. Aristotele non ignora quanto in un processo in cui non vi sono giudici di professione sia utile la mozione degli affetti. Dedica non a caso buona parte del secondo libro della *Retorica* alle passioni dell'uditorio, di cui fornisce un'analisi puntuale²⁷. Parimenti Cicerone considera il giudizio dell'uomo dipendente principalmente dalla propria *permotio mentis*:

Plura enim multo homines iudicant odio aut amore aut cupiditate aut iracundia aut dolore aut laetitia aut spe aut timore aut errore aut aliqua permotione mentis quam veritate aut praescriptio aut iuris norma aliqua aut iudicii formula aut legibus.
(*De or.*, II 178)²⁸

Ai fini della persuasione, rispetto alla dimostrazione della fattiva verità dell'oggetto su cui si concentra l'orazione o il riferimento a questioni legislative, ha maggiore efficacia argomentare il discorso ponendo attenzione alle emozioni che sono la reale fonte di giudizio degli ascoltatori. I giudici, al pari di tutti gli uomini, non sono esenti dall'influenza dei

²⁶ *Inst. Or.*, VI, I 29.

²⁷ Sul concetto di passione nelle opere aristoteliche e sulla loro importanza ai fini della persuasione cfr. S. Gastaldi, *Pathos and Polis. Aristotle's Theory of Passions in the Rhetoric and in the Ethic*, in «Topoi», VII/2, 1967, pp. 105-10; Ead., *Aristotele e la politica delle passioni. Retorica, psicologia ed etica dei comportamenti emozionali*, Torino, Tirrenia, 1990; A. C. Braet, *Ethos, Pathos and Logos in Aristotle's Rhetoric: a Re-Examination*, in «Argumentation», VI, pp. 307-20; S. Rubinelli, *Ars Topica. The Classical Technique of Constructing Arguments from Aristotle to Cicero*, introduzione di D. S. Levene, Lugano, Springer, 2009, pp. 52-3; J. Wisse, *Ethos and Pathos. From Aristotle to Cicero*, Amsterdam, Hakkert, 1989, pp. 9-74.

²⁸ Per l'importanza delle passioni in Cicerone si rimanda alla ricca bibliografia presente in A. Garcea, *Le passioni presso gli antichi: un percorso attraverso le Tusculanae disputationes di Cicerone*, in *Passioni, emozioni, affetti*, a cura di C. Bazzanella, P. Kobau, Milano, Mc Graw-Hill, 2002, pp. 1-18.

sommovimenti interiori e per questo l'oratore deve compiere lungo tutto il corpo del discorso un grande sforzo per conquistarne l'animo. Alla trattazione di questo tema sono destinate molte pagine del *De oratore* in cui è spiegato in maniera particolareggiata come affrontare giudici che naturalmente provano simpatia per la causa o anche i più neutrali²⁹. Oltre al mostrarsi per primo coinvolto dalle passioni che vogliono essere innescate nell'ascoltatore, l'oratore deve usare in maniera oculata gli strumenti dell'amplificazione: da un lato avendo premura di non esagerare nell'esaltazione positiva di coloro i quali si vuole conquistare la benevolenza per non destare rischiose gelosie; dall'altro amplificando la gravità degli eventi per provocare odio³⁰. La pregnanza di *ethos* e *pathos* nella persuasione sono prese in considerazione anche da Quintiliano a cui dedica interamente il sesto libro della sua opera³¹.

Non solo la mozione degli affetti è utile per spingere i giudici a cambiare idea³², ma aiuterà anche a consolidare il loro parere nei casi in cui l'opinione sia già positiva:

Probationes enim efficiant sane ut causam nostram meliorem esse iudices putent, adfectus praestant ut etiam velint; sed id quod volunt credunt quoque. Nam cum irasci, favere, odisse, misereri coeperunt, agi iam rem suam existimant, et, sicut amantes de forma iudicare non possunt, quia sensum oculorum praecipit animus, ita omnem veritatis

²⁹ Cfr. *De or.*, II 185-211, ma cfr. anche *Or.*, 131. A riguardo vd. J. Wisse, *Ethos and pathos*, cit., pp. 250-98.

³⁰ Cfr. *De or.*, II 208-9.

³¹ Sulle emozioni nel sesto libro dell'*Institutio oratoria* cfr. J. Bons, R. T. Lane, *Institutio Oratoria VI 2*, cit.; A. Garcea, *Tamquam uidentes demonstrare: la phantasia et les passions dans la théories rhétorique sur la pitié*, in «Pallas», LXIX, 2005, pp. 73-83; A. Katula, *Emotions in the court room. Quintilian Judge then and now*, in *ivi*, pp. 145-56; M. Leigh, *Quintilian on the Emotions (Institutio Oratoria 6 preface 1-2)*, in «Journal of Roman Studies», XCIV, 2004, pp. 122-40; D. R. Martin, *Moving the Judge: a Legal Commentary on Book VI of Institutio Oratoria*, in *Id.*, pp. 157-67.

³² Cfr. *Inst. Or.*, VI, I 23.

inquirendae rationem iudex omittit occupatus adfectibus; aestu fertur
et velut rapido flumini obsequitur.³³
(*Inst. Or.*, VI, II 5-6)

L'obiettivo che deve porsi ogni oratore è quello di commuovere il giudice al punto tale di spingerlo a immedesimarsi totalmente nella posizione del cliente. In questo modo le sue capacità di valutazione saranno totalmente obnubiliate e il suo giudizio tenderà in favore del cliente a prescindere dalla verità di un fatto. Più avanti Quintiliano ribadisce che la vera forza dell'eloquenza sta nel creare un sentimento assente, o nel renderlo maggiore di quanto non sia. Un processo noto come *dinosis*, per il quale chiama a modello Demostene³⁴, e che corrisponde alla definizione di *indignatio* proposta nel *De inventione* e nella *Rhetorica ad Herennium*.

L'epilogo è la parte del discorso considerata più adatta alla mozione degli affetti ed è in esso che emerge prepotentemente lo stretto legame tra l'amplificazione e la patetizzazione³⁵. Il terzo libro della *Retorica* di Aristotele è dedicato alle componenti della *taxis*, e, in maniera conforme all'ordinamento delle parti del discorso, le sue ultime pagine trattano l'*epilogos*, che prenderà il nome di *peroratio* in ambito latino³⁶. Al suo interno l'oratore deve compiere quattro azioni: mettere l'ascoltatore in una disposizione favorevole presso la propria posizione; amplificare e diminuire rispettivamente gli elementi favorevoli e avversi; disporre l'ascoltatore a provare emozioni; ricapitolare il discorso³⁷. Nella

³³ *Inst. Or.*, VI, II 5-6.

³⁴ Cfr. *Inst. Or.*, VI II 24. A tal riguardo, tra i retori latini minori cfr. anche: Fortunaziano, *Ars rhetorica*, II, 31; Marziano Capella, *Liber de arte rhetorica*, 53.

³⁵ Cfr. *De or.*, II 332; *Part.*, 52-8; *Ad. Her.*, II 47-50.

³⁶ Il termine *peroratio* è di origine ciceroniana ed è utilizzato in *De inv.*, I 98; *De or.*, II 80; *Or.*, 122, 130; *Brutus*, 209; *Part.*, IV 27; *Top.*, 98-9. Cfr. L. Calboli Montefusco, *Exordium, narratio, epilogus*, cit., pp. 79 e sgg.

³⁷ *Rhet.*, 1419b10-4.

suddivisione aristotelica, l'amplificazione in sede finale è utile a valorizzare quanto si è dimostrato ed è sfruttata in opposizione alla riduzione qualitativa della tesi avversa. I processi di dilatazione e diminuzione sono al secondo posto tra le parti che compongono l'epilogo, essi hanno il compito di valorizzare quanto si è dimostrato nel corso del proprio discorso e sminuire la tesi avversaria. Affinché sia possibile riuscire compiutamente in questo obiettivo, bisogna aver concluso l'esposizione della propria tesi. L'amplificazione, dunque, non aggiunge nulla sul piano contenutistico all'orazione, piuttosto serve a rimarcare quanto già argomentato con fini persuasivi.

In ambito latino la *peroratio* è composta da due sezioni: una dedicata alla ricapitolazione del discorso, ovvero l'*enumeratio*; l'altra, suscitando sentimenti principalmente di indignazione o misericordia, ha come obiettivo il *movere*, ovvero il coinvolgimento emotivo degli uditori³⁸. La seconda – chiamata nelle *Partitiones oratoriae* proprio *amplificatio* – si divide a sua volta in *conquestio* e *indignatio*³⁹. In entrambe le occasioni, l'oratore può sfruttare una vasta gamma di argomenti, con cui commuovere l'ascoltatore o istigarlo all'ira nei confronti della parte avversa⁴⁰. Nell'*Orator* Cicerone indica come è proprio nei *loci communes* che l'*amplificatio* esprime al meglio la sua funzione⁴¹. Detti anche semplicemente *loci*, possono avere due

³⁸ Cfr. L. Calboli Montefusco, *Exordium, narratio, epilogus*, cit., pp. 88-100.

³⁹ Cicerone, *Partitiones oratoriae*, 52.

⁴⁰ Daniel E. Mortensen definisce i *loci communes* «1) an amplification of a matter previously established, or 2) an amplification of a doubtful matter against which there are probable lines of argument on both sides», vd. Ead., *The loci of Cicero*, in «Rhetorica», XXVI/1, 2008, pp. 31-56, a p. 41; ma sui *loci communes* in Cicerone cfr. almeno H. Lausberg, *Handbook*, cit., §§ 409, 1126, 1128, 1146; S. Rubinelli, *Ars topica, passim*; G. Sposito, *Il luogo dell'oratore. Argomentazione topica e retorica forense in Cicerone*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2001, pp. 32-6.

⁴¹ *Or.*, 126.

applicazioni: volgere parimenti alla *certae rei* o alla *dubia rei amplificatio*⁴². Sono chiamati “comuni” proprio in luce della loro adattabilità a ogni genere di causa⁴³. Nonostante la loro universalità di applicazione, rispetto ai *topoi* aristotelici, i *loci* ciceroniani così come elencati nel *De inventione* lavorano su un piano molto più specifico e sono molto più pragmatici. Se Aristotele fornisce linee guida allo sviluppo, Cicerone offre all’oratore dei veri e propri «ready made arguments»⁴⁴. All’interno del secondo libro del *De inventione*⁴⁵ è offerta una rassegna dei *loci* impiegabili nelle singole parti di ogni genere di causa. Ad avvicinare la varietà degli esempi è l’idea che il luogo comune sia uno strumento atto ad accrescere verticalmente la materia per avvalorare la propria posizione nella controversia, spesso provocando emozioni di sdegno negli ascoltatori. Come emerge anche dai *Topica*, dal punto di vista tassonomico, più che una lista di precetti riconducibili a regole, i *loci communes* sono presentati da Cicerone come una serie di concetti che possono innescare un processo associativo utile all’oratore per sviluppare largamente il corpo di un caso⁴⁶. In aggiunta, Quintiliano ne riconosce l’importanza nel contesto educativo, poiché agiscono nel “cuore dei processi”⁴⁷. Nell’elenco dei primi compiti didattici per i futuri retori sono consigliate delle esercitazioni in relazione all’uso dei *loci communes* come strumenti di accusa o di difesa in contesti in cui si discute contro i vizi

⁴² *De inv.*, II 48.

⁴³ Cfr. P. Chiron, *La fable come exercice préparatoire de rhétorique dans l’Antiquité*, in G. Artigas Menant, A. Couprie, E. Pinto Mathieu, *L’idée et ses fables, Le role du genre*, Paris, Honoré Champion, 2008, pp. 255-70, a pp. 257-8; C. Rocchio, *I binari della persuasione*, cit., p. 103.

⁴⁴ S. Rubinelli, *Ars topica*, cit., pp. 106-9, a p. 106.

⁴⁵ Ma cfr. anche *De or.*, III 104-5.

⁴⁶ Cfr. Il commento di T. Reinhardt in Marcus Tullius Cicero, *Topica*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2003, p. 28. J. Kennedy parla in questo senso di «building blocks»: J. Kennedy, *The Art of Persuasion*, cit., p. 52.

⁴⁷ «Non communes loci [...] in mediis litium medullis uersantur?», Quintiliano, *Institutio oratoria*, VI 1, 11.

di determinati tipi di persone (l'adultero, il giocatore d'azzardo, il petulante e affini)⁴⁸.

Per un'analisi strettamente connessa allo studio dell'amplificazione in sede di epilogo e ai luoghi comuni, i due trattati di maggiore importanza la *Rhetorica ad Herennium* e il *De Inventione*, che includono elenchi specifici di argomenti atti alla mozione patetica positiva o negativa. Per quanto riguarda la *miser cordia*, la lista proposta nei due trattati è pressoché identica⁴⁹. I luoghi indicati da Cicerone sono⁵⁰:

1. il confronto tra la sorte passata e quella presente;
2. l'enumerazione di tutte le situazioni sfavorevoli vissute nel passato e nel presente, oltre che di quelle che si prospettano per il futuro;
3. la deplorazione di ogni elemento avverso;
4. l'elenco di azioni indegni e turpi già tollerate e che si tollereranno;
5. esporre nel dettaglio gli eventi negativi facendo sì che gli ascoltatori possano immaginare di essere stati presenti nel momento del loro svolgimento;
6. sottolineare l'imprevedibilità della cattiva sorte subita;
7. stimolare gli ascoltatori a ricordare i propri cari;
8. affermare di aver compiuto un atto che non avrebbe dovuto compiersi;
9. indirizzare il discorso a entità inanimate che l'ascoltatore ha a cuore;
10. mettere in evidenza povertà, debolezza e solitudine;
11. chiedere che qualcuno in seguito si occupi della propria sepoltura e di quella dei propri cari;

⁴⁸ *Inst. Or.*, II 4, 22.

⁴⁹ Per il complesso rapporto tra la *Rhetorica ad Herennium* e il *De inventione* cfr. G. Calboli, *Rapporto tra la Rhetorica ad Herennium e il De Inventione*, in Cornifici, *Rhetorica ad Herennium*, a cura di G. Calboli, Bologna, Patron, 1969, pp. 50-4. Secondo il parere più accreditato (anche se dibattuto) dagli studiosi le due opere non dipenderebbero l'una dall'altra, ma da una fonte comune.

⁵⁰ *De inv.*, I 106-9.

12. lamentare la separazione da una persona amata;
13. denunciare di aver subito angherie proprio da parte di chi avrebbe dovuto comportarsi in maniera opposta;
14. supplicare;
15. piangere il destino infausto dei propri cari;
16. ribadire la propria misericordia e tolleranza nei confronti delle disgrazie e degli altri.

Ai sedici ciceroniani ne corrispondono solo nove nella *Rhetorica ad Herennium*⁵¹. Nonostante l'apparente distanza, è impossibile negare una forte affinità nell'elaborazione concettuale: in entrambi gli elenchi sono offerte idee che ruotano attorno alle nozioni di lamento e supplica, sono invocate le persone a cuore del cliente e vengono confrontati presente, passato e futuro. Le tematiche suggerite sono, in un modo o nell'altro, collaterali all'effettivo centro del processo, da cui si distaccano parimenti sul piano temporale e causale, riferendosi all'intera vita del cliente. Questo aspetto avvicina la teoria dei luoghi comuni a quella della *digressio*, che sarà trattata in seguito in relazione alla *narratio*.

Per quanto riguarda, invece, l'*indignatio* in sede di conclusione Cicerone nella medesima opera afferma:

Indignatio est oratio, per quam conficitur, ut in aliquem hominem magnum odium aut in rem gravis offensio concitetur. In hoc genere illud primum intellegi volumus, posse omnibus ex locis iis, quos in confirmandi praeceptione posuimus, tractari indignationem. *Nam ex iis rebus, quae personis aut quae negotiis sunt attributae, quaevis amplificationes et indignationes nasci possunt, sed tamen ea, quae separatim de indignatione praecipui possunt, consideremus.*
(*De inv.*, I 101)

⁵¹ Cfr. *Ad Her.*, II 50

L'*indignatio* è, dunque, un tipo di discorso utile a suscitare odio o avversione nei confronti di persone o avvenimenti, per svilupparlo è necessario avvalersi degli *adtributa personis* o *negotiis*, da cui può nascere qualsiasi forma di invettiva o amplificazione. Il rapporto tra *indignatio* e *amplificatio* è così stretto che nella *Rhetorica ad Herennium* i due termini finiscono per sovrapporsi⁵². Nei luoghi comuni indicati da Cicerone⁵³ e dall'anonimo autore della *Rhetorica ad Herennium*⁵⁴ in relazione all'*indignatio* è possibile ravvisare una forte affinità nonostante la variazione numerica. L'elenco proposto nel *De inventione* è il seguente:

1. il riferimento all'autorità divina;
2. indicazione tramite amplificazione di coloro cui riguarda l'oggetto dell'orazione;
3. l'ipotesi tramite cui si domanda cosa accadrebbe se tutti compiessero lo stesso misfatto;
4. dimostrare che una concessione all'accusato comporterebbe un sentimento di legittimazione in chi non ha ancora compiuto lo stesso gesto ma l'ha già ponderato;
5. evidenziare l'irrevocabilità e immutabilità del giudizio in una sentenza;
6. comprovare che il reato commesso dall'accusato è deliberato, volontario e premeditato;
7. mostrare con estrema indignazione quanto di più crudele, tiranno, nefasto vi è nel fatto;
8. notare l'eccezionalità del reato, considerandolo non comune neanche tra gli uomini più irrisolti;
9. il paragone tra il crimine ed altri affini per rilevarne la peggiore natura;

⁵² *Ad Her.*, II 47.

⁵³ *De inv.*, 101-6.

⁵⁴ *Ad Her.*, II 47-9.

10. la ricapitolazione di tutti i dettagli del delitto;
11. la dimostrazione che l'azione dolosa è stata commessa proprio da chi meno avrebbe dovuto commetterla;
12. rammaricarsi perché l'evento ha coinvolto per primo lo stesso oratore e non un altro;
13. accentuare il rapporto tra l'offesa e l'ingiustizia;
14. la richiesta di immedesimazione degli ascoltatori;
15. considerare quanto avvenuto un'offesa anche per i nemici.

I quindici luoghi riassunti sinteticamente in questa sede forniscono all'oratore un'ampia rosa tematica di cui avvalersi per ingrandire la responsabilità dell'accusato: rallentando il ritmo dell'orazione e indugiando sulla colpa, permettono il raggiungimento di forti esiti patetici chiamando in causa gli stessi ascoltatori a cui viene richiesto di celarsi nelle vesti della parte lesa. Dal punto di vista retorico possiede un particolare risvolto il decimo:

decimus locus est, per quem omnia, quae in negotio gerundo acta sunt quaeque post negotium consecuta sunt, cum unius cuiusque indignatione et criminatione colligimus et rem verbis quam maxime *ante oculus eius*, apud quem dicitur, *ponimus*, ut ita quod indignum est, proinde illi videatur indignum, ac si ipse interfuerit *ac praesens viderit*.
(*De inv.*, I 104)

esaminando singolarmente tutte le circostanze e le conseguenze del delitto oggetto dell'orazione con toni di indignazione e di biasimo è possibile raggiungere esiti visivi: porre il fatto davanti agli occhi – *ante oculos* – del giudice provoca sentimenti di biasimo e indignazione, proprio come l'ascoltatore avesse assistito personalmente, come testimone oculare, al suo accadimento. L'importanza della visualizzazione e della compartecipazione da parte degli ascoltatori crea un cortocircuito retorico

tra la teoria dell'*amplificatio* e quella dell'*evidentia*⁵⁵. L'esigenza di mostrare la realtà è in questo contesto così forte da spingere alcuni oratori anche a trovate teatrali quali l'ostentazione delle armi del delitto o la messa in mostra di quadri rappresentanti il misfatto, tuttavia secondo Quintiliano si tratta di mezzi usati unicamente da coloro che, non essendo in grado davvero di usare l'arte del discorso, cercano vie altre per sopperire alle proprie mancanze⁵⁶.

Nonostante quanto affermato finora, Cicerone nelle *Partitiones oratoriae* sottolinea che il procedimento amplificativo non è da ricondurre esclusivamente all'epilogo, ma è uno strumento sempre pronto all'applicazione sulla base di fini diversi:

Quattuor eius partes esse, quarum prima et postrema ad motum animi valet – is enim est initiis et perorationibus concitandus [...]. Sed amplificatio, quamquam habet proprium locum, saepe etiam primum, postremum quidem fere semper, tamen reliquo in cursu orationis adhibenda est maximeque cum aliquid aut confirmatum est aut reprehensum. Itaque ad fidem quoque vel plurimum valet; est enim amplificatio vehemens quaedam argumentatio: ut illa docendi causa sit haec commovendi.

(*Part. Or.*, 27)

Aristotele nella *Retorica* pur non ritenendo il *prooimion* una parte inderogabilmente necessaria della *taxis*, ammette tuttavia la sua utilità per "aprire la via" (*hodopoiesis*) alla successiva esecuzione nonostante il suo ruolo principale sia quello di informare sommariamente gli ascoltatori su quanto verrà discusso nell'orazione⁵⁷.

⁵⁵ Sul rapporto tra amplificazione ed evidenza vd. in partic. F. Berardi, *La teoria dell'evidenza*, cit., pp. 113-27.

⁵⁶ *Inst. Or.*, VII, 30-256.

⁵⁷ Cfr. *Rhet.*, 1415a35-1415b19.

Nell'*Istitutio oratoria*, Quintiliano afferma che l'attendere l'epilogo per *movere* gli ascoltatori può essere tardivo e controproducente. Ai fini della *captatio benevolentiae*, per avviare positivamente il processo, l'oratore dovrà avvalersi degli *adtributa personis* per offrire un profilo del giudice, del cliente, dell'avversario e di sé stesso⁵⁸. Con enfasi l'autore sottolinea inoltre: «Neque haec dicere sat est, quod datur etiam imperitis; pleraque augenda ac minuenda, ut expediet; hoc enim oratoris est, illa causae»⁵⁹. Elencare i caratteri principali degli interessati è una mansione così semplice che potrebbe essere compiuta anche dai novizi. L'oratore esperto, invece, dovrà portare a termine un compito ben più complesso: esagerare o sminuire gli aspetti di maggiore utilità per rendere la *captatio benevolentiae* davvero efficace⁶⁰. Non dovrà, tuttavia, impiegare l'*amplificatio* in maniera identica a quanto avverrà in sede finale del discorso. Uno degli elementi che differenziano l'esordio dall'epilogo è la misura con cui il procedimento amplificativo è messo in atto: nel primo caso la misericordia del giudice andrà saggiata con maggiore cautela e modestia, nel secondo invece si potrà dare completo sfogo ai sentimenti⁶¹, che pure devono essere vivi lungo tutto il corso dell'orazione⁶². Anche nella *Rhetorica ad Herennium* è riconosciuta

⁵⁸ A riguardo cfr. anche Cicerone, *Partitiones oratoriae*, 28-30; *De Oratore*, II 182-4. Per un'analisi approfondita degli esordi ciceroniani cfr. M. A. Fusco, *From Auditor to Actor. Cicero's Dramatic Use of Personae in Exordium*, Chicago, University of Chicago, 1988; C. Lotusch, *L'exorde dans les discours*; R. Palmieri, *Laudatio e vituperatio nell'exordium dell'XI Filippica di Cicerone*, in «Euphrosyne», n.s., XXIV, 1996, pp. 199-204; P. Prill, *Cicero in theory and practice. The securing of good will in the exordia of five forensic speeches*, in «Rhetorica: a Journal of the History of Rhetoric», IV, 1986, pp. 93-106.

⁵⁹ *Inst. Or.*, IV, I 15.

⁶⁰ Per un'analisi approfondita della *captatio benevolentiae* si rimanda a: L. Calboli Montefusco, *Captatio benevolentiae*, in *Brill's New Pauly online*, ed. by H. Cancik, H. Schreidor, 2006; F. Schomarek, *Captatio benevolentiae. Strategien antiker Rhetorik in Prolog des Höfischen Romans*, Verlag, Grin, 2008, pp. 7-41.

⁶¹ Cfr. *Inst. Or.*, IV, I, 28-9, ma vd. anche VI, II 9-10.

⁶² Cfr. *Inst. Or.*, VI, II 2-3.

questa peculiare applicazione dell'amplificazione: in particolar modo in occasione della causa turpe, si può scegliere di esordire affermando che quanto detto dall'avversario è abominevole, e, dopo aver posto l'accento sul reato accrescendolo, dimostrare che il proprio cliente non ha mai commesso nulla di simile⁶³.

Anche nel contesto della *narratio* l'amplificazione mostra la sua utilità: al suo interno essa intercorre tutte quelle volte in cui il discorso si allontana dall'oggetto della *iudicatio*. In queste occasioni, l'oratore, avvalendosi della digressione, ha la possibilità di passare a un'altra questione pur non usando l'argomentazione, o anche di inserire contenuti utili alla mozione degli affetti. Nella narrazione, infatti, gli *adfectus* non sono considerati legittimi da tutti i maestri di retorica: la digressione in questo contesto permette, dunque, di superare un limite normativo che impedisce il connubio tra esposizione dei fatti e *pathos*. In particolar modo Quintiliano si oppone all'idea secondo cui nella narrazione debba mancare ogni apporto emotivo affermando: «Quo magis miror eos, qui non putant utendum in narratione adfectibus. Qui si hoc dicunt: "non diu neque ut in epilogo", mecum sentiunt; effugiendae sunt enim morae, ceterum cur ego iudicem nolim, dum eom doceo, etiam movere?»⁶⁴. Non riconoscendo alcuna base in questa posizione, se non nella erroneità della dismisura, suggerisce inoltre di agevolare la mozione dei sentimenti sfruttando la digressione, particolarmente valida in questo senso⁶⁵. Nell'*Institutio oratoria* viene denunciata la tendenza contemporanea a farne un uso esagerato e indiscriminato, pur essendo uno strumento che necessita di essere sfruttato

⁶³ Cfr. *Ad Her.*, I 9.

⁶⁴ *Inst. Or.*, IV, II 111, ma cfr. anche IV, II 112-6.

⁶⁵ Cfr. *Inst. Or.*, IV, II 104, ma cfr. anche *De or.*, II 312.

con grande attenzione per non rischiare di tediare il pubblico⁶⁶. Da un lato nel pieno corso della narrazione non bisogna mai allontanarsi dal centro focale del discorso⁶⁷, dall'altro può essere posta al suo termine⁶⁸ avendo cura che essa rimanga coerente e consequenziale con il resto dell'orazione⁶⁹. Ad esempio, conclusa l'esposizione di un delitto atroce, la digressione può continuare come uno scoppio di sdegno. In questo caso la sua presenza è giustificata, poiché connessa a una forte emozione, tuttavia, è importante che l'oratore ricordi di non eccedere nella sua lunghezza per non perdere di vista l'obiettivo della causa⁷⁰. In ambito latino, la *digressio* è dunque un pezzo a effetto utile a dare un maggiore afflato all'opera di persuasione ottenuto grazie a un temporaneo allontanamento dell'argomento centrale della causa⁷¹. Esistono numerosi modi per perseguire questo obiettivo:

Nam quidquid dicitur praeter illas quinque quas fecimus partes, egressio est: indignatio, narratio, invidia, convicium, excusatio, conciliatio, maledictorum refutatio. Similia his, quae non sunt in quaestione: omnis amplificatio, minuitio, omne adfectu genus, atque ea quae maxime iucundam et ornatam faciunt orationem, de luxuria, de avaritia, de religione, de officiis; quae sunt argumentis subiecta similium rerum, quia coherent, egredi non videntur.
(*Inst. Or.*, VIII, III 15)

Ogni aspetto al di fuori delle cinque parti del discorso è da considerarsi una digressione: esprimere sentimenti positivi o negativi, accattivare il

⁶⁶ Cfr. *Inst. Or.*, IV, I II 2.

⁶⁷ Cfr. *Inst. Or.*, IV, II 103.

⁶⁸ Cfr. *De inv.*, I 97; *De or.*, I I 80.

⁶⁹ Cfr. *Inst. Or.*, IV, III 4-6.

⁷⁰ Cfr. *Inst. Or.*, IV, II 104.

⁷¹ Il termine è affiancato a un ampio numero di varianti, per cui si citano con scopo esemplificativo *parékebasis*, *egressus* o *egressio*, per gli altri termini impiegati nella tradizione cfr. H. Lausberg, *Handbook*, cit., § 164; R. Sabry, *La digression dans la rhétorique antique*, in «Poétique», LXXIX, 1989, p. 259-76, a pp. 259-61.

pubblico, confutare negative dicerie, riflessioni sui vizi o sulle virtù. Quintiliano afferma esplicitamente che *ogni amplificazione è una digressione*. Tale constatazione aggiunge ai processi amplificativi un significato ulteriore a quelli per ora individuati, ovvero l'idea che essi consistono in ogni caso nell'allontanamento dal discorso. Nel contesto retoricamente mobile della digressione, che oscilla tra parte del discorso e figura, l'*amplificatio* conferma la sua importanza in relazione alla mozione degli affetti, ma assume valore anche in rapporto al *delectare* e al *docere*, per via della sua capacità di inserire argomenti che allietino gli uditori e della sua funzione informativa connessa all'esposizione dei fatti⁷².

Nella tradizione classica, l'amplificazione si configura quindi come un elemento fondamentale del discorso retoricamente impostato, poiché corrisponde alle finalità del bisogno espressivo. Adatta a ogni contesto oratorio, essa ha una natura che può dirsi topica (quindi strettamente connessa al concetto di *loci communes*), ma particolarmente rilevante nel genere epidittico o dimostrativo. Nelle forme discorsive legate alla lode e al vituperio grande importanza strutturale per i fini amplificativi hanno gli *adtributa*, che forniscono gli argomenti da dilatare per raggiungere i propri obiettivi oratori. L'*amplificatio* ha particolare valore nel *movere* gli ascoltatori, ovvero nella stimolazione del *pathos*. Per tale motivo, trova facile applicazione in sede di epilogo, ma anche nelle zone proemiali (in forma di *captatio benevolentiae*) e digressive (in cui si configura come uno scoppio di

⁷² Sulla definizione della digressione come figura e come parte del discorso cfr. G. Calboli, *Digressio*, in «Papers on Rhetoric», XIII, 2016, pp. 41-56; F. Conca, *Narratio*, Leipzig, Teubner, 1983; J. D. O' Banion, *Narration and Argumentation. Quintilian on Narratio as the Heart of Rhetorical Thinking*, in «Rhetorica: a Journal of the History of Rhetoric», V, 1987, pp. 325-51; M. Panico, *La digressione nella tradizione retorico-grammaticale*, in «Bollettino di Studi Latini», XXXI/2, 2001, pp. 478-96.

sdegno). L'*amplificatio* è, dunque, uno strumento orizzontale che coinvolge ogni parte del discorso.

2.2. L'*amplificatio* al servizio dell'*elocutio*

Come si è anticipato, l'*amplificatio* è un procedimento retorico duttile che coinvolge l'elaborazione testuale in tutte le sue parti e ogni fase della preparazione del discorso oratorio. L'analisi condotta finora ha prediletto il campo dell'*inventio*, tuttavia anche nell'ambito dell'*elocutio* l'amplificazione gioca un ruolo molto importante, poiché concerne la realizzazione linguistica dei contenuti ideati nella fase preparatoria del discorso oratorio. Non a caso nel *De oratore* più volte Cicerone ribadisce la sua posizione prediletta nel raggiungimento dell'eccellenza oratoria⁷³, riconoscendola come strettamente correlata al concetto di ornato: «Summa autem laus eloquentiae est amplificare rem ornando, quod valet non solum ad augendum aliquid et tollendum altius dicendo, sed etiam ad extenuandum atque abiciendum»⁷⁴. Allo stesso modo l'*amplificatio* è considerata da Quintiliano come la vera forza di ogni oratore⁷⁵. Nell'ottavo libro dell'*Institutio oratoria* un intero capitolo è dedicato al concetto di amplificazione. Il tema è sviluppato all'interno della porzione dell'opera in cui sono affrontati nel dettaglio tutti gli aspetti dell'*elocutio*. Sfruttando dunque un approccio stilistico, nelle prime considerazioni di tipo lessicale Quintiliano esordisce affermando: «Prima est igitur amplificandi vel

⁷³ Cfr. *De or.*, I 94, 221; II 80, 292, 312.

⁷⁴ *De or.*, III 104.

⁷⁵ «Sed uis oratoris omnis in augendo minuendoque consis», *Inst. Or.*, VIII, III 89.

minuendi species in ipso rei nomine»⁷⁶. La scelta dei sinonimi può, quindi, orientare il giudizio dell'ascoltatore e si realizza al massimo grado quando i termini con uno stesso referente ma a un diverso livello di intensità vengono accostati gli uni agli altri in una struttura binario-oppositiva. L'esempio fornito, tratto dalle *Verrine* I 9, è ben esplicativo di questa particolare sfumatura: «Non enim furem, sed ereptorem, non adulterum, sed expugnatorem pudicitiae, non sacrilegum, sed hostem sacrarum religionum que, non sicarium, sed crudelissimum carnificem». L'*enumeratio* ciceroniana degli aspetti negativi del soggetto su cui si muove l'accusa è basata sull'opposizione di una negazione, che già di per sé rimanda a un fatto grave, con un'affermazione che ne incrementa la gravità in forma di *correctio*. Questa forma lessicale di amplificazione, trattata come una premessa da Quintiliano che non la include nel sistema dei *genera amplificationis* da lui elaborato, avrà particolari sviluppi in ambito medievale. I quattro *genera amplificationis* elencati in una distinzione che presto diverrà canonica e a cui fanno riferimento i contemporanei manuali di retorica sono: l'*incrementum*, la *comparatio*, la *ratiocinatio* e la *congeries*⁷⁷.

L'*incrementum* è un tipo di discorso che, ascendendo da un grado più basso di significazione, tende verso l'alto⁷⁸. In una forma base, ciò può avvenire attraverso un procedimento di tipo lessicologico, ovvero ponendo uno dopo l'altro sinonimi in una sequenza accrescitiva⁷⁹. Nella sua realizzazione più complessa, possono essere elencate l'una dopo l'altra delle situazioni aggravanti di un fatto⁸⁰. Per ingrandire un'idea si può anche ricorrere alla *comparatio*, che corrisponde al *locus a minore ad maius*. Consta

⁷⁶ *Inst. Or.*, VIII, IV 1.

⁷⁷ Cfr. fra tutti H. Lausberg, *Handbook of Literary Rhetoric*, cit., §§ 401-6.

⁷⁸ «in superiora tendit», *Inst. Or.*, VIII, IV 9.

⁷⁹ Cfr. *Inst. Or.*, VIII, IV 7.

⁸⁰ Cfr. *Inst. Or.*, VIII, IV 8.

nel porre accanto all'idea che si vuole amplificare un esempio dal valore minore. Nonostante sia simile all'*argumentatio*, il suo ruolo non è quello di dimostrare il bene o il male di un avvenimento, ma porre l'accento sulla sua essenza iperbolicamente migliore o peggiore⁸¹. Il terzo strumento di cui l'oratore si può avvalere è la *ratiocinatio*, da considerarsi una via indiretta per amplificare un'idea. Sfruttando una *coniectura*, si inducono gli ascoltatori a ragionare sul grado di importanza positiva o negativa dell'argomento in questione analizzandone nel dettaglio le circostanze⁸². È proprio l'analisi contestuale a rendere funzionale il fine amplificatorio. Per la sua natura, questa forma è molto simile all'enfasi, tuttavia pone l'attenzione sul concetto e non sulla parola, e, come tutti i processi che coinvolgono l'amplificazione, non può essere considerata una figura di parola o di pensiero. Nella sua realizzazione l'oratore ha due possibilità: narrare le conseguenze dell'avvenimento su cui si pone l'attenzione, oppure optare per tutto ciò che l'ha preceduto⁸³. Alcuni *loci* proposti per la *ratiocinatio* da Quintiliano sono: l'elogio della forza dell'avversario; l'analisi dei sacrifici e degli sforzi compiuti per ottenere l'oggetto elogiato; la messa in luce di peso e dimensione dell'arma utilizzata; l'individuazione delle azioni che il ferito può ancora compiere; il plauso delle operazioni compiute dall'elogiato nella sua vita pubblica e privata⁸⁴. L'ultimo metodo amplificativo è la *congeries*, che consiste nell'accumulazione disordinata per gradazione ascendente di periodi o per termini sinonimici⁸⁵. Sembra difficile concordare con chi, a tal riguardo, ha affermato che la *congeries* si differenzia dagli altri procedimenti, poiché agisce in direzione di una

⁸¹ Cfr. *Inst. Or.*, VIII, IV 12.

⁸² Cfr. *Inst. Or.*, VIII, IV 15

⁸³ Cfr. *Inst. Or.*, VIII, IV 17-8.

⁸⁴ Cfr. *Inst. Or.*, VIII, IV 20-25.

⁸⁵ Cfr. *Inst. Or.*, VIII, IV 26.

dilatazione orizzontale del discorso e non verticale dell'idea⁸⁶. Riteniamo che tale distinzione sulle tipologie di dilatazione sia piuttosto sterile, in quanto esse dipendono direttamente l'una dall'altra, ma soprattutto non può esistere una dilatazione orizzontale che non abbia effetti di ingrandimento di un concetto⁸⁷.

A conclusione di questa trattazione Quintiliano specifica:

Scio posse videri quibusdam speciem amplificationis *hyperbolen* quoque; nam et haec in utramque partem valet; sed quia excedit hoc nomen, *in tropos differenda est*. Quos continuo subiungerem, nisi esset a ceteris separata ratio dicendi quae constat non propriis, sed tralatis.
(*Inst. Or.*, VIII, IV 29)

L'iperbole non è inclusa all'interno dei *genera amplificationis* in luce della sua qualità tropica, tuttavia, ha una relazione evidente con l'*amplificatio*, in particolar modo in forma di *incrementum*, ma anche a causa dell'incidenza dei processi comparativi in questo ambito⁸⁸. Anche Cicerone evidenzia questa connessione⁸⁹. Nello specifico, l'iperbole è trattata sempre nel libro ottavo dell'*Institutio oratoria*, ma al termine del capitolo sesto, in cui è riconosciuta come una concernente l'*audacior ornatus*. Quintiliano la definisce come una «decens veri superiectio»⁹⁰, ovvero un'amplificazione metaforica che tocca l'incredibile con un certo esito visualizzante, e ne riconosce cinque tipi: *plus facto*, *per similitudinem*, *per comparisonem*, *signis quasi quibusdam*, *traslatione*⁹¹. Si tratta di uno schema non uniforme nella

⁸⁶ Cfr. E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1924, p. 61; H. Lausberg, *Handbook*, cit., § 406.

⁸⁷ Su questo punto di vista cfr. E. Gallo, *The Poetria Nova*, cit., pp. 159-61.

⁸⁸ Cfr. H. Lausberg, *Handbook*, cit., § 402.

⁸⁹ Cfr. *Top.*, 45.

⁹⁰ *Inst. Or.*, VIII, VI 67.

⁹¹ Cfr. *Inst. Or.*, VIII, VI 69-70.

tradizione retorica, che è invece compatta per quanto riguarda l'ammissione del suo stretto rapporto con i processi di amplificazione. Aristotele nella *Retorica* riporta alcuni esempi a riguardo, tutti relativi a processi comparativi per similitudine o per metafora. La sua relazione con l'ambito dell'amplificazione e con il *topos* del più e del meno sta nel suo porre accento sull'aspetto della quantità⁹². Le proposte di Aristotele sembrano riflettersi nella prima e nella terza tipologia di iperbole delineate da Demetrio. Nel *De elocutione* ne sono classificate tre forme: secondo somiglianza, secondo superiorità e secondo impossibilità⁹³. Due invece quelle considerate nella *Rhetorica ad Herennium*: «superlatio quae sumitur separatim» e «superlatio quae sumitur cum comparatione»⁹⁴. In tutte le fonti finora citate e in maniera conforme alla trattazione dell'amplificazione, all'iperbole è riconosciuto un ruolo nell'ambito della mozione degli affetti, tuttavia soprattutto in relazione al riso e allo sdegno o all'ira.

Non solo l'iperbole, ma molte delle figure di parola e di pensiero generano dei cortocircuiti retorici con la teoria dell'amplificazione. Una loro organizzazione sistematica è stata variamente affrontata nei secoli, eppure è l'assetto proposto dall'*auctor ad Herennium* ad avere maggiore successo, soprattutto all'interno delle *artes poetricae* medievali, su cui ci soffermeremo in seguito, che ne ripropongono pedissequamente ordine e definizioni. Nel trattato, non è presente una trattazione sistematica della teoria dell'*amplificatio*, né in sede elocutiva né altrove. La terminologia a essa affine è, però, impiegata nella definizione di alcune figure di parola e di pensiero, ovvero *repetitio*, *conduplicatio*, *traslatio*, *permutatio*, *conformatio* e *significatio*:

⁹² *Rhet.*, 1413a20-b2.

⁹³ *De el.*, 124-7.

⁹⁴ *Ad. Her.*, IV 44.

Repetitio est, cum continenter ab uno atque eodem verbo in rebus similibus et diversis principia sumuntur [...]. Haec exornatio cum multum venustatis habet tum gravitatis et acrimoniae plurimum. Quare videtur esse adhibenda et ad ornandam et ad *augendam* orationem.

(*Ad Her.*, IV 19)⁹⁵

Conduplicatio est quom ratione *amplificationis aut commiserationis* eiusdem unius aut plurium verborum iteratio

(*Ad Her.*, IV 38)⁹⁶

Traslatio est, cum verbum in quandam rem transferetur ex alia re, quod propter similitudinem recte videbitur posse transferri. Ea sumitur rei ante oculos ponendae causa [...] *Augendi causa* [...] *Minuendi causa*⁹⁷

(*Ad Her.*, IV 45)

Permutatio est oratio aliud verbis aliud sententia demonstrans. Ea divitur in tres partes: similitudinem, argumentum, contrarium. [...] Per argumentum tractatur, cum a persona aut loco aut re aliqua similitudo *augendi* aut *minuendi causa* ducitur

(*Ad Her.*, IV 46)⁹⁸

Conformatio est, cum aliqua, quae non adest, persona configitur quasi adsit, aut cum res muta aut informis fit eloquens, et forma ei et oratio adtribuitur ad dignitatem adcommodata, aut actio quaedam [...]. Haec conformatio licet in plures res, in mutas atque inanimas transferatur; sed proficit plurimum in *amplificationis partibus et commiseratione*.

(*Ad Her.*, IV 66)⁹⁹

Significatio est res, quae plus in suspicione relinquit, quam positum est in oratione. Ea fit per exsuperationem, ambiguum, consequentiam, abscisionem, similitudinem.

Per exsuperationem, cum plus est dictum, quam patitur veritas, *augendae suspicionis causa*

(*Ad Her.*, IV 67)¹⁰⁰

⁹⁵ Vd. anche: *De or.*, III 206; *Or.*, 135; *Part.*, 21; *Inst. Or.*, IX, III 30.

⁹⁶ Vd. anche: *De or.*, III 206, *Or.*, 135; *De el.*, 140; *Inst. Or.*, IX, III 28-31.

⁹⁷ Vd. anche: *Rhet.*, 1404b32-1405b20; 1407a13-25; 1410b13; *Inst. Or.*, VIII, VI 4-18; *De el.*, 78-90; *De or.*, III 149-69.

⁹⁸ Vd. anche: *De or.*, II 261; *Or.*, 94; *Inst. Or.*, VIII, VI 44-53.

⁹⁹ Vd. anche: *Rhet.*, 1411 b 3; *De or.*, III 205; *Or.*, 138; *Inst. Or.*, IX, II 31.

¹⁰⁰ Vd. anche: *De or.*, III 202; *Or.*, 139; *Inst. Or.*, VIII, III 83; IX, II 64.

Alle varie figure è dedicata una trattazione più o meno breve in base all'importanza riconosciuta loro all'interno della tradizione retorica. Significativo è che il verbo *augere* o il sostantivo *amplificatio* ricorrano sia nella definizione di figure di parola che di figure di pensiero comprovando il doppio valore del processo amplificativo. Tale aspetto conferma la duplice possibilità di azione del processo amplificativo: da un lato può agire innalzando l'idea e ponendo l'accento su di un breve passo a effetto, dall'altro può raggiungere il medesimo risultato dilatando lo spazio testuale in cui l'argomento da innalzare è affrontato. La presenza del termine *commiseratio* riconosce un ruolo attivo nella mozione degli affetti anche a figure e tropi.

2.3. Oltre l'elaborazione testuale: l'*amplificatio* tra *actio* e *pronuntiatio*

Dopo aver costruito ogni parte di un discorso compiutamente essendosi avvalso dei luoghi offerti dalla teoria dell'*inventio*, l'oratore può renderne la forma elegante grazie agli strumenti dell'*elocutio*, tuttavia le qualità di un'orazione hanno davvero efficacia solo se espresse correttamente. L'*actio* o *pronuntiatio* è l'ultima delle parti che compongono il discorso, quella relativa alla sua verbalizzazione che considera gli aspetti concernenti la gestualità e la modulazione della voce, ed è dunque a stretto contatto con la recitazione¹⁰¹.

¹⁰¹ Sull'identità e le differenze dei due termini, che si sovrappongono e confondono nella tradizione retorica fino ad avere uso univoco nonostante il primo ponga accento sulla gestualità e il secondo sulle qualità della voce, cfr. G. Manzoni, *Il linguaggio del*

A più riprese nelle opere retoriche da Cicerone (per la prima volta nel *De oratore*, ma poi anche nel *Brutus* e nell'*Orator*¹⁰²) cita un aneddoto su Demostene, che, interrogato su quale fosse la dote più importante di un oratore, rispose che la prima era l'*actio*, la seconda l'*actio*, la terza ancora l'*actio*. L'episodio, divenuto presto canonico, è riportato anche da Quintiliano e da Valerio Massimo¹⁰³. La qualità della recitazione è importante per il fine persuasivo e fa la differenza in tribunale: «Actio, inquam, in dicendo una dominantur. Sine hac instructus summos saepe superare»¹⁰⁴. L'obiettivo essenziale del discorso consiste nel generare i sentimenti, occhi e voce – mezzo principale di *actio* e *pronuntiatio* – permettono di penetrare nell'animo degli ascoltatori movendone gli affetti, chiarisce Quintiliano¹⁰⁵.

Nonostante queste premesse, la manualistica tratta in maniera piuttosto tardiva la declamazione¹⁰⁶. Cicerone, nelle *Partitiones oratoriae*, riconosce la presenza di un risvolto recitativo a ogni procedimento di dilatazione, a cui corrispondono determinate impostazioni accentuative vocali e gestuali¹⁰⁷. Il nesso tra *amplificatio*, *inventio* e *actio* è ancora più stringente nella *Rhetorica ad Herennium*. L'anonimo autore denuncia l'assenza di trattati tecnici

corpo tra oratore e attore, in «Acme», II, 2017, pp. 99-112, a pp. 99-100; J. Cousin, *Quintilien et le théâtre*, in Association G. Budé, Actes du IXe Congrès (Rome, 13-18 avril 1973), Les Belles Lettres, Parigi, 1975, vol. I, pp. 459-67, a p. 459. Per una panoramica d'insieme sull'*actio* e sulla sua importanza a Roma cfr. A. Cavarzere, *Gli arcani dell'oratore. Alcuni appunti sull'actio dei romani*, Roma-Padova, Antenore, 2011.

¹⁰² Cfr. *De or.*, III 213; *Brutus*, 142; *Or.*, 55.

¹⁰³ Cfr. *Inst. Or.*, XI, III 6; *Fact. Dict.*, VIII 10-3.

¹⁰⁴ *De or.*, 213.

¹⁰⁵ Cfr. *Inst. Or.*, XI, III 14. A tal riguardo cfr. anche G. Perone, *Modelli drammatici per la retorica*, in «Aevum antiquum», IV, 2004, pp. 159-70. Nell'*Istitutio oratoria*, un vasto capitolo dell'undicesimo libro è dedicato all'*actio*: per ogni emozione vengono indicate corrispondenti modulazioni vocali, pause del discorso, gestualità ed espressioni del volto, cfr. *Inst. Or.*, XI, III 1-84.

¹⁰⁶ Cfr. B. Vickers, *Storia della retorica*, Bologna, Il Mulino, 1944, p. 104.

¹⁰⁷ Cfr. *Part.*, 54.

sull'*actio*. La questione della mancanza in ambito latino di una tradizione relativa alla declamazione è piuttosto dibattuta e notata anche da Quintiliano, che nell'*Istitutio oratoria* cita a riguardo un solo trattato, a noi non pervenuto, ovvero il *De gestu* di Plozio Gallo¹⁰⁸. La *Rhetorica ad Herennium* supplisce alla lacuna con un profilo abbastanza dettagliato nel libro terzo, in cui l'*amplificatio* corrisponde a due precisi procedimenti di intonazione vocale: la *conquestio*, che permette tramite l'uso di suoni più dolci di muovere a misericordia il pubblico trascinando alla pietà; la *cohortatio*, che stimola invece sentimenti negativi inducendo gli ascoltatori all'ira¹⁰⁹. L'*amplificatio* nell'ambito dell'*actio* consiste principalmente nel predisporre un corrispettivo recitativo per tutti gli argomenti che sono stati oggetto di amplificazione sul piano dell'*inventio* nella fase della preparazione del discorso oratorio.

¹⁰⁸ Cfr. A. Cavarzere, *Gli arcani dell'oratore*, p. 26, n. 41; G. Manzoni, *Il linguaggio del corpo*, cit., pp. 100-1. Per un profilo della figura di Plozio cfr. G. Manzoni, *Sulle tracce di Plozio Gallo*, in *Analecta brixiana II*, a cura di A. Valvo, R. Gazich, Milano, Vita e pensiero, 2007, pp. 159-78.

¹⁰⁹ Cfr. *Ad. Her.*, III 24.

3. Retorica dell'*amplificatio* nelle *artes poetriae* mediolatine

Se nella retorica classica il concetto di *amplificatio* abbraccia un così vasto spettro di referenti, nella trattatistica medievale il panorama teorico a riguardo risulta essere profondamente mutato nell'ordine di una più organizzata definizione. Tra il XII e il XIII secolo, le poetiche mediolatine costituiscono gradualmente una vera e propria teoria dell'amplificazione¹. Nate dallo studio degli *auctores* antichi e dall'esperienza d'insegnamento, le *artes* medioevali offrono principalmente consigli concreti, dunque retorici, applicabili tanto alla scrittura poetica quanto a quella prosastica². È nello specifico nell'ambito delle *artes poetriae* che si definisce una sistematica dottrina dell'*amplificatio*, fondata principalmente su un sistema di otto *modi amplificandi* applicabili a un vasto spettro di argomenti. I debiti dovuti ai trattati di ampia diffusione medioevale come la *Rhetorica ad Herennium* e il *De inventione*, ma anche l'*Ars poetica* di Orazio con cui si pongono in

¹ Per un panorama di insieme sulle *artes poetriae* mediolatine e la storia del loro sviluppo cfr.: G. C. Alessio, D. Losappio (a cura di), *Le poetriae nel Medioevo latino*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018; P. Bagni, *La costituzione della poesia nelle artes del XII e XIII secolo*, Bologna, Zanichelli, 1968; A. Calvo Revilla, *Tratamiento de la elocutio en las artes poetriae medievales*, in *Post tenebras spero lucemlos estudios gramaticales en la España medieval y renacentista*, a cura di A. M. González Carrillo, Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 9-28; E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1924; E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Paris, Michel, 1998; D. James-Raoul, *Les arts poétique des XII^e et XIII^e siècles face à la rhétorique cicéronienne: originalités et nouveautés*, in *La transmission des savoirs au Moyen Age et à la Renaissance*, ed. par P. Nobel, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comte, 2005, t. I, pp. 199-214; D. Kelly, *The Art of Poetry and Prose*, Brepols, Turnhout, 1991; J. J. Murphy, *Retorica nel Medioevo*, trad. it. di V. Licitra, Napoli, Liguori, 1983; W. M. Purcell, *Ars Poetriae: Rhetorical and Grammatical Invention at the Margin of Literacy*, Columbia, University of South Carolina Press, 1996.

² W. M. Purcell, *Ars Poetriae*, cit., p. 137

relazione diretta, sono stati variamente sottolineati dagli studiosi pur non raggiungendo una soluzione univoca³.

Nonostante Matteo di Vendôme alluda variamente al concetto di amplificazione nell'*Ars versificatoria*, in cui ampio spazio è occupato da una definizione della *descriptio*, una vera e propria teoria sistematica dell'*amplificatio* ricorre per la prima volta nella *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf. L'opera ebbe grandissima risonanza nel Medioevo e di certo anche un'importante influenza sulle arti successive. L'argomento è affrontato da Goffredo anche nel *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, in cui vengono chiariti alcuni aspetti in parte oscuri nella *Poetria nova*. Se infatti il primo è scritto in prosa impiegando un linguaggio piuttosto tecnico e un tono fortemente didattico, la seconda è invece in versi e nel suo sviluppo teoria e pratica coincidono. Con grande abilità tecnica, Goffredo insegna in versi come scrivere in versi, o meglio «he does what he teaches»⁴. La definizione di ogni precetto normativo è elaborata anche tramite la sua realizzazione. In questo senso, si assiste a un "amplificato trattamento dell'amplificazione", a cui sono dedicati 491 versi, e a un "abbreviato trattamento dell'abbreviazione", affrontata in 47 versi. La tendenza a far coincidere spiegazione e dimostrazione è ravvisabile anche nel *Laborintus* di Eberardo il Tedesco.

³ E. Faral, *Les arts poétiques*, cit., pp. 55-99; K. M. Fredborg, *The ars poetica in the eleventh and twelfth centuries. From the Vienna Scholia to the materia commentary*, in «Aevum-Rassegna di scienze storiche linguistiche e filologiche», LXXXVIII/2, 2014, pp. 399-442; K. Friis-Jensen, *The Ars poetica in twelfth-century France: the Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland*, in «Cahiers de l'Institut du Moyen Âge grec et latin», LX, 1990, pp. 319-388; Ead. *The Medieval Horace*, a cura di K. M. Fredborg, M. Skaftø Jensen, M. Pade, J. Ramming, Roma, Quasar, 2005; E. Gallo, *The Poetria Nova and its sources in early rhetorical doctrine*, Paris, Mouton, 1971, pp. 151-210; D. James-Raoul, *Les arts poétique*, cit.

⁴ W. Purcell, *Ars Poetriae*, cit., p. 72.

Amplificatio e *abbreviatio* sono poste in relazione complementare da Goffredo, che introducendone la trattazione nella *Poetria nova* le paragona a un bivio:

Curritur in bivio: via namque vel ampla vel arta,
vel fluvius vel rivus erit; vel tractius ibis,
vel cursim salies; vel rem brevitate notabis,
vel longo sermone trahes [...]
Formula materiae, quasi quaedam formula cerae,
primitus est tactus duri: se sedula cura
igniat ingenium, subito mollescit ad ingnem
ingenii sequiturque manum quocumque vocarit,
ductilis ad quicquid. Hominis manus interioris
ducit ut amplificet vel curritet
(*Poet.*, vv. 206-18)

Dal momento in cui un autore avvia il processo di scrittura, deve scegliere in quale modo procedere: se intraprendere la via più larga o la più stretta; impiegare gli strumenti dell'*amplificatio* o quelli dell'*abbreviatio* per modellare la propria materia come fosse cera.

La modalità di espressione piuttosto criptica impiegata da Goffredo nella realizzazione della *Poetria nova* rende spesso complessa l'interpretazione delle sue definizioni. Nello specifico, il parere della critica non è concorde su quale sia l'ambito retorico in cui includere il sistema di conoscenza relativo all'amplificazione elaborato in queste pagine. La scelta tra *abbreviatio* e *amplificatio* è posta all'inizio del percorso di scrittura. In questo senso le due dottrine potrebbero essere intese come relative alla disposizione della materia oggetto: la selezione dello spazio testuale in cui sviluppare l'opera è argomento proprio della *dispositio*. Alcuni dei *modi amplificandi* coincidono, tuttavia, con figure di parola o di pensiero che appartengono al campo dell'*elocutio*. La tendenza a fornire numerosi esempi di impiego modulati tematicamente avvicina il discorso a una dimensione

topica, caratteristica della teoria dell'*inventio*. Non a caso, quindi, Edmond Faral iscrive i versi dedicati a questo argomento all'interno di un capitolo intitolato "*Dispositio*", pur usando spesso la terminologia tipica dell'*elocutio* nell'analisi di vari procedimenti⁵. Douglas Kelly considera la *descriptio* e i vari strumenti dell'amplificazione una derivazione medievale dell'*inventio* topica e dei *loci communes* largamente impiegati nella retorica classica⁶. Ernst Gallo individua le fonti classiche delle teorie goffrediane principalmente nel libro VIII dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano e quindi in sede di *elocutio*. Nonostante riconosca uno stretto rapporto dell'*amplificatio* con tutte le fasi della progettazione testuale finora citate, anche Ana Calvo Revilla considera l'*amplificatio* e l'*abbreviatio* come strumenti principalmente relativi all'*elocutio*. Nella sua edizione della *Poetria nova*, la sezione dedicata a questo argomento è introdotta dalla rubrica «Sección sobre la *elocutio*. Métodos de amplificación y abrevación»⁷. La difficoltà interpretativa a cui si va incontro nel tentativo di comprendere cosa sia effettivamente l'amplificazione secondo Goffredo di Vinsauf, Matteo di Vendôme, Gervasio di Melkley, Eberardo il Tedesco e Giovanni di Garlandia non sembra essere altro che una conferma del peso che la tradizione retorica classica ha avuto nella loro elaborazione teorica. Come si è cercato di dimostrare, nei maggiori trattati latini l'*amplificatio* è uno strumento orizzontale, che investe tutte le parti del discorso e ogni momento della sua creazione. Secondo questa prospettiva, non sembra possibile offrire una risposta univoca al problema. Appare, invece, più proficuo tentare di valutare quali siano i piani su cui i singoli procedimenti

⁵ E. Faral, *Les arts poétiques*, cit., pp. 55-99.

⁶ D. Kelly, *The Arts of Poetry*, cit., pp. 76-8.

⁷ A. Calvo Revilla, *Tratamiento de la elocutio*, cit., pp. 25-7. Si veda inoltre l'edizione a p. 142.

di amplificazione agiscono, con l'obiettivo di rendere conto della complessità concettuale che è alla base di un'impalcatura teorica solo apparentemente organizzata in categorie ben definite.

Goffredo di Vinsauf individua nella *Poetria nova* otto gradi di amplificazione, rispettivamente: *interpretatio*, *circuitio*, *collatio*, *apostropha*, *prosopopeia*, *digressio*, *descriptio*, *oppositio*⁸. Gli stessi, ma con ordine differente, sono indicati da Eberardo il Tedesco nel *Laborintus*. Il numero di questi strumenti non è costante nella tradizione. Sette sono quelli indicati dallo stesso Goffredo nel *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, in cui non è considerata l'*oppositio*. Giovanni di Garlandia nella *Parisiana poetria* offre una duplice sistematizzazione dell'amplificazione, varia sia dal punto di vista numerico che contenutistico. Secondo Traugott Lawler, l'autore finisce per fornire una guida piuttosto confusa per via della varietà dei suoi obiettivi: unire l'approccio moderno di Goffredo di Vinsauf e la tradizione classica; fornire una precettistica che potesse essere valida sia per la scrittura in prosa sia per quella in versi⁹.

Nel primo capitolo della *Parisiana poetria*, sono individuate cinque *species* dell'*inventio*: «ubi, quid, quale, qualiter, ad quid»¹⁰. Per quanto concerne la *qualiter*, si afferma: «Ad hoc quod dicitur "qualiter" notandi sunt vij colores quibus adornatur et *ampliatur* materia, qui sunt: Annominatio, Traductio,

⁸ Paolo Bagni suddivide tali procedimenti in tre categorie sulla base di affinità e differenze: figure di variazione di gruppi verbali equivalenti sul piano della *sententia*, ovvero *interpretatio*, *oppositio* e *circumlocutio*; figure che inseriscono ciò che è esterno alla materia, ovvero apostrofe, prosopopea, digressione; a sé stanti sono invece: la *descriptio*, che con la propria rappresentazione verbale esplicita ciò che è interno alla materia portandola a compimento; la *collatio*, che propone una variazione della materia. Cfr. P. Bagni, *La costituzione della poesia*, cit., pp. 74-97.

⁹ T. Lawler, *Notes*, in *The Parisiana Poetria of John of Garland*, edited with Introduction, Translation, and Notes by T. Lawler, New Haven-London, Yale University Press, 1974, p. 242. I riferimenti all'opera saranno da qui in avanti tratti da questa edizione.

¹⁰ *Par. poe.*, I 88-9.

Repeticio, Gradatio, Interpretatio, Diffinicio, Sermocinatio»¹¹. Esistono dunque sette *subspecies* utili ad *ampliare* e ad *ornare* la materia, che offrono un supporto anche stilistico all'elaborazione del soggetto. Si tratta principalmente di figure di ripetizione e variazione, il cui funzionamento non è spiegato nel dettaglio. Giovanni di Garlandia ritorna sul tema nel capitolo quarto, dedicato al *dictamen*, ma in cui sono forniti consigli validi espressamente anche per la scrittura in versi («tam in poematibus quam in dictaminibus»¹²). Qui il tema è affrontato più approfonditamente e con alcune variazioni rispetto al primo capitolo, sono infatti riconosciuti cinque modi per ampliare il discorso a cui si aggiungono altrettanti colori retorici: «Quinque sunt que ampliant materiam, hec scilicet: Digressio, Descriptio, Circumlocutio, Prosopopeya, Apostrophatio; et sub hac ultima intelliguntur v colores rethorici, qui sunt: Conduplicatio, Exclamatio, Subiectio, Dubitatio, Interpretatio»¹³.

L'organizzazione dei *modi amplificandi* si presenta in maniera piuttosto compatta nelle opere di Goffredo di Vinsauf, Eberardo il Tedesco e Giovanni di Garlandia. Nel contesto delle *artes poetriae* una forte eccezione è costituita invece dall'*Ars versificaria* di Gervasio di Melkley, la cui forte ambizione retorica è ben evidente anche solo alla lettura del suo indice stilato da Gräbner¹⁴. William M. Purcell sostiene che l'autore «abandons much of the terminology of the classical notions of style and reorganizes the figures into a coherent, consistent, and modern account that blend the systemacy of *stasis* with the efficiency of a contemporary vocabulary»¹⁵. L'articolazione così complessa, per alcuni "filosofica", del testo rende

¹¹ *Par. poe.*, I 331-4.

¹² *Par. poe.*, *Parisiana poetria*, IV 346-7.

¹³ *Par. poe.*, IV 309-13.

¹⁴ Melk., *Ars*, cit., pp. VI-XI.

¹⁵ W. M. Purcell, *Ars Poetriae*, cit., 1996, p. 99.

inoltre piuttosto difficile considerare quali siano le influenze subite dai suoi predecessori¹⁶. Martin Camargo ritiene che «it is very difficult and perhaps impossible to determine the precise influences that the prose treatise of Geoffrey, Gervase and John exerted on each other»¹⁷, tuttavia è indubbio che la teoria di Gervasio rifletta una tradizione ormai ben stabilitasi nelle scuole francesi negli ultimi due decenni del XIII secolo. Su prestiti e citazioni nell'*Ars versificaria* è tornato recentemente Alan M. Rosiene con un articolato contributo di filologia delle fonti, che tuttavia non affronta i passi utili a questa indagine¹⁸.

Douglas Kelly ritiene che secondo gli autori medievali ogni tropo e ogni figura possa essere utile ai fini dell'amplificazione o dell'abbreviazione e che la lista fornita dagli autori citati sia solo esemplificativa¹⁹. Le affermazioni di Goffredo nel *Documentum* appaiono, tuttavia, piuttosto specifiche nell'indicare che i procedimenti dell'*amplificatio* siano esattamente quelli elencati: «Ad augmentum igitur et decorem materiae ponendae sunt descriptiones et circumlocutiones; interserendae sunt digressiones, prospopeiae, apostrophationes»²⁰. Dello stesso parere appare Eberardo il Tedesco introducendo l'argomento: «Si mora longa placet nec sum brevitatis amicus, / octo materiam sic ego tendo modis»²¹. Piuttosto

¹⁶ Secondo Catherine Yodice Giles, Gervase «was trying to treat the stylistic devices philosophically», G. Y. Giles, *Gervais of Melkley's Treatise on the Art of Versifying and the Method of Composing in Prose*, Rutgers, 1973, pp. LIX-LXII.

¹⁷ M. Camargo, *Medieval rhetoric of prose composition. Five english artes dictandi and their tradition*, New York, Mediaeval and Renaissance texts and studies, 1995, p. 9.

¹⁸ Cfr. A. M. Rosiene, *The Ars Versificatoria of Gervase of Melkley. Structure, hierarchy, borrowings*, in *Le poetrie nel Medioevo latino*, a cura di G. C. Alessio, D. Losappio, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018, pp. 205-24.

¹⁹ «It is essential to point out that the lists of commonplaces and of devices for amplification and abbreviation, and the examples used for them, are illustrative, not all-inclusive», D. Kelly, *The Arts of Poetry*, cit., p. 78.

²⁰ *Doc.*, II 2.

²¹ *Lab.*, vv. 303-4.

affine a quella di Goffredo sembra la tendenza classificatoria di Giovanni di Garlandia. In luce della mancanza di appigli testuali, appare piuttosto difficile poter sostenere con sicurezza che tra il novero delle forme dell'amplificazione indicate nelle *artes poetrie* possano essere incluse tutte le figure retoriche in senso lato.

Nell'analisi che segue, i modi dell'*amplificatio* saranno discussi seguendo l'ordine impiegato da Goffredo di Vinsauf nella *Poetria nova*, poiché rappresenta l'opera appartenente a questo canone di maggior diffusione in ambito medioevale.

- *Interpretatio, expolitio*

Nella *Poetria nova* non è specificato il nome del primo procedimento amplificativo, che tuttavia sembra corrispondere alla figura nominata *interpretatio* nel *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*:

Si facis amplum,
hoc primo procede gradu: sententia cum sit
unica, non uno veniat contenta paratu,
sed variet vestes et mutatoria sumat;
sub verbis aliis praesumpta resume; repone
pluribus in clausis unum; multiplice forma
dissimuletur idem; varius sis et tamen idem
(*Poet. Nov.*, vv. 220-5)

Praeter haec quinque praememorata sextum adhuc est quod diffusioem
reddit materiam et verborum ducit opulentiam, scilicet *color qui appellatur
interpretatio*. Est autem interpretatio color quando eadem sententiam per
diversas clausulas interpretamur. Verbi gracia:
"Allicit haec facies animos, hoc rete puellas
Implicat, hoc Veneris hamus inescat eas"
(*Documentum*, II 2, 29)

L'opera in versi non fornisce in questo caso alcun esempio da seguire come modello. A questa funzione supplisce infatti la definizione stessa della figura: l'idea di diversificare la forma con cui è espresso il contenuto

(ovvero “variare le vesti”²²), è ripetuta in maniera sinonimica quattro volte. Nel *Documentum*, l’*interpretatio* non è inclusa nell’elenco iniziale delle forme dell’amplificazione ed è trattata per ultima in maniera aggiuntiva. È presentata come un colore retorico che si realizza quando è impiegata una gran ricchezza di parole per dispiegare la materia, ovvero quando una stessa *sententia* è esposta con varie clausole²³. Giovanni di Garlandia considera, invece, l’*interpretatio* come l’ultimo dei cinque colori retorici che possono arricchire l’*apostrophiatio* (oltre all’*interpretatio* ricorrono *conduplicatio*, *exclamatio*, *subiectio*, *dubitatio*, *interpretatio*)²⁴. Non fornisce una descrizione approfondita del procedimento, tuttavia le brevi informazioni e l’esempio ciceroniano lo connotano come variazione sinonimica²⁵. L’*interpretatio* sembra agire quindi sulla superficie del discorso, arricchendolo principalmente sul piano elocutivo.

Edmond Faral interpreta così le definizioni degli *auctores* mediolatini: «Le procédé qui consiste à accumuler les mots et les expressions autour d’une même pensée en vue de l’amplifier est désigné chez les rhéteurs anciens par des noms divers, [...] en latin de *congeries*»²⁶. Anche Ernst Gallo

²² La metafora è impiegata anche da Eberardo: «Vestio rem verbis variis: non est tenor idem / Verborum, ed quod significatur idem», *Lab.*, vv. 309-10.

²³ Ana Calvo Revilla traduce *interpretatio* con *repetición* e pone la figura in relazione con la *Rhetorica ad Herennium* IV 42 affermando inoltre che Goffredo «insiste en que contribuye a fortalecer la retención e la memoria de los temas (*expolitio* de pensamiento) y de las expresiones (*expolitio* de palabras) y aparece como un medio de asegurar la supervivencia de las tradiciones en una época de convivencia de escritura y oralidad», non mi risulta tuttavia che tanto nella *Poetria nova* quando nel *Documentum* si faccia riferimento all’utilità della figura citata ai fini mnemonici, cfr. A. M. Calvo Revilla, *Los mecanismos*, cit., p. 84.

²⁴ *Par. poet.*, IV 312-3.

²⁵ «Decimus modus. Interpretatio, secundum Tullium, idem repetit aliis uerbis, vt hic: “Qui lepram mentis exterminat, ulcera curat peccati, cuius munere morbus obit”. Hec tria nomina, “lepra”, “ulcera”, “morbus”, pro “peccato” ponuntur; vel, ydemptitas est in ipsa re, diuersitas in uoce – quantum ad uerba, que sunt “exterminat”, “curat”, “obit”», Giovanni di Garlandia, *Parisiana poetria*, IV 410-5.

²⁶ Cfr. E. Faral, *Les arts poetiques*, cit., p. 63.

connette le affermazioni incluse nella *Poetria nova* con quelle relative alla *congeries* in Quintiliano, *Institutio oratoria* VIII 2, 26-7, che alla figura riconosce un'utilità in sede di amplificazione e la intende come l'accumulo di parole o frasi di egual significato²⁷. Entrambi gli studiosi, tuttavia, riconoscono un potenziale legame tra la figura in questione e le definizioni di *interpretatio* e di *expolitio* comprese nel IV libro della *Rhetorica ad Herennium*²⁸. L'anonimo autore inserisce la prima tra le *exornationes verborum* mentre la seconda tra le *exornationes sententiarum*. La loro differenza nella retorica classica è minima, tanto che la figura dell'*expolitio* è presente solo nel lungo elenco di figure della *Rhetorica ad Herennium*²⁹, ben noto agli autori medievali e riportato integralmente, senza alcun cambiamento sostanziale, da Giovanni di Garlandia. Entrambe le figure rimandano al concetto di ripetizione con variazione. Nonostante la vicinanza dell'*interpretatio* così come presentata dagli autori mediolatini con la *congeries* definita da Quintiliano, la ripresa terminologica dalla *Rhetorica ad Herennium* appare piuttosto evidente. In ambedue le occasioni, gli antecedenti classici iscrivono il concetto di variazione dell'espressione all'interno della teoria dell'*elocutio*.

²⁷ Cfr. E. Gallo, *The Poetria Nova*, cit., p. 168-9. Per la *congeries* in Quintiliano vd. supra p. 128 e segg.

²⁸ «*Interpretatio est, quae non iterans idem redintegrat verbum, sed id commutat, quod positum est, alio verbo, quod idem valeat hoc modo: "Rem publicam radicibus evertisti, civitatem funditus deiecisti". Item "Patrem nefarie vereberasti, parenti manus scelerate attulisti". Necessum est eius, qui audit, animum commoveri, cum gravitas prioris dicti renovatur interpretatione verborum*», *Rhetorica ad Herennium*, IV 38; «*Expolitio est, cum in eodem loco manemus et aliud atque aliud dicere videmur. Ea dupliciter fit: si aut eandem plane dicemus rem, aut de eadem re. Eandem rem dicemus, non eodem modo – nam id quidem obtundere auditorem est, non rem expolire – sed commutate. Commutabimus tripliciter: verbis, pronuntiando, tractando*», *Ad Her.*, IV 54.

²⁹ G. Calboli, *Commento*, cit., p. 406; Id., *La sinonimia latina fino alla prosa classica*, in «*Quaderni dell'Istituto di Glottologia*», VIII, 1964-5, pp. 21-66, a pp. 23-6.

- *La perifrasi (circuitio, circumlocutio)*

Il secondo grado di amplificazione indicato nella *Poetria nova* come nel *Documentum* è la *circumlocutio*:

Est gradus ulterior quando, quia transilit aures
Dictio, vox curta, fit sermo vicarius ejus
In serie vocum longa serieque morosa.
Longius ut sit opus, ne ponas nomina rerum:
pone notas alias; ne plane detege, sed rem
innue per notulas; nec sermo perambulet in re,
sed rem circuiens dicturus eras, *et tempora tardes,*
dans ita crementum verbis; formasque loquendi
elongat cautela breves, quando breve verbum
cedit, ut ipsius oratio longa sit heres.
Cum triplici claustro sit res inclusa: vel ipso
Nomine, vel verbo, vel utroque: nec explicet illam
Nomen, vel verbum, vel utrumque; sed edita forma
Aut verbi vice sit, aut nominis, aut utriusque.
(*Poet. Nov.*, vv. 226-40)

Circumlocutio similiter auget materiam. Est enim circumlocutio quando sententiam aliquam dicitur eam *non directe dicimus*, sed quasi in circuitu ambulamus et per quasdam circumstantias sub ampliori serie verborum ipsam insinuamus. Sicut Virgilius ponit circumlocutionem Enea sic:

“Arma virumquee cano Trojae qui primus ab oris
Italiam fato profugus Lavinaque venit
Litora.”

Quod nihil aliud est dicere quam: «*Describo Eneam*».

Et notandum est quod tria circumloquimur, scilicet sententiam verbi, sententiam nominis, et sententiam totius orationis.

Nominis, ut Virgilius in praemisso exemplo, et Boetius, *De consolatione*:

“O qui perpetua mundum ratione gubernas,
terrarumque caelique sator, qui tempus ab aevo
ire jubes stabilisque manes, das cuncta moveri”

Quod nihil aliud est quam «O Deus». Hoc autem sciendum est quod tunc eleganter circumloquimur sententiam nominis, quando aliquam personam diffamare volumus vel extollere. Ut si quis loqueretur de Willelmo de Guines, pincerna regis vilissimo, elegantium posuisset pro nomine ejus han circumlocutionem: Regis ille pincerna, pudor et opprobrium, pincernarum faex et inquinamentum domus regiae.

Sententiam verbi circumloquimur ut quando ponimus, per hoc verbo “mortuus est”, huius circumlocutiones: “naturali sorte assumptus est; fati munus implevit; diem clausit extremum; consummavit cursum vitae; debit naturale persolvit; viam universae carnis ingressus est; sublatus est e medio; concessit in fata”.

Circumloquimur sententiam orationis quando et sententiam nominis et sententiam verbi circumloquimur; ut hic, cum dicendum sit: "Inimici regis suspensi sunt", hac utendum est circumlocutionem "Damnati sunt suspendio, quorum praesumptio rebellem se opposuit regiae majestati"
(*Doc.*, II 2, 11-6)

Anche in questo caso, la figura non è nominata esplicitamente nella *Poetria nova* e alla mancanza supplisce il *Documentum*³⁰. La *circumlocutio* consta nel non esprimere l'idea direttamente, ma nel girare attorno al concetto integrando eventualmente il discorso con le circostanze del fatto e presentandolo *per notulas*. In entrambe le opere, Goffredo considera tre livelli su cui il meccanismo perifrastico può agire: il nome, il verbo e la *sententia*. Nel testo in prosa colpisce la ricchezza di esempi, che invece mancano nella *Poetria nova*, sia tratti dal canone (l'*incipit* dell'Eneide, un estratto *De consolatione philosophiae* di Boezio) che originali. A questo peculiare strumento di amplificazione, legato fortemente al concetto di abbondanza terminologica, è riconosciuta la funzione di elogio e biasimo. La posizione è condivisa anche da Giovanni di Garlandia³¹. Tale caratteristica è assente nella tradizione classica, ma secondo Ernst Gallo sarebbe motivata dalla similarità della figura con la *descriptio*³². Goffredo, infatti, sottolinea che l'*incipit* dell'Eneide equivale alla descrizione di Enea. La vicinanza tra *circumlocutio* e *descriptio* è notata esplicitamente nell'*ars* di Gervasio di Melkley, che afferma: «Est enim circumlocutio quasi quedam rei descriptio. Est enim equipollentia quedam nominis alicuius rei pro ipso

³⁰ Secondo Ana Calvo Revillo, con Goffredo di Vinsauf la teoria della perifrasi raggiunge il suo massimo sviluppo, cfr. A. Calvo Revilla, *El modelo retórico, entramado de la poética medieval: análisis de la Poetria nova de Godofredo de Vinsauf*, in «Helmántica. Revista de Filología Clásica y Hebrea», LIII, 2002, pp. 281-307, *passim*; Ead., *Tratamiento de la elocutio*, cit., a p. 17.

³¹ «Item Circumlocutio materiam extendit, quod erit necessarium quando laudare vel vituperare intendimus, tangendo virtutes et probitates vel enormitates et vicia in personis ipsis», *Par. poet.*, IV 369-71.

³² E. Gallo, *The Poetria Nova*, cit., p. 170.

nomine posita»³³. La sovrapposizione tra di esse, considerate entrambe forme di digressione, è dovuta secondo l'autore al loro aspetto appositivo. Sia Gervasio che Goffredo propongono tra gli esempi la perifrasi della morte.

Già Matteo di Vendôme nell'*Ars versificatoria* dedica ampio spazio e numerosi esempi (soprattutto virgiliani) alla perifrasi. Egli la considera come una declinazione del tropo della *permutatio* e le riconosce una duplice utilità: «Fit autem hic tropus bipertito, vel quando veritas splendide producitur, vel quando sententie feditas evitatur»³⁴. Se da un lato è adatta a mettere in evidenza la verità, dall'altro può essere sfruttata per evitare di parlare argomenti scomodi o indegni. Anche Eberardo, pur trattando l'argomento in soli due versi, sottolinea la capacità della *circumlocutio* di mascherare gli argomenti vili: «Pulchro circuitu rem vilem vito, decoram / Dedico: periphrasis ista perita petit»³⁵.

I precedenti classici per questa figura sono molti, al punto tale che Edmond Faral affrontando la questione si limita a citare la definizione inclusa nella *Rhetorica ad Herennium*, ovvero: «Circumitio est oratio rem simplice adsumpta circumscribens elocutione, hoc pacto: *Scipionis providentia Kartaginis opes fregit. Nam hic, nisi ornandi ratio quaedam esset habita, Scipio potuit et Kartago simpliciter appellari*»³⁶. Tuttavia, nel trattato pseudociceroniano la figura è descritta piuttosto brevemente e non le è riconosciuta alcuna utilità ai fini del parlar coperto, né un nesso con il concetto di amplificazione. Quest'ultima funzione è invece riconosciuta da

³³ Melk., *Ars*, 66, 24-5.

³⁴ Vend., *Ars*, IV 21.

³⁵ Lab., 305-6

³⁶ *Ad Her.*, IV 43.

Quintiliano nell'*Institutio oratoria*³⁷. Una relazione della perifrasi con i procedimenti amplificativi è individuata da Gualtiero Calboli già nella retorica greca, mentre Ernst Gallo sottolinea che tale connessione nel Medioevo è in realtà suggerita anche da Beda nel *De schematis et tropis* e nell'*Ars grammatica* di Donato³⁸.

- *Collatio*

Il terzo procedimento amplificativo indicato nella *Poetria nova* è la *collatio*, uno strumento largamente discusso nella retorica fin dai trattati aristotelici e a cui è attribuita una grande varietà terminologica. Ai processi comparativi, infatti, si riferisce un ampio novero di termini (*comparatio*, *conlatio*, *similitudo*, *exemplum*, *imago*) che rimandano tanto al campo dell'*argumentatio* quanto a quello dell'*elocutio*. La loro definizione non è univoca nelle *auctoritates* e la distinzione delle singole etichette retoriche è definitivamente annullata da Quintiliano, che impiega univocamente il termine *similitudo* in prospettiva tanto argomentativa quanto stilistica³⁹. La complessità della tradizione classica si riflette all'interno del sistema di conoscenze delle *artes*, in cui da un lato le forme della *comparatio* non sono

³⁷ «Pluribus autem verbis cum id quod uno aut paucioribus certe dici potest explicatur, periphrasin vocant, circumitum quendam eloquen di, qui nonnumquam necessitatem habet, quotiens dictu deformia operit, ut Sallustius *ad reuisita naturae*, interim ornatum petit solum, qui est apud poetas frequentissimus: *tempus era quo prima quies mortalius aegris incipit et dono divum gratissima serpit*, et apud oratores non rarus semper tamen adstructor. Quidquid enim significari brevius potest et cum ornatu latius ostenditur periphrasis est, cui nome Latine datum est non sane aptum orationis virtuti circumlocutio. Verum hoc ut cum decorem habet periphrasis, ita cum invitum incidit perissologia dicitur: obstat enim quidquid non adiuvat», Quintiliano, *Institutio oratoria*, VIII 6, 59-61.

³⁸ G. Calboli, *Commento*, cit., p. 384.

³⁹ Per un quadro d'insieme sulla questione e una storia dei procedimenti comparativi da Aristotele alle *artes poetriae* mediolatine si rimanda allo studio fondativo di O. Scarpati, *Retorica del trobar. La comparazione nella lirica occitana*, Roma, Viella, 2008, vd. in partic. pp. 14-36.

sempre accettate positivamente nella teoria della versificazione, dall'altro non sono presentate e descritte in maniera univoca. Matteo di Vendôme non considera, infatti, favorevolmente la *comparatio*: usata assai prolificamente dagli autori antichi, dovrebbe essere invece soggetta a un uso misurato («hoc autem modernis non licet. Vetera enim cessavere novis supervenientibus»⁴⁰). Dello stesso avviso è Eberardo il Tedesco, che consiglia un ridimensionamento del suo uso. A differenza di quella classica, la comparazione moderna non deve essere magniloquente⁴¹. A origine di questo rifiuto è riconoscibile per entrambi «uno spirito religioso, in polemica con alcuni aspetti della scrittura pre-cristiana»⁴².

Più ampia e inclusiva è la definizione di *collatio* nella *Poetria nova*:

Tertius est graduum collatio, facta biformi
 Lege: vel occulte, vel aperte. -Respice quaedam
 Juncta satis lepide; sed quaedam signa revelant
 Nodum juncturae: collatio quae fit aperte
 Se gerit in specie simili, quam signa revelant
 Expresse. Tria sunt haec signa: magis, minus, aequae.
 -Quae fit occulto, nullo venit indice signo;
 Non venit in vultu proprio, sed dissimulato,
 et quasi non sit ibi collatio, sed nova quaedam
 insita mirifice transsumptio, res ubi caute
 sic sedet in serie quasi sit de themate nata:
 Sumpta tamen res aliunde, sed esse videtur
 Inde; foris res est, nec ibi comparet; et intus
 Apparet, sedi bi non est; sic fluctuat intus
 Et foris, hic et ibi, procul et prope: distat et astat.
 (*Poet.*, vv. 246-63)

⁴⁰ Vend., *Ars*, IV 1, 4.

⁴¹ «Solemnis fuerat quondam collatio multis; / sed nunc, quando venit, rara, modesta venit: / "Non sine spineto crescit rosa: nec sine mundi / Tormento Domino vita placere potest», *Lab.*, 313-6

⁴² O. Scarpati, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma, Viella, 2008, p. 31.

Goffredo riconosce due tipologie di comparazione: la prima avviene in forma “aperta” e si realizza quando il paragone è introdotto dai termini *magis, minus, aequae*; la seconda è invece “occulta” in quanto non anticipata da alcuna spia linguistica, tale modalità è indubbiamente più complessa e sconfinata nel campo della *transsumptio*⁴³.

Secondo questa prospettiva, i procedimenti comparativi permettono quindi di inserire nel discorso poetico argomenti distanti dal tema centrale. Nel *Documentum* Goffredo rivede in parte la sua posizione non dedicando alla *collatio* una trattazione specifica, ma affrontandola come una delle due forme in cui si realizza la *digressio*:

Digredimur etiam a materia ad aliud extra materiam, quando scilicet inducimus *comparationes sive similitudines*, et eas aptemus materiae. Illud nim quando inducitur, tanquam simile materiae facit ad materiam, sed extra corpus est materiae
(*Doc.*, II 2, 21)

La comparazione permette di aggiungere nuova materia al dettato, mantenendo però un legame forte con la linea centrale del discorso. Assai dibattuta è l'espressione «*comparationes sive similitudines*», poiché, in assenza di una definizione specifica, è poco chiaro giudicare se l'espressione debba essere intesa come variazione sinonimica per un solo referente, o se invece si riferisca a due procedimenti distinti (uno relativo all'argomentazione e l'altro all'arricchimento stilistico). A tal riguardo,

⁴³ Sul complesso concetto di *transsumptio* e sulle possibilità di traduzione del termine si vedano almeno: B. Grévin, *Métaphore et vérité. La Transsumptio, clé de voûte de la rhétorique au XIIIe siècle*, in *La Vérité. Vérité et crédibilité. Construire la vérité dans le système de communication de l'Occident (XIIIe-XVIIe siècle)*, a cura di H. P. Genet, Parigi-Roma, Éditions de la Sorbonne, 2017, pp. 149-82; W. M. Purcell, *Transsumptio: A Rhetorical Doctrine of the Thirteenth Century*, in «*Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*», V/4, 1987, pp. 369-410; G. Tomazzoli, *Nova quaedam inisita mirifice transsumptio. Il linguaggio figurato tra le artes poetriae e Dante*, in *Le poetrie del Medioevo latino*, cit., pp. 257-96.

Oriana Scarpati afferma: «la loro trattazione congiunta mostra in ogni caso che [...] non c'è il minimo interesse a differenziarle. [...] Goffredo sembra cogliere perfettamente, e con tutte le sue ambiguità, la difficoltà atavica della teoria delle forme comparative»⁴⁴. In aggiunta, ci sembra possibile riconoscere l'origine di tale disinteresse nel contesto in cui le affermazioni goffrediane si sviluppano, ovvero una discussione della teoria della *digressio* e non della *comparatio*. Non inoltrandosi una descrizione dettagliata di tutti i singoli processi comparativi, l'autore in questa sede si limita a valutare la loro validità in forma di espedienti atti a fornire un collegamento digressivo. L'uso di due termini porrebbe quindi l'accento sulla varietà di questo specifico campo della retorica.

- *Apostrofe*

Nella *Poetria nova* Goffredo si sofferma a lungo sul successivo grado di amplificazione, ovvero l'apostrofe. La definizione è in effetti piuttosto carente, ma alle sue mancanze supplisce la ricca varietà di esempi con cui è correlata. La figura non è presentata con uniformità nel *Documentum*, in cui ne sono riconosciute quattro *subspecies*:

Latius ut curras, sit apostropha quarta morarum
Qua rem detines et ubi spatieris ad horam.
Delecteris ea, sin qua satis esset abundans
Coena, sed egregiae sic crescunt fercula mensae.
Pompa dapum veniens numerosior et mora mensae
Tardior est signum solemne. Diutus aures
Pascimus ex variis et ditius, hoc cibus auri
Quando venit sapidus et odorifer et pretiosus.
Serviat exemplum doctrinae: certior aure
Arbiter est oculus; nec casus sufficit unus:
plenus etit numerus; de pleno collige plene
quam rem, qua forma, quis caus apostrophat apte

⁴⁴ O. Scarpati, *Retorica del trobar*, cit., pp. 34-5.

(*Poet. Nov.*, vv. 263-70)

Apostrophatio similiter extendit materiam. Est autem apostrophatio quando apostrophamus nos vel aliquam aliam personam, id est quando convertimus sermonem ad nos vel ad aliquam aliam rem animatam vel inanimatam. In apostrophatione quattuor incidunt exornationes, scilicet exclamatio, conduplicatio, subjectio, dubitatio.

Est autem exclamatio color quando ex dolore vel ex alia causa exclamamus [...]

Conduplicatio est color quando idem verbum conduplicamus, quo contingit variis ex causis, quando ex dolore, quando ex amore, quando ex indignatione [...]

Subjectio est color quando de aliquo quaerimus utrum sic sit vel sic esse possit et postea rationem inducimus quod vel sic non sit vel sic non esse possit [...]

Dubitatio est color quando dubitamus de duobus vel de pluribus quod eorum velimus dicere

(*Documentum*, II 2, 24-6)

Gli esempi che si succedono nella *Poetria nova* sono discorsi volti a: un impavido sicuro del proprio futuro (vv. 277-91); un vanitoso impudente (vv. 294-304); una persona timorosa delle cose avverse (vv. 306-23); all'Inghilterra, a cui preannuncia il rischio di un futuro nefasto in tempo di fortuna (vv. 327-66); ad un individuo che soffre per un lutto (vv. 368-431); ad un ridicolo (vv. 431-460). I modelli proposti da Goffredo di Vinsauf sono piuttosto eterogenei e rispecchiano la varietà di impiego che caratterizza l'apostrofe già tra le *auctoritates*. È così creato un ricco repertorio tematico, facilmente adattabile a diverse tipologie di discorso. Nella tradizione classica, la figura era impiegata soprattutto in forma di esclamazione e mirava a *movere* il pubblico rendendo esplicita l'emotività dell'oratore; poteva, inoltre, essere rivolta sia a soggetti inanimati che animati⁴⁵. Entrambe le caratteristiche si riflettono nell'opera di Goffredo, in cui una delle apostrofi è infatti indirizzata all'Inghilterra. In ogni caso, i discorsi

⁴⁵ Cfr. M. P. Ellero, *Retorica*, cit., p. 323; H. Lausberg, *Handbook*, cit., §762;

articolati nella *Poetria nova* tentano di modificare lo stato emotivo del soggetto a cui sono rivolti.

Particolarmente interessante è l'ultimo esempio indicato nella *Poetria*, quello dal carattere mordace e rivolto ai "ridicoli", ovvero a chi si crede sapiente senza realmente esserlo. La lunga orazione in versi è l'unica tra quelle elencate ad essere interrotta da consigli pratici che tuttavia non sono relativi ai consueti sistemi di conoscenze dell'*elocutio*, dell'*inventio* o della *dispositio*, ma sembrano far riferimento all'*actio*. Goffredo sottolinea infatti la capacità della gestualità di veicolare il messaggio che si intende trasmettere con la parola: «Sermo tuus dentes habeat, mordaciter illos / Tange, sed irrisos gestus plus mordeat ore»⁴⁶. Più nello specifico, sono indicate una serie di movenze ed espressioni facciali che il parlante dovrà impiegare per amplificare l'effetto mordace del discorso: «Nec minus interdum transverso lumine ride; / Vel quodam rostro manuum quasi punge; vel oris / Rictum distorque; vel nares contrahe: tales / Ad formas non ore decet, sed naribus uti»⁴⁷. Si tratta in effetti dell'unica occasione in cui la teoria dell'amplificazione medievale fa riferimento anche alla resa orale del discorso, elemento invece costante nella trattatistica classica. A nostro avviso, la trattazione di Goffredo sembra infatti sconfinare oltre i limiti di un sistema poetico, entrando a pieno titolo nel contesto oratorio. Prima di passare alla successiva figura, l'autore della *Poetria nova* ricapitola gli esempi forniti ponendo accento sui sentimenti da cui le varie tipologie di apostrofe muovono e che al contempo riescono a veicolare nel dettato: «Sic igitur variat vultum: vel more magistri / Corripit errorem pravum; vel ad omnia dura / In lacrimis planctuque jacet; vel surgit in iram / Propter grande

⁴⁶ *Poet.*, vv. 434-5.

⁴⁷ *Poet.*, vv. 451-4.

scelus; vel feretur ridiculose / Contra ridiculos»⁴⁸. Anche queste affermazioni appaiono come l'eco della concezione classica di amplificazione, in cui il sistema dei *pathé* ha un ruolo determinante.

Eberardo si limita a definire la figura come l'atto di rivolgere la parola a chi è assente⁴⁹. Giovanni di Garlandia aggiunge che può essere impiegata ai fini della *laudatio* o della *vituperatio*⁵⁰. Ad essa non fanno riferimento Matteo di Vendôme e Gervasio de Melkley. Nel *Documentum*, l'apostrofe è la settima figura indica e segue la prosopopea, con cui è posta in stretta relazione. È definita in questa sede specificatamente come l'azione del rivolgere la parola ad un interlocutore animato o inanimato. Può essere arricchita da quattro *exornationes* o *colores*, tendenzialmente atti ad accrescerne l'afflato patetico, ovvero: *exclamatio*; *conduplicatio*; *subjectio*; *conduplicatio*. Edmond Faral ritiene che gli autori medievali confondano l'apostrofe con l'*exclamatio* così come presentata in *Rhetorica ad Herennium* IV 22⁵¹, tuttavia nella trattatistica classica è assai frequente l'uso di esclamative tra gli esempi inseriti nella definizione della figura⁵². Ernst

⁴⁸ *Poet.*, vv. 455-9.

⁴⁹ «Thematis in tractu mihi servit apostropha, sermo / cujus ab absentem se rapit arte sua. / Sic dic canonico: *Phaleris non te mihi praefer, / sed vita casta, religione sacra*», *Lab.*, vv. 317-8.

⁵⁰ «Apostrophatio est subita conversio sermonis ad aliquem virum absentem causa laudandi vel vituperandi», *Par.*, IV 376-7.

⁵¹ Cfr. E. Faral, *Les arts poétique*, cit., pp. 70-2. «Exclamatio est, quae conficit significationem doloris aut indignationis alicuius per hominis aut urbis aut loci aut rei cuiuspiam compellationem, hoc modo: "Te nunc adloquor, Africane, cuius mortui quoque nomen splendorei ac decori est civitati. Tui clarissimi nepotes suo sanguine aluerunt inimicorum crudelitatem". Item "Perfidiosae Fregellae, quam facile scelere vestro contabuistis, ut, cuius nitor urbis Italiam nuper inlustravit, eius nunc vix fundamentorum reliquiae maneant". Item "Bonorum insidiatores, latrocinia, vitam innocentissimi cuiusque petistis; tantam ne ex iniquitate iudiciorum vestris calumniis adsumpsistis facultate?" Hac exclamazione si loco utemur, raro, et cum rei magnitudo postulare videbitur ad quam volemus indignationem animum auditoris adducemus», *Ad Her.*, IV 22.

⁵² Per una rassegna cfr. H. Lausberg, *Handbook*, cit., §§ 762-3.

Gallo ritiene che già nell'*Institutio oratoria* di Quintiliano l'*exclamatio* sia considerata una parte dell'apostrofe⁵³. Essendo il fine primario dell'amplificazione il suscitare emozioni, l'inclusione dell'apostrofe all'interno della teoria medievale può essere verosimilmente ricondotta al forte afflato patetico che le è riconosciuto fin dalla trattatistica classica⁵⁴.

- *Prosopopea*

All'apostrofe, segue la prosopopea, con cui la figura è posta in aperta relazione:

Quinta coadjutrix, ultra protendere cursum
Prosopopeia, veni. Cui nulla potentia fandi,
da licite fari donetque licentia linguam.
Sic Phetonteos tellus experta vapores
Est conquesta Jovi; sparsis sic Roma capillis
Caesaris instrepuit lacrimosa voce sopori.
Si placet exempli novitas, hanc accipe formam;
vocis in hac forma sanctae Crucis querela:
Crux ergo rapta queror, vi rapta manue canina
[...]
Ancillatur item decor alter prosopopeia,
ut si ham tritum dicat mensale [...]
Gemino sic fungitur ore
Cum loquitur rigide, tum prosopopeia jocose.
Si vetus exemplum non sufficit, ecce novellum.
In specula montis innata Superbia castris
Est gravis ita visa loqui
(*Poet. Nov.*, vv. 464 segg.)

⁵³ E. Gallo, *The Poetria Nova*, cit., 172-4.

⁵⁴ R. G. Coleman, *Poetic Diction, Poetic Discours, and the Poetic Register*, in «Proceeding of the British Academy», XCIII, 1999, pp. 21-93, a pp. 88-9; G. O. Hutchinson, *Deflected Addresses: Apostrophe and Space (Sophocle, Aeschines, Plautus, Cicero, Virgil and Others)*, in «The Classical Quarterly», LX/1, 2010, pp. 96-109, a pp. 96-9; H. Lausberg, *Handbook*, cit., §§ 762-5; I. Torzi, *Cum ratione mutatio: procedimenti stilistici e grammatica semantica*, Roma, Herder, 2007, pp. 50 e segg; S. Usher, *Apostrophe in Greek Oratory*, in «Rhetorica», XXVIII/4, 2010, pp. 351-62.

Prosopopeia est conformatio novae personae, quando scilicet res non loquens introducitur tanquam loquens. Ut si castrum in monte constructum juxta insulam introduceretur sic loquens [...] Similiter per prosopopeiam terra introducitur tanquam loquens in Ovidio *Metamorphoseos*, Roma in Lucano, Affrica in Claudiano; et alias prosopopeias alibi multas invenietis
(*Doc.*, II 2, 22-3)

La prosopopea consiste nell'attribuzione della facoltà della parola ad un elemento che ne è privo. Il suo trattamento nel *Documentum* è piuttosto breve, così come anche nella *Parisiana poetria*⁵⁵ e nel *Laborintus*⁵⁶. Si tratta di una figura comunemente discussa e impiegata nel Medioevo⁵⁷. Nel suo trattamento classico le sono riconosciute numerose sfumature di impiego⁵⁸. È nota anche come *fictio personae* o *conformatio*. Goffredo le dedica maggiore spazio nella *Poetria nova* piuttosto che nel *Documentum*. Dopo aver fatto riferimento a casi classici in cui a parlare sono le città in lutto o dilaniate dalla guerra, l'opera in versi include tre articolati esempi: il lamento della Santa Croce depredata dagli uomini corrotti; l'addio di una tovaglia logora al tavolo su cui è stata posata per tutta la sua vita; il discorso di una fortezza sotto assedio. La casistica dai contenuti vari permette di dimostrare il duplice volto della prosopopea, che a un tempo può essere impiegata sia a fini comici che tragici. I lunghi discorsi sono caratterizzati dalla presenza di anastrofi, ripetizioni, esclamative e interrogative retoriche che concorrono

⁵⁵ «Prosopopeya est introductio nove persone, quando res inanimata introducitur loqui, ut in Ovidio *Methamorphosios* tellus conqueritur Iovi incendio Phitontis», *Par.*, IV 373-5.

⁵⁶ «Sermonem quandoque rei ratione carenti / Ascribo servit prosopopeia mihi», *Lab.*, vv. 321-2.

⁵⁷ Per un quadro di insieme sulla prosopopea e una ricca bibliografia si rimanda ai vari contributi inclusi nella miscellanea *Persona ficta. Personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, a cura di G. Moretti, A. Bonandini, Trento, Università degli Studi di Trento, 2012.

⁵⁸ Cfr. H. Lausberg, *Handbook*, cit., §§ 826-9.

a rendere l'effetto patetico della figura, sia in senso serio che giocoso. Già Quintiliano sottolinea che la prosopopea, come tutte le figure di finzione, è utile all'accrescimento della dimensione emozionale⁵⁹. Interessante è che all'interno degli esempi siano presenti anche delle apostrofi: la Santa Croce si rivolge direttamente a coloro che la depredano, la tovaglia parla direttamente al suo amato tavolo, la fortezza si rivolge alla Francia. Come anticipato, infatti, nella definizione di apostrofe inclusa nel *Documentum*, Goffredo sottolinea che tra le due figure c'è un profondo legame.

Edmond Faral ha notato che nel *Documentum* come nella *Rhetorica ad Herennium* gli esempi sono tutti relativi alla rappresentazione di oggetti inanimati a cui è dato il potere della parola concludendo che l'anonimo autore latino abbia influenza molto lo sviluppo medievale⁶⁰. In effetti, colpisce anche che nel passo IV 53 dell'opera è da un canto riconosciuto apertamente la funzionalità della prosopopea ai fini dell'amplificazione, dall'altro invece chiamata *conformatio*, termine impiegato nella definizione goffrediana⁶¹.

- La *descriptio*

La *descriptio* è una delle forme più diffuse nell'amplificazione medievale. La sua teorizzazione nell'ambito delle *artes* si deve a Matteo di Vendôme, che all'argomento si dedica con attenzione. Matteo sottolinea che, seppure la descrizione sia uno strumento duttile e di facile impiego in ogni contesto, l'autore che decide di applicarla deve valutare con attenzione se essa sia funzionale allo sviluppo argomentativo del proprio discorso, affinché non

⁵⁹ Cfr. *Inst. Or.*, IX, II 29.

⁶⁰ E. Faral, *Les arts poétiques*, cit., p. 73.

⁶¹ «Haec conformatio licet in plures res, in mutas atque inanimas transferatur; sed proficit plurimum in amplificationis partibus et commiseratione», *Rhetorica ad Herennium*, IV 53.

sia “superflua” («Plerumque descriptio persone est tempestiva, plerumque superflua», Vend., *Ars*, I 38).

È soprattutto la *descriptio personis* ad essere affrontata dettagliatamente e con una grande varietà di esempi nell’*ars*. In tale contesto teorico, pur riferendosi ripetutamente all’*ars* oraziana, l’autore dipende dichiaratamente dal *De inventione* e dalla *Rhetorica ad Herennium*, più nello specifico, eredita dalle retoriche ciceroniane il sistema degli *adtributa*⁶². Alla figura è attribuita la principale caratteristica dell’*amplificatio* epidittica classica, ovvero la funzione di lode e vituperio:

Et notandum quod cuiuslibet persone duplex potest esse descriptio: una superficialis, alia intrinseca: superficialis, quando membrorum elegantia describitur vel homo exterior; intrinseca, quando interioris hominis proprietates, scilicet ratio, fides, patientia, honestas, iniuria, superbia, luxuria et cetera epytheta interioris hominis, scilicet anime, ad laudem vel ad vituperium exprimuntur.
(Vend., *Ars*, I 74)

È possibile, inoltre, distinguere due principali tipologie di *descriptio*, ovvero: *superficialis*, relativa all’aspetto fisico dell’individuo; *intrinseca*, concernente il carattere. Matteo arricchisce il testo di un gran numero di *exempla* esplicativi di questo concetto, ovvero la descrizione di: un papa, Cesare, Ulisse, uno schiavo, Marcia (per la bellezza interiore), Elena (per la bellezza

⁶² Cfr. Vend., *Ars*, I 41. Matteo di Vendôme mette sullo stesso piano i seguenti termini che tratta in forma di sinonimi: *adtributa*, *colores operum proprietates*, *epytheta*, *persone attributa*, cfr. Vend., *Ars*, I 75. La derivazione ciceroniana di questi passi è pianamente condivisa dagli studiosi vd. almeno: P. Bagni, *La costituzione della poesia*, cit., pp. 74-97; C. Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic to 1400*, Londra, McMillian, 1972; p. 104; A. M. Calvo Revilla, *Los mecanismos*, cit., pp. 80-2; E. Faral, *Les art poétiques*, cit., pp. 133-4; E. Gallo, *The Poetria nova*, cit., pp. 177-87; M. C. Rabuzzi, *Retorica e poetica. La teoria della descriptio delle Artes Poetrie medievali ed alcuni dibattiti poetici*, in «Papers on rhetoric», III, 2000, pp. 233-50; D. J. Raoul, *Les arts poétique*, cit.; D. James-Raoul, *La description en question*, cit.; W. M. Purcell, *Ars Poetriae*, cit., pp. 60-1.

estriore), Beroe (per la bruttezza)⁶³. In ambito descrittivo, la scelta degli epiteti deve essere, infatti, opportunamente valutata sulla base del soggetto. Per ogni individuo deve essere, infatti, scelto l'epiteto rappresentativo della sua caratteristica più evidente⁶⁴. Sarà dunque opportuno notare la fede di un pastore, la bellezza di una donna o il rigore in una matrona, poiché «cetera proprietates circa diversitatem personarum diverso modo debent assignari vel observari»⁶⁵.

Assai più limitata è la trattazione degli *adtributa negotiis*, anche in questo caso interamente tratti dalle retoriche ciceroniane di ampia diffusione medievale, ovvero: *summa facti, causa facti, ante rem, cum rem, post rem, facultas faciendi, qualitas facti, tempus, locus*. L'esemplificazione più ricca è fornita per la descrizione spaziale. Per dimostrarne l'efficacia, Matteo di Vendôme utilizza come termine di paragone le *Verrine* e più ampiamente fornisce una topica descrizione naturale⁶⁶.

La lunga teorizzazione di Matteo di Vendôme, qui necessariamente resa in maniera ridotta, ebbe gran fortuna nei secoli a seguire, definendo il canone descrittivo medioevale in particolar modo per la *descriptio pulchritudinis*, i cui sviluppi verranno discussi in relazione alla prosa boccacciana nel corso della terza parte di questa analisi. Nella *Poetria nova*, Goffredo di Vinsauf suggerisce, quindi, di affrontare in forma descrittiva nuovi temi, che guardano più ampiamente alla generale apparenza esteriore della realtà. Tra gli esempi proposti vi sono scene più dinamiche, in cui la descrizione tende verso la narrazione

⁶³ Cfr. Vend., *Ars*, I 50-8.

⁶⁴ «Debet autem quelibet persona ab illo intitulari epytheto quod in ea pre ceteris dominatur et a quo maiorem fame sortitur evidentiam», Vend., *Ars*, I 44, ma vd. anche 64-6.

⁶⁵ Vend., *Ars*, I 70.

⁶⁶ Cfr. Vend., *Ars*, I 110-1.

Septima succedit praegnans descriptio verbis,
ut dilatet opus. Sed cum sit lata, sit ipsa
Laeta: pari forma speciosa sit et spatiosa.
In celebri forma faciat res nubere verbis.
Si cibus esse velit et reflectio mentis,
ne sit curta nimis brevitatis vel trita vetustas.
Sint variata novis exempla secuta figuris,
rebus ut in variis oculis spatietur et auris.
(*Poe.*, vv. 559-566)

Nell'uso della descrizione, bisogna non solo avallare le forme brevi scegliendo un dettato di ampio respiro, ma anche evitare stilemi e motivi convenzionali. Gli esempi che seguono questa iniziale affermazione sono atti a dimostrare l'ampia varietà di *topoi* che possono essere argomento di una *descriptio* in grado di arrivare agli occhi e alle orecchie dei destinatari. La prima modulazione sul tema riguarda proprio la bellezza femminile secondo i dettami proposti dal canone. È lo stesso Goffredo a indicare la necessità di volgersi a nuovi argomenti, riconoscendo alla *descriptio muliebris* lo statuto di strumento ormai esaurito nelle potenzialità espressive a causa dell'eccessivo uso: «sed, cum sit formae descriptio res quasi trita / et vetus, exemplum sit in his, ubi rarior usus»⁶⁷. Il secondo esempio presente nella *Poetria nova* è molto distante dal primo: oggetto di descrizione è infatti un lieto banchetto, un ritratto in movimento degli intrattenimenti offerti ai convitati. La completezza della rappresentazione è ottenuta grazie al riferimento non solo al campo semantico della vista, ma a un più ampio spettro di percezioni sensoriali: i partecipanti all'evento sono inebriati da un dolce profumo di nettare, rallegrati dalla musica di vari strumenti, meravigliati dall'oro e dalla varietà delle pietanze, oltre che intrattenuti da attori, ballerini e acrobati, osservati analiticamente in ognuno dei loro gesti.

⁶⁷ *Poet. Nov.*, vv. 627-8.

La soluzione goffrediana apre alla descrizione la strada della narrativa, ben distanziando dalla tradizione trattatistica medievale.

- *La digressio*

Il successivo grado di amplificazione indicato da Goffredo nella *Poetria nova* è la digressione, una figura che gode di buona attenzione sia nelle *poetriae* che nei coevi commenti⁶⁸. Può essere definita come un temporaneo allontanamento dal centro del discorso, tramite l'inserimento di argomenti collaterali che presentano un legame di varia natura con il tema principale. Il concetto di digressione è molto discusso nella retorica classica, in cui, come si è detto, non di rado è affrontata in termini di amplificazione.

Nelle definizioni e negli esempi offerti di Goffredo sembra quindi essere vivo il peso della tradizione:

Si velit ulterius tractatus linea tendi,
Materiae fines exi paulumque recede
Et diverte stylum; sed nec divertere longe
Unde gravet revocare gradum: modus iste modesto
Indiget ingenio, ne sit via longior aequo.
Est etiam quaedam digressio quando propinqua
Transeo, quod procul est praemittens ordine verso.
Progressurus enim mediam quandoque relinquo
Et saltu quodam quasi transvolo; deinde revertor
Unde prius digressus eram. Res ne sit operta
Nube minus pura, rem tali pingo figura
(*Poet. Nov.*, vv. 522-43)

Digressio similiter ampliat et decorat materiam. Fit autem digressio duobus modis, sed pluribus ex causis. Unus modus digressionis est

⁶⁸ Per la digressione nei commenti alla *Poetria nova* cfr. M. C. Woods, *The Poetic Digression and the Interpretation of Medieval Literary Texts*, in *Actas Conventus Neo-latini Santandreami*, Proceeding of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies (St. Andrews, 24th August-1st September 1982), edited by M. C. Farlane, Binghamton-New York, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1986, pp. 616-26, a pp. 617-8.

quando digredimur in materiam ad aliam partem materiae: alius modus quando digredimur in materia ad aliud extra materiam.

A materiam ad aliam partem materiae, quando omittimus illam partem materiae quae proxima est et aliam quae sequitur primam assumimus. Verbi gratia, cum dicendum sit: «Acteon fessus erat venatu et venit respirare juxta fontem delectabilem», postquam dictum est eum esse fessum, antequam dicam eum venire ad fontem, digrediendum est ad fontem, *ut describatur ejus amoenitas*, et postmodum dicendum quod venit huc respirare. [...]

Digredimur etiam a materia ad aliud extra materiam, quando scilicet inducimus *comparationes sive similitudines*, et eas aptemus materiae. Illud nim quando inducitur, tanquam simile materiae facit ad materiam, sed extra corpus est materiae [...]

Infinita inveniuntur exempla

(*Doc.*, II 2, 17-21)

Goffredo riconosce alla digressione non solo la funzione di ampliare la materia, ma anche di variazione stilistica. Ne sono individuate due tipologie:

- la *digressio a materiam ad aliam partem materiae*, che si avviene quando non viene rispettato l'ordine naturale del discorso;
- la *digressio a materiam ad aliud extra materiam*, che, come anticipato, si realizza in uno spostamento dal centro del discorso a un tema altro connesso tramite un procedimento comparativo di vario genere.

La distinzione è ripresa da Giovanni di Garlandia, ma non da Eberardo il Tedesco. Per una definizione attenta di questo procedimento amplificativo, particolare attenzione deve essere prestata all'esempio proposto da Goffredo nella *Poetria nova*. Questo si sviluppa dal verso 538 al verso 558 e consiste nella descrizione della primavera. L'autore specifica che la sua azione consiste a tutti gli effetti nel "ritrarre un'immagine della *res*". La funzione anticipatoria si esplicita, poiché la delineazione dello spazio e del tempo contestuale alle azioni oggetto dell'opera premettono la narrazione stessa. Il trattamento della descrizione come forma digressiva non è un'innovazione delle poesie mediolatine, ma è già notato tanto nel *De*

inventione quanto nell'*Istitutio oratoria*⁶⁹. Lo stesso vale per la sua funzione anticipativa, poiché già Cicerone e Quintiliano alludevano alla possibilità di una sua realizzazione attraverso il racconto di un ricordo⁷⁰. Nel *De inventione* I 27, la digressione è invece connessa al concetto di comparazione.

Anche Matteo di Vendôme affronta il tema della digressione all'interno della sua *ars*. Citando apertamente Orazio, sottolinea che, sebbene l'allontanamento dal tema principale del discorso possa apportare delizia nell'ascolto, deve essere gestito con parsimonia e premura⁷¹. Karin Margareta Fredborg considera l'intera teoria dell'*amplificatio*, così come presentata dalle poetiche mediolatine, totalmente dipendente dal secondo *vitium* poetico indicato da Orazio nei primi 36 versi dell'*Ars poetica*. Tra i numerosi commenti all'opera diffusi nel Medioevo, l'anonimo commento dall'incipit *Materia* ha, secondo la studiosa, un ruolo fondamentale per lo sviluppo di queste idee. Il secondo errore tipico dei poeti indicato da Orazio è l'*incongrua orationis digressio*. Matteo di Vendôme, Giovanni di Garlandia e Goffredo di Vinsauf nel *Documentum* parlano invece di *incongrua materia digressio*⁷². L'anonimo commentatore, indica come esempi di digressione congrua una descrizione tratta dalle *Verrine* e l'invocazione alle muse in apertura dell'*Eneide*. I due esempi sarebbero secondo Karin Margareta

⁶⁹ *De inv.*, I 27, 29; *Inst. Or.*, IV, III 12, IX, II 55. Su rapporto tra questi luoghi e la *Poetria nova* vd. anche E. Gallo, *The poetria nova*, cit., pp. 175-7. In luce dei passi citati, non sembra condivisibile la posizione di Faral, secondo cui «Il n'y a rien chez les rhéteurs anciens qui corresponde exactement à ce que les auteurs d'arts disent de cette figure», E. Faral, *Les arts poétiques*, cit., pp. 74-5.

⁷⁰ Cfr. D. James-Raoul, *La description en question dans les arts poétiques au tournant des XIIe et XIIIe siècles*, in «Medievales», XXIV, 2003, pp. 52-63.

⁷¹ «Amplius, si causa recreandi aures deliciosas in exemplorum inductione plerumque ad alia collateralia fiat diverticulum, incompetenti tamen non deputetur digressioni, si videar illud vitium incurrere, de quo Oratios», Matteo di Vendôme, *Ars versificatoria*, II 35. I rischi di un erroneo impiego della digressione sono notati anche da Giovanni di Garlandia.

⁷² Cfr. Vend., *Ars*, II 35; *Par.*, V 1, 20; *Doc.*, II 3, 156.

Fredborg «the prototype of the concept of amplification, so popular in later medieval poetics»⁷³. A confermarlo sarebbero una serie di coincidenze testuali con il *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*. La presenza di sole due tipologie digressive nel commento *Materia* rispetto al numero ben più alto di *modi amplificandi* viene così giustificata:

The *Materia* commentator exemplified congruous digression by two kinds of digression: descriptions and an invocation. In the short *Documentum*, the list of means of expansion seems to be much enlarged. But that is only an outward appearance. The label “digressions” itself has been changed from a generic name to a species, but the example of a digression provided later is in fact a description of a fountain. Circumlocution and personification (*prosopopeia*) are the only new items, whereas *apostrophiatio* corresponds to the invocation (personification, to introduce inanimate things as speaking persons, may perhaps even be seen as a development of apostrophe [...])⁷⁴.

Benché colpisca la coincidenza degli esempi con quelli impiegati nella tradizione delle poetiche, considerare il commento *Materia* come unica fonte a origine dello sviluppo di una teoria così complessa sembra piuttosto limitante. Se è pur vero che un legame tra apostrofe e prosopopea è apertamente dichiarato da Goffredo di Vinsauf, rimane insoluta l’inclusione della perifrasi e dell’*oppositio*. Non sono, inoltre, valutate le numerose affinità con i precedenti retorici classici.

⁷³ Parere di K. M. Fredborg, *The Ars Poetica*, cit., p. 413.

⁷⁴ Ivi, p. 414.

4. La *dilatatio* nelle *artes praedicandi*: primi appunti e congetture

I concetti di amplificazione e dilatazione sono sempre stati al centro delle trattazioni relative alla retorica della predicazione, tuttavia la loro definizione non è costante nel tempo e sembra seguire una linea di sviluppo differente da quella delle arti poetiche¹. Nelle *artes praedicandi* si registra un maggiore impiego del termine *dilatatio* rispetto ad *amplificatio*. A questi si aggiungono: *multiplicatio*, impiegato nell'*Ars sermocinandi ac collationes faciendi* di Tommaso di Todi, un testo successivo al 1380²; *prolongatio*, presente nel trattato erroneamente attribuito a Tommaso d'Aquino, anch'esso piuttosto tardo³. Antonio Alberte riconosce nella preponderanza del termine *dilatatio* in sfavore di *amplificatio* una vicinanza teorica di questi testi con le poetrie mediolatine, poiché «éestas utilizaban indistintamente los términos *dilatatio* y *amplificatio*»⁴. Se è pur vero che anche il termine *dilatatio* è usato all'interno delle arti poetiche, il suo impiego avviene principalmente per variazione sinonimica. In particolar modo nelle opere di Goffredo di Vinsauf e di Eberardo il Tedesco, la coincidenza tra teorizzazione e

¹ F. Kilcoyne, M. Jennings, *Rethinking "Continuity": Erasmus' Ecclesiastes and the Artes Praedicandi*, in «Renaissance and Reformation», n.s., XXI/4, 1997, pp. 5-24, a p. 14.

² Vd. S. Wenzel, *Medieval Artes Praedicandi*, cit., pp. 24-5, 80 L'opera è disponibile solo nell'edizione curata da June Babcock nella sua tesi e mai pubblicata, cfr. J. Babcock, *Ars sermocinandi ac etiam collationes faciendi of Thomas of Todi*, MS Paris, Bibl. Nat. 15965, MA thesis, Cornell University, 1941.

³ Vd. S. Wenzel, *Medieval Artes Praedicandi*, cit., pp. 37-8, 80. L'opera è disponibile solo in un incunabulo risalente al 1483, Ps. Aquinas, *Modus predicandi*, Memmingen, Albrecht Kunne, 1483. Una sua traduzione è stata curata e pubblicata da Harry Caplan nel 1925: H. Caplan, *A Late Mediaeval Tractate on Preaching*, in *Studies in Rhetoric and Public Speaking in Honor of James A. Winans*, a cura di A. M. Drummond, New York, Century, 1925, pp. 61-90 ora in Id., *Of Eloquence: Studies in Ancient and Mediaeval Rhetoric*, a cura di A. King, H. North, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1970, pp. 40-79.

⁴ A. Alberte, *La amplificacion en las artes predicatoria*, in «Velia», XVIII-XIX, 2001-2, pp. 467-75, a p. 475.

applicazione pratica della dottrina incide fortemente sulla resa elocutiva del discorso. In questo contesto, il termine *dilatatio* ha una forte connotazione parafrastica. Dal punto di vista tecnico, la dottrina presentata nelle poetiche sembra piuttosto vincolata alla parola *amplificatio*, minoritaria nelle arti della predicazione.

Le opere appartenenti a questo genere non contengono riflessioni teoriche sulla predicazione, ma forniscono e spiegano dettagliatamente le procedure tecniche che consentono di sviluppare o espandere un sermone⁵. La *dilatatio*, in questo contesto, sembra coincidere con il massimo sviluppo e dispiegamento del *thema* centrale, un momento verso cui tende l'intero sermone. Il numero delle parti che ne compongono la struttura di questo genere di discorso non è costante nella tradizione⁶. Gli autori delle *artes praedicandi* paragonano spesso il sermone a un albero: se il *thema* è il tronco, i rami rappresentano l'introduzione del *prothema*, i ramoscelli più piccoli sono, invece, sono i luoghi della *confirmatione*, mentre la *dilatatio* prende la forma dei fiori, delle foglie e dei frutti⁷. Quest'ultima andrà quindi intesa come un arricchimento tanto elocutivo quanto contenutistico del discorso.

⁵ F. Morenzoni, *Parole du prédicateur et inspiration divine d'après les artes praedicandi*, in *La prole de prédicateur. Ve-XVe siècle*, a cura di R. M Dessì, M. Lauwers, Nice, Z' éditions, 1997, pp. 271-90, a p. 279.

⁶ Cfr. S. Wenzel, *Medieval artes praedicandi*, cit., p. 48. Sulla storia del concetto di *dispositio* nelle *artes praedicandi* e sul *sermo modernus* cfr. N. Bériou, *L'aveènement des maîtres de la parole: La prédication à Paris au XIIIe siècle*, 2 voll., Parigi, Institut d'Études Augustiniennes, 1998, *passim*; L. Grzybowska, *Arbor Praedicandi. Some Remarks on Dispositio in Mediaeval Sermons (on the Example of Sermo 39 "Semen Est Verbum Dei" by Mikołaj of Błonie)*, in «Terminus», XXI/2, 2019, pp. 169-95; M. Jennings, *Medieval Thematic Preaching: A Ciceronian Second Coming*, in *The Rhetoric of Cicero*, cit., pp. 313-34; F. Morenzoni, *La littérature des artes praedicandi*, cit., pp. 339-59

⁷ F. D. Anderson, *Dispositio in the Preaching of Hugh Latimer*, in «Speech Monographs», XXXV, 1968, pp. 452-454; H. Caplan, *A Late Mediaeval Tractate on Preaching*, in Id., *Of Eloquence. Studies in Ancient and Mediaeval Rhetoric*, Ithaca-London, Cornell University, 1970, pp. 40-78; O. A. Dieter, *Arbor Picta: The Medieval Tree of Preaching*, «Quarterly Journal of Speech», LI, 1965, pp. 123-144; T. M. Charland, *Artes predicandi*, cit., p. 194; S. Khan, *Diversa Diversis. Mittelalterliche Standespredigten Und Ihre Visualisierung*,

L'attenzione volta dagli autori delle *artes praedicandi* alla *dilatatio* è tale che ben presto si diffusero trattati dedicati esclusivamente a questa specifica parte del sermone. Sono un esempio in questo senso *L'Ars dilatandi sermoni* di Richard of Thetford⁸ o l'anonimo *Ad habendum materiam*⁹. Il primo individua otto *modi dilatandi sermones*, di ognuno dei quali è fornita una pedissequa definizione, oltre che precedenti biblici ed espedienti di impiego, ovvero:

1. Fornire una definizione del tema centrale nel sermone, attraverso l'impiego della *descriptio* e dell'*interpretatio*. A questi fini sono utili anche *circumlocutio*, funzionale ad una spiegazione chiara dell'argomento, e la descrizione del suo opposto. I soggetti da trattare in questo caso sono i vizi e le virtù, mentre è sconveniente descrivere in un sermone un albero o una pietra, o più in generale elementi materiali¹⁰.
2. Dividere un concetto in molte parti, ma non in numero eccessivo per evitare confusione¹¹.

Köln, Böhlau, 2007; A. Minnis, *Medieval Imagination and Memory*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, 2, *Middle Ages*, a cura di A. Minnis, I. Johnson, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 239-74; S. G. Wenzel, *The Art of Preaching. Five Medieval Texts and Translations*, Washington, The Catholic University of America Press, 2013. Una massima con buona probabilità di Jacobus da Fusignano afferma infatti «Praedicare est arborisare», cfr. F. R. de la Flor, *El diagrama: geometría y lógica en la literatura espiritual del Siglo de Oro*, in *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, a cura di M. García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 839-52, a p. 841.

⁸ Per l'edizione e la traduzione del testo vd. R. J. Engelhardt, *Richard of Thetford: A Treatise on the Eight Modes of Dilatation*, in «*Allegorica*», 1978, III, pp. 77-160. Scritto nel XIII secolo, è tradito da almeno 26 manoscritti ed ebbe buona fortuna nei secoli successivi: è infatti testimoniato anche da versioni abbreviate e sommari, cfr. T. M. Charland, *Artes predicandi*, cit., pp. 77-80; R. Sharpe, *A Handlist*, cit., *passim*.

⁹ Per l'edizione del testo vd. S. Gieben, *Preaching in the Thirteenth Century: A Note on Ms. Gonville and Caius 439*, in «*Collectanea Franciscana*», XXXII, 1962, pp. 310-24.

¹⁰ Thetf., *Ars*, pp. 80-2.

¹¹ Ivi, pp. 84-8.

3. Argomentare il discorso per *ratiocinatio*, ovvero: impiegare i contrari; mantenere l'entimema latente e usare interrogative retoriche; fornire *exempla*¹².
4. Citare le *auctoritates* religiose affini¹³.
5. Impiegare i vari gradi della comparazione (*magnus, maior, maximus*) e le parole composte¹⁴.
6. Sfruttare la metafora per spiegare le proprietà del soggetto¹⁵.
7. Spiegare lo stesso tema impiegando i diversi sensi della scrittura (letterale, allegorico, tropologico, anagogico)¹⁶.
8. Porre l'accento su cause ed effetti del tema¹⁷.

La sola affinità con la tradizione precettistica poetica medievale sembra essere presente nel dato numerico, che coincide con quello della *Poetria nova*¹⁸. Se da un lato Richard of Thetford indica otto espedienti utili alla dilatazione, questi coincidono solo parzialmente con le forme tipiche delle *artes poetriae*. Il *modus* indicato racchiude in sé tre delle otto figure elencate da Goffredo nella *Poetria nova*, ovvero l'*interpretatio*, la *descriptio* e la *circumlocutio*, a cui si aggiunge l'allusione al procedimento oppositivo. La loro funzionalità è, tuttavia, strettamente connessa al concetto di definizione. La stessa descrizione non ha come soggetto la natura, il corpo o gli eventi come consigliato nelle *poetrie*, ma appare stretta alla linea

¹² Ivi, pp. 88-98.

¹³ Ivi, pp. 98-100.

¹⁴ Ivi, pp. 100-2.

¹⁵ Ivi, pp. 102-14.

¹⁶ Ivi, pp. 114-20.

¹⁷ Ivi, pp. 120-33.

¹⁸ La corrispondenza numerica sarebbe secondo George J. Engelhardt alla volontà dell'autore di trovare nell'ambito della retorica della predicazione una «conterpart in medieval theory o poetry», vd. Id., *Richard of Thetford*, cit., p. 77, ma vd. anche Id., *Mediaeval Vestiges in the Rhetoric of Erasmus*, in «Publications of the Modern Language Association of America», LXIII, 1948, pp. 739-44.

dottrinale e al tema dei vizi e delle virtù. Sul piano delle *auctoritates* mutano, inoltre, i modelli di riferimento sfruttati per l'elaborazione teorica: se nel panorama delle arti poetiche mediolatine punto di riferimento indiscusso è la *Rhetorica ad Herennium* e forse è ravvisabile una certa influenza quintiliana, nell'*ars praedicandi* di Richard of Thetford e nelle opere successive i nomi a cui viene fatto continuo e aperto riferimento sono quelli di Boezio e di Aristotele. Non si intende negare in questa sede il peso degli *juvenilia* ciceroniani nell'evoluzione della teoria predicatoria, tuttavia, sembra difficile rievocare le tracce della concezione di *amplificatio* così come presentate nelle *auctoritates* latine nella loro definizione di *dilatatio*¹⁹. La mancata relazione tra i due sistemi di conoscenze sembra essere confermata anche dall'assenza di riferimenti all'aspetto patetico, che, come si è ampiamente discusso, è un elemento costitutivo della concezione di *amplificatio* classica²⁰.

La sistemazione proposta da Richard of Thetford ebbe assai successo nel Medioevo e fu ripresa da numerosi autori²¹. Hugo di Sneyth nel *De arte*

¹⁹ La presenza della retorica classica nelle *artes praedicandi* è un tema che è stato affrontato negli anni ma su cui ancora molto resta da indagare, cfr. A. Alberte, *Presencia de la retórica clásica en las artes predicatorias medievales*, in *Retorica, poética y géneros literarios*, a cura di J. A. Sánchez Marín, M. N. Muñoz Martín, Granada, Universidad de Granada, 2004, pp. 211-88; H. Caplan, *Classical Rhetoric and the Medieval Theory of Preaching*, in «Classical Philology», XXVIII, 1933, pp. 73-96; M. Jennings, *Rhetor Redivivus?*, cit.; Ead., *Medieval Thematic Preaching*, cit.; F. Kilcoyne, M. Jennings, *Rethinking "Continuity": Erasmus' Ecclesiastes and the Artes Praedicandi*, in «Renaissance and Reformation», n.s., XXI/4, 1997, pp. 5-24, a pp. 9-11; F. Morenzoni, *Parole du prédicateur*, cit..

²⁰ La posizione è condivisa da A. Alberte, *La amplificacion*, cit.; A. Alberte, *¿Es justa la descalificación erasmiana sobre las artes predicatorias medievales?*, in «Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos», XV, 1998, pp. 475-88, a pp. 480-2.

²¹ Nel capitolo ottavo della *Forma praedicandi* di Robert of Basevorn, ricorrono gli stessi otto *modi dilatandi* con un ordine leggermente mutato, alcune sfumature interpretative e un diverso ventaglio di esempi-modello. Il contenuto della sua opera fu in seguito, riassunta da Olivier de Went, cfr. T. M. Charland, *Artes predicandi*, cit., p. 73. Jacopo da Fusignano individua 12 *modi dilatandi*, cfr. S. Wenzel, *The Art of Preaching*, cit., pp. 38 e 40. Una sistemazione del tutto indipendente è invece proposta da Ranulph Hidgen

praedicandi, databile alla seconda metà del 1200 e rimasto oggi in soli tre testimoni nel XV secolo, racchiude in soli quattro versi quello che sembra essere l'insegnamento di Richard of Thetford: «Hic dilatandi modus est sermonibus aptus: / Divide, diffini, tribus argue, per metaphoras; / Bis binos sensus expone, triformiter addunt, / Conjuga, multiplica, dic facta rei quoque causas»²².

Nonostante la forte influenza dell'opera e come avviene nelle *artes poetriae*, il numero dei *modi dilatandi* è variabile nella tradizione. L'anonimo autore di *Ad habendum materiam* ne individua dieci, alcuni dei quali presenti anche nell'*Ars dilatandi sermoni* e in maniera piuttosto costante nelle altre opere appartenenti al genere. Eccetto per le variazioni minime, l'innovazione consta principalmente dei due posti in conclusione:

Nonus modus est procedendo gradatim continuando litteram sequentem cum praecedenti, scil. Faciendo ampliaciones, restrictiones et adiciones ibi appositas. [...]

Decimus modus est quadruplicem combinationem partium copulatarum vel disinctarum in themate assumpto, et hoc vel ex parte subiecti vel ex parte praedicati [...].²³

nell'*Ars componendi sermones* e da Henry of Hesse nel *De arte praedicandi*, per cui si vedano almeno: H. Caplan, *Henry of Hesse on the Art of Preaching*, in «PMLA», XLVIII/2, 1933, pp. 340-61; M. Jennings, *The Ars Componendi Sermones of Ranulph Higden*, O. S. B., Leiden-Boston, Brill, 1991; Ranulph Higden, *Ars Componendi Sermones*, traduzione di M. Jennings, S. A. Wilson, Paris-Leuven-Dudley, Peeters, 2003. Per ulteriori approfondimenti e prospettive si vedano anche il capitolo nono del *De modo componendi sermones* di Thomas Waleys (per cui cfr. T. M. Charland, *Artes predicandi*, cit., pp. 327-403, a pp. 386-403) e il *Rudimentum* (o *Erudimentum*) *doctrinae* di Guibert de Tournai. Quest'ultima opera non gode ancora di un'edizione ed è tradita da tre manoscritti, ma per i suoi contenuti cfr. S. Gieben, *Rudimentum Doctrinae di Gilberto di Tournai, con l'edizione del suo Registrum o tavola della materia*, In *Bonaaventuriana: Miscellanea in Onore de J. G. Bougerol*, a cura di F. De Asis Chavero Blanco, Antonianum Pontificio Ateneo, Roma, 1988, vol. II, pp. 621- 80, a pp. 646-89; S. Wenzel, *Medieval artes praedicandi*, cit., pp. 11-12.

²² Per informazioni sull'opera e la citazione Ivi, p. 45.

²³ *Ad habendum materiam*, p. 316.

Nella conclusione del trattato, l'anonimo raccomanda di mantenere i dieci modi a memoria, poiché in ogni sermone in base alle sue sfumature tematiche almeno due o tre di essi sono applicabili, ma devono essere accuratamente selezionati sulla base del luogo e del tempo in cui il sermone stesso è proferito, oltre che sul pubblico di destinazione²⁴. Tale precisazione concorre a definire la natura topica del concetto di dilatazione. I *modi dilatandi* si configurano così come degli argomenti precostituiti a cui poter fare appello per portare al massimo sviluppo il sermone.

²⁴ «Nota quod istos decem modos in memoria tenueris et frequentaveris, pauca aut nulla inuenies themata in quibus non incidant duo el tres aut plures modorum praedictorum, de quibus accipi potest quod convenientius est tempori et loco et personis quibus fit sermo vel collatio», *Ad habendum materiam*, p. 316.

PARTE 3

LA RETORICA NELLA SCRITTURA NARRATIVA DI GIOVANNI

BOCCACCIO

1. Ossessione e amplificazione: l'*Elegia di Madonna Fiammetta*

Incomincia il libro chiamato di Madonna Fiammetta da lei alle innamorate donne mandato¹

La prima rubrica dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* comunica ai lettori che l'opera è indirizzata alle donne innamorate. Fin dalle battute iniziali e per tutto lo sviluppo testuale, la voce della protagonista domina la narrazione. La sua figura occupa prepotentemente l'intero spazio narrativo. Anche quando i pochi ulteriori personaggi (il marito tradito, l'amante Panfilo, la nutrice, le apparizioni) prendono parola, è il filtro dei ricordi di Fiammetta a riportarne i discorsi². Obiettivo dell'*Elegia* è infatti *docere* le sventurate donne sui rischi e le conseguenze della passione amorosa attraverso il punto di vista e l'esperienza della sua attrice principale. Tramite il racconto in prima persona di un anno vissuto in preda alla malinconia³, Fiammetta si pone come *exemplum* negativo per le sue lettrici, affinché possano essere dissuase dal compiere i suoi medesimi errori⁴.

¹ Le citazioni sono tratte da G. Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di C. Delcorno, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1994, pp. 23-412.

² Cesare Segre suddivide i discorsi per cui è impiegata la forma diretta nell'opera in dialoghi, monologhi e apostrofi, cfr. C. Segre, *Strutture e registri della Fiammetta*, in «Strumenti critici», XVIII, pp. 1972, pp. 134-62, a pp. 152-4.

³ Sulla malattia di Fiammetta cfr., anche per la ricca bibliografia, almeno A. Robin, *Les remèdes d'amour dans l'Elegia di Madonna Fiammetta et le Corbaccio*, in *Aimer ou ne pas aimer. Boccacce, Elegia di madonna Fiammetta et Corbaccio*, a cura di M. Gagnolati, P. Guérin, Parigi, Sorbonne Nouvelle, 2018, pp. 125-38; N. Tonelli, *Fisiologia della passione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 217-8.

⁴ Cfr. G. Chiecchi, *Nell'arte narrativa di Giovanni Boccaccio*, Firenze, Olschki, 2017, pp. 102-4; C. Zudini, *La struttura retorica dell'exemplum nell'Elegia di Madonna Fiammetta*, in *Aimer ou ne pas aimer*, cit., pp. 155-70; I. Candido, *I confini del Decameron. Fiammetta e Corbaccio a confronto*, in ivi, pp. 191-207.

Consapevole che da una lettura maschile proverrebbe solo «scherzevole riso»⁵, la protagonista restringe in maniera programmatica il pubblico a quello femminile che potrà con “pietose lagrime” facilmente immedesimarsi nel suo dolore e provare compassione. Fiammetta dichiara infatti di cercare un’approvazione emotiva dalle donne, spingendole a identificarsi in lei, anche in luce degli argomenti che intende trattare:

Voi sole, le quali io per me medesima conosco pieghevoli e agl’infortunii pie, priego che leggiate: voi, leggendo, non troverete favole greche ornate di molte bugie né troiane battaglie sozze per molto sangue, ma amorose, stimulate da molti disiri; nelle quali davanti agli occhi vostri appariranno le misere lagrime, gl’impetuosi sospiri, le dolenti voci e tempestosi pensieri, li quali, con istimolo continuo molestandomi, insieme il cibo, il sonno, i lieti tempi e l’amata bellezza hanno da me tolta la via. Le quali cose, se con quel cuore che sogliono essere le donne vedrete, ciascuna per sé e tutte insieme adunate, son certa che i dilicati visi con lacrime bagnerete
(*Fiamm.*, Prologo, 3-4)

Già prima dell’avvio diegetico, è ben chiaro che l’arco narrativo dell’opera sarà limitato a pochi eventi (l’incontro al tempio, l’innamoramento, l’abbandono, le false illusioni, il tentato suicidio) nonostante sia sviluppato in nove capitoli. Oggetto della narrazione non sono gli avvenimenti, ma i pensieri della sua unica voce e vera attrice: Fiammetta stessa. Il prologo si chiude con una rinnovata richiesta di pietà e un’invocazione alle divinità, affinché possano sostenere la narratrice nel lungo e complesso percorso di scrittura.

Come ha affermato Italo Desiderio, nell’opera è presente «una ricerca di solidarietà e di complicità in cui l’analisi introspettiva di Fiammetta assume la forma retorica di uno sfogo appassionato, inserito in una concezione alta

⁵ *Fiamm.*, Prologo, 2.

della letteratura»⁶. Fin dal prologo, l'assetto generale dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* è caratterizzato da un forte impianto oratorio. Nelle pagine di apertura, Boccaccio informa le lettrici che lo stile scelto per la narrazione è quello «lagrimevole»⁷, ovvero quello elegiaco, anticipando pertanto che l'intera comunicazione sarà imperniata attorno al concetto di *pathos*. Se quindi l'obiettivo è quello del *docere*, ciò avverrà soprattutto grazie al coinvolgimento emotivo svolgendo a pieno la seconda funzione dell'oratoria, ovvero quella del *movere*, per definizione strettamente connessa agli strumenti dell'amplificazione retorica⁸. Secondo le intenzioni di Fiammetta, nella narrazione, che si articola a pieno nella forma del lamento tragico, dovrebbero quindi essere assenti tutte le sfumature del *delectare*.

L'importanza della costruzione retorica in queste pagine è stata variamente approfondita nel Novecento. Nell'effettivo avvio del prologo, «Suole a' miseri crescere di dolersi vaghezza, quando di sé discernono in alcuno»⁹, colei che parla ben dimostra di conoscere le *artes* medievali avviando il suo discorso con una *sententia ab exordio*¹⁰. Già Dario Rastelli negli anni '50 aveva colto quanto l'insistenza di Boccaccio sulla richiesta di pietà e la forte delineazione del pubblico di riferimento ne tradissero l'impianto oratorio, finendo tuttavia per definire questo avvio una

⁶ I. Desiderio, *Cultura e fonti nell'Elegia di Madonna Fiammetta*, in «Critica Letteraria», XXXIII/4, 2005, pp. 627-54, a p. 632.

⁷ *Fiamm.*, Prologo, 5.

⁸ Si veda la pt. 2, cap. 2.1 di questa tesi.

⁹ *Fiamm.*, Prologo, 1.

¹⁰ Per l'impiego della *sententia ab exordio* si rimanda almeno a *Par. poet.*, III 43 e segg. Sull'uso boccacciano e in particolar modo decameroniano di questo strumento tipico dell'*ars inchoandi* medioevale vd. G. Chiecchi, *Sentenze e proverbi nel Decameron*, in «Studi sul Boccaccio», XI, 1975-6, pp. 119-68, a pp. 142-3.

“esercitazione epistolare e retorica”¹¹. Eppure, la matrice oratoria non è limitata al solo prologo, intesse invece la *Fiammetta* nel suo intero sviluppo. In questo senso, Giulia Natali parla di una «riconoscibile, quanto camuffata, toga di oratore» che riveste il personaggio della protagonista «alle prese con un discorso riconducibile al *genus demonstrativum*»¹². In effetti *l'Elegia* è l'opera che segna la fine di quello che Vittore Branca definì l'ostinato tirocinio retorico *sperimentale* degli anni napoletani¹³. Nelle sue pagine emerge il sistema di conoscenze appreso da Boccaccio nel periodo della formazione, alle prese con lo stimolante ambiente culturale partenopeo. L'ampio retroterra retorico classico e medievale non può passare inosservato agli occhi di qualsiasi lettore attento che si confronti con questo testo. Una sua ricca analisi tecnico stilistica è stata percorsa in anni recenti da Concetta di Franza, che, pur concentrandosi principalmente sull'influenza della tradizione dialettica nell'opera, ha segnalato la generale presenza degli insegnamenti di Goffredo di Vinsauf e di altri tra i maggiori autori delle *artes poetriae* mediolatine nelle articolate apostrofi di *Fiammetta* e, più in generale, nell'intera resa testuale¹⁴.

L'Elegia di Madonna Fiammetta non è l'unica opera di Boccaccio definita dalla critica “esercitazione di retorica”. Un'analisi retorica di un testo letterario non può, tuttavia, essere esentata dall'individuare

¹¹ Cfr. D. Rastelli, *Boccaccio retore nel Prologo della Fiammetta*, in «Saggi di umanesimo cristiano», XI/3, 1947, pp. 10-8, a p. 17-8; Id., *Spunti lirici e narrativi, motivi stilistici nella Fiammetta di Giovanni Boccaccio*, in «Lettere italiane», III/2-3, 1951, pp. 83-98.

¹² G. Natali, *La diceria di Madonna Fiammetta*, in «La rassegna della letteratura italiana», XC, 1986, pp. 55-70, a p. 57.

¹³ Cfr. V. Branca, *Boccaccio Medievale*, cit., p. 32.

¹⁴ Cfr. variamente C. Di Franza, *Tecniche retoriche della narrazione in Boccaccio: l'Elegia di Madonna Fiammetta*, in *La letteratura italiana a congresso. Bilanci e prospettive del decennale (1996-2006)*, Atti del Congresso annuale Adi (Monopoli, 13-16 settembre 2006), a cura di R. Cavalluzzi, W. De Nuncio, G. Distaso, P. Guaragnella, Lecce, Pensa Multimedia, 2008, pp. 253-60.

corrispondenze tra la sua forma esteriore e l'idea che ad essa soggiace. Tale approccio è forse mancato in una parte della ricca tradizione di studi sulla *Fiammetta*, che da un lato ha avuto il pregio di gettare luce sul vasto novero dei suoi antecedenti letterari e dall'altro ha ben rilevato la sua complessità stilistica. Nel corso di questa analisi si intende, dunque, proporre una lettura retorica dell'opera, che ponga in stretta relazione il piano dell'*inventio* e quello dell'*elocutio*.

In una prospettiva genetica, i principali antecedenti femminili a cui attribuire il debito più grande nel dettato di *Fiammetta* sono da ravvisarsi nella Francesca da Rimini di Dante e nelle eroine ovidiane. Come coloro che l'hanno preceduta, la narratrice dell'*Elegia* parla eloquentemente e con una voce in grado di monopolizzare il tessuto narrativo. La *Commedia* e l'opera boccacciana condividono un esordio dal «contenuto consolatorio» e una «*elocutio* per coincidenze effuse nel lessico dell'esperienza d'amore» costituita da una forte alternanza tra i poli della felicità e dell'infelicità¹⁵.

Dal punto di vista contenutistico, il forte debito dovuto dall'*Elegia di Madonna Fiammetta* alle *Heroides* di Ovidio è riconosciuto anche negli studi critici più datati e a più riprese l'opera boccacciana è stata definita una sorta di "Eroide medievale"¹⁶. Nel sesto capitolo le protagoniste ovidiane sono

¹⁵ G. Chiecchi, *Nell'arte narrativa*, cit., p. 95, ma vd. anche L. Surdich, *L'Elegia di Madonna Fiammetta: l'eroina elegiaca e il suo libro*, in Id., *La cornice di amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS, 1987, pp. 155-23, a pp. 209-10.

¹⁶ Si consideri a titolo d'esempio quanto afferma Vincenzo Crescini in *Contributo agli studi su Boccaccio con documenti inediti*, Torino, Loescher, 1887, p. 156: «Dapprima il Boccaccio procurò di idealizzarla coll'*Ameto* e con la *Amorosa Visione* seguitando la maniera de' poeti dello stil nuovo; poco appresso volle fingersela amorosa e fedele, e scrisse la *Fiammetta*, imitando le *Eroidi* di Ovidio». Per il resto, si cfr. almeno L. Battaglia Ricci, *Boccaccio*, Roma, Salerno editrice, 2000, p. 116; F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 219; P. Navone, *Fiammetta tra classici e medievali: appunti sulla fortuna di letteratura ovidiana e pseudo-ovidiana nell'Elegia*, in «Studi di letteratura e filologia italiana», VI, 1984, pp. 45-64; E. G. Parodi, *Lingua e letteratura. Studi di Teoria linguistica e di Storia dell'italiano antico*, a cura di G. Folena, con

inoltre enumerate apertamente dalla balia di Fiammetta, intenta a consolarla¹⁷. Le *Heroides* furono un testo certamente noto a Boccaccio, che le possedeva nel ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 489 (ff. 1r-18r). La scarsa presenza di postille e di segni di attenzione di mano del Certaldese insieme alla discordanza delle lezioni del testo con le citazioni ovidiane ha portato una parte della critica a desumere che queste ultime provengano da un altro codice¹⁸. In aggiunta, oltre al ms. Riccardiano, nell'inventario di Santo Spirito è presente un secondo «Ovidius completus» al banco II posizione 3. L'assenza sul codice di testimonianze della lettura attiva di Boccaccio, problematica non rara quando si affronta la questione della sua biblioteca, rende l'indagine che si intende percorrere inevitabilmente più complessa. Se in generale è possibile individuare riprese testuali tramite un attento lavoro di comparazione, l'obiettivo di questa analisi volge in realtà oltre la semplice ripresa lemmatica per comprendere in che modo i modelli letterari abbiano rappresentato per Boccaccio una fonte per l'apprendimento della retorica sia sul piano microtestuale che macrotestuale. Ovidio rappresenta secondo questa prospettiva uno dei punti di riferimento più importanti. Numerosi sono gli studi che hanno riconosciuto la retorica sedimentata nella sua poesia, connessione che sarebbe dovuta alla sua formazione di oratore¹⁹. Oltre l'evidente rapporto che intercorre tra le *Heroides* e l'*Elegia*,

un saggio introduttivo di A. Schiaffini, Venezia, Neri Pozza, 1957, II, pp. 467-8; C. Segre, *Strutture e registri*, cit., p. 91; M. Zaggia, M. Ceriana, *I manoscritti illustrati delle Eroidi ovidiane volgarizze*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1996, p. 40, n. 2.

¹⁷ «Iansone si partì di Lenno di Isifile, e tornò in Tesaglia di Medea; Parìs si partì di Oenone delle selve d'Ida, e ritornò a Troia di Elena; Teseo si partì di Creti di Adriana, e giunse ad Atene di Fedra; né però Isifile o Oenone o Adriana s'uccisero, ma posponendo li vani pensieri, misero in oblio li falsi amanti», *Fiamm.*, VI 15, 10.

¹⁸ M. Marechiaro, *Un codice di Ovidio postillato da Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 363-4, a p. 364.

¹⁹ Sull'importanza della retorica in Ovidio e sul suo impiego di singole figure esiste un'ampia bibliografia. Per quanto concerne le *Heroides*, che saranno oggetto di particolare interesse in questa sede, si rimanda almeno a: H. Casanova Robi, *Le*

più in generale la produzione ovidiana rappresenta un importante polo d'attrazione nell'analisi della scrittura di Boccaccio.

L'imitazione del Certaldese raramente si configura come una semplice riproposizione passiva del modello, su cui l'autore agisce invece attivamente in veri e propri processi di riappropriazione testuale. Anche in questo caso, l'adozione dell'esempio ovidiano avviene a seguito di un originale adattamento stilistico e formale, oltre che includendolo in una nutrita stratigrafia di modelli classici e medievali. Evidenti sono alcune discrepanze che a un primo confronto allontanano le *Heroides* dall'*Elegia*. Boccaccio, rispetto al modello, sceglie la prosa, uno spazio testuale molto più ampio, il volgare e un destinatario plurimo. Quest'ultima caratteristica è da considerarsi un aspetto peculiare delle opere narrative boccacciane scritte tanto in volgare quanto in latino, nonostante ognuna di esse abbia obiettivi peculiari e ben distinti dalle altre. Stando alle dichiarazioni dell'autore, il *Decameron* è rivolto alle donne bisognose di compassione e diletto; il *Corbaccio* è indirizzato agli uomini ingannati dalla malvagità femminile; il *De casibus virorum illustrium* e il *De mulieribus claris*, per i loro intenti morali, si riferiscono a un ampio pubblico. La mancata adozione del metro poetico nella *Fiammetta* è stata, invece, variamente ricondotta ai volgarizzamenti delle *Eroidi* in francese e in italiano, tutti in prosa, che circolavano negli anni e negli ambienti di Boccaccio. Tra questi, compare

simulacre et l'empreinte: poétique de l'image dans les Héroïdes d'Ovide, in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», II, 2005, pp. 117-134; R. Giomini, *Struttura e retorica del tragico nelle Heroides di Ovidio*, in *Cultura e lingue classiche*, II, 2° Convegno di aggiornamento e di didattica, Atti del Convegno (Roma, 31 ottobre-1 novembre 1987), a cura di B. Amata, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1993, pp. 203-14; Id., *Ancora sulla struttura retorica delle Heroides ovidiane: l'epistola di Fedra a Ippolito*, in *Cultura e lingue classiche*, III, 3° convegno di aggiornamento e di didattica, Atti del Convegno (Palermo, 29 ottobre-1 novembre 1989), a cura di B. Amata, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1993, pp. 347-58; S. Rocca, *Il potere della parola: la persuasione d'Elena e la scuola di retorica*, in «Aufidus», IX/25, 1995, pp. 31-48.

anche quello attribuito a Filippo Ceffi, sul cui rapporto con l'opera del Certaldese si è concentrata Stefania Trotta²⁰. Dei riscontri individuati dalla studiosa si è poi occupato Stefano Carrai, confermando il peso del volgarizzamento nell'*Elegia* e arrivando alla conclusione che:

Boccaccio ha potuto scrivere la *Fiammetta* in prosa perché legittimato nella scelta di tale veste proprio dal volgarizzamento prosastico, né aveva forse altra scelta, e comunque quello era l'assetto in cui il pubblico dei suoi lettori poteva aspettarsi, evidentemente, di vedersi comparire sotto gli occhi un testo siffatto.²¹

Tra i vari elementi che distanziano la *Fiammetta* dalle *Heroides*, si è detto, è anche la lunghezza. Cesare Segre ha notato come la dilatazione delle misure nell'opera abbia dato a Boccaccio anche la possibilità di organizzare il testo in nuova struttura suddivisa in capitoli correlati a didascalie contenutistiche, caratteristica che offrirebbe al testo «un aspetto di romanzo»²². La stessa suddivisione in otto capitoli (a cui si somma il nono in funzione di congedo) ha persuaso invece altri a ravvisare nell'organizzazione la forma tipica di un trattato²³. Messa da parte la spinosa questione del genere letterario a cui l'opera debba essere attribuita, tema su cui un gran numero di studi si è concentrato pur non riuscendo a

²⁰ S. Trotta, *L'Elegia di Madonna Fiammetta di Giovanni Boccaccio e un volgarizzamento delle Epistulae Heroidum di Ovidio attribuito a Filippo Ceffi*, in «Italia medioevale e umanistica», XXXVIII, 1995, pp. 217-60. Il volgarizzamento è stato reso recentemente in edizione critica da Massimo Zaggia, cfr.: Ovidio, *Heroides. Volgarizzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi*, a cura di M. Zaggia, I-II, Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2009-14; III, Pisa, Edizioni della Normale, 2015.

²¹ S. Carrai, *I volgarizzamenti e l'invenzione dell'elegia in volgare*, in Id., *Boccaccio e i volgarizzamenti*, Roma-Padova, Antenore, 2016, pp. 20-42, a p. 35.

²² C. Segre, *Strutture e registri*, cit., p. 138.

²³ M. Bardi, *Un romanzo tra lamento, confessione e trattato: l'Elegia di Madonna Fiammetta*, in AA. VV., *La macchina meravigliosa: il romanzo dalle origini al '700. Teoria e storia dei generi letterari*, Torino, Tirrenia, 1993, pp. 51-82.

ottenere una risposta univoca²⁴, resta da comprendere per quale motivo la *Fiammetta* occupi uno spazio testuale così vasto, o, in termini genettiani, un “tempo del racconto” che avalla la *brevitas*.

L’ipotesi di ricerca su cui si baserà la seguente analisi è che possa essere individuato un rapporto di corrispondenza tra il *topos* su cui si fonda l’intero sviluppo diegetico dell’*Elegia* e la sua impostazione stilistica. Nell’assetto generale dell’opera, infatti, il concetto di *amplificatio* sembra avere un ruolo dominante sia se essa vuole essere intesa classicamente come la figura strettamente connessa alla resa patetica, sia se la si concepisca come l’applicazione degli otto *modi amplificandi* medievali. È stato variamente dimostrato come la concezione di amore messa in scena nell’*Elegia di Madonna Fiammetta* risenta della filosofia cavalcantiana, filtrata anche dai capitoli XIV-XVI della *Vita nova*, e dunque dell’*immoderata cogitatio* caratterizzante del pensiero erotico di Andrea Cappellano²⁵. Sul piano della resa stilistica, la dilatazione del pensiero amoroso sembra essere realizzata da Boccaccio attraverso l’applicazione sistematica degli strumenti retorici tipici dell’*amplificatio*, così come presentati nelle *artes poetriae* medievali, ma anche nella tradizione classica. L’immagine dell’amato, ma soprattutto le

²⁴ Anche per la ricca bibliografia, si rimanda almeno a: ibidem; S. Battaglia, *Il significato della Fiammetta*, in Id., *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965, pp. 659-668, a p. 659; R. Bragantini, *Tra generi e fonti: elegia e invettiva nella Fiammetta e nel Corbaccio*, in *Testi e vicende del Trecento: lettura ed esegesi di Dante, Petarca e Boccaccio*, Catanzaro, Mannelli, 2019, pp. 147-66; A. Sotgiu, *L’Elegia di Madonna Fiammetta è un romanzo psicologico?*, in *Aimer ou ne pas aimer*, cit., pp. 209-24.

²⁵ I. Desiderio, *Cultura e fonti*, cit.; P. Guerin, *La passione: motore e freno nell’Elegia di Madonna Fiammetta*, in «Griselda Online», XVIII/2, 2019, pp. 29-44; Id., *Una feconda cecità. Boccaccio lettore della Vita Nova*, in *Per Enrico Fenzi. Saggi di allievi e amici per i suoi ottant’anni*, Firenze, Le Lettere, 2020, pp. 427-38; N. Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d’amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2015, *passim*; I. Tufano, *La Fiammetta di Boccaccio: una lettura cavalcantiana*, in «La cultura», XXXVIII/3, 2000, pp. 401-23; Ead., *Dall’Elegia di Madonna Fiammetta al Decameron*, *Aimer ou ne pas aimer*, cit., pp. 109-23.

sofferenze della donna innamorata, campeggiano nella narrazione occupando l'intero spazio testuale. Se nelle pagine della Fiammetta è messa in scena l'ossessione amorosa, i *modi amplificandi* possono aver offerto stilisticamente a Boccaccio la possibilità di dilatare il pensiero unico attorno a cui sono imperniati i rari cenni narrativi dell'opera.

1.1. Descrizioni e gusto oppositivo

La *descriptio* è da considerarsi come uno degli strumenti dell'*amplificatio* più noti e variamente utilizzati nel Medioevo²⁶. È quindi importante notare che la rubrica posta in apertura del primo capitolo contiene proprio il verbo *discrivere*:

La donna *discrive* chi essa fosse e per quali segnali i suoi futuri mali le fossero premostrati, e in che tempo e dove e in che modo e di cui ella si innamorasse, col seguito diletto.
(*Fiamm.*, I, Rubrica)

La storia è quindi introdotta da una presentazione generale della protagonista e dalla narrazione del suo innamoramento. Le informazioni che verranno fornite sembrano a tutti gli effetti rispecchiare quelle richieste dalla teoria degli *adtributa personis* e *negotiis* ben nota al Medioevo. Matteo di Vendôme al termine del libro primo dell'*Ars versificatoria* sintetizza che le informazioni da fornire per una corretta descrizione sono «quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando», ovvero quelle relative anche all'*initium narrationis*²⁷. Con un diverso ordinamento, Fiammetta include

²⁶ A tal riguardo si veda la pt. 2, cap. 3 di questa tesi.

²⁷ Vend., *Ars*, I 116.

nella sua esposizione tutti i dati indicati nella *poetria*²⁸. Ciò che colpisce, tuttavia, è che all'interno dell'articolata esposizione d'apertura manchi una descrizione della bellezza esteriore di Fiammetta. La *descriptio pulchritudinis* è, come si è visto, elemento assai topico nella letteratura medievale e a essa Matteo di Vendôme dedica ampio spazio. Anche Goffredo di Vinsauf, pur fornendone un esempio, nella *Poetria nova* denunciava come questa peculiare forma di descrizione fosse uno strumento ormai desueto e fin troppo sfruttato, consigliando di focalizzare i propri quadri su altre immagini più ricche e dinamiche come la scena conviviale di un banchetto festevole²⁹.

Boccaccio sembra ben conoscere il sistema di conoscenze relativo alla teoria della *descriptio pulchritudinis*, con ogni probabilità sia grazie allo studio delle *artes* che tramite il filtro della letteratura romanza. Dal *Ninfale fiesolano* al *Decameron* sono numerose le applicazioni più o meno pedissequa di questo modello³⁰. Seppure non sia presente alcuna descrizione canonica di Fiammetta in tutta l'*Elegia*, le sue realizzazioni non mancano nell'opera e occorrono già a partire dal primo capitolo. Matteo di Vendôme nell'*Ars versificatoria* offre in effetti un vasto novero di esempi relativi alle persone da cui trarre riferimento e non limitati alla sola immagine femminile: un pastore di chiesa, un principe, uomini, bambini, matrone³¹. La varietà degli esempi è data affinché il lettore apprenda come modulare correttamente la scelta degli epiteti sulla base del soggetto di riferimento. Quando Boccaccio offre al lettore l'immagine di Panfilo, presentato nel momento del primo

²⁸ Su questa lettura del primo capitolo dell'*Elegia* cfr. la ricca e dettagliata analisi Concetta di Franza: *L'Elegia di madonna Fiammetta: la descriptio tra modelli retorici e questioni di genere*, in «Filologia e critica. Rivista quadrimestrale», 2009, pp. 42-76.

²⁹ *Poet. Nov.*, vv. 554-64.

³⁰ Sul tema vd. G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, pp. 178 sgg.

³¹ Vend., *Ars*, I 63-71.

incontro con la protagonista, ne connota la bellezza con tratti virili. È una scena dalla grande importanza per lo sviluppo narrativo, poiché è proprio dal momento in cui Fiammetta pone lo sguardo per la prima volta sul corpo di Panfilo che di lui si innamora perdutamente. Si tratta, dunque, del momento in cui l'effigie dell'amato si fissa nella mente della donna, generando così l'ossessione amorosa. L'incontro è ben messo a fuoco grazie al rallentamento narrativo ottenuto tramite l'applicazione del processo amplificativo:

E già essendo vicina al doloroso punto, il quale o di certissima morte o di vita più che altro angosciosa dovea aver cagione, non so da che spirito mossa, gli occhi, con debita gravità elevati, intra la moltitudine dei circostanti giovani con aguto riguardamento distesi. E oltre a tutti, solo e appoggiato ad una colonna marmorea, a me dirittissimamente un giovane opposto vidi; e, quello che ancora fatto non avea d'alcuno altro, da incessabile fato mossa, meco lui e i suoi modi cominciai ad estimare. Dico che, secondo il mio giudizio, il quale ancora non era da amore occupato, egli era di forma bellissimo, negli atti piacevolissimo e onestissimo nell'abito suo, e della sua giovinezza fava manifesto segnale crespa lanuggine, che pur mo' occupava le guance sue; e me non meno pietoso che cauto rimirava tra uomo e uomo.

(*Fiamm.*, I 6, 2-3)

In un contesto plurale, il campo visivo si stringe sul corpo di Panfilo. L'uomo è rappresentato in posizione virile, appoggiato a una colonna e in posa statica, quasi anch'esso fosse una scultura marmorea dal gusto classico. La sua bellezza è quella del giovane uomo, come suggerisce il dettaglio della *crespa lanuggine* che ricopre il volto. Matteo di Vendôme sottolinea nell'*Ars versificatoria* che la bellezza è una caratteristica prettamente femminile, a cui si deve far parco riferimento quando il soggetto in questione è di sesso maschile³². Se è vero che nel passo citato

³² Vend., *Ars*, I 67.

Panfilo è definito apertamente bello, ben più accentuata è questa caratteristica nella più lunga descrizione di Venere, nonché una delle numerose apparizioni che arricchiscono il discorso di Fiammetta:

Però che nella segreta mia camera, non so onde venuta, una bellissima donna d'offerse agli occhi miei, circundata di tanta luce, che appena la vista sostenea. Ma pure, stando essa ancora tacita nel mio cospetto, quanto potei per lo lume gli occhi aguzzare, tanto gli pinsi avanti, infino a tanto ch'alla mia conoscenze pervenne la bella forma; e vidi lei ignuda, fuor solamente d'un sottilissimo drappo purpureo, il quale, avegna che in alcune parti il candidissimo corpo coprisse, di quello non altramenti toglieva la vista a me mirante, che posta figura sotto chiaro vetro; e la sua testa, i suoi capelli della quale tanto di chiarezza l'oro passavano, quanto l'oro de' nostri passa li vie più biondi, aveva coperta d'una ghirlanda di verdi mortine, sotto l'ombra della quale io viddi due occhi di bellezza incomparabile, e vaghi a riguardare oltre modo, rendere mirabile la luce; e tanto tutto l'altro viso avea bello, quanto qua giù a quello simile non si trova.

(*Fiamm.*, I 16, 2-4)

L'apparizione di Venere in questo passo è notoriamente modellata sulla visione della Filosofia di Boezio³³. L'immagine è costruita secondo l'accostamento di elementi di natura topica nella ritrattistica medievale, quali il colore dorato dei capelli e la chiarezza degli occhi. Al contrario, la descrizione di Fiammetta nell'*Elegia* ci sembra essere modellata con maggiore originalità. Una *descriptio superficialis* introduce tanto la protagonista quanto Venere, tuttavia per la prima la bellezza non è espressa tramite l'elenco dettagliato dei suoi *adtributa*, né in un'immagine, ma attraverso la reazione che la sua vista provoca in chi la osserva.

³³ Boezio, *Consolatio philosophiae*, I 1. Cfr. W. Pabst, *Venus als Heilige und Furie in Boccaccios Fiammetta-dichtung*, Krefeld, Scherpe, 1958, p. 29.

Prima dell'incontro al tempio con Panfilo, Fiammetta è rappresentata intenta a prepararsi per uscire³⁴. Vanitosa come un pavone, osserva il proprio corpo con grande compiacimento all'idea di essere apprezzata dagli altri («E mentre che io tutta mi mirava, non altramenti che il paone e le sue penne, imaginando di così piacere ad altrui come io piaceva»³⁵). Come previsto, una volta arrivata nel luogo di culto, Fiammetta cattura l'attenzione di tutti, uomini e donne:

La vecchia usanze e la mia nobiltà m'aveano tra l'altre donne assai eccellente luogo servato; nel quale poi che assisa fui, servato il mio costume, gli occhi subitamente in giro vòlti, vidi il tempio d'uomini e di donne parimente ripieno, e in varie catterve diversamente operare. Né prima, celebrandosi il sacro officio, nel tempio sentita fui, che, sì, come l'altre volte solea avvenire, così e quella avvenne, che non solamente gli uomini occhi torsono a riguardarmi, ma eziando le donne, non altramenti che Venere o Minerva, mai più da loro non vedute, fossero in quello loco, là dove io nuovamente discese. Oh quante fiata tra me stessa ne risi, essendone meco contenta, e non meno che una deà gloriandomi di tale cosa! Lasciando adunque quasi tutte le schiere d'i giovani mirare le altre, a me si posero d'intorno, e diritti quasi in forma di corona mi circuivano, e variamente fra loro della mia bellezza parlando, quasi in una sentenza medesima concludendo la laudavano.

(*Fiamm.*, I 5, 1-4)

³⁴ L'immagine della donna vanitosa intenta a truccarsi e agghindarsi davanti allo specchio è presente a più riprese nell'opera boccacciana e piegata principalmente all'approccio misogino. In particolare, nel *Corbaccio* le donne sono accusate di ingannare gli uomini modificando il loro aspetto con trucchi e belletti. Si tratta di un *topos* assai diffuso nella letteratura misogina, per cui Boccaccio dimostrò a più riprese interesse nella sua vita. Nel Laur. Plut. 29.8, l'autore trascrisse testi come la *Contra Iovinianum de non ducenda uxore* di San Girolamo e la *Dissuasio Valerii ad Rufinum ne ducat uxorem* (ff. 52v-54r). Numerosi sono anche i segni di attenzione posti in corrispondenza dei passi *contra uxorem*, a riguardo vd. S. Finazi, *Le postille di Boccaccio a Terenzio*, in «Italia Medioevale e Umanistica», LIV, 2013, pp. 81-134, a pp. 126-7.

³⁵ *Fiamm.*, I 4, 2.

Se le caratteristiche fisiche della protagonista sono taciute, un intero paragrafo è invece dedicato alla descrizione della reazione che esse provocano. Sono numerosi i sintagmi danteschi in questo passo³⁶. Si tratta di una scelta che con ogni probabilità cela in sé l'influenza vitanovistica, ma che segna anche un cambiamento importante nella presentazione della bellezza femminile. La caratterizzazione esteriore di Fiammetta avviene quindi in maniera affine a quella dell'Alatiel decameroniana (II 7), il cui aspetto è celato per l'intera narrazione pur essendo la causa principale da cui prende avvio la spinta diegetica.

Nell'*Elegia* è possibile scoprire le sembianze della protagonista solo alla metà del libro. Il volto e il corpo di Fiammetta, a lungo sopraffatti dalle parole e dai pensieri, sono mostrati al lettore a partire dal quinto capitolo in cui la donna è raffigurata nel momento di massima sofferenza. Come è noto, la sua esteriorità è connotata negativamente secondo il modello tipico del mesto amante infelice, frequente nei grandi testi amorosi diffusi nel Medioevo, dall'*Ars amatoria* ovidiana (I 27) al *De amore* di Andrea Cappellano (*Regulae* XI e XV). Descrizioni di questo genere sono ricorrenti soprattutto nell'opera giovanile boccacciana³⁷. I tratti che le caratterizzano definiscono dal punto di vista medico la patologia malinconica, da cui è affetta anche la donna innamorata³⁸. Come già notava Concetta di Franza, l'elemento innovativo delle descrizioni boccacciane nell'enfaticizzazione della bellezza di Fiammetta ottenuta attraverso il ritratto della sua assenza. La bellezza della donna è rappresentata nel suo sfiorire e poi rifiorire determinati dalle periodiche ricadute nella patologia malinconica. Si

³⁶ Cfr. C. Delcorno, *Commento*, cit., pp. 232-3.

³⁷ Cfr. almeno *Filoc.*, III 8, 1-2; *Filostr.*, I 47 e VII 19-20; *Tes.*, XII 2, 1-6 e IV 26-9; *Ninf.*, 164.

³⁸ Su questo aspetto vd. la nota 23.

aggiunge inoltre che la metamorfosi della protagonista assume una maggiore concretezza, poiché avviene sotto gli occhi del marito, che, nonostante sia un attento osservatore di tutti i mutamenti, non riesce a comprenderne la causa:

Di tutte queste cose, delle lagrime e del dolore dico, ma non della cagione, s'avede il caro marito; e considerato il vivo colore del mio viso in pallidezza essere cambiato (e gli occhi piacevoli e lucenti vedea da purpureo cerchio intornati, quasi della mia fronte fuggiti), molte volte già si maravigliò perché fosse. Ma pure vedendo me e il cibo e il riposo avere perduto, alcuna volta mi domandò che fosse di ciò la ragione. Io il rispondea lo stomaco averne colpa, il quale, non sappiendo io per qual cagione guastatosi a quella deforme magrezza m'avea condotta
(*Fiamm.*, V 15, 1-2)

Per porre rimedio alla malattia, l'uomo le propone un soggiorno ristorativo presso il lido di Baia. La soluzione offre a Boccaccio la possibilità di dilungarsi in una nuova *descriptio*, questa volta *locis*³⁹, che contestualizza il corpo di Fiammetta in un ambiente dai connotati estremamente positivi, tradendo ancora una volta un gusto oppositivo dai forti esiti amplificativi⁴⁰.

Nei paragrafi che seguono, il dolore della donna, il suo aspetto che a più riprese è paragonato a quello delle fiere infernali⁴¹, è messo in evidenza dal robusto contrasto con la gioia della sua brigata e la bellezza paradisiaca della costa napoletana. Caratteristica di questi passi che sembra anch'essa rimandare alla teoria dell'*amplificatio* così come presentata da Goffredo di Vinsauf è anche la tendenza a ritrarre scene attive e conviviali. L'immagine dell'area partenopea è arricchita dalle azioni dinamiche dei giovani intenti

³⁹ *Fiamm.*, V 16, 1-6.

⁴⁰ Il modulo descrittivo-oppositivo rivolto tuttavia alla sola dimensione spaziale è ampiamente sfruttato anche da Petrarca nell'*Itinerarium ad sepulcrum Domini nostri Ihesu Cristi ad Iohannem de Mandello*, si veda in questo senso almeno S. Wolff, *Quelques remarque sur l'Itinerarium de Pétrarque*, «Latomus», LX/1, 2001, 1, pp. 176-181, a p. 178.

⁴¹ *Fiamm.*, V 23, 5.

a cantare, ballare, navigare e festeggiare. Ritratti affini ricorrono più avanti nel medesimo capitolo, quando l'azione si sposta all'interno di una tipica giostra medievale⁴².

Come si è anticipato, il gioco oppositivo non è realizzato solo grazie alla messa in relazione della protagonista con il contesto che la circonda, ma anche tramite il contrasto tra i due stadi dell'esteriorità di Fiammetta. In questo caso, la tecnica della *descriptio* è ben amalgamata con quella dell'*oppositio*. Ancora una volta l'inserito descrittivo è ben integrato nel labile sviluppo narrativo: la protagonista, invitata ai matrimoni di sue conoscenze, è costretta a prepararsi in maniera adeguata:

Adunque in questi così fatti giorni li lasciati ornamenti mi convenia ripigliare, e i negletti capelli d'oro per adietro da ognuno giudicati, allora quasi a cenere simili divenuti, come io poteva in ordine rimetteva. [...] Quindi volendomi, sì come usanza è delle giovani donne, consigliare col mio specchio de' presi ornamenti, vedendomi in esso orribile qualio era, avendo nella mente la forma perduta, quasi non quella la mia, che nello specchio vedeva, ma d'alcuna infernale furia pensando, intorno volgendomi dubitava
(*Fiamm.*, V, 23, 3-5)

Il cambiamento è notato anche dagli altri invitati, che osservandola commentano il suo stato. Si prenda ad esempio questo scambio: «“Deh, è questa donna stata inferma?” [...] “Egli mostra di sì, sì è magra tornata e scolorita; di che egli è grande peccato pensando alla sua smarrita bellezza”»⁴³. Esattamente come la bellezza, così anche il suo deperimento

⁴² *Fiamm.*, V, 27 e sgg. Sulla scena conviviale nella narrativa boccacciana vd. L. Sanguineti White, *La scena conviviale e sua funzione nel mondo del Boccaccio*, Firenze, Olschki, 1983. Per l'*Elegia* vd. in partic. pp. 29-33.

⁴³ *Fiamm.*, V, 23, 16.

risuona nello spazio circostante e si manifesta tramite il punto di vista di chi lo osserva, a cui è dedicato un intero lungo paragrafo⁴⁴.

La struttura contrastiva ricorre nel capitolo settimo, in cui lo scambio di persona che spinge Fiammetta a credere nel ritorno di Panfilo, le fa riacquisire temporaneamente la sua bellezza, sotto lo sguardo allibito del marito e di tutti i famigli:

trasmutai li tristi vestimenti in lieti, e cominciai ad avere cura, acciò che da lui tornato, per afflitto viso rifiutata non fossi. La pallida faccia cominciò a riprendere il perduto colore, e la partita grassezza cominciò a tornare; e le lagrime, del tutto andate via, se ne portarono con loro il purpureo cerchio fatto dintorno agli occhi miei; e gli occhi, nel debito luogo tornati, riebbono intera la luce loro; e le guance per lo lagrimare divenute aspre, si ritornarono nella pristina loro morbidezza; e li nostri capelli, avvegna che subitamente aurei non tornossono, nondimeno l'ordine usato ripresono, e li cari e preziosi vestimenti, lungamente senza essere stati adoperati, m'adornarono. [...] e li parenti, e il caro marito n'ebbero ammirazione, e ciascheduno in sé disse: "Quale spirazione ha di costei tratta la lunga tristizia e malinconia, la quale né prieghi, né conforti mai per adietro da lei si poté cacciare via?"»
(*Fiamm.*, VII 5, 1-6)

Anche in questo caso, gli aspetti negativi precedono quelli positivi. Ogni dettaglio del corpo di Fiammetta torna ad un antico vigore ormai smarrito a causa della patologia malinconica. Traccia della lunga sofferenza permane esclusivamente sui capelli, che, evidentemente, pur messi di nuovo in ordine avranno bisogno di un tempo più lungo per riacquistare la lucentezza perduta. Il mutamento nell'aspetto della protagonista è causato certamente da motivazioni mediche: la riacquistata felicità fa sì che il volto sia libero dal *pallor*, ma al contempo è la stessa donna che agisce attivamente sul corpo comunicando così la propria condizione emotiva.

⁴⁴ *Fiamm.*, V, 23.

La riacquisizione di uno stato positivo e la riottenuta bellezza esteriore non tardano a scomparire. Presa consapevolezza dell'ennesimo scambio di persona che l'aveva convinta del ritorno di Panfilo, Fiammetta è pervasa nuovamente dalla sofferenza malinconica. Abbandonata ogni speranza di rivedere Panfilo, Fiammetta si lascia andare ad un pianto disperato:

Per che, cacciata d'ogni speranza, rientrai ne' primi guai; e levata, quasi furiosa, le liete robe mi trassi, e li cari ornamenti riposi, e gli ordinati capelli, con inimica mano, trassi dall'ordine loro, e senza niuno conforto a piagnere incominciai duramente, e con amare parole a biasimare la fallita speranza, e li non veri pensieri avuti dello iniquo amante
(*Fiamm.*, VII 8, 20)

È questo un momento di grande drammaticità, in cui la narratrice, a un passo dal divenire furiosa e dunque dal perdere completamente il controllo di sé, mostra potentemente la propria sofferenza con atteggiamenti dalla forte teatralità. Il dolore non è trasmesso solo attraverso le parole, ma anche tramite la gestualità. Consapevole di essere ritornata nel suo precedente male, ancor prima di piangere, Fiammetta veicola la propria immagine esteriore adattandola al modello della grande eroina tragica: si spoglia dai bei vestiti, abbandona i gioielli e con una mano compie deliberatamente il gesto di mettersi in disordine i capelli. Solo al seguito di questo adattamento corporeo alla rinnovata condizione emotiva la donna può lasciarsi andare all'ennesimo sfogo, in cui verbalizza i propri pensieri ossessivi⁴⁵. D'altro

⁴⁵ L'importanza del gesto nella cultura del Medioevo è tale che Jacques Le Goff afferma «la civiltà medievale è la civiltà del gesto», J. Le Goff, *La civiltà dell'occidente medievale*, Torino, Einaudi, 1999, p. 381. Sul tema esiste una ricca bibliografia, ma si rimanda almeno a J. C. Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1990 e al più recente H. A. Burrow, *Gestures and looks in medieval narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. Per un quadro bibliografico aggiornato si rimanda a P. Rigo, *Dante e la retorica del gesto. Primi appunti*, in «Italianistica», CLXXXI/4, 2018 pp. 751-70. L'attenzione boccacciana nella descrizione della gestualità di Fiammetta andrà letta

canto, la coincidenza tra il *gestus* della protagonista e le sue parole confermano la sua tendenza a vestire i panni dell'oratore, poiché in questo modo si mostra competente anche nell'ambito di conoscenze relative all'*actio*. Nel libro XI dell'*Institutio oratoria*⁴⁶, Quintiliano indica per ogni emozione le corrispondenti modulazioni vocali, pause del discorso, gestualità ed espressioni del volto che l'oratore deve impiegare per poter suscitare a pieno il *pathos* nei suoi ascoltatori. Sembra persuasivo sottolineare in questa sede che, come in precedenza evidenziato, nel periodo classico non furono prodotti trattati retorici esclusivamente dedicati all'*actio* e a questa mancanza supplisce l'ampia discussione quintiliana, in cui, tuttavia, è citato il *De gestu* di Plozio Gallo. Boccaccio dimostra di conoscere tale autore nel *De casibus*, quando afferma che Cicerone lo superò per eloquenza («longo tamen et pervigili studio in tantam mirande eloquentie evasit facundiam ut Plotium Gallum, qui primus Urbi rhetoricam monstravit»⁴⁷).

La figura di Fiammetta è caratterizzata secondo il modello dell'eroina tragica. La vicinanza con le *Heroides* si rende viva dal momento in cui anch'essa, come molti dei suoi modelli femminili, tenta il suicidio. La scena in cui la protagonista decide di togliersi la vita è descritta con molta cura e scomposta nei suoi singoli dettagli. L'uso di un linguaggio sostenuto, delle avversative anche affiancate alla negazione («non sola una, ma tre fiata»; «non so che tremito mi volli levare, ma le membra vinte»; «ma pure l'anima vincendo»), la ricca aggettivazione (*fierissima* battaglia, *paurosi* spiriti, *adirata* anima) anche oppositiva (*fredda* paura ma *focoso* dolore), il paragone con il

secondo un'ottica spiccatamente medievale, in cui alla retorica dell'*actio* è da accostare una forma comunicativa quotidiana ben definita.

⁴⁶ Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI, III 1-84. Il passo è presente nel ms. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 7720, ff. 110r e segg.

⁴⁷ *De cas.*, VI, XII 10.

toro – animale passionale e ferino – in punto di morte, l'apparizione di Tesifone, concorrono insieme alla resa tragica di questo passo, in cui l'azione è dilatata in un ampio spazio testuale:

Poi gli occhi rivolti per la camera, la quale più mai sperava vedere, presa dolore subito, il cielo perdei, e quasi palpando oppressa da *non so che tremito mi volli levare, ma le membra vinte* da paura orribile non mi sostennero, anzi ricaddi, e *non sola una, ma tre fiato sopra 'l mio viso*, e in me *fierissima* battaglia sentiva tra' *paurosi* spiriti e l'*adirata* anima, li quali lei volente fuggire a forza teneano. *Ma pure l'anima vincendo* e da me la *fredda* paura cacciando, tutta di *focoso* dolore m'accesi, e riebbi le forze; e già nel viso del colore palido de la morte dipinta impetuosamente su mi levai, e *quale il forte toro*, ricevuto il mortale colpo, furioso in qua e in là saltella sé percotendo, cotale, dinanzi agli occhi miei errando *Tesifone*, del letto, non conoscendo l'impeti miei, *come baccata mi gittai in terra*; e dietro alla furia correndo, verso le scale, saglienti alla somma parte delle mie case, mi dirizzai. E già fuori della camera trista saltata, forte piagnendo, con disordinato sguardo tutte le parti della casa mirando, *con voce rotta e fioca dissi* [...]
(*Fiamm.*, VI 20, 3-5)

La resa patetica non si interrompe con la fine del paragrafo. Prima di gettarsi nel vuoto, la protagonista pronuncia un'apostrofe – anche questa figura inclusa tra i *modi amplificandi* – in cui si rivolge alla sua casa e ai propri affetti per dire addio alla vita⁴⁸. Il tentativo di emulare i propri modelli classici è destinato al fallimento: salendo le scale per raggiungere il punto più alto di casa da cui lanciarsi nel vuoto, Fiammetta rimane ancorata a terra, poiché le sue vesti si incastrano in un legno impedendole la caduta:

a me pare che fossero ali cresciute, e più veloce che alcuna aura correva alla mia morte. Ma li non pensati casi, sé alli buoni come alli rei proponimenti opponentisi, furono cagione che io sia viva: perciò che li

⁴⁸ «O casa, male a me felice, rimani eterna, e la mia caduta fa manifesta allo amante, se egli torna; e tu, o caro marito, confortati e per innanzi cerca d'una più savia Fiammetta! O care sorelle, o parenti, o qualunque altre compagne e amiche, o servitrice fedeli, rimanete con la grazia de li iddii», *Fiamm.*, VI 20, 6-7.

miei panni lunghissimi, e al mio intendimento nemici, non potendo con la loro lunghezza rafrenare il mio corso, ad uno forcutò legno, mentre io correva, non so come, s'avvilupparono, e la mia impetuosa fuga fermarono, né per turare che io facessi, di sé parte alcuna lasciarono. Per che, mentre io tentava di riaverli, la grave balia mi sopraggiunse; alla quale io con viso tinto mi ricorda ch'io dissi con alto grido [...]

(*Fiamm.*, VI 20, 9-10)

Il suicidio non marca la fine di questa eroide medievale, che continuerà a protrarsi ancora per due capitoli e per tutta la lunghezza della conclusione. La morte rimane, quindi, solo un desiderio anelato e goffamente non raggiunto. Ne risulta una situazione marcatamente tragicomica, la protagonista cerca in ogni modo di liberarsi dalle sue vesti, che la tengono legata tanto alla propria casa quanto alla propria vita⁴⁹. Dal punto di vista diegetico, lo stratagemma permette, dunque, di non porre fine alla macchina narrativa dell'*Elegia*, che può così continuare a dilatarsi senza avere in effetti un vero e proprio punto di arrivo, lasciando spazio all'amplificazione del pensiero amoroso. Il fallimento non rende la sua esperienza inferiore a quella delle donne che l'hanno preceduta, poiché permette di prolungare la sofferenza. Ancora per molto Fiammetta potrà far crescere il pensiero ossessivo e tradurlo in parola.

⁴⁹ A tal riguardo Monica Bardi afferma: «Anche la più intensa delle sofferenze non regge al paragone con quella di Fiammetta se la morte ne ha fissato la durata in una brevità che è garanzia d'immediato sollievo. La condizione elegiaca produce una malinconia circolare, che appare in contrasto con il dolore dei personaggi del mito e della letteratura, riscattati dal gesto rivolto, in modo rettilineo, all'esito tragico», M. Bardi, *Le voci dell'assenza. Una lettura dell'Elegia di Madonna Fiammetta*, Torino, Tirrenia, 1998, pp. 85-6.

1.2. Procedimenti comparativi

I procedimenti comparativi sono ampiamente impiegati in tutto il corso dell'*Elegia*: da un lato Fiammetta utilizza spesso metafore e similitudini per drammatizzare i propri stati d'animo, attingendo a un vasto novero di campi semantici; dall'altro il paragone con il mondo classico è sfruttato dalla narratrice fin dalle prime pagine per sottolineare l'eccezionale grandezza della propria bellezza e delle proprie sofferenze. Non sembra ad oggi essere stato notato che in particolar la seconda funzione può essere considerata un elemento strutturale dell'opera al pari di quella oppositiva, anch'essa non colta negli studi critici.

Già nel capitolo di apertura, l'intero contesto è velato da una patina classicheggiante a cui è fatto continuo riferimento tramite paragoni, similitudini e metafore. L'impiego di questa strategia narrativa è dovuto a due obiettivi: l'amplificazione patetica dell'esperienza narrata e la censura dell'identità dei personaggi. La relazione illecita è celata sotto un velo antico anche da Panfilo, da cui la protagonista dichiara di aver appreso la tecnica del parlar coperto⁵⁰. Questa necessità offre a Fiammetta la possibilità di sfruttare il paragone con la classicità soprattutto con fini rafforzativi. Come anticipato, già la descrizione della propria bellezza e del primo incontro sono impreziositi da riferimenti ai miti. La stessa strategia di innalzamento è impiegata all'interno del quinto capitolo in cui l'attenzione è spostata sui concittadini e le concittadine che prendono parte a un torneo medievale. I personaggi attivi in queste pagine non sono nient'altro che comparse,

⁵⁰ «Oimè! quante volte già in mia presenza e de' miei più cari, caldo di festa, di cibo e d'amore, fingendo Fiammetta e Panfilo essere stati greci, narrò egli come io di lui e esso di me primamente stati eravamo presi, con quanti accidenti poi n'erano seguitari, e a' luoghi e alle persone pertinenti alla novella dando convenevoli nomi!», *Fiamm.*, I 23, 6-7, ma vd. anche I 22, 2-4.

delineate in veloci tratti. La loro forma esteriore e l'abilità delle loro gesta è definita esclusivamente tramite l'accumulo di similitudini con noti personaggi del mondo classico dall'indubbio valore. Si prenda ad esempio questo passo:

E alcuna volta fu che, stante egli non altramenti che Daniello intra li antichi sacerdoti ad esaminare l'accusata donna, intra li predetti cavalieri togati, de' quale per autorità alcuno Scevola somigliava, e alcuno altro per la sua gravezza si saria detto Censorino Catone o l'Uticense, e alcuni sì nel viso apparieno favorevoli, che appena altramenti si crede che fosse il Magno Pompeo, e altri, più robusti, fingono Scipione Africano, o Cincinnato, rimirando essi parimente il correre di tutti, e quasi delli loro più giovani anni rimemorandosi, tutti fremendo, or questo or quell'altro commendavano, affermando Panfilo i detti loro; al quale io alcuna volta, ragionando esso con essi, quanti ne correano udii agli antichi, così giovani come i valorosi vecchi, assomigliare.

(*Fiamm.*, V 28, 2)

Lo spessore morale dei giovani non è argomentato se non grazie alla messa in rapporto con il passato. Questa stessa organizzazione testuale prende il sopravvento nell'ottavo e penultimo capitolo, che si compone quasi come un lungo elenco di *exempla* classici con cui Fiammetta si pone in relazione, proclamando ogni volta maggiore la grandezza del proprio dolore rispetto a quella delle donne che l'hanno preceduta⁵¹. L'intento è apertamente dichiarato nella rubrica che anticipa l'apertura, in cui si afferma che l'autrice «le pene sue con quelle di molte antiche donne commensurando, le sue maggiori che alcune altre essere dimostra»⁵². È offerta qui la chiave di lettura di queste pagine, tutta insita in un solo termine: "commensurare", ovvero *cum mensurare*, misurare attraverso un confronto o paragone. La

⁵¹ Cfr. C. Delcorno, *Commento*, cit., pp. 288-9.

⁵² *Fiamm.*, VIII 1.

scelta argomentativa è effettuata in piena consapevolezza dall'autrice. Il concetto è ripreso e spiegato più dettagliatamente nell'avvio del capitolo:

Ma avendo io ferma speranza posta di dovere, come già dissi, nel futuro viaggio rivedere colui che di ciò m'è cagione, non di mitigarle m'ingegno, ma più tosto di sostenerle. Alla qual cosa fare solo uno modo possibile ho trovato intra gli altri, il quale è le mie pene con quelle di coloro che sono dolorosi passati commensurare. E in ciò me seguitano due aconci: l'uno è che sola nelle miserie non mi veggo né prima, come già, confortandomi, la mia nutrice mi disse; l'altro è che, secondo il mio giudizio, compensata ogni cosa delli altrui affanni, li miei ogni altri trapassare di gran lunga dilibero. Il che a non piccola gloria mi reco, potendo dire che io sola sia colei, che viva abbia sostenute più crudeli pene che alcuna altra

(*Fiamm.*, VIII 1, 2-3)

Ancora non abbandonata la speranza di rivedere il suo amato Panfilo, la narratrice sceglie di non mitigare le sofferenze, ma di accrescerle. Con questo obiettivo, dunque, paragona il suo vissuto a quello di coloro che l'hanno preceduta traendo due conclusioni: la non unicità della propria esperienza, già annunciata dalla nutrice; la dimostrazione che il proprio dolore è più forte di ogni altro. I successivi paragrafi non sono altro che un elenco, dettagliato in varia misura in base alla fama e alla grandezza delle donne citate, di note esperienze affini. Come già notava acutamente Henry Hauvette «Si l'intention principale de l'auteur fut, comme il semble bien, d'élever sa dame au-dessus de toutes ces grandes amoureuses, l'évocation incessante de leurs aventures n'est pas aussi déplacée, en fin de compte, qu'elle paraît d'abord à un lecteur insuffisamment averti»⁵³.

La funzione effettiva dell'intero capitolo è ribadire il ruolo esemplare della protagonista e delle sue vicende. In questo senso, proprio come in un

⁵³ H. Hauvette, *Boccacce. Étude biographique et littéraire*, Paris, Librairie Armand Colin, 1914, p. 157.

discorso oratorio, dalla degradazione altrui Fiammetta ottiene un rafforzamento della propria argomentazione. Il suo dolore appare quindi insostenibile proprio poiché privo di somiglianti nella storia delle sofferenze femminili. Quello sviluppato in questi passi è un *topos* retorico assai diffuso nella letteratura medievale, ovvero quello del confronto con le donne e le situazioni del mito⁵⁴. Il tema è sviluppato sulla base di una precisa struttura dialettica così articolata:

- presentazione del personaggio e delle sue vicende;
- espressione della tesi opposta a quella di Fiammetta;
- argomenti atti alla confutazione della tesi opposta;
- tesi di Fiammetta, che sancisce la supremazia del suo dolore⁵⁵.

L'interruzione del lungo fluire comparativo non avviene per assenza di topici, ma per empatia con le proprie lettrici, spettatrici di troppe lacrime, e per mancanza di tempo, che intende destinare al pianto⁵⁶. A poche righe dalla fine, l'autrice dichiara, quindi, di voler portare a termine il lungo accumulo comparativo. L'annuncio è comunque seguito da ulteriori due comparazioni: la sofferenza emotiva è affiancata alla febbre; la verità del narrare e il narrato sono confrontati al fuoco reale e dipinto. La seconda («facendovi manifesto non essere altra comparazione dal mio narrare

⁵⁴ F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 224.

⁵⁵ Questa struttura è stata ben identificata e analiticamente affrontata da Concetta di Franza nei suoi studi, ma vd. in partic. C. Di Franza, «*Dal fuoco dipinto a quello che veramente arde*»: una poetica in forma di *quaestio* nel capitolo VIII dell'«*Elegia di Madonna Fiammetta*», in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di G. Alfano, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, Bruxelles Bern Berlin Frankfurt New York Oxford Wien, Peter Lang, 2012, pp. 89-101.

⁵⁶ «per non darvi più tedio in più lunga dimoranza traendo le vostre lagrime [...]; e per non spendere il tempo, che a me a lagrimare chiama», *Fiamm.*, VIII 18, 3,

verissimo a quello ch'io sento, che sia dal fuoco dipinto a quello che veramente arde»⁵⁷), mirata a rendere l'ineffabilità della sofferenza, come è già notato nel commento di Carlo Delcorno, è in realtà un'immagine molto diffusa nella letteratura morale. Ricorre, infatti, anche nella *Summa de arte predicandi* di Alano di Lilla: «Sicut umbra et pictura materialis ignis nullum infert dolorem, sed ipse ignis materialis cruciatum vel ardorem infert; sic ignis poenitentiae nihil habet amaritudinis iuxta secundi pugariorii comparationem»⁵⁸.

Sono numerosi i campi semantici a cui metafore e similitudini boccacciane attingono per amplificare l'effetto patetico del discorso di Fiammetta. Non accade raramente che la narratrice faccia riferimento a elementi tratti dal motivo del mare o del viaggio via nave per drammatizzare i propri sentimenti. La dimensione marina ricorre a più riprese anche nei lamenti delle eroine ovidiane, spesso ritratte nel momento in cui guardano le partenze in nave dei propri amati per generare immagini patetiche. Similmente, Fiammetta osserva l'orizzonte come i marinai alla ricerca della terra ferma:

Egli trapassavano poche mattine che io, levata, non salissi nella più eccelsa parte della mia casa; e quindi, non altramente che i marinai, sopra la gabbia del lor legno saliti, speculano se scoglio o terra vicina scorgono che gl'impedisce, raguardo tutto il cielo. Poi, verso l'oriente fermata, considero quanto il sole, sopra l'orizzonte levato, abbia del nuovo giorno passato; e tanto quanto io il veggo più inalzato, cotanto diceva più il termine avvicinarsi della tornata di Panfilo.

(*Fiamm.*, III 7, 2-3)⁵⁹

⁵⁷ *Fiamm.*, VIII 18, 4.

⁵⁸ C. Delcorno, *Commento*, cit., p. 286 n. 5.

⁵⁹ Vd. anche «Ma poi che vide voi non risentirvi, quasi senza consiglio, ignorando che farsi, pianamente in sul letto posatavi, quali le marine onde, da' venti e dalla pioggia sospinte, ora innanzi vengono e quando addietro si tornano, cotale da voi partendosi infino in sul limitare dell'uscio della camera pigramente andando, mirava per le finestre il minacciate cielo nemico alla sua dimora», *Fiamm.*, II.

Più preciso è invece il rimando ovidiano in questo passo, in cui la messa in relazione dello stato d'animo con le acque increspate seguita dal riferimento dei giunchi piegati dal vento sembra riecheggiare alcuni versi dell'undicesima epistola delle *Heroides*:

Così il tristo cuore si cominciò a dibattere, come le preste ali di Progne, qualora vola più forte, battono i bianchi lati; e li paurosi spiriti non altrimenti mi cominciarono per ogni parte a tremare, che faccio il mare da sottile vento ristretto nella sua superficie minutamente, o li pieghevoli giunchi lievemente mossi dall'aura
(*Fiamm.*, VI 2, 10)

Ut mare fit tremulum, tenui cum stringitur aura,
ut qualiter tepido frainus acta noto
sic mea vibrari pallentia membra videres;
quassus ab imposito corpore lectus era.
(*Heroid.*, XI 77-9)

Canace vibra in tutte le sue membra proprio come il mare increspato dalla brezza e come il frassino scosso dai soffi del vento. Non è questa l'unica occasione in cui il turbamento dell'anima di Fiammetta è messo in relazione con la dimensione marina. Nel quinto capitolo, una crisi interiore è paragonata al mare in tempesta:

E cotale vana letizia in me con turbazione sùbita si volgea: qual, poi che il forte albero rotto da' potenti venti, con le vele ravviluppate, in mare a forza da quelli è trasportato, la tempestosa onda cuopre senza contatto il legno perclitante.
(*Fiamm.*, V 12, 4)

I processi comparativi sono uno strumento retorico variamente sfruttato da Ovidio non solo nelle *Heroides*. È stato stimato che nelle sue opere ricorrano in totale 533 similitudini: 51 nelle *Heroides*, 38 negli *Amores*, una nei

Medicamina faciei e nell'*Halieut*, 61 nell'*Ars amatoria*, 258 nelle *Metamorfosi*, 29 nei *Fasti* e nei *Tristia*, 56 nelle *Epistulae ex Ponto*, 9 nell'*Ibis*⁶⁰. Non appare peregrino immaginare che Boccaccio fosse consapevole di questa caratteristica della scrittura ovidiana. Al f. 9r del già citato ms. Ricc. 489 una postilla non di mano di Boccaccio rimarca l'impiego della *comparatio* all'altezza dell'ora analizzata similitudine marino-naturale inclusa nell'epistola di Canace e sfruttata da Boccaccio nell'*Elegia* e una postilla identica nel codice ricorre al f. 3r. In questa occasione sono rimarcati i versi 19-23 della quarta epistola, diretta da Fedra a Ippolito⁶¹. Nel passo si fa riferimento da un lato alla semantica del fuoco (la passione che arde nel petto dell'innamorata), dall'altro al mondo animale. Entrambi gli spettri tematici sono ampiamente sviluppati nell'*Elegia*.

Quello delle "fiamme amorose" è un *topos* ovviamente canonico nella letteratura d'amore di tutti i secoli e di cui Boccaccio si mostra consapevole a pieno, fin dalla scelta del *senhal* della sua protagonista⁶². Numerose sono anche le metafore e similitudini animali, di cui è presentato uno spettro piuttosto ricco. Nel primo capitolo, come detto, Fiammetta, descrivendosi nell'atto del rimirarsi, si paragona a un pavone intento a osservare le sue penne⁶³. Il pavone è nei bestiari medievali rappresentato come un animale

⁶⁰ E. G. Wilkins, *A classification of the similes of Ovid*, in «Classical Weekly», XXV, 1932, pp. 73-8, 81-6.

⁶¹ «Venit amor gravior, quo serior: urimur intus;/ Urimur, et caecum pectora vulnus habent./ Scilicet ut teneros laedunt iuga prima iuencos,/ Frenaque vix patitur de grege captus equus,/ Sic male vixque subit primos rude pectus amores», Ovidio, *Heroides*, IV 19-23.

⁶² Sul lessico amoroso nell'*Elegia* cfr. V. Gobbato, «...Quanti piacevoli basci, quanti amorosi abbracciari». *Note sul lessico amoroso dell'Elegia di Madonna Fiammetta*, in «Chroniques italiennes», web, XXXVI/2, 2018. Per le citazioni dantesche cfr. C. Delcorno, *Nota sui dantismi dell'Elegia di Madonna Fiammetta*, in «Studi sul Boccaccio», XI, 1979, pp. 251-94. Per l'eredità cavalcantiana vd. nota 23.

⁶³ «E mentre che io tutta mi mirava, non altramenti che il paone le sue penne», *Fiamm.*, I 4, 1-2.

meraviglioso (la sua coda è infatti comparata alle ali angeliche) ed estremamente vanitoso⁶⁴. Nel *Trattatello in laude di Dante*, Boccaccio racconta di un sogno avuto dalla madre del poeta in cui compare l'immagine di uno "bellissimo paone". L'aneddoto è seguito da una sua spiegazione allegorica in cui è affermato che l'animale rappresenta la *Commedia*. Al pavone sono riconosciute quattro proprietà notabili:

La prima si è che egli si ha penna angelica, e in quella ha cento occhi;
la seconda si è che egli ha sozzi piedi e tacita andatura; la terza si è che
egli ha voce molto orribile ad udire; la quarta e l'ultima si è che la sua
carna è odorifera e incorruttibile
(*Tratt.*, I red., 221)

L'autore non fa qui riferimento al carattere vanitoso dell'animale, apportando un'importante riduzione nella tendenza tipica dei bestiari medievali a sezionare le caratteristiche dell'animale e attribuirgli un significato simbolico⁶⁵. Eppure, come si vedrà nel corso delle prossime analisi, la metafora ornitologica è impiegata spesso da Boccaccio per sottolineare il carattere tronfio dei suoi personaggi.

L'impiego dei volatili per enfatizzare queste caratteristiche caratteriali non è raro nella produzione letteraria. Tra le opere boccacciane, è però il *Corbaccio* a fornire un caso estremamente vicino a quello dell'*Elegia*. Al paragrafo 238, ai cento occhi che adornano la coda del pavone è riconosciuta la stessa caratteristica ingannevole del trucco con cui le donne si adornano il viso: «Fattosi l'acconce ghirlande e i fiori porgere, quelle primieramente

⁶⁴ M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 204-5.

⁶⁵ Per l'interpretazione del passo e la conoscenza di Boccaccio della simbologia del pavone si rimanda a G. Ledda, «Uno bellissimo paone»: immagini di animali tra Dante e Boccaccio, in *Boccaccio e i suoi lettori. Una lunga ricezione*, a cura di G. M. Anselmi, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 405-18. Si rimanda altresì al contributo anche per la ricca bibliografia a riguardo, per cui vd. in partic. p. 407.

in capo postesi, andando pe tutto fioretti compartendo, così il capo se ne dipigne, come tavolta d'occhi la coda del pavone avea veduta dipinta»⁶⁶.

Nella narrazione dell'anno di sofferenze amorose vissute da Fiammetta, molta attenzione è data alle sue drammatiche reazioni emotive che si realizzano in atteggiamenti aggressivi nei confronti di se stessa (il tentativo di suicidio) e degli altri (i suoi famigli). In alcune occasioni, le azioni sono amplificate pateticamente tramite processi comparativi che instaurano una relazione con animali selvatici: scoperta una seconda donna amata da Panfilo, la protagonista appare come un "leone libico" in fuga dai cacciatori⁶⁷; interpellata, reagisce come un cinghiale catturato dai cani da caccia⁶⁸; come un toro, la protagonista si getta nelle braccia della sua serva credendola il proprio amato⁶⁹. Quando invece la fortuna si abbatte nuovamente sul suo destino dopo un periodo di positiva quiete, Fiammetta la paragona a un "montone africano" che arretra solo per prendere carica e ferire con maggiore forza⁷⁰. Nell'unico caso in cui una similitudine introduce un'azione di letizia, il termine di paragone è un falcone, animale

⁶⁶ *Corb.*, 238.

⁶⁷ «E io non altramenti fremendo che il leone libico poscia che nelle sue insidie scuopre i cacciatore, ora nel viso accesa, e ora palida divenendo, quando con lento passo, e quando con più veloce che la donnesca onestà non richiede, tornai alla mia casa», Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, V 3, 1.

⁶⁸ «A loro furiosa rivolta non altramenti che lo adentato cinghiaro alla turba de' cani, e loro rispondeva turbata», *Fiamm.*, V 31, 4.

⁶⁹ «e sperando ancora d'essere alla mia porta, quale il furioso toro, ricevuto il mortal corpo, furibundo si leva saltando; cotale io stordita levandomi, appena ancora vedendo, corsi, e con le braccia aperte la mia serva abbraccia, credendo prendere il mio signore», *Fiamm.*, II 14, 5. Nei bestiari medievali, il toro è rappresentato come una bestia ferina, non che la versione infernale del bue, cfr. M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo*, cit., pp. 132-3.

⁷⁰ «Questa, me sentendo di quelli, non contenta de' dati mali, apparecchiandomi peggio, con falsa letizia indietro trasse le cose avverse e 'l suo corruccio, acciò che, più movendosi di lontano, non altramenti che facciano i montoni africani per dare maggiore percossa, più m'offendesse; e in questa maniera con vana allegrezza alquanto diede sosta alle mie doglie», *Fiamm.*, VII 1, 13.

tipicamente connesso all'ideale cortese e all'amore⁷¹. L'uso di questi elementi permette all'autore di indulgere sulle emozioni di Fiammetta, riuscendo a rendere stilisticamente il processo di superfetazione del pensiero amoroso tipico della malattia malinconica.

1.3. Apostrofi alle lettrici, ai personaggi, agli oggetti

Tra le figure più sfruttate nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* è certamente l'apostrofe, uno strumento retorico che – come si è ampiamente discusso – può essere considerato appartenente al sistema dell'*amplificatio* sia in ambito classico che medievale. Nell'opera, sulla base dei personaggi a cui sono indirizzate, è possibile riconoscere due principali tipologie di apostrofe, a cui sarà opportuno attribuire almeno altrettante funzioni.

La prima forma di apostrofe individuabile nell'*Elegia* è quella rivolta alle lettrici. Fin dal proemio, infatti, la narratrice si rivolge in maniera manifesta al suo pubblico, interpellandolo a più riprese. In tutto il corso dei nove capitoli, il legame tra autrice/protagonista e lettrici è mantenuto saldo proprio dal continuo ripetersi di questa figura. Nel vasto utilizzo dello strumento comunicativo, la critica ha variamente individuato una «spia evidente della matrice oratoria dell'opera»⁷². D'altro canto, la scelta di rivolgere il testo a un destinatario definito avvicina la dimensione comunicativa a quella epistolare. Rispetto alle *Heroides* ovidiane, si assiste a

⁷¹ «Finita l'orazione, non altramente che falcone uscito di cappello plaudendomi», *Fiamm.*, VII 4, 1. Per l'immagine del falco nella cultura medievale cfr. M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo*, cit., pp. 175-9. L'immagine del falco associata alla cortesia ricorre anche nella nota novella decameroniana V 9, non a caso nella giornata dedicata all'amore.

⁷² G. Natali, *La diceria*, cit., p. 60.

un ampliamento della dimensione del ricevente, che diviene plurale. *L'Elegia* potrebbe, dunque, essere intesa anche come un'epistola plurima⁷³. Il discorso di Fiammetta si realizza in direzione di un pubblico ben definito a cui è rivolta la parola direttamente. Cesare Segre riconosce in questa strategia due registri: da un lato, quando le donne sono interpellate come ascoltatrici attente, il discorso assume una sfumatura espositiva; dall'altro, quando le stesse sono considerate complici o giudici, si caratterizza invece allocutivamente⁷⁴.

Le apostrofi alle lettrici sono poste in posizione forte all'interno dell'opera o nei momenti di massima tensione drammatica. È con il riferimento alle destinatarie del suo discorso che il secondo capitolo, in cui Fiammetta diviene consapevole dell'abbandono di Panfilo, si apre e si chiude⁷⁵. Allo stesso modo prende avvio il patetico inizio del terzo capitolo, in cui è ribadita la condizione di sofferenza vissuta dalla protagonista a seguito della partenza dell'amato⁷⁶. Lo stilema è impiegato in luogo incipitario anche per offrire un breve sommario di quanto avvenuto nel capitolo precedente e per sottolineare la costanza della dolorosa malinconia di Fiammetta, sentimento che rappresenta il filo conduttore dell'intera

⁷³ Il tema epistolare, più in generale, percorre carsicamente l'intera opera. Nel terzo capitolo (paragrafi 5 e 8), rilegge le lettere inviatele in passato da Panfilo e conservate in un forziere. In V 10, presa da un impeto d'ira, decide di bruciare le missive. Il VI 22, 3-4, in un dialogo con la balia, fa riferimento all'inutilità dei messaggi epistolari. Secondo Monica Bardi, la componente di maggiore rilievo nell'opera non è quella oratoria, ma quella epistolare che sarebbe particolarmente evidente nel congedo dell'opera, cfr. M. Bardi, *Le voci dell'assenza*, cit., pp. 102-4.

⁷⁴ C. Segre, *Strutture e registri*, cit., pp. 94 e 110.

⁷⁵ «Mentre che io, o carissime donne, in così lieta e graziosa vita, come di sopra è descritta, menava i giorni miei», *Fiamm.*, II 1, 1; «Tacque allora quella; e io, o donne, quale voi potete pensare, cotale, dolendomi della partita del mio amante, inconsolata rimasi piangendo», *Fiamm.*, II 15, 13.

⁷⁶ «Qual voi avete udito di sopra, o donne, cotale, il mio Panfilo ripartito, rimasi, e più giorni con lagrime di tal partenza mi dolfi», *Fiamm.*, III 1, 1.

opera⁷⁷. La continuità dei richiami alle lettrici, interrotta solo nel più articolato avvio del VII capitolo di cui già si è trattato, si conclude circolarmente al termine dell'ottavo (effettivo fine dello svolgimento pseudo-diegetico), in cui Fiammetta dichiara di voler terminare la sua lunga missiva per non straziare eccessivamente gli animi delle sue ascoltatrici, citate ancora una volta in via diretta⁷⁸. I discorsi dell'autrice sono, tuttavia, rivolti a un pubblico ben più eterogeneo. Come ha notato Renato Barilli, nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* «Boccaccio impresta alla giovane una serie inesauribile di orazioni, concioni, declamazioni, indirizzate a tutte le *dramatis personae* della vicenda, presenti e assenti, vicine e lontane, umane e divine»⁷⁹. I soggetti scelti come destinatari sono numerosi e includono sia elementi animati che inanimati: dai personaggi della storia alle divinità (intese collettivamente o singolarmente come nel caso di Venere), a entità quali la bellezza o la pietà, ma anche agli oggetti come il letto o le mani.

Le apostrofi in cui Fiammetta si rivolge alle divinità o a Panfilo assente sono sempre causate dall'acquisizione di notizie, credute certe, sulla vita dell'amato. In stato di eterna attesa, la protagonista reagisce con un profluvio di parole a ogni nuova informazione che le perviene. Le emozioni

⁷⁷ Si considerino in questo senso gli *incipit* dei capitoli successivi: «Così, o pietose donne, sollecita, come udito avete, non solamente al molto desiderato e con fatica aspettato il termine pervenni, ma ancora di molti dì il passai, e meco medesima incerta, se ancora il dovessi biasimare, o no, alentata alquanto la speranza, lascia in parte i lieti pensieri [...]», *Fiamm.*, IV 1, 1; «Lievi sono infino a qui state le mie lagrime, o pietose donne, e i miei sospiri piacevoli a rispetto di quelli i quali la dolente penna, più puigra a scrivere che il cuore a sentire, s'apparecchia a dimostrarvi», *Fiamm.*, V 1, 1; «Quale voi avete potuto comprendere, o pietosissime donne, per le cose davanti dette, è stata nelle battaglie d'amore la vita mia, e ancora assai peggiore», *Fiamm.*, VI 1, 1; «Sono adunque, o pietosissime donne, rimasa in cotale vita quale voi potete nelle cose udite pressumere», *Fiamm.*, VIII 1, 1.

⁷⁸ «Ecco adunque, o donne, che per li antichi inganni della Fortuna io sono misera [...]», *Fiamm.*, VIII 18, 1.

⁷⁹ R. Barilli, *La retorica nella narrativa di Boccaccio. L'Elegia di Madonna Fiammetta*, in «Quaderni d'italianistica», VI/2, 1985, pp. 241-8.

provocate dai dati relativi alla vita di Panfilo – il matrimonio, la relazione con un'altra donna, il suo ritorno – si riversano quindi nelle invocazioni, la cui tensione patetica è restituita anche tramite una prosa elocutivamente ricca, poiché impreziosita da interrogative retoriche, esclamative, anafore, poliptoti, vocativi, esortazioni e imperativi. L'invocazione delle divinità è uno degli strumenti più usati da Fiammetta per amplificare l'effetto drammatico. La menzione diretta di colui che ha causato l'evento di cui si discute (in questo caso Panfilo) e il riferimento agli dèi sono due *loci communes* indicati nella *Rhetorica ad Herennium* e nel *De inventione* tra gli argomenti utili ad amplificare la dimensione emotiva del discorso. Al contempo, l'apostrofe, per la sua forte resa patetica, è una figura caratteristica dello stile elegiaco. Il modello ovidiano offre in questo caso un ennesimo esempio: un numero più alto di apostrofi è infatti riscontrabile nelle sue opere ascrivibili a tale genere piuttosto che a quello epico in cui sono quasi assenti⁸⁰. Non stupisce che questi stessi stilemi siano presenti anche nella scrittura elegiaca giovanile di Boccaccio. Centro drammatico dell'*Elegia di Costanza* è, infatti, l'invocazione alla Morte, chiamata nel desiderio di poter incontrare la donna amata non più in vita. Anche in questa prima forma elegiaca in versi, sono riconoscibili i medesimi elementi sopracitati che arricchiscono stilisticamente anche l'elegia in prosa⁸¹.

⁸⁰ Cfr. R. Heinze, *Ovids elegische Erzählung* [1960], ora Id., *Il racconto elegiaco di Ovidio*, trad. it. C. Travan, con una premessa di F. Serpa, a cura di S. Ravalico, Eut, Trieste, 2010, pp. 49-52.

⁸¹ Si consideri a titolo d'esempio questo passo: «*O dolor inmensus, pestis nephandaque dira / cur vivam sinis? Cur me non morte repellis? / Mors veni! Heu miseris longo nil tristius evo. / Ve michi cui vita mors erit amodo certe: / dulce mori miseris si mors vocata veniret. / O celum! O superi! Quid feci? Quid fecit ista? / Ut morti data darer et ego mori? / O Venus inmensi deaque mater Amoris, / o nuptiarum dea Saturnia magna*», *Eleg. Cost.*, 100-108.

Come anticipato, nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* l'apostrofe diviene uno strumento utile a esporre i pensieri della donna, ovvero le sue imminenti e lunghe reazioni ai piccoli sommovimenti diegetici. Si tratta di un aspetto evidente già nei primi capitoli. Esempio in questo senso è l'apostrofe alla Luna inclusa nel terzo, in cui Fiammetta, osservando il cielo, a lei si rivolge per contare il tempo che manca fino al ritorno di Panfilo⁸². Eppure, è soprattutto al centro dell'opera che si registra un susseguirsi di invocazioni a brevissima distanza⁸³. Attorno alla prima descrizione contrastiva di Fiammetta in cui il suo dolore è rappresentato nelle tinte più forti anche attraverso i mutamenti del corpo, sono presenti le seguenti apostrofi: agli dei e ad Amore, V, 4; ancora agli dei, V, 8; alla Fortuna, V, 25; allo stesso amante che l'ha abbandonata, V, 5 e 12; a Venere, V, 11; al Sonno, V, 13; a Dio, V, 32 e 35; alla bellezza, V, 34. La tensione drammatica in questi passi è fortissima. Tra i *loci communes* atti a suscitare la misericordia è, non a caso, l'invocazione a entità inanimate. Lo stile dell'opera raggiunge qui le sue vette più ardite, anche grazie al cospicuo gioco di fonti su cui i singoli passi sono elaborati. Il quinto capitolo è, in effetti, tra i più ampi e complessi dell'opera. Nel suo sviluppo i lunghi monologhi di Fiammetta, atti a mostrare i pensieri causati dall'ossessione amorosa, sono alternati ad ampie scene corali, in cui, come anticipato, la sofferenza della protagonista è

⁸² «O Febea, mala guiderdonatrice de' ricevuti servigi, o con pietosi prieghi le tue fatiche m'ingegno di menomare; ma tu con pigre dimoranze le mie non ti curi d'acrescere. E però, se più a' bisogni del mio auto cornuta ritorni, me così allora sentirai pigra, come io ora te discerno. Or non sai tu, che quanto più tosto quattro volte cornuta, e altrettante tonda t'avrai mostrata, cotanto il mio Panfilo tornerammi? Il quale tornato, così tarda e veloce come ti piace corri per li tuoi cerchi», *Fiamm.*, III 10, 6-7.

⁸³ Su questo aspetto vd. anche B. Barbiellini Amidei, *A proposito dell'invocazione a Venere, al sonno e al libro nella Fiammetta*, in *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a cura di A. M. Cabrini, A. D'Agostino, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 197-211, a p. 199.

narrata tramite il contrasto con il proprio ambiente sociale. Carlo Delcorno suddivide il capitolo in tre sezioni minori⁸⁴:

1. V 1-14, *lamenti e preghiere di Fiammetta*: dopo l'errore di interposta persona che la convince del matrimonio di Panfilo, la donna esprime la sofferenza inveendo contro il suo amante in un lungo monologo, rivolge una preghiera a Venere e un'invocazione allo stesso Panfilo, indirizza un'apostrofe al Sonno ed è tormentata da una serie di vividi incubi;

2. V 15-30, *distrazioni di Fiammetta*: un periodo di vacanze a Baia, alcuni divertimenti estivi e un tipico torneo medievale dovrebbero distrarre la protagonista dalla sua sofferenza d'amore, tuttavia rimpiange il ritmo di una vita semplice ed esprime il suo dolore con una lunga apostrofe alla Fortuna;

3. V 31-5, *vita penitenziale di Fiammetta*: partecipando a un matrimonio, la narratrice si mostra in pubblico indossando un mantello e in abiti dimessi. Le persone che la incontrano commentano la perdita della sua bellezza. I suoi sentimenti sono espressi grazie a un'apostrofe alla bellezza perduta, una preghiera a Dio che ne perdoni l'ipocrisia e una più generale invocazione alle divinità affinché facciano tornare Panfilo.

La ricchezza dei contenuti di questo capitolo è articolata tramite «un sapiente mosaico di fonti e registri stilistici e l'uso diffuso del monologo e dei moduli tradizionali dell'apostrofe»⁸⁵. Gli strumenti stilistici impiegati in maniera maggioritaria in questa sezione dell'opera sono certamente quelli retorici dell'amplificazione patetica, sia che essa venga intesa secondo le sfumature classiche che medievali. Colpisce in questa sede anche la frequenza dell'impiego di generali invocazioni e più specifiche apostrofi.

⁸⁴ Cfr. C. Delcorno, *Note sui dantismi*, cit., pp. 294-5.

⁸⁵ M. Bardi, *Le voci dell'assenza*, cit., p. 52.

Fiammetta si rivolge tramite preghiere, invocazioni e apostrofi non solo a Panfilo, ma a tutti gli elementi che hanno causato l'innamoramento, ovvero l'evento scatenante dell'intera narrazione. In questo senso è dunque da leggere l'apostrofe a Venere, che per i suoi effetti negativi è affiancata all'immagine di una Furia infernale sulla scorta del modello ovidiano⁸⁶. La voce della narratrice diviene, così, ancora più vicina a quella delle eroine ovidiane⁸⁷. A confermare questa vicinanza anche il dettato della lunga apostrofe a Panfilo⁸⁸. L'amato è così il temporaneo destinatario del discorso di Fiammetta, che quasi come una nuova Fillide – con cui condivide lo stato di abbandono e di attesa, il suicidio, l'apparizione di Tesifone – compone un'epistola, che è però destinata a non essere mai inviata. La sua invocazione è avviata da una sequenza di sei interrogative retoriche in cui la donna domanda dove sia, se i loro stati d'animo coincidano e quando avverrà un suo ritorno. Il passo prosegue per quasi intera sezione in un totale di undici paragrafi ritmati da anafore (particolarmente patetica quella del "Deh") ed esclamative, in cui è trasmesso il senso di una esasperante attesa in grado di logorare l'animo. Questa e l'invocazione successiva sono separate solo da uno spazio breve, in cui Fiammetta si autorappresenta nell'atto di guardare fuori dalla finestra in direzione del mare proprio come Fillide (*Heroides* II). Quindi «nel modo usato e alle lagrime ritornando»⁸⁹ rivolge una lunga apostrofe al Sonno⁹⁰. La vicinanza con i classici è così forte che Boccaccio arriva quasi a volgarizzare i passi di Seneca, *Hercules furens*, vv. 1065-1098 e di Ovidio, *Metamorfosi*, XI 623-5, intessendoli inoltre con

⁸⁶ A riguardo si veda il ricco studio di Pabst che ben mette in luce i modelli ovidiani nella connotazione di Venere tanto nella *Fiammetta* quanto nelle *Genealogie deorum gentilium*, vd. W. Pabst, *Venus als Heilige und Furie*, cit.

⁸⁷ Si vedano in particolar modo *Heroid.*, II 117-20 e VII 95-6.

⁸⁸ *Fiamm.*, V 12.

⁸⁹ *Fiamm.*, V 12, 15.

⁹⁰ *Fiamm.*, V 13.

rimandi danteschi (*Rime*, XXI, vv. 9-10) e staziani (*Silvae*, V 4, vv. 11-6)⁹¹. L'esito dell'intarsio è sicuramente positivo se si considera la grande fortuna che ebbero queste pagine nei secoli a seguire⁹².

Nella seconda sezione del quinto capitolo si sviluppa per ben 21 paragrafi un'apostrofe alla Fortuna, luogo comune della tradizione letteraria del lamento. Numerosi sono gli antecedenti letterari, ma i principali riferimenti individuati dalla critica per queste pagine sono principalmente l'elegia di Arrigo da Settimello e la *Consolatio philosophiae* di Boezio⁹³. Al termine del passo Fiammetta esclama «Oh, quante più altre cose ancora dissi più volte, le quali lungo e tedioso sarebbe raccontarle!», lasciando quindi intendere che, seppur è lunga l'estensione del discorso riportato, altrettanto ampia è quella della parte omessa. Singolare è inoltre l'apostrofe indirizzata invece alla bellezza che drammatizza la terza divisione del capitolo. Dopo un avvio che ne sottolinea la caducità, il discorso è acceso da toni di violenta polemica, poiché Fiammetta riconosce nella bellezza la causa di tutti i suoi mali:

Ora, e meritatamente, ti maledico. Tu, prima cagione de' miei danni, e prenditrice prima dell'animo del caro amante, lui non hai avuto forza di ritenere, né lui partito di rivocare. Se tu non fossi stata, io non sarei piaciuta agli occhi di Panfilo; e non essendo piaciuta, egli non si sarebbe ingegnato di piacere alli mei; e non essendo piaciuta, sì come piacque, ora non avrei queste pene. Dunque tu sola cagione e origine se' d'ogni mio male.

(*Fiamm.*, V 33, 4-6)

⁹¹ Queste fonti sono ricordate da Boccaccio anche nelle *Esposizioni sopra la Comedia*, IV, 4-5 e nelle *Genealogio deorum gentiulium*, cfr. C. Delcorno, *Commento*, cit., p. 300, n. 1. Un'invocazione al sonno intarsiata di fonti classiche è presente anche nel *Filocolo*, III 28, 9-10.

⁹² Cfr. S. Carrai, *Ad Somnum, l'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990, pp. 28-33.

⁹³ Per un quadro d'insieme sulla questione vd. M. Bardi, *Le voci dell'assenza*, cit., pp. 59-62.

In preda all'ossessione malinconica, Fiammetta sentenzia con precisione analitica che l'origine di ogni sua sofferenza è da individuare nel proprio aspetto. Scomponendo in fasi il momento del suo innamoramento, afferma quindi che se fosse venuta a mancare la sua bellezza, Panfilo non si sarebbe innamorato di lei e non avrebbe cercato di attirare le sue attenzioni, impedendole di cadere nel giogo d'amore. A seguito della *meritata* maledizione, la narratrice porta avanti un discorso argomentativo che sembra essere vicino a quello oratorio, in una vera e propria tattica difensiva atta ad addossare la colpa sull'avversario.

Se in questa occasione l'apostrofe è caratterizzata da toni polemicici e una struttura declamatoria, le apostrofi del capitolo successivo sono invece colorate dalla sola tinta drammatica. Il sesto capitolo è quello in cui le sofferenze di Fiammetta sembrano raggiungere la vetta più alta, poiché arriva a tentare il suicidio. Prima di compiere il tragico gesto la donna rivolge un'invocazione a Tesifone dai toni luttuosi e sepolcrali:

O Tesifone, infernale furia, o Megera, o Aletto, stimolatrici delle dolenti anime, drizzate li feroci crini, e le paurose idre con ira accendete a nuovi spaventamenti [...] O qualunque altro popolo delle nere case di Dite, o iddii delli immortali regni di Stige, siate presenti quivi, e con li vostri tristi ramarichii porgete paura ad essi infedeli. O misero gufo, canta sopra lo infelice tetto; e voi, o Arpie, date segno di futuro danno! O ombre infernali, o eterno Caos, o tenebre d'ogni luce nemiche, occupate le adultere case, sì che li iniqui occhi non godano d'alcuna luce

(*Fiamm.*, VI 12, 1-3)

L'apostrofe si risolve in un discorso diretto a un vasto novero di elementi infernali, giustapposti sfruttando il ritmo anaforico dell' "O" vocativa. L'espressionismo tragico del passo citato guarda ancora una volta alle *Heroides*, ma è articolato più in generale su un complesso gioco di fonti che

affianca letteratura classica e medievale, ovvero l'inferno dantesco, Ovidio e le immagini della Didone virgiliana. La figura diviene qui uno strumento quasi abusato da Fiammetta che, in preda al più drammatico patetismo, rivolge parole d'addio non solo a tutti coloro che la circondano, ma anche alle entità inanimate: «O casa, male a me felice, rimani eterna, e la mia caduta fa manifesta allo amante se egli torna; e tu, o caro marito, confortati, e per innanzi cerca d'una più savia Fiammetta! O care sorelle, o parenti, o qualunque altre compagne e amiche, o servitrici fedeli, rimanete con le grazie de li idii»⁹⁴. Proprio come Didone nell'*Eneide* (IV 3474-77), la suicida indirizza le sue ultime parole al letto: «O letto, rimanti con Dio; il quale io priego che la seguente donna, più che a me non t'ha fatto, ti faccia grazioso»⁹⁵. La resa drammatica scena è resa quindi tramite l'accumulo di apostrofi composte secondo una ricca commistione di fonti e modelli.

L'apostrofe ricorre, infine, a chiusura dell'ultimo capitolo dell'opera, che svolge la funzione di congedo, in cui «Fiammetta parla al libro suo imponendogli in che abito e quando e a cui egli debba andare, e da cui guardarsi, e fa fine»⁹⁶. L'allocuzione diretta al libro è un modulo sfruttato da Boccaccio negli *explicit* delle sue opere a più riprese, dal *Filocolo* al *Corbaccio* passando per il *Filostrato*. Si tratta di un *topos* assai diffuso nella letteratura latina e che ebbe vasta fortuna anche nel Medioevo, in opere che fin dagli anni giovanili furono presenti con certezza nella biblioteca boccacciana. In questa forma di chiusura, l'autore o il narratore si rivolge direttamente al libro che sta per concludersi affinché si diriga dal suo pubblico⁹⁷.

⁹⁴ *Fiamm.*, VI 20, 5-6.

⁹⁵ *Fiamm.*, VI 10, 20.

⁹⁶ *Fiamm.*, IX, 1.

⁹⁷ L'argomento è stato ampiamente affrontato dalla critica, si rimanda per questo al solo recente contributo di Maria Pia Ellero, che non solo fornisce una disamina

*

Nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* Boccaccio ottiene una felice commistione tra sperimentazione stilistica e impiego della tradizione letteraria classica. L'apporto della retorica in queste pagine appare misurabile su più livelli, tanto sul piano dell'*inventio* quanto su quello dell'*elocutio*. Sembra opportuno ricordare quanto nel 1933 Edgar Martini affermava in un giudizio critico relativo alle *Heroides* ovidiane:

Nessuna delle sue opere [di Ovidio] mostra rapporti così stretti con la retorica come le *Heroides*. Dei più importanti esercizi preparatori [...] dell'antica scuola retorica facevano parte i *prosopoiiai* (o *ethopaiiai*), in cui lo scolare doveva dar voce ai pensieri di un qualche personaggio – per lo più tratto da mito – immaginato in una determinata situazione (per es. di Niobe dopo la perdita dei figli, o di Achille dopo la caduta di Patroclo [...]). In questi esercizi importava particolarmente esprimere in maniera viva ed efficace lo stato d'animo del personaggio scelto. Essi costituivano il grado preliminare alle *suasoriae*, il cui compito consisteva nell'assumere il punto di vista di un noto personaggio del mito o della storia ed esortare a un'azione o dissuadere da essa, e nel far ciò si trattava di elaborare con acume ed efficacia i pensieri e i sentimenti del personaggio fittizio. Tanto nelle prosopopee che nelle suasorie oltre al discorso era usata, come forma, anche la lettera [...]. A entrambi questi tipi di procedimenti retorici le *Heroides* sono strettamente collegate [...]. In tutti [i componimenti] il poeta ha messo l'accento sulla condizione spirituale delle sue eroine (o dei suoi eroi), e in ciò ha fatto largamente uso degli strumenti retorici⁹⁸

L'operazione compiuta da Boccaccio è in effetti la stessa, in quanto l'autore si immedesima nel ruolo di una giovane donna oppressa dalla sofferenza amorosa e affetta da malinconia. Rispetto a Ovidio, però, il Certaldese

completa e coerente degli studi pregressi, ma pone chiarezza sull'uso boccacciano nel *topos* dal punto di vista diacronico, cfr. M. P. Ellero, *Libri pittori e libri parlanti. Lettura e immaginazione nelle allocuzioni all'opera di Boccaccio: dal Filocolo all'Elegia di madonna Fiammetta*, in «Heliotropia», XVI-XVII, 2019-20, pp. 55-77.

⁹⁸ E. Martini, *Einsleitung zu ovid*, Brunn-Prag-Leipzig-Wien, 1933.

apporta innovazioni che contengono anche riferimenti alla tradizione letteraria, culturale e medico-scientifica tanto classica quanto a lui contemporanea. Retoricamente, ciò comporta anche l'applicazione di una serie di stilemi derivanti dalla trattatistica medievale, come la predilezione per descrizioni dal gusto oppositivo. Quando si discute su quale sia l'aspetto predominante nella prosa della Fiammetta, se quello epistolare o quello oratorio, bisogna rendere conto anche della vicinanza e della sovrapposizione delle *artes* medioevali, aspetto che ad oggi non è stato ancora preso in considerazione nella tradizione di studi sull'elegia volgare. Considerare che i confini tra le *artes dictaminis, praedicandi e poetria* sono spesso labili e sfumati. Valutare, infine, che la retorica classica, nello specifico ciceroniana e pseudociceroniana, fu recepita e assimilata in tutte le *artes*.

Caratteristica strutturale della Fiammetta è senza alcun dubbio la sua lunghezza. La dilatazione del dettato è ottenuta tramite l'impiego dell'apostrofe, della *descriptio* e dei processi comparativi, ovvero degli strumenti tipici della retorica dell'amplificazione. Le invocazioni, insieme ai lunghi monologhi, sono il tramite con cui il pensiero ossessivo è trasmesso ai lettori; le descrizioni in forma di procedimento di visualizzazione testuale contribuiscono alla drammatizzazione del discorso; i procedimenti comparativi pongono l'esperienza di Fiammetta al di sopra di quella dei suoi analoghi predecessori. L'amplificazione retorica sembra quindi essere lo strumento grazie alla quale è resa l'ossessione amorosa della protagonista. In una perfetta coincidenza tra *inventio, dispositio* ed *elocutio*, la dilatazione del pensiero unico trova quindi corrispondenza nelle forme dell'*amplificatio* retorica. Nella scrittura dell'opera, Boccaccio si innesta in un terreno mai sondato della tradizione

dei generi letterari, che si avvicina prepotentemente al genere romanzesco. La novità dell'elegia volgare è tale che, come si è già anticipato, parte della critica la interpreta come un romanzo psicologico ante-litteram. Ci sembra che proprio nella tendenza alla rappresentazione dell'inconscio, ma in termini spiccatamente medievali, si innesti l'impostazione retorica dell'opera. L'uso egli strumenti dell'*amplificatio* corrisponde al moderno flusso di coscienza. Le forme e le strutture su cui si è messo accento riproducono l'insieme dei moti interiori, che vengono così resi condivisi con il pubblico dei lettori. La dilatazione dello spazio testuale consente così da un lato di porre accento sulla tematica cardine dell'opera, dall'altro di rappresentare esteriormente una dimensione intangibile quale quella del moto ossessivo.

2. Amplificare nello spazio della brevitatis: il *Decameron*

Attorno al 1370, in età ormai matura, Boccaccio trascrisse di sua mano una copia del *Decameron* nell'attuale manoscritto Berlino, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 90. La datazione dell'opera non si è potuta a oggi stabilire con certezza, ma l'ipotesi più accreditata è che le prime novelle siano state composte già a partire dal 1340 circa e divulgate in forma autonoma antecedentemente alla conclusione definitiva del testo. Il completamento della prima redazione dovrebbe risalire al periodo che va dal 1348 al 1353¹. L'Hamilton 90 è un testimone assai prezioso dell'importanza che il *Decameron* ebbe nella parabola scrittoria del Certaldese, poiché dimostra che, anche a circa vent'anni dalla sua conclusione, l'opera rimase una preoccupazione viva nella mente del suo autore. Ciò che rende, tuttavia, il manoscritto ancor più rimarchevole è la *forma codicis* con cui è stato compilato. A partire dal contributo *Leggere e scrivere novelle tra '200 e '300* di Lucia Battaglia Ricci, negli ultimi trent'anni numerosi studi hanno rilevato come la messa in pagina attuata da Boccaccio nell'autografo suggerisca importanti informazioni in ambito testuale e interpretativo². Numerose sono le sue caratteristiche da porre in evidenza:

¹ Cfr. M. Fiorilla, *Decameron*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., p. 129-36, a p. 129.

² Sul modello del libro a cui si conforma l'autografo del *Decameron*, oltre al citato catalogo della mostra, vd.: L. Battaglia Ricci, *Leggere e scrivere novelle tra '200 e '300*, in *La novella italiana*, Atti del convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), a cura di S. Bianchi, Roma, Salerno, 1989, vol. II, pp. 629-55; Ead., *Autografi antichi e edizioni moderne. Il caso di Sacchetti*, in «Filologia e critica», XX, 1995, pp. 385-257, in partic. pp. 390-2; Ead., *Per la storia della fondazione del genere novella tra '200 e '300*, in «Medioevo e Rinascimento», n.s. IX, 1998, pp. 307-20; Ead. *Comporre il testo: elaborazione e tradizione*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del convegno (Urbino, 1-3 ottobre 2001), a cura di E. Malato, Roma, Salerno, 2003, pp. 21-40; Ead., *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013; E. Casamassima, *Dentro lo scriptorio di Boccaccio*, cit., pp. 253-60; M. Fiorilla, *Per il testo del Decameron*, in «L'ellissi», V, 2010, pp. 9-38; F. Malagnini, *Il sistema delle*

il materiale membranaceo, l'ampio formato con largo spazio per i margini, l'impaginato a due colonne, il rigore nell'ordinamento gerarchico delle iniziali atto alla chiara distinzione dei vari piani del discorso. Come è noto, la forma esteriore con cui è presentato al lettore il codice è, dunque, quella di un libro da banco, ovvero di un *tractatus* scientifico di ambito universitario. Tali aspetti sono ancora più evidenti e significativi se si considera che scelte conformi nella dimensione e nell'impaginato sono, infatti, rilevabili anche nel manoscritto autografo Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 52.9, latore di un repertorio di natura scolastica come le *Genealogie*. A tal riguardo Emanuele Casamassima sottolinea come in Boccaccio «si raggiunga la perfetta fusione tra la pagina e la colonna compatta e l'*habitus* intellettuale di procedere per parti di parti, raggruppate gerarchicamente»³, a questa tipologia libraria appartengono l'Hamilton 90 e il Laurenziano 52.9. La forma esteriore del primo rappresenta un importante filtro di lettura per il *Decameron*.

Simone Marchesi ha notato come la struttura tipica decameroniana delle rubriche, intese come intermediari tra voce del narratore e quella della cornice, è nella tradizione delle opere latine anticipata solo nelle pseudo-quintilianee *Declamationes maiores*. Lo studioso rileva che la forma codicologica dell'autografo boccacciano accomuna il testimone autografo

maiuscole nell'autografo berlinese del Decameron e la scansione del mondo commentato, in «Studi sul Boccaccio», XXXI, 2003, pp. 31-69; S. Marchesi, *Stratigrafie decameroniane*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 27-30. Una sintesi chiara e lineare della *forma codicis* dell'Hamilton è offerta nel catalogo della mostra dei codici boccacciani, vd. M. Corsi, *L'autografo berlinese del Decameron*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 137-8, a p. 138. Il sistema di maiuscole e l'impostazione testuale dell'Hamilton 90 sono riprodotte fedelmente nell'edizione del *Decameron* a cura di Fiorilla-Quondam-Alfano che verrà impiegata per le citazioni in questa sede.

³ E. Casamassima, *Dentro lo scrittoio del Boccaccio. I codici della tradizione*, in «Il Ponte», XXIV, 1978, pp. 730-9, ora in A. Rossi, *Il Decameron. Pratiche testuali e interpretative*, Bologna, Cappelli, 1982, pp. 253-60, a p. 259.

con il ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Latino 1773, latore delle *Declamationes*, nella veste grafica, ovvero nella scansione degli spazi testuali che ne «caratterizza il rapporto tra testo e paratesto», aspetto che invita a «operare confronti già a livello visivo»⁴. Il manoscritto, appartenuto nel primo Quattrocento al professore di grammatica e retorica Gasparino di Barzizza⁵, è da iscriversi dunque all'interno di un contesto culturale di natura retorica. I due codici sono vicini anche per rubricatura e paragrafatura, nonché per il modo con cui le articolazioni logiche e discorsive sono rimarcate nella veste grafica. Sembra opportuno sottolineare che le *Declamationes maiores* sono un testo presente nell'inventario della *parva libraria* di Santo Spirito al banco VIII posizione 6. A prescindere dall'eventuale conoscenza da parte di Boccaccio di un codice affine al ms. Vaticano Latino 1773, appare possibile condividere l'affermazione di Marchesi, secondo cui la *forma codicis* dell'Hamilton 90 mostra «un testo che vuole essere concepito come retorico e classico fin dal livello formale»⁶.

L'autografo decameroniano, attraverso la sua veste grafica, pone l'accento sulla componente strutturale dell'opera, definita in maniera netta in vari livelli narrativi in cui è possibile distinguere almeno tre piani: gli interventi autoriali, la cornice in cui agisce la brigata, le novelle⁷. Le zone

⁴ S. Marchesi, *Stratigrafie*, cit., pp. 27-8.

⁵ Su Gasparino: G. Martellotti, s.v. *Barzizza, Gasparino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, VII, *web*, 1970.

⁶ S. Marchesi, *Stratigrafie*, cit., p. 30.

⁷ Il piano della cornice e quello delle novelle sono già annunciati nella rubrica d'apertura dell'opera: «Comincia il libro chiamato Decameron cognominato prencipe Galeotto, nel quale si contengono cento novelle in diece dí dette da sette donne e da tre giovani uomini». La sentenza è ripresa poi in *Esp.*, II, litt., 11 e *Cons.* 12. Non sembra funzionale ai fini del discorso ripercorrere l'ampia bibliografia sulla cornice e la struttura a cerchi concentrici decameroniana, basti ricordare che l'argomento è stato trattato dai maggiori teorici della letteratura nel Novecento, dai formalisti russi agli

testuali in cui l'autore prende la parola apertamente suggeriscono importanti informazioni di natura metaletteraria sull'opera. Il proemio del *Decameron* ha in questo senso un ruolo di rilievo. Come avviene già nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, l'*incipit* richiama da vicino un'impostazione di natura retorica, poiché identificabile come una forma proverbiale o sentenziosa («Umana cosa è aver compassione degli afflitti»⁸), ovvero una delle modalità d'apertura consigliate dalle *artes poetriae* e nello specifico da Goffredo di Vinsauf. All'interno della zona proemiale, Boccaccio afferma di aver trovato il movente per la stesura dell'opera dalla propria esperienza personale: essendo egli stesso stato afflitto dalla patologia amorosa a causa dell'infatuazione per una donna di un alto lignaggio e avendo ormai superato la sofferenza che tale condizione d'animo causa, decide di offrire conforto a tutti coloro che ne sono affetti e in particolar modo alle donne, che difficilmente, rispetto agli uomini, trovano occasione di svago⁹. Si è detto che la veste grafica dell'Hamilton 90 iscrive il *Decameron* all'interno di una precisa tipologia libraria, ovvero quella dei testi universitari. Tale aspetto genera tuttavia una contraddizione con le dichiarazioni espresse da Boccaccio in sede proemiale: l'opera, infatti, è scritta per *delectare* le donne nello spazio privato delle loro camere. Come ha rilevato Lucia Battaglia Ricci, è possibile notare un'aporia tra testo e documento quando si mettono in relazione l'assetto esteriore dell'autografo con le affermazioni autoriali espresse in sede proemiale:

rivolto alle donne innamorate, il *libro galeotto*, scritto per intrattenere e dilettare nel chiuso di camere complici o in splendenti giardini,

strutturalisti. A tal proposito una panoramica è d'insieme è in: C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

⁸ *Dec.*, *Proemio*, 3.

⁹ Cfr. *Dec.*, *Proemio*, 6-12.

avrebbe dovuto avere un formato più piccolo e, presumibilmente, ripetere un modello librario di ascendenza cortese. Il grande formato e la struttura del libro scientifico chiedono invece un leggio e uno studio: escludono pertanto sia il pubblico femminile che quello mercantile, e postulano un pubblico di intellettuali e letterati¹⁰

La problematica riemerge alla lettura dell'epistola inviata a Mainardo Cavalcanti il 13 settembre del 1372, in cui l'autore chiede di vietare l'accesso all'opera (ma forse non solo ad essa come fa pensare l'uso dell'accusativo plurale «libellos meos»¹¹) alle donne appartenenti alla sua famiglia: «Sane, quod inclitas mulieres tuas domesticas nugas meas legere permiseris non laudo, quin imo queso per fidem tuam ne feceris»¹², la ragione di tale riserva è dettata dai contenuti, in grado di spingere ad azioni scellerate anche gli animi più ferrei. Boccaccio in qualità di uomo chiede inoltre al giovane amico di evitarne la fruizione anche in nome del suo stesso onore: «Existimabunt enim legentes me spurcidum lenonem, incestuosum senem, impurum hominem, turpiloquum maledicum et alienorum scelerum avidum relatores»¹³. Due sono le ipotesi di interpretazione della missiva: come spesso sostenuto, le affermazioni sono da intendere come un esibito esercizio retorico atto a confermare la tenuta del *Decameron*¹⁴; secondo, una

¹⁰ L. Battaglia Ricci, *Leggere e scrivere novelle*, cit., pp. 644-5. Molti condividono questa prospettiva, cfr. almeno: «se il Boccaccio, negli stessi anni, avesse trascritto corsivamente il *Decameron* in un modesto codice cartaceo, dovremmo fare [...] un discorso del tutto diverso», . Pastore Stocchi, *Su alcuni autografi di Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», X, 1977-8, pp. 123-43, a p. 139; S. Gulizia, *Ambiguità della forma breve da Boccaccio all'Umanesimo*, in «Heliotropia», III/1-2, 2005-6, pp. 1-15.

¹¹ *Ep.*, XXII. A tal riguardo cfr. R. Daniels, *Rethinking the Critical History of the Decameron: Boccaccio's Epistle XXII to Mainardo Cavalcanti*, in «Modern Language Review», CVI, pp. 162-91.

¹² *Ep.*, XXII.

¹³ *Ep.*, XXII.

¹⁴ V. Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, vol. II, *Un secondo elenco manoscritti e studi sul testo del Decameron*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1991, pp. 175-6; Id., M. Vitale, *Il capolavoro del Boccaccio e due diverse redazioni*, 2002, Venezia, Istituto veneto di cultura, vol. I, pp. 345-6; G. Auzzas, in G. Boccaccio, *Epistole e lettere*,

lettura più letterale, il testo, redatto Boccaccio dopo l'incontro con Petrarca, è sintomo di una matura presa di distanza dal suo capolavoro sulla base di scrupoli morali.

Come rileva Renzo Bragantini, la questione è particolarmente importante, poiché «implica [...] la perplessità dell'autore in merito al fatto che i suoi lettori e le sue lettrici capiscano effettivamente e fino in fondo il sistema di pesi e contrappesi da cui il *Decameron* è retto»¹⁵. Le affermazioni boccacciane nell'epistola appartengono allo spazio della corrispondenza privata e in questo senso possono definirsi distanti dagli interventi autoriali inclusi nel *Decameron*, che verranno sottoposti ad analisi nelle pagine che seguono. L'epistola pone l'accento sui soli contenuti lascivi delle novelle, non considera invece la gran varietà delle narrazioni moralmente adeguate che pure compongono l'insieme testuale. Marco Corsi riconduce la lettura di questi passi ad una plausibile reazione del Certaldese alla proto-diffusione (la circolazione entro il 1375, data di morte dell'autore) dell'opera:

L'atteggiamento non è quello del rifiuto indiscriminato, ma piuttosto del desiderio di orientare in qualche modo la diffusione dell'opera, riservandola ad uno specifico strato di lettori che *sapesse leggerla*, senza ricavarne scandalo. [...] in altre parole, essa risponderebbe al desiderio boccacciano di promuovere una diffusione *controllata* del *Decameron*, come contromisura dinanzi ad una prima circolazione presumibilmente disordinata, forse ordinata in novelle o giornate che venivano trasmesse alla *spicciolata* e risultavano da un lato insoddisfacenti nella resa testuale e dall'altro svincolate, in parte o del

in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. V, Milano, Mondadori, 1992, pp. 836-7.

¹⁵ R. Bragantini, *Il Decameron e il Medioevo rivoluzionario di Boccaccio*, Roma, Carocci, 2022, p. 31.

tutto, da quel *perimetro di sicurezza*, unificante nella resa letteraria e separatore della realtà del vissuto, assicurato dalle *cornice*¹⁶

La preoccupazione per le modalità di lettura del *Decameron* non è inedita, né appare peregrino immaginare che nella *Conclusione dell'Autore* in realtà Boccaccio suggerisca al contrario una fruizione parziale dell'opera proprio da parte delle donne¹⁷. Se nell'intervento decameroniano egli attribuisce la colpa di interpretazioni indecorose del testo all'occhio del lettore¹⁸, d'altro canto consiglia la possibile campionatura delle novelle, nonché dunque una ricezione circoscritta da un lavoro di selezione, reso agibile dalle rubriche che annunciano, in forma di sommari, l'eventuale presenza di contenuti indecorosi: «Tuttavia che va tra queste leggendo, lasci star quelle che pungono e quelle che dilettono tenga, elle per non ingannare alcuna persona, tutte nella fronte portan segnato quello che esse dentro dal loro seno nascoso tengono»¹⁹.

Tale aporia relativa alla definizione del genere dei destinatari in realtà appare meno insanabile se si considera che nonostante le apostrofi decameroniane siano con costanza indirizzate alle donne, la lettura maschile dell'opera è attesa e attestata da parte di Boccaccio. Gli interventi autodifensivi in cui egli prende voce in qualità di autore sono in realtà

¹⁶ M. Cursi, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007, p. 44.

¹⁷ Sulla possibilità di una lettura antologica e la tendenza all'ostentazione di noncuranza per l'integrità dell'opera espressa da Boccaccio in queste pagine vd. P. M. Forni, *Forme complesse nel Decameron*, Firenze, Olschki, 1992, pp. 16 e segg.

¹⁸ «nuocere e giovar possono, sì come possono tutte l'altre cose, avendo riguardo all'ascoltatore», *Dec., Concl. dell'Aut.*, 9; «Niuna corrotta mente intese mai sanamente parola», *ivi*, 10.

¹⁹ *Dec., Concl. Dell'Aut.*, 19. Sul complesso rapporto tra rubriche e contenuto delle singole novelle si vedano almeno: A. D'Andrea, *Il nome della storia. Studi e ricerche di storia della letteratura*, Napoli, Liguori, 1982, *passim*; J. Usher, *Le rubriche del Decameron*, in «Medioevo romanzo», X, 1985, pp. 391-418; A. Milanese, *Affinità e contraddizioni tra rubriche e novelle del Decameron*, in «Studi sul Boccaccio», XXIII, 1995, pp. 89-111.

rivolti al pubblico maschile, composto da uomini dotti, scolari, nonché gli stessi da cui provengono le accuse di licenziosità. Nel *Proemio* dell'opera Boccaccio si inoltra in una discussione del genere in cui iscrivere le singole narrazioni, un *distinguo* che sembra non poter interessare un pubblico femminile, attratto dai contenuti più che dalla forma dell'opera:

Adunque, acciò che in parte per me s'amendi il peccato della fortuna, la quale dove meno era di forza, sí come noi nelle delicate donne veggiamo, quivi più avara fu di sostegno, *in soccorso e rifugio di quelle che amano*, per ciò che all'altre è assai l'ago e 'l fuso e l'arcolaio, *intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie 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, e alcune *canzonette* delle predette donne cantate al lor diletto. *Nelle quali novelle piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno così ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi*; delle quali le già dette donne che queste leggeranno, *parimenti diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare*: le quali cose senza passamento di noia non credo che possano intervenire.
(*Dec., Proemio*, 13-4)

Nel noto passo citato, Boccaccio definisce in maniera specifica l'impianto formale, contenuti e obiettivi dell'opera, fornendone un'importante chiave esegetica per la lettura. In soccorso delle donne che amano, intende narrare «cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo». Molto è stato scritto sui referenti letterari riassunti nella definizione di novella in questa sede, che sembrano piuttosto evidenziare la precaria concettualizzazione del genere²⁰. Pamela D. Stewart suggerisce che la triplice distinzione decameroniana rispecchi le categorie con cui la retorica classica e tardoantica contraddistingue i *genera narrationes*, ovvero: *fabulae*,

²⁰ Sulla precarietà vd. in partic. E. Sanguineti, *Gli schemata del Decameron* [1975], in Id., *Il chierico organico. Scritture intellettuali*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 44-57.

historiae e *argumenta*, fornendo a supporto dell'identificazione un gran novero di riferimenti trattatistici che includono Cicerone, Quintiliano e Giovanni di Garlandia²¹. Le categorie sono determinate dal diverso rapporto che la narrazione istituisce con la realtà. Un'ulteriore fonte è proposta da Simone Marchesi²², ovvero la *Rhetorica* di Aristotele secondo la traduzione di Guglielmo da Moerbeke, nonché la *translatio* latina più diffusa del testo:

Primo igitur de exemplo dicamus. Simile enim inductioni exemplum; inductio autem principium. Exemplorum autem due species sunt. Una quidem enim species exempli est cum dicet res prius gestas; una autem unum quidem parabula, unum autem fabule – velud Esopice et Lybice (*Rhet.*, II, XX 1-6)

Nell'opera aristotelica, *fabulae*, *parabulae* e *res gestae* (dunque "istorie") sono indicate come *species* dell'*exemplum*. La corrispondenza terminologica sarebbe in questo caso maggiormente sovrapponibile con quella fornita nel testo boccacciano, poiché il posto occupato dagli *argumenta* nella tradizione latina è qui sostituito da *parabulae*. L'importanza degli *exempla* nella codificazione del testo novellistico è stata a lungo approfondita e dimostrata dalla critica²³. Nel *Proemio* Boccaccio riconosce alle narrazioni

²¹ P. M. Stewart, *Retorica e mimica nel Decameron e nella commedia del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1986, p. 10. I passi specifici in cui la studiosa rimanda sono: *De inv.*, I 27; *ad Her.*, I, VIII 11-3; *Inst. Or.*, II, IV 2; *Par. poet.*, V 311-444; *Etym.*, I, XLIV 5. Ai riferimenti indicati da Pamela D. Stewart si aggiungono: *De nupt.*, V, 550; *Expl. In Cic.*, I, 19; Th. Chob., *Summa*, 76. Per uno studio particolareggiato sui *tria genera narrationes* nella retorica classica e tardoantica vd.: P. Mehtonen, *Old Concepts and New Poetics: Historia, Argumentum, and Fabula in the Twelfth-and Early Thirteenth Century Latin Poetics of Fiction*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, 1996.

²² S. Marchesi, *Stratigrafie*, cit., p. 7

²³ Sul rapporto tra *exemplum* e novella si vedano soprattutto: L. Battaglia Ricci, "Una novella per esempio". *Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento*, in «Studi sul Boccaccio», XVIII, 2000, pp. 105-24; M. Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella*.

decameroniane un ruolo esemplare, sia secondo una prospettiva che negativa che positiva, poiché afferma: «parimenti diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno conoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare». Le destinatarie dell'opera trarranno giovamento dalla fruizione testuale secondo più prospettive: pur nell'ottica del *delectare*, la lettura permetterà loro di "conoscere" comportamenti da imitare e quelli invece da evitare²⁴. L'intento dimostrativo boccacciano attraversa, come già nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* e come si vedrà per il *De casibus virorum illustrium*, la forma dell'*exemplum* come strumento principale. A prescindere dal sistema retorico di provenienza, le categorie a cui Boccaccio fa riferimento sono in ogni modo da inserire all'interno della *brevitas*. Il parere della critica non è conforme nell'interpretazione dell'inciso «che dire lo vogliamo», tra le varie proposte c'è anche quella di intenderlo come spia di una dizione semi-seria del testo²⁵. A noi sembra che la concessione autoriale qui in realtà stia piuttosto a indicare la tendenza del genere novellistico a inglobare una gran *varietas* di forme brevi.

Il concetto di *brevitas* è indissolubilmente connesso al *Decameron*. Tale legame è reso evidente non solo nelle dichiarazioni proemiali, ma anche dalla scelta autoriale di dedicare al motto di spirito la Sesta Giornata, in cui, come recita la rubrica d'apertura, «si ragiona di chi con alcun leggiadro motto, tentato, si riscotesse, o con pronta risposta, o avvedimento fuggì perdita o pericolo o scorno». La concisione espressiva è il tema su cui si

Lecture del Decameron, a cura di N. Coderey, G. Genswein, R. Pittorino, Ravenna, Longo, 2008.

²⁴ Sul piacere della letteratura e il diletto nella funzione retorica decameroniana vd. P. M. Forni, *Adventures in Speech. Rhetoric and Narration in Boccaccio's Decameron*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, pp. 3 e segg.

²⁵ S. Marchesi, *Stratigrafie*, cit., p. 8.

dibatte arrivati al centro del *Decameron*, le dieci novelle che si susseguono in questa sede sono tra le più brevi dell'opera. Se dunque secondo tale prospettiva le novelle si inscrivono in un tempo del racconto limitato, al loro interno vi è comunque spazio per l'amplificazione. La narrazione più breve del *Decameron* è la II 5, in cui gli avvenimenti si svolgono in una sola notte; al contempo, sono presenti novelle da un lungo arco narrativo come quella di Alatiel (II 7), in cui gli eventi si sviluppano in quattro anni. Alla dilatazione dello spazio temporale di una novella corrisponde un ritmo narrativo più serrato, che tuttavia trova momenti di stasi quando Boccaccio si sofferma su i nodi diegetici del racconto, nella figuratività scenica con cui sono rese le azioni, o ancora nelle digressioni in forma di invettiva in cui si dilungano i narratori quando gli eventi collidono con questioni di natura sociale. È in queste sede che è possibile rilevare l'applicazione delle strutture retoriche dell'*evidentia* e l'*amplificatio*, secondo la cui prospettiva si muoverà la presente indagine.

2.1. Lo spettacolo della peste

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, sì come è la dolorosa ricordanza della pestifera mortalità trapassata*, universalmente a ciascuno che quella vide o altramenti conobbe dannosa, la quale essa porta nella sua fronte. Ma non voglio per ciò che questo di più avanti leggere vi spaventi, quasi sempre tra' sospiri e tralle lagrime leggendo dobbiate trapassare. *Questo orrido cominciamento* vi fia non altramenti che *a' camminanti una montagna aspra e erta, presso alla quale un bellissimo piano e dilettevole sia reposto, il quale tanto più viene lor piacevole quanto maggiore è stata del salire e dello smontare gravezza. E sì come la estremità della allegrezza il dolore occupa, così le miserie sopravvegnente letizia sono terminate*. A queste *brieve noia* (dico *brieve* in quanto in poche lettere si

contiene) seguita prestamente la dolcezza e il piacere il quale io v'ho davanti promesso e che forse non sarebbe da così fatto inizio, se non si dicesse, aspettato. 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, qual fosse la cagione per che le cose che appresso si leggeranno avvenissero, non si poteva senza questa ramemorazion dimostrare, quasi da necessità costretto a scriverle mi conduco.

(Dec., I, Intr., 1-7.)

L'introduzione alla prima giornata del *Decameron* si apre con la celebre apostrofe alle destinatarie, una *captatio benevolentiae* in cui Boccaccio interviene in qualità d'autore per motivare la scelta di cominciare con una narrazione tragica un'opera che era stata promessa lieta. Le donne, poiché *pietose*, avvertiranno questo come un *grave e noioso principio*, poiché doloroso è il ricordo della peste per tutti coloro che l'hanno *vista e conosciuta*²⁶. Il nesso tra vedere e conoscere qui istituito è fondamentale nella produzione boccacciana. Fin dalle prime battute, l'epidemia è presentata come un evento la cui esperienza è caratterizzata da un'importante carica visiva: è innanzitutto tramite lo sguardo che i cittadini di Firenze hanno assistito allo spettacolo della morte. La prima sezione dell'introduzione è definibile da una prospettiva retorica "orrido cominciamento". Boccaccio pone l'accento sulla difficoltà nella quale dovrà intercorrere chiunque intraprendi la lettura articolando il discorso con una struttura collativo-oppositiva: l'impegno del lettore decameroniano è simile a quella di un camminante intento a scalare una montagna, alla cui fine la grande fatica sarà premiata con una bellissima

²⁶ «*vidi e conobbi l'ombra di colui*», Dante, *Inferno*, III 59; «*vidi e conobbi qual fosse l'animo di questa iniqua femina*», *Corb.* 303. Ricca è la bibliografia storica sulla peste nera, per cui si rimanda a K. Bergidolt, *La peste nera e la fine del Medioevo*, Casale Monferrato, Piemme, 2002; F. Cardini, *Le cento novelle contro la morte. Giovanni Boccaccio e la rifondazione cavalleresca del mondo*, Roma, Salerno, 2007, pp. 21-50; G. Zanella, *Italia, Francia e Germania: una storiografia a confronto*, in *La peste nera: dati di una realtà ed elementi di una interpretazione*, Atti del XXX Convegno storico internazionale (Todi, 10-13 ottobre 1993), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1994, pp. 49-153.

e dilettevole pianura. Dolore e allegrezza sono i due poli opposti del *Decameron*²⁷: le lettrici, ora misere, sono destinate alla letizia. Sarà, tuttavia, necessario attendere per raggiungere uno stato piacevole a causa di una contingenza che l'autore non può eludere. Il *Decameron* è, fin dalle sue prime battute, segnato da uno stretto rapporto con la realtà. La peste è la ragione esistenziale delle cento novelle e, poiché Boccaccio si attiene alla verosimiglianza, non può ometterne la raffigurazione: per raccontare il viaggio della brigata e le sue storie, è necessario prima indagarne le cause²⁸. In altre parole, lo spettacolo della peste teatralizza la genesi dell'opera²⁹.

L'assetto narrativo del *Decameron* muove, quindi, dal dolore alla gioia, dal vizio alla vita, o ancora dal buio alla luce. Winfried Wehl ha rilevato come in tale impostazione è possibile riconoscere «una teoria della conoscenza di scottante attualità»³⁰. Il padre della Chiesa Lattanzio Firmiano nel libro VI.3 delle *Divinae Institutiones* riconosceva uno stretto rapporto tra virtù e vizio, per natura destinati a combattersi a vicenda. In questo senso, dunque, il bene, nella più vera essenza, può essere compreso solo attraverso la piena conoscenza del suo contrario. Il passaggio nel peccato, ovvero nella dissoluzione delle istituzioni sociali che la peste rappresenta, è quindi «gnoseologicamente e semioticamente una necessità (*ordo conversus*)»³¹.

²⁷ Sentenza biblica piuttosto diffusa nel Medioevo, cfr. V. Branca, *Decameron*, p. 14, n.1.

²⁸ A più riprese nelle zone difensive degli interventi autoriali Boccaccio si libera dalla responsabilità dei contenuti disonesti dell'opera attribuendosi il ruolo di "trascrittore" e riconoscendo dunque l'onere della colpa ai membri della brigata, cfr.: *Dec.*, IV, *Intr.*, 39; *Concl. dell'Aut.*, 17.

²⁹ Si veda in questo senso G. Chiecchi, *Nell'arte narrativa*, cit., pp. 134-5.

³⁰ W. Wehl, *Nel purgatorio della vita. Boccaccio e il progetto di un'antropologia narrativa nel Decameron*, in *Giovanni Boccaccio: tradizione interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, a cura di A. Ferracin, M. Venier, Udine, Forum, 2014, pp. 449-69, a p. 451.

³¹ *Ibidem*.

Il *Decameron* è un'opera dalla fronte negativa e dalla conclusione positiva. In questo senso sembra perfettamente rispecchiare la definizione di "commedia" come il genere caratterizzato da un inizio tragico e da una fine lieta³². La raffigurazione della peste è, in apertura, definita da Boccaccio una «brieve noia». Pur dilungandosi in un ampio spazio testuale, egli sottolinea per inciso «dico brieve in quanto in poche lettere si contiene». Iscritta all'interno di un preciso cronotopo, la Firenze del 1348, l'epidemia è narrata con grande attenzione alle circostanze di realizzazione. Per coinvolgere emotivamente il narratore la trattatistica classica consiglia l'uso dell'*amplificatio* retorica, nello specifico, l'esposizione delle contingenze (*quid factum sit, a quo, in quem, quo animo, quo tempore, quo loco, quo modo*) dell'evento descritto³³. Il racconto dell'epidemia appare strutturato secondo questa impostazione retorica. Collocato in un preciso momento cronologico e in una determinata posizione geografica, è analizzato secondo una gran varietà di prospettiva che includono il punto di vista storico (provenienza del morbo), medico (sintomatologia, modalità di trasmissione, opzioni terapeutiche e prevenzione) e sociale (disequilibri nei rapporti tra gli individui). La tenuta stilistica e patetica dell'introduzione alla prima giornata decameroniana è altissima³⁴. La peste non è presentata come un flagello universale, ma è osservata tramite lo sguardo fiorentino:

³² La definizione del *Decameron* come "commedia umana" in opposizione alla "commedia divina" dantesca, così impiegata da essere ormai divenuta manualistica, era già in F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana* [1870], a cura di N. Gallo, introduzione di N. Sapegno, con una nota di C. Muscetta, 2 voll., Torino, Einaudi, 1971, pp. 367-8, 384.

³³ Cfr. Quintiliano, *Institutio oratoria*, VI, I 15, ma si consideri anche la teoria della *descriptio* di Matteo di Vendôme. Si vedano i cap. 2.1 e 2.3 della pt. 2 di questa tesi.

³⁴ Si noti che la città è chiamata qui "Fiorenza", tale toponomastico è usato solo in questa sede, al fronte delle 76 volte che invece è nominata "Firenze" nel resto dell'opera.

Dico adunque che già erano gli anni della fruttifera incarnazione del Figliuolo di Dio al numero pervenuti di milletrecentoquarantotto, quando nella egregia città di Fiorenza, oltre a ogn'altra italica bellissima, pervenne la mortifera pestilenza: la quale, per operation de' corpi superiori o per le nostre inique opere da giusta ira di Dio a nostra correzione mandata sopra i mortali, alquanti anni davanti nelle parti orientali incominciata, quelle d'numerabile quantità de' viventi avendo private, senza ristare d'un luogo in uno altro continuandosi, verso l'Occidente miserabilmente s'era ampliata.
(Dec., I, Intr., 8)

Lo spazio della catastrofe è così ridotto secondo i limiti di un preciso punto di vista. Il campo stretto del narrare concorre alla resa drammatica della rappresentazione secondo un approccio tecnico e prospettico. Se un modello retorico di tale impianto sembra suggerire tessere dantesche e infernali³⁵, la differenza che distanzia i due testi è da misurarsi nella condivisione dell'esperienza tragica tra autore e destinatario presente solo nell'opera boccacciana. La forza impressiva delle pagine di apertura doveva obbligatoriamente essere ancor più potente per i lettori coevi alla scrittura, nonché per coloro che dalla meticolosa descrizione non erano spinti a immaginare, ma a ricordare.

Boccaccio non si sofferma a lungo sulle cause che portarono allo scatenarsi dell'epidemia, ma si limita a citare due ipotesi: l'influsso dei corpi celesti, come da interpretazione astrologica³⁶, e la malvagità umana. Nelle cronache coeve e successive, la peste è presentata, invece, come flagello di

³⁵ Vd. P. Chiecchi, *Nell'arte narrativa*, cit., pp. 146-7. Sulla visività delle immagini iniziali si veda anche M. Veglia, «La vita lieta». *Una lettura del Decameron*, Ravenna, Longo, 2000, pp. 221-44.

³⁶ Boccaccio non sfrutta dunque l'occasione per esibire le conoscenze di natura astrologica apprese in ambiente napoletano grazie agli insegnamenti di Andalò del Negro, sui quali vd. almeno M. Ciccuto, *Mitologie astrali per la scrittura nuova del Boccaccio: dai trattati di Andalò del Negro ai progetti illustrativi del Teseida*, in «Humanistica», VII, 2013, pp. 99-107; A. M. Cesari, *Theorica planetarum di Andalò del Negro. Questioni di astronomia. Indagine delle fonti astronomiche nelle opere del Boccaccio. Edizione critica*, «Physis. Rivista internazionale di storia della scienza», XXVII, 1985, pp. 181-235; A. Quondam, *Scienza e mito nel Boccaccio*, Padova, Liviana, 1957.

tutta l'umanità, «un grande avvenimento apocalittico che si inquadra nel superiore piano della escatologia divina»³⁷. Per il Certaldese si tratta invece di uno sconvolgimento innanzitutto di natura sociale, che nella sua corporeità dissesa gli equilibri del vivere comune all'insegna di una progressiva perdita dell'istanza civile («era la reverenda autorità delle leggi, così divine come umane, quasi caduta e dissoluta tutta»³⁸). L'accaduto è nello specifico guardato dalla prospettiva urbana: l'epidemia è il dramma esclusivo della città di Firenze.

La malattia infetta prima i corpi, poi le relazioni tra gli individui. La descrizione della patologia, ovvero dei sintomi fisici, sarebbe potuta essere in queste pagine un'ottima occasione di amplificazione ed evidenza³⁹. Il gusto per l'orrido, il disgustoso e il macabro boccacciano si rivela molto più analitico e virtuosistico nel *Corbaccio* e nel *De casibus virorum illustrium*, ma anche – come si vedrà – nelle novelle. La corruzione corporea è, invece, affrontata nel *Decameron* con occhio attento, ma freddo e scientifico; l'articolazione argomentativa sembra suggerire una buona conoscenza della tradizione medica coeva:

E non come in Oriente aveva fatto, dove a chiunque usciva il sangue dal naso era manifesto segno di inevitabile morte: ma nascevano nel cominciamento d'essa a' maschi e alle femine *parimente o nella anguinaia*

³⁷ I. Tufano, *Dalla cronaca alla novella*, in «Rassegna Europea di letteratura italiana», XXIX-XXX, 2007, pp. 157-69, a p. 158. Si rimanda allo studio anche per la bibliografia pregressa e le fonti relative alle cronache sulla peste trecentesche. Sebastiana Nobili ha inoltre rilevato che il quadro ritratto nel *Decameron* si distingue dalle cronache coeve per la mancanza del registro tragicomico nella narrazione, cfr. Ead., *La consolazione della letteratura. Un itinerario tra Petrarca e Boccaccio*, Ravenna, Longo, 2017, pp. 149-65, vd. in partic. pp. 154-5.

³⁸ *Dec.*, I, *Intr.*, 13

³⁹ Le epidemie sono trattate come un esempio di amplificazione evidente nella tradizione retorica latina, si vedano almeno: Teone, *Progimnasmata*, XI, che elenca la peste tra i temi che possono essere soggetto di *Ekphrasis*; più in generale *Inst. Or.*, II, X, 45; III, III, 25-6; VII, II 3.

o sotto le ditella certe enfiature, delle quali alcune crescevano come una comunal mela, altre come uno uovo, e alcune più e alcun'altre meno, le quali i volgare nominavan gavoccioli. E dalle due parti del corpo predette infra breve spazio cominciò il già detto gavocciolo mortifero indifferentemente in ogni parte di quello a nascere e a venire: e da questo appresso s'incominciò la qualità della predetta infermità a permutare in macchie nere o livide le quali nelle braccia e per le cosce e in ciascuna altra parte del corpo apparivano a molti, a cui grandi e rade e a cui minute e spesse. E come il gavocciolo primieramente era stato e ancora era certissimo indizio e futura morte, così erano queste a ciascuno a cui veniano.
(Dec, I, Intr., 11-2)

La descrizione dei sintomi fisici è condotta da Boccaccio con una precisione analitica. L'esito è un ritratto attento delle manifestazioni corporee della peste. Agli uomini e alle donne di Firenze compaiono sul corpo, all'altezza dell'inguine e sotto le ascelle, rigonfiamenti dalla dimensione di una mela o di un uovo, per poi diffondersi in tutto il corpo insieme a macchie livide. Il ritratto della sintomatologia è reso chiaro anche grazie all'indicazione di unità di misura atte a rendere visivamente concreta la grandezza dei *gavoccioli*.

I riferimenti all'arte medica sono numerosi in tutta l'introduzione, in cui Boccaccio rende in forma amplificata e totalizzante l'immagine della peste dimostrando l'impotenza della scienza messa di fronte all'epidemia, a cui non sembra possibile trovare alcuna cura⁴⁰:

⁴⁰ Tra i rimandi più espliciti si indicano: «senza rinchiudersi andavano a torno, portano nelle mani chi fiori, chi erbe odorifere e chi diverse maniere di spezierie, quelle al naso ponendosi spesso, estimando essere ottima cosa il cerebro con cotali odori confortare, con ciò fosse cosa che l'aere tutto paresse dal puzzo de' morti e delle infermità e delle medicine compreso e puzzolente», *Dec.*, I, *Intr.*, 24; «Alcuni erano di più crudel sentimento, come che per avventura fosse più sicuro, dicendo niuna altra medicina essere contro alle pistilenze migliore né così buona come il fuggire loro davanti», *ivi*, 25; «Quanti valorosi uomini, quante belle donne, quanti leggiadri giovani, li quali non che altri, ma Galieno, Ipocrate o Esculapio avrieno giudicato sanissimi, la mattina desinariono co' lor parenti, compagni e amici, che poi la sera vegnente ppresso nell'altro mondo cenaron con li lor passati», *ivi*, 48.

A cura delle quali infermità *né consiglio di medico né virtù di medicina* alcuna pareva che valesse profitto: anzi, o che natura del malore nol patisse o che la ignoranza de' medicanti (de' quali, oltre al numero degli scienziati, così di femine come d'uomini senza avere alcuna dottrina di medicina giammai, era il numero divenuto grandissimo) non conoscesse da che si movesse e per conseguente debito argomento non vi prendesse, non solamente pochi ne guarivano, anzi quasi tutti infra 'l terzo giorno dalla apparizione de' sopra detti segni, che più tosto e chi meno e i più senza alcuna febbre o altro accidente, morivano. (Dec., I, Intr., 13)

L'autore sottolinea che i tentativi di trovare una soluzione medica furono numerosi, ma nessun *consiglio* riuscì positivamente nell'impresa. Per un malato di peste, la morte era dunque un destino certo. Al crescere degli infermi, aumenta anche il numero dei medici, contaminato da donne e falsi maestri. La produzione scientifica in questo ambito ebbe, come prevedibile, una crescita esponenziale nella società europea del 1348, fino alla creazione di uno specifico sottogruppo del genere dei *regimina sanitatis*⁴¹, ovvero i *regimina pro peste* o *regimina pestilentis*. Tali testi erano chiamati nei volgarizzamenti *consigli*, il termine tecnico è adottato anche da Boccaccio⁴².

⁴¹ In anni recenti, gli studi di Anne Robin hanno ben dimostrato quanto l'attenzione al corpo nella macronovella abbia retaggi culturali relativi anche al mondo della medicina. È il caso dell'estrema ritualità con cui sono ordinati i pasti o i bagni, come anche dell'attenzione data alla pulizia dell'ambiente circostante. Le azioni della brigata riflettono la cultura medica dei *regimina sanitatis* ampiamente diffusi nel Medioevo. Cfr. anche per la ricca bibliografia A. Robin, *Boccacce et les médecins du Décaméron*, in «Cronique itaiennes», I, 2011, pp. 1-19; Ead., *Una modalità di conservazione della vita: il "regimen sanitatis" della brigata del Decameron*, in «Compar(a)ison: an international journal of comparative literature», XXXIV, 2016, pp. 53-66; Ead., *Giovane e fresco. Le corps désirant dans le Décaméron*, in «Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne», XVIII, 2016, pp. 92-107.

⁴² J. Arrizabalaga, *Facing the Black Death: Perceptions and Reactions of University Medical Practitioners*, in *Practical Medicine from Salerno to the Black Death*, a cura di Garcia L. Ballester, R. French, J. Arrizabalaga, A. Cunningham, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 237-88; J. Henderson, *The Black Death in Florence: Medical Communal Responses*, in *Death in Towns: Urban responses to the Dying and Dead, 1000-1600*, a cura di S. Basset, London, Leicester University Press, 1992, pp. 136-150; I. Naso, *Individuazione diagnostica della "Peste Nera"*, in *La peste nera: dati di una realtà ed elementi*

Appartenente alla tradizione medica medievale è un *regimen* spesso citato nei commenti al *Decameron*: il *Consiglio contro a pistolenza secondo Maestro Tommaso del Garbo*⁴³. Il trattato del medico fiorentino, figlio del noto Dino

di una interpretazione, Atti del XXX Convegno Storico Internazionale (Todi, 10-13 ottobre 1993), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1994, pp. 349-383; K. Sudhoff, *Pestschriften aus den ersten 150 Jahren nach der Epidemie des schwarzen Todes 1348. IV. Italienische des 14 Jahrhunderts*, in «Archiv für Geschichte der Medizin», V, 1911, pp. 332-96, a p. 348.

⁴³ Il testo è oggi disponibile solo nell'edizione ottocentesca a cura di Pietro Ferrato: T. Del Garbo, *Consiglio contro la pistolenza per Maestro Tommaso del Garbo. Conforme un codice della marciana già Farsetti raffrontato con altro codice riccardiano da Pietro Ferrato*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1866. Per il *Consiglio* e il *Decameron* si vedano almeno: E. Fenzi, *Ridere e lietamente morire. Un'interpretazione del Decameron*, in «Per leggere», XII, 2007, pp. 121-50; N. Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2009². Il *Consiglio contro la pistolenza* rimane oggi in due testimoni: il ms. 2162 della Biblioteca Riccardiana di Firenze e il ms. It. XI, 4 (6720) della Biblioteca Marciana di Venezia. Un estratto relativo ai soli capitoli destinati agli addetti alla cura dei malati e alle ricette mediche è presente nel ms. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AF IX.54, cc. 72r-v. I due testimoni che riportano il testo completo sono entrambi risalenti al XV secolo, il manoscritto latore del solo estratto è invece databile al XVI secolo. Tommaso del Garbo fu molto noto negli anni in cui visse Boccaccio e fu medico di Petrarca che a lui indirizza la *Senile* VIII 3. Il *Consiglio* sarebbe l'unica opera volgare di Tommaso del Garbo. Segnalo, tuttavia, che nel corso della ricerca ho avuto modo di consultare un testimone latino del trattato, anche questo databile al XV secolo, il ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2175, ff. 75r-81v, dal titolo *Regimen preservationis a pestilentie servandi [...] composuit per excellentissimum medicine doctor Magister Tommaso del Garbo de Florentia per salute habitantium in civitate Florentia* (c. 75r), i cui rapporti con il testo volgare sono da chiarire. Il codice è segnalato da Mohamed Salem Elsheikh nel catalogo *Medicina e farmacologia, nei manoscritti della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, in cui al testo è attribuito il vago titolo "Trattato di sanità (latino)". Più recentemente ricorre nel catalogo di manoscritti di argomento medico in appendice allo studio di Michelle Nicoud *Les régimes de santé au Moyen Âge*. La studiosa fornisce un'attenta descrizione codicologica del testimone e attribuisce al testo l'effettivo titolo incluso nel manoscritto, ma non fa riferimento alcuno alla questione del rapporto con i volgarizzamenti inclusi nel codice veneziano e in quello fiorentino. Il codice è inoltre citato da Rossella Mosti in *Per un'edizione critica di quattro trattatelli medici del primo Trecento*. La studiosa attribuisce un "doppio titolo" all'opera, trattandola come due unità testuali distinte: per le quattro righe del foglio 75r segnala come contenuto "Trattato sulle pestilenze di Tommaso del Garbo"; per le pagine 76r-81r indica invece il titolo "Trattato di sanità (latino)" in maniera conforme a Mohamed Salem Elsheik. Cfr. M. S. Elsheikh, *Medicina e farmacologia nei manoscritti della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, Roma, Vecchiarelli, 1990, p. 54; R. Mosti, *Per un'edizione critica di quattro trattatelli medici del primo Trecento*, in «Studi di Lessicografia Italiana», XXXI, pp. 45-73, a pp. 49-50; M. Nicoud, *Les régimes de santé au Moyen Âge. Naissance et diffusion*

del Garbo da cui ereditò acume e professione⁴⁴, suggerisce infatti non solo di «fuggire di quel luogo ove sia la detta pistolenza, e andare a un luogo ove l'aria sia sana», ma anche di «prendere letizia [...] nell'animo e nella mente»⁴⁵. Nel capitolo *Dell'allegrezza della mente*, Tommaso consiglia al lettore di condividere il proprio tempo con un gruppo ristretto di amici, non pensare alla morte, prediligere giardini ricchi di erbe profumate e di «usare canzone e giullerie e altre novelle piacevole»⁴⁶. La vicinanza dei contenuti con l'intera *inventio* decameroniana è evidente. La possibile anteriorità dell'opera rispetto alle cento novelle è stata negata da Olson nel 1982, che conclude con una certa sicurezza «Tommaso's tract undoubtedly postdates the *Decameron*»⁴⁷, tuttavia il *Consiglio* rimane un importante polo di attrazione per gli studiosi della concezione del riso boccacciano. I suoi contenuti andranno valutati non solo nell'ottica di una conoscenza diretta da parte di Boccaccio. Il trattato è da intendere, infatti, non come un'opera originale, ma come un saggio che condivide una tradizione di conoscenze con una più ampia costellazione testuale. Anche il concetto dell'utilità del riso e, più in generale, del buon umore in tempo di peste non è dunque un tema affrontato esclusivamente da Tommaso del Garbo. Come Olson aveva messo in luce, sono numerosi i trattati in cui si fa riferimento all'utilità del

d'une écriture médicale en Italie et en France (XIII^e- XV^e siècle), Roma, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 2007, pp. 826-7. Ho affrontato la questione in maniera approfondita nel contributo: S. Mauriello, *Tra filosofia e medicina: il riso e la peste nel Decameron*, in *Lo scaffale degli scrittori: letteratura e gli altri saperi*, Atti del convegno, a cura di M. Carcione, M. Esposito, S. Mauriello, L. A. Nappi, L. Saverna, Roma, Sapienza, 2021, pp. 147-64.

⁴⁴ A. De Ferrari, s.v. *Del Garbo, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, XXXVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, *web*.

⁴⁵ T. Del Garbo, *Consiglio contro la pistolenza*, cit., p. 40.

⁴⁶ T. Del Garbo, *Consiglio contro la pistolenza*, cit., pp. 40-1.

⁴⁷ G. Olson, *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1982, p. 176. La posizione di Olson è confermata anche in N. Tonelli *Fisiologia della passione*, cit., p. 212.

gaudium per mantenere un buono stato di salute in periodo epidemico⁴⁸. Una trattazione estesa del regime di letizia è tuttavia presente solo nel consiglio di Tommaso del Garbo.

La scelta dei membri della brigata di fuggire da Firenze e trovare salvezza nel contado conducendo una vita lieta è, dunque, giustificata anche da ragioni mediche. In effetti, quando Pampinea afferma «perché più pigre e lente alla nostra salute che tutto il rimanente de' cittadini siamo? Reputianci noi men care che tutte l'altre? O crediamo la nostra vita con più forti catene esser legata al nostro corpo che quella degli altri sia, e così di niuna curar dobbiamo la quale abbia forza d'offenderla?»⁴⁹ dimostra di aver una certa cura della sua salute fisica e la fuga assume anche le sfumature della "prevenzione dal contagio"⁵⁰. L'idea sembra essere ribadita quando l'ultima novella decameroniana è stata ormai narrata da Dioneo e commentata dai compagni di brigata: «Noi, come voi sapete, domane saranno quindici dì, per dovere alcun diporto pigliare *a sostentamento della nostra santà e della vita* [...] uscimmo da Firenze»⁵¹.

La brigata non sceglie di lasciare la città solo per salvarsi dal contagio, ma anche per abbandonare un luogo in cui i singoli personaggi sono ormai rimasti soli dopo aver assistito alla decimazione dei loro cari, e in cui chi abita ancora il contesto urbano lo fa nel segno dell'egoismo e della

⁴⁸ G. Olson, *Literature as Recreation*, cit., pp. 172 e segg.

⁴⁹ *Dec.*, I, *Intr.*, 63.

⁵⁰ Sul concetto di contagio nella tradizione medica medievale cfr.: V. Nutton, *The Seeds of Disease: an Explanation of Contagion and Infection from the Greeks to the Renaissance*, in «Medical History», XXVII, 1983, pp. 1-34 1983; I. Pantin, *Fracastoro's De Contagione and Medieval Reflection on 'Action at a Distance'. Old and New Trends in Renaissance Discourse on Contagion*, in *Imagining Contagion in Early Modern Europe*, a cura di C. L. Carlin, Londra, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 1-25; F. O. Touati, *Contagion and Leprosy: Myth, Ideas, Evolution in Medieval Minds and Societies*, in *Contagion. Perspectives from Pre-Modern Societies*, a cura di Conrad L. I., Wujastyk D., Londra-New York, Routledge, 2017², pp. 179-202.

⁵¹ *Dec.*, *Concl.*, 4.

perdizione. Il dramma maggiore rappresentato da Boccaccio è di natura sociale. Il ritratto di “Fiorenza” ben contrasta l’altezza del suo nome. Il sintomo peggiore del morbo, reso con una prosa dalla tenuta elevatissima e in cui dominano le forme retoriche dell’amplificazione, è l’abbandono della compassione e della virtù da parte dei cittadini fiorentini. Lo spettacolo della morte è vivo nelle strade delle città; l’attenzione di Boccaccio alle immagini pestilenziali è funzionale a rendere evidente la facilità del contagio. La malattia passa, dunque, dagli infermi ai sani con veemenza distruttrice «non altramenti che faccia il fuoco alle cose secche o unte quando molto gli sono avvicinate»⁵². La trasmissione avviene anche al solo contatto con gli oggetti che sono stati di proprietà di un infetto; coinvolge tanto gli uomini quanto gli animali. Per amplificare la drammaticità del narrato, Boccaccio insiste sull’unicità dell’accaduto. Le conseguenze che comportano la velocità della diffusione e l’impossibilità di cura sono di una drammaticità tale da far apparire la narrazione falsa a chi non abbia esperito direttamente la condizione epidemica. L’eccezionalità del narrato corrisponde in realtà a un’eccezionalità storica; per mantenere salda la credibilità del testo l’autore rimarca a più riprese la sua condizione di testimone oculare dei fatti discussi e, sembra opportuno sottolineare, *l’adtestatio rei visae* è una delle forme più diffuse dell’*evidentia*. Si prenda ad esempio la prima immagine scenica descritta nell’introduzione alla prima giornata:

Maravigliosa cosa è udire quello che io debbo dire: il che, se dagli occhi di molti e da’ miei non fosse stato veduto, appena che io ardissi di crederlo, non che di scriverlo, quantunque da fededegna persona udito l’avessi. Dico che di tanta efficacia fu la qualità della pestilenza narrata nello appiccicarsi da uno a altro, che non solamente l’uomo all’uomo, ma questo, che è molto

⁵² *Dec.*, I, *Intr.*, 14.

più, assai visibilmente fece, cioè che la cosa dell'uomo infermo stato, o morto di tale infermità il contaminasse ma quello infra brevissimo spazio uccidesse. *Di che gli occhi miei, sì come poco davanti è detto, presero tra l'altre volte un dì così fatta esperienza: che, essendo gli stracci d'un povero uomo da tale infermità morto gittati nella via pubblica e avvenendosi a essi due porci, e quegli secondo il lor costume prima molto col grifo e poi co' denti presigli e scossigli alle guance, in piccola ora appresso, amenduni sopra li mal tirati stracci morti caddero in terra.*

(Dec., I, Intr., 16-8)

Il passo si apre con un'autocitazione del proemio decameroniano, usata in questa sede con piglio drammaticamente ironico. La velocità con cui la malattia si propaga è tale da rischiare di non essere creduta vera, per questo motivo Boccaccio sottolinea a più riprese di aver visto la scena che si accinge a descrivere. Il contagio è così rapido, la morte così sollecita, da causare il decesso in breve tempo di due maiali, che hanno annusato e lacerato con i denti i vestiti di un morto insepolto, il cui cadavere è stato abbandonato nella pubblica via. Divorati dalle bestie in città, nel contado gli uomini trapassano come animali.

L'impegno retorico di Boccaccio nell'introduzione alla prima giornata è volto alla denuncia di una progressiva perdita di umanità causata dalla peste. Il concetto è reso con evidenza nel ritratto dei miseri lavoratori di campagna che, privi di aiuto e supporto medico, ad ogni ora del giorno e della notte «non come uomini, ma quasi come bestie morieno». Allo stesso modo che nei centri urbani, nel contado si assiste, inoltre, alla rottura e degenerazione del sistema sociale. Chi sopravvive alla peste, evita e attende la morte pensando in via esclusiva alla propria sopravvivenza. Drammatica ed evidente è la descrizione degli animali, fedeli da sempre all'uomo, cacciati dalle case e abbandonati nelle stalle. Il bestiame pascola liberamente

nei campi incolti, spesso tornando con istinto naturale alla propria casa privo della guida di un pastore:

Nel quale, lasciando star le castella, che simili erano nella loro piccolezza alla città, per le sparte ville e per li campi i lavoratori miseri e poveri e le loro famiglie, senza alcuna fatica di medico o aiuto di servidore, per le vie e per li loro colti e per le case, di di e di notte indifferentemente, *non come uomini ma quasi come bestie morieno*; per la qual cosa essi, così nelli loro costumi come i cittadini divenuti lascivi, di niuna lor cosa o faccenda curavano: anzi tutti, quasi quel giorno nel quale si vedevano esser venuti la morte aspettavano, non d'aiutare i futuri frutti delle bestie e delle terre e delle loro passate fatiche, ma di consumare quegli che si trovavano presenti si sforzavano con ogni *ingegno*. Per che adivenne i buoi, gli asini, le pecore, le capre, i porci, i polli e i cani medesimi fedelissimi agli uomini, fuori delle proprie case cacciati, per li campi, dove ancora le biade abbandonate erano, senza essere, non che raccolte ma pur segate, come meglio piaceva loro se n'andavano; e molti, quasi come razionali, poi che pasciuti erano bene il giorno, la notte alle lor case senza alcuno correggimento di pastore si tornavano satolli.

(*Dec.*, I, *Intr.*, 43-5)

Nella città la reazione dei concittadini al desolante quadro mortifero è varia. L'angoscia derivante dal vissuto quotidiano genera paura e "immaginazione" («nacquero diverse paure e immaginazioni»⁵³). Boccaccio individua alcune principali categorie di comportamento: l'astensione dalle passioni e la chiusura nel totale silenzio dei lutti generati dall'epidemia; l'abbandono al peccato e alla crapula⁵⁴. Le due prospettive, pur reagendo in maniera opposta nell'esorcizzazione della morte, condividono il totale respingimento degli ammalati. A queste si aggiunge una terza categoria di persone, che seguono una «mezzana via»⁵⁵: mangiando e bevendo con moderazione e rispettando il naturale appetito, continuano ad uscire dalle proprie case seguendo i consigli medici, ovvero contrastando l'odore dei

⁵³ *Dec.*, I, *Intr.*, 19.

⁵⁴ Cfr. *Dec.*, I, *Intr.*, 21-2.

⁵⁵ *Dec.*, I, *Intr.*, 24.

corpi pestilenziali – considerato via di contagio – con erbe odorifere e speziali. Altri ancora, *di più crudel sentimento*, optano per lasciare Firenze:

Alcuni erano di più crudel sentimento, come che per avventura più fosse sicuro, dicendo niuna altra medicina essere contro alle pestilenze migliore né così buona come il fuggir loro davanti: e da questo argomento mossi, non curando d'alcuna cosa se non di sé, assai e uomini e donne abbandonarono la propria città, le proprie case, i lor luoghi e i lor parenti e le lor cose, e cercarono l'altrui o almeno il lor contado⁵⁶

È questa l'introduzione che precede il più tragico quadro offerto da Boccaccio nelle pagine dedicate alla peste, che possono dirsi la resa amplificata ed evidente del concetto di abbandono. Chi, nonostante i tentativi di prevenzione, diviene infermo, langue e perisce in totale solitudine.

E lasciam stare che l'uno cittadino l'altro schifasse e quasi niuno vicino avesse dell'altro cura e i parenti insieme rade volte o non mai si visitassero e di lontano: era con sì fatto spavento questa tribulazione entrata ne' petti degli uomini e delle donne, che l'un fratello l'altro abbandonava e il zio il nepote e la sorella il fratello e spesse volta la donna il suo marito; e, che maggior cosa è e quasi non credibile, li padri e le madri i figliuoli, quasi loro non fossero, di visitare e di servire schifavano.

(*Dec.*, I, *Intr.*, 27)

La narrazione che qui prende avvio è realizzata in una *climax* ascendente di tragicità, in cui Boccaccio non solo descrive i fatti, ma, da vero retore, ne evidenzia le aggravanti. La paura della morte è così radicata nell'animo dei cittadini fiorentini, che la notizia del contagio di un familiare spinge uomini e donne a dimenticare i gradi di parentela. La dinamica assume tinte

⁵⁶ *Dec.*, I, *Intr.*, 25.

particolarmente crudeli nell'abbandono dei figli infermi da parte degli stessi genitori. Negli *juvenilia* ciceroniani, proprio questa organizzazione discorsiva è consigliata per provocare moti di indignazione negli ascoltatori. Numerosi sono i *loci communes* impiegati dal Certaldese in queste pagine, ma in particolare colpisce l'aver sottolineato che l'azione dolosa è stata commessa proprio da chi meno avrebbe dovuta commetterla, nonché l'undicesimo *locus indignationis* indicato nel *De inventione*⁵⁷. Tale dinamica è resa ancor più concreta nella narrazione ad alto tasso di figuratività della progressiva disintegrazione dei riti funebri, descritta nel lungo spazio testuale che nelle edizioni moderne va dal paragrafo 36 al 42: nessun compianto per i morti, nessuna processione, i defunti sono celermente trasportati dai beccamorti nelle chiese geograficamente più vicine al luogo di decesso; i cadaveri sono abbandonati sugli usci delle case senza alcuna cura e spesso senza nemmeno una bara; i singoli feretri arrivano ad accogliere mezza dozzina di persone; davanti alla «gran moltitudine de' corpi mostrata»⁵⁸ non bastano le terre sacre per le sepolture, così che persino le chiese divengono cimiteri. Icasticamente: «non altramenti si curava degli uomini che morivano, che ora si curerebbe di capre»⁵⁹. La Firenze del 1348, nel quadro offerto da Boccaccio, si delinea specificatamente nell'immagine di una città priva di leggi e compassione, un luogo in cui è caduta «la reverenda autorità delle leggi, così divine come umane»⁶⁰.

⁵⁷ Si veda la pt. 2, cap. 2.1. di questa tesi.

⁵⁸ *Dec.*, I, *Intr.*, 42.

⁵⁹ *Dec.*, I, *Intr.*, 41.

⁶⁰ *Dec.*, I, *Intr.*, 23.

La discussione sulle fonti⁶¹ dell'orrido cominciamento decameroniano è argomento che da sempre ha attratto l'attenzione della critica. In anni recenti, Gaetano Braccini e Simone Marchesi sono ritornati sul tema proponendo con una certa sicurezza la presenza di Livio tra riscontri letterali e più larghe derivazioni⁶². Spetta tuttavia a Vittore Branca il merito di aver riconosciuto la più stretta vicinanza dell'impostazione retorico-contenutistica boccacciana con l'*Historia longobardorum* di Paolo Diacono⁶³. Il testo del modello si fissa in quello boccacciano per almeno tre punti essenziali: il riferimento in apertura alla geografia della pestilenza; la descrizione fisiologica del contagio; la raffigurazione evidente della disgregazione dei vincoli sociali, oltre che della desolazione di ambienti naturali e antropici. Nello scorso decennio, Laura Pani ha identificato negli oltre cento testimoni superstiti dell'*Historia longobardorum* il ms. Londra, British Library, Harley 5383 con l'*item* II 7 catalogato nell'inventario della *parva libraria* di Santo Spirito⁶⁴. Il codice autografo fu allestito da Boccaccio

⁶¹ Ampio e complesso è il discorso sulle fonti del *Decameron*. Si rimanda qui almeno ad alcuni contributi recenti e ai fondativi studi di Giuseppe Velli per un maggiore approfondimento della questione: F. Bausi, *Sull'utilità e il danno della ricerca delle fonti. Il caso del Decameron*, in «Carte romanze», VII/1, 2019; R. Bragantini, *Ancora su fonti e intertesti del Decameron: conferme e nuovi sondaggi*, in *Boccaccio, gli antichi e i moderni*, a cura di A. M. Cabrini, A. D'Agostino, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 115-38; C. Di Girolamo, C. Lee, *Fonti*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini, P. M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 142-61; G. Velli, *Petrarca e Boccaccio. Tradizione – Memoria – Scrittura*, Padova, Antenore, 1979; Id., *Memoria*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini, Torino, Bollati-Boringhieri, 1995, pp. 222-48; Id., *Giovanni Boccaccio, Centonatore/Recreator or the Free Use of the Written World*, In *Boccaccio in America*, in *Proceedings of the 2010 International Boccaccio Conference* (Umas Amherst, April 30 – May 1 2010), a ed. by E. Filosa, M. Papio, Ravenna, Longo, 2012, pp. 241-9.

⁶² Cfr. G. Braccini, S. Marchesi, *Livio XXV,26 e l'Introduzione alla Prima giornata. Di una possibile tessera classica per il cominciamento del Decameron*, in «Italica», 2003, pp. 139-46.

⁶³ V. Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze, Sansoni, 19907, pp. 381-7.

⁶⁴ L. Pani, «*Propriis manibus ipse transcripsit*». *Il manoscritto London, British Library, Harley 5383*, in «*Scrinium Rivista*», IX, 2012, pp. 305-25; Ead., «*Simillima pestis Florentie et quasi*

in «un'epoca in cui la stesura del *Decameron*, probabilmente avvenuta da poco, era ben presente nella mente dell'autore»⁶⁵.

La descrizione della peste è caratterizzata da un'alta tensione retorica, ravvisabile tecnicamente nel sapiente impiego delle strutture dell'*evidentia* e dell'*amplificatio*, ma anche di forme collative, interrogative, apostrofi e più in generale da un'oculata attenzione all'*ornatus*. La condizione epidemica è in realtà un *topos* variamente affrontato nella trattatistica classica: già Elio Teone al capitolo XI dei suoi *Progimnasmata* la elenca tra gli argomenti che posso essere oggetto di *ekphrasis*; Quintiliano ne offre esempi d'impiego a più riprese nell'*Institutio Oratoria*⁶⁶. A proposito della cura boccacciana nella definizione evidente della morte nera, Giovanni Getto – dopo aver con perizia raffrontato il testo decameroniano con le descrizioni epidemiche di Tucidide, Lucrezio, Lucano, Seneca, Ovidio, Livio, Virgilio e Silio Italico – afferma:

un'occasione, dunque, il funebre quadro per rendere più invitante quel delizioso soggiorno; ma un'occasione, anche, per svolgere un alto esercizio di arte retorica, per comporre, su di un registro di così eccezionale contenuto, un lavoro di raffinato intarsio, fra i dati di una memoria nutrita di incandescente autobiografia e quelli di una memoria satura di disciplinata letteratura, nella coscienza di responsabile e attiva continuità di una tradizione eterna.⁶⁷

L'orrido cominciamento del *Decameron* conferma l'iscrizione dell'opera all'interno di un alto profilo classico, lo stesso suggerito dall'impostazione

per universum orbem»: Boccaccio e l'*Historia longobardorum* di Paolo Diacono, in Giovanni Boccaccio: tradizione interpretazione e fortuna, cit., pp. 93-132. Si veda inoltre: T. De Robertis, *Orosio, Paolo Diacono e Pasquale Romano: un autografo finalmente ricomposto*, in Boccaccio autore e copista, cit., pp. 343-6

⁶⁵ L. Pani, «*Simillima pestis Florentie [...]*», cit., p. 97.

⁶⁶ Quint., *Inst. Or.*, II 10, 45; III 6, 25-6; VII 2 e III.

⁶⁷ G. Getto, *La peste nel Decameron e il problema della fonte Lucreziana*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXV/4, 1958, pp. 507-23, a pp. 522-3.

grafica dell'Hamilton 90. Le pagine rappresentano una zona testuale di alto rilievo nella analisi finora condotta, segnando l'apertura della prosa boccacciana a una forma di figuratività tragica e orrorifica che avrà significativi sviluppi in tutta la produzione successiva.

2.2. Interventi autoriali

Nell'*Introduzione* alla quarta giornata del *Decameron*, l'autore prende nuovamente la parola indirizzando una seconda apostrofe alle lettrici. È il primo dei due interventi difensivi in cui argomenta un discorso, strutturato secondo un'impostazione dialettica e retorica, atto a difendere dalle critiche le proprie scelte di scrittura. In una articolata *recusatio*, Boccaccio sottolinea che le accuse «molte volte e vedute e lette»⁶⁸ giungono inaspettate, poiché lo «'mpetuoso vento e ardente 'nvidia» generalmente colpiscono «l'alte torri o le più levate cime degli alberi», mentre la sua opera è composta invece da «novellette [...] le quali non solamente in fiorentin volgare e in prosa scritte per me sono e senza titolo, ma ancora in istilo umilissimo e rimesso quanto il più si possono»⁶⁹. La natura retorica di tali affermazioni è innegabile, poiché fin dalle pagine introduttive in cui è descritto il dramma della peste la prosa decameroniana raggiunge picchi sostenutissimi, che è possibile rilevare ancora nello spazio delle dieci giornate. Si prendano ad esempio le novelle tragiche, come la storia di Lisabetta da Messina (IV 5) o i casi di Tancredi e Ghismonda (IV 1), in cui lo stile boccacciano si distingue per afflato drammatico. Boccaccio si difende in questa sede da accuse di inadeguatezza relative allo spiccato uso del tema amoroso nell'opera e alla

⁶⁸ *Dec.*, IV, *Intr.*, 2.

⁶⁹ *Dec.*, IV, *Intr.*, 4.

scelta del pubblico femminile come primo destinatario. Il contrattacco è innanzitutto composto dalla cosiddetta “novelletta delle papere” «tesa a mostrare il contrasto insanabile tra pedagogia e istinto (con la vittoria di quest’ultimo), e procede poi [...] proclamando una poetica e una filosofia d’amore che si riallaccia ai grandi precedenti di Cavalcanti, Dante, Cino»⁷⁰.

Più interessante ai fini di questa analisi è invece il secondo intervento, ovvero la *Conclusione dell’autore*, in cui Boccaccio impiega una nuova strategia difensiva non scegliendo «la strada della negazione frontale, ma quella più redditizia dell’ammissione condizionata e circostanziale»⁷¹. Anche in questa occasione, il passo si apre con un’apostrofe alle lettrici: «Nobilissime giovani, a consolazioni delle quali io a così lunga fatica messo mi sono»⁷². Dopo aver comunicato l’intenzione di porre fine all’opera, Boccaccio si avvia in un discorso autodifensivo dichiaratamente affine a quello sviluppato nell’introduzione alla IV giornata, in cui fornisce risposte a potenziali e attese critiche:

Il quale prima che io le conceda, brevemente *a alcune cosette, le quali forse alcuna di voi o altri potrebbe dire* (con ciò sia cosa a me paia esser certissimo queste non dovere avere special privilegio più che l’altre cose, anzi non averlo mi ricorda *nel principio della Quarta giornata* aver mostrato), quasi a tacite quistion mosse *di rispondere intendo*.
(*Dec., Concl. Dell’Aut., 2*)

⁷⁰ R. Bragantini, *Il Decameron e il Medioevo rivoluzionario*, cit., p. 48. Sulla “novelletta delle papere” molto si è scritto, per rilevanza, si rimanda almeno a M. Picone, *Donne e papere: storia di un racconto-cornice*, in *Il racconto nel Medioevo romanzo*, a cura di L. Formisano, «Quaderni di filologia romanza», XV, 2001, pp. 139-55, ristampato con il titolo *Le papere di fra Filippo* (Intr. IV), in Id., *Boccaccio e la codificazione della novella*, cit., pp. 171-84.

⁷¹ M. Lavagetto, *Oltre le usate leggi. Una lettura del Decameron*, Torino, Einaudi, 2019, p. 20.

⁷² *Dec., Concl. Dell’Aut., 1*. Sulla retorica della consolazione nel *Decameron* si veda, anche per i riferimenti bibliografici, la nota interpretativa di Marco Veglia nell’edizione Milano, Feltrinelli, 2020, p. 1257.

In prima istanza, l'autore si difende dall'accusa di licenzia. La tematica erotica ha una posizione di rilievo in tutto il percorso letterario di Boccaccio e in particolar modo nel *Decameron* in cui «spargendo l'amore quasi in ogni pagina del suo libro» l'autore «diede battaglia per l'introduzione della vita pulsionale dell'uomo nel mondo dell'arte»⁷³. L'innovativa centralità assegnata alla sessualità è tra i nodi più trasgressivi dell'opera. È questo uno degli aspetti che ha segnato la ricezione, destinando il *Decameron* a rimanere in Italia fino al 1966 nell'*Indice dei libri proibiti*⁷⁴. Al momento della scrittura, l'autore si dimostra pienamente consapevole dei rischi in cui è intercorso inoltrandosi nel discorso osceno. In risposta all'aspettata reazione dei lettori – tanto le misere donne quanto gli uomini letterati e giudicanti – Boccaccio propone un gran novero di argomentazioni. In prima istanza, pone l'accento sulla *convenientia* impiegata nelle novelle: «niuna disonesta n'è, che, con onesti vocaboli dicendola, si disdica a alcuno: il che qui mi pare assai convenevolmente bene aver fatto»⁷⁵. I contenuti più scabrosi sono bilanciati dall'onestà del parlare: i vocaboli selezionati nella narrazione sono dei mediatori linguistici sfruttati per concedere spazio a tematiche che eccedono nel vizio⁷⁶. L'impiego di metafore, perifrasi e

⁷³ U. Dotti, *La rivoluzione incompiuta. Società, politica e cultura da Dante a Machiavelli*, Torino, Nino Aragno, 2011, p. 84.

⁷⁴ Su Boccaccio e la censura vd. in partic. G. Chiecchi, *Dolcemente dissimulando. Cartelle Laurenziane e Decameron censurato*, Padova, Antenore, 1992; Id., *Le annotazioni e i discorsi sul Decameron del 1573 dei deputati fiorentini*, Roma-Padova, Antenore, 2001; R. Mordenti, *Per un'analisi dei testi censurati: strategia testuale e impianto ecdotico della "Rassetatura" di Lionardo Salviati*, in «Annali di Filologia Moderna», I, 1982, pp. 7-51. Mi permetto di rimandare al mio contributo: *L'autocensura del censurato: le metafore sessuali nel Decameron emendato da Lionardo Salviati*, in *Contesti, forme, riflessi della censura. Creazione, ricezione e canoni culturali tra XVI e XX secolo*, Proceedings of the Conference, ed. by L. Bachelet, F. Goli, E. Ricceri, E. M. Rossi, Roma, Sapienza, 2021, pp. 83-100.

⁷⁵ *Dec.*, *Concl. Dell'Aut.*, 3.

⁷⁶ Cfr. C. Baxter, *Galeotto fu la metafora: Language and sex in Boccaccio's Decamerone*, in *Sexualities, textualities, art and music in early modern Italy*, a cura di K. A. McIver,

circonlocuzioni è da intendersi quindi come un'autocensura, una forma difensiva di parlar coperto atta a permettere un ritratto veritiero della realtà.

La seconda argomentazione, introdotta da un rovesciamento dettato da una retorica ammissione di colpevolezza, sottolinea l'inevitabilità della trattazione di tematiche licenziose nel *Decameron*. Le novelle non sono altro che la rappresentazione dei casi umani, di cui le passioni sono un elemento imprescindibile: la loro mancanza renderebbe impossibile il racconto⁷⁷. Aggiunge inoltre che eventuali termini non accettati dai bigotti si limitano a riprendere espressioni metaforiche usate ogni giorno da uomini e donne: «dico che più non si dee a me esser disdetto d'averle scritte che generalmente non si disdica agli uomini e alle donne di dir tutto di 'foro' e 'caviglia' e 'mortaio' e 'pestello' e 'salsiccia' e 'mortadello'»⁷⁸.

Subito dopo, Boccaccio propone un nuovo argomento difensivo in cui dimostra la sua attenzione per le arti figurative⁷⁹:

Ashgate, 2014, pp. 23-40, a p. 24. Su metafora e allegoria in relazione alla sessualità nelle pagine decameroniane si veda anche F. Fido, *Il regime delle simmetrie imperfette. Studi sul Decameron*, Milano, Franco Angeli, 1988, pp. 91-103; M. Miegel, *Men, Women, and Figurative Language in the Decameron*, in *A Rhetoric of the Decameron*, Toronto, Toronto University Press, 2003, pp. 123-46. Più in generale, sul tema dell'onestà nel *Decameron*, imprescindibili sono gli studi di Paolo Chierchi, per cui si veda almeno Id., *L'onestade e l'onesto raccontare nel Decameron*, Cadmo, Fiesole, 2004.

⁷⁷ «Primieramente se alcuna cosa da intendente persona fien riguardate, assai aperto sarà conosciuto, se io quelle della lor forma trar non avessi voluto, altramenti raccontar non poterle», *Dec., Concl. Dell'Aut.*, 5.

⁷⁸ *Dec., Concl. dell'Aut.*, 4-5. Secondo Luciano Rossi, il passo sarebbe una citazione dei versi 7146-8 e 7192-4 del *Roma de la Rose* di Jean de Meun in cui per la prima volta nella letteratura francese viene impiegato il termine metafora: «Bourses, hernois, riens, piches, pines, / ausi com se fussent spines / mais quant les sentent bien Joignanz, / eles nes tientent pas a poignanz»; «Mes des poetes les sentaces, / les fables et les methaphores, / ne bé je pas a gloser ore». Prendendosi gioco dei propri detrattori, così Boccaccio rivendicherebbe la dignità poetica alla letteratura di intrattenimento, cfr. L. Rossi, «In luogo di sollazzo» *i fabliaux del Decameron*, in «Leggiadre donne...». *Novella e racconto breve in Italia*, a cura F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 13-28, a pp. 16-7.

⁷⁹ Sul tema si vedano gli studi di Vittore Branca: Id., *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Firenze, Sansoni, 1977, *passim*, e i suoi saggi contenuti nel primo dei tre monumentali volumi, AA.VV., *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e*

Senza che alla mia penna non dee essere meno d'auttorità conceduta che sia al pennello del dipintore, il quale senza alcuna riprensione, o almen giusta, lasciamo stare che egli faccia a san Michele ferire il serpente o la spada con la lancia e a san Giorgio il dragone dove gli piace, che volle per la sua salute della umana generazione sopra la croce morire, quando con un chiovo e quando con due i piè gli conficca in quella.

(*Dec., Concl. Dell'Aut., 6*)⁸⁰

Nel paragone con l'arte pittorica, l'autore sembra citare apertamente l'*Ars poetica* oraziana: «pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas»⁸¹. Il passo conferma, inoltre, l'importanza che la figuratività ha nel sistema retorico di Boccaccio. L'*ut pictura poiesis* oraziano ha varia eco nella trattatistica classica e medievale. Anche nell'*Institutio oratoria* occorre un riferimento alla pittura nella teoria descrittiva: «tota

Rinascimento, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1999. Ma si considerino anche: J. Bartuschat, *Appunti sull'eclissi in Boccaccio*, in «Italianistica», XXXVIII/2, 2009, pp. 71-90; L. Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della Morte»*, Roma, Salerno Editrice, 1987; Ead., *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Pisa, Gruppo Editoriale Internazionale, 1994; G. Gilbert, *Boccaccio's Devotion to Artists and Art*, in ID., *Poets Seeing Artists' Work. Instances in the Italian Renaissance*, Firenze, Olschki, 1991, 49-65, trad. it., *La devozione di Giovanni Boccaccio per gli artisti e l'arte*, in AA.VV., *Boccaccio visualizzato*, cit. vol. I, pp. 145-153; A. Cerbo, *Le arti figurative nel Boccaccio latino*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma, Adi editore, 2018, pp. 1-8; M. Ciccuto, *Figure di Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco bolognese*, Napoli, Federico & Ardia, 1991, 5- 77; Id., *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci, 1990; Id., *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi, 1995; Id., *Un'antica canzone di Giotto e i pittori di Boccaccio. Nascita dell'identità artistica*, in «Intersezioni», XVI/3, 1996, pp. 403-416.

⁸⁰ Sul passo si veda almeno: S. Barsella, *La parola icastica: strategie figurative nelle novelle del Decameron*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XXXVII/2, 2009, pp. 91-102, a pp. 101-2.

⁸¹ Orazio, *Ars poetica*, vv. 9-10. Sulla conoscenza boccacciana di Orazio vd. S. Benedetti, *Boccaccio lettore di Orazio*, in *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, a cura di E. Russo, «Studi e testi italiani», VI, 2000, pp. 107-29.

rerum imago quodam modo verbis depingitur»⁸². Alla penna di Boccaccio-
autore deve essere concessa la medesima libertà e autorità data al pennello
di un pittore nella rappresentazione del reale. È qui, inoltre, affrontata la
«questione dei margini di autonomia e innovazione nell’impianto
iconografico dei soggetti di massima diffusione stereotipa»⁸³. Nonostante
un canone prefissato, tanto al pittore quanto allo scrittore resta spazio
interpretativo: se tutti egualmente rappresentano la morte di Cristo sulla
croce, poiché fedeli al dato reale, ognuno può scegliere se porre uno o due
chiodi sui piedi. Pur presentandosi a più riprese in veste di trascrittore delle
novelle narrate dai membri della brigata e nella forma di un pedissequo
osservatore della realtà, Boccaccio qui proclama la sua indipendenza
d’autore e osservatore del mondo.

Delle novelle decameroniane il Certaldese rivendica, inoltre, la *varietas*: i
contenuti scabrosi sono infatti commisti a quelli virtuosi. Tale caratteristica
non è da intendere come un mero aspetto stilistico, ma al contrario è
significativa della sua personale concezione di narrazione. Le storie che
compongono il capolavoro volgare guardano costantemente al reale. La
pluralità rilevabile nel mondo si concretizza nella molteplicità tematica
decameroniana:

Convieni nella moltitudine delle cose diverse qualità di cose trovarsi.
Niun campo fu mai sì ben coltivato, che in esso o ortica o triboli o alcun
pruno non si trovasse mescolato tra l’erbe migliori. Senza che, a avere
a favellare a semplici giovinette, come voi il più siete, sciocchezza
sarebbe stata l’andar cercando e faticandosi il trovar cose molto
esquisite, e gran cura porre di molto misuratamente parlare.

(*Dec., Concl. dell’Aut.*, 19)

⁸² *Inst. Or.*, VIII, III 63.

⁸³ Si veda la nota 6 del commento a cura di Amedeo Quondam all’edizione del
Decameron, Milano, BUR, 2014², p. 1658.

La prima istanza prospettivistica proclamata all'interno dell'*Introduzione* alla prima giornata è la verosimiglianza, in questo senso il lettore deve in via necessaria aspettarsi uno spazio narrativo in cui hanno diritto di presenza anche gli aspetti più disonesti dell'esistenza umana, di cui vizio e virtù sono due poli opposti, ma entrambi caratterizzanti. L'altrove idillico e straniante in cui vivono i membri della brigata è un *hortus conclusus*, un paradiso edenico in cui la natura si presenta all'uomo solo in senso positivo. Il mondo che gli stessi hanno temporaneamente abbandonato, ma a cui dedicano i propri racconti, è rappresentabile tramite l'immagine di un giardino reale: un campo che, seppur ben coltivato dall'uomo, sarà sempre minacciato da *ortiche, triboli* o *alcun pruno*. Si aggiunga inoltre che se il *docere* decameroniano è tutto volto nella direzione dell'insegnamento di un'*ars bene vivendi*, che intenda educare l'individuo a saper interpretare in modo corretto e conseguentemente gestire l'interazione umana, l'inclusione dell'elemento negativo è obbligata. Alla verosimiglianza riferisce inoltre la difesa dall'ultima accusa segnalata nella sezione terminale dell'opera, ovvero «l'aver detto il ver de' frati»⁸⁴.

⁸⁴ *Dec., Concl. dell'Aut., 26. Dec., Concl. dell'Aut., 26.* La polemica antiecclesiastica è un argomento assai vivo nel *Decameron* e occasione di lunghe digressioni in forma di invettiva sia ad opera dei protagonisti delle novelle che dei membri della brigata. Si considerino almeno: le parole di Tedaldo in III 8, 34-5; il rabbioso sfogo di Pampinea in cui viene denunciata l'*ipocresia de' religiosi* in IV 2, 5; la descrizione del *pavoneggiare* dei frati operata da Filostrato in VII 3, 7-12; il commento introduttivo di Dioneo alla novella VIII 2 (paragrafi 3-4), i cui aspri toni suggeriscono un sentire comune. La denuncia delle debolezze clericali è viva e socialmente connotata, particolarmente sentita da Boccaccio e dai suoi lettori contemporanei se si considera che le novelle in questione sono tutte ambientate in un passato vicino a quello dei narratori. Sul tema si vedano almeno: F. Bruni, *Boccaccio*, cit., p. 16; J. Levarie Smarr, *Clergy in Decameron: another look?*, in «Heliotropia», XI, 2014, pp. 55- 64, a p. 58; C. O' Culleánáin, *Religion and clergy in Boccaccio's Decameron*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1984, pp. 15-55; I. Tufano, *Parodie agiografiche, devozione popolare, satira antifratesca nel Decameron*, in «Spolia», I, 2018, pp. 123-42.

Una dichiarazione particolarmente utile ai fini di questa analisi si legge poco dopo nella *Conclusione dell'Autore*:

E ancora, credo, sarà tal che dirà che *ce ne son di troppo lunghe*; alle quali ancora dico che chi ha altra cosa a fare follia fa a queste leggere, eziando se brevi fossero. [...] e *a chi per tempo passar legge, niuna cosa puote esser lunga, se ella quel fa per che egli l'adopera. Le cose brevi si convengono molto meglio agli studenti, li quali non per passar ma per utilmente adoperare tempo faticano, che a voi donne, alle quali tanto del tempo avanza quanto negli amorosi piaceri non ispendete. E oltre a questo, per ciò che né a Atene né a Bologna o a Parigi alcuna di voi non va a studiare, più distesamente parlar vi si conviene che a quegli che hanno negli studii gl'ingegni assottigliati.*
(*Dec., Concl. dell'Aut.*, 20-1)

Seppure il genere novellistico si iscriva all'interno dello spazio della *brevitas*, accade non di rado che le narrazioni decameroniane occupino un ampio spazio testuale. Sono esempio pregnante in questo senso le novelle di Alatiel (II 7) o dello scolare e della vedova (VIII 7), che si aprono all'istanza narrativa tipica del romanzo⁸⁵. Nel dilungarsi del racconto le forme amplificative trovano terreno fertile di applicazione⁸⁶. L'autorizzazione alla dilatazione del testo è rivendicata da Boccaccio nel *delectare*. Già nella prima parte della *Conclusione*, egli sottolinea l'aspetto dilettevole delle novelle, che: «ne' giardini, in luogo di sollazzo, tra persone giovani benché mature e non pieghevoli per novelle, in tempo nel quale andar con le brache in capo

⁸⁵ Sull'aspetto romanzesco della produzione boccacciana si rimanda, anche per i precedenti riferimenti bibliografici, a: I. Candido, *Boccaccio rinnovatore dei generi letterari*, in *Boccaccio 1313-2013. Proceedings of the Second Triennial American Boccaccio Association Conference* (Georgetown University, October 4-6, 2013), a cura di F. Ciabattoni, E. Filosa, K. Olson, Ravenna, Longo editore, 2015, pp. 225-36; Id., *Boccaccio sulla via del romanzo. Metamorfosi di un genere tra antico e moderno*, in «Arnovit», I, 2016, pp. 8-28; G. Zaccaria, *Giovanni Boccaccio. Alle origini del romanzo moderno*, Milano, Bompiani, 2014.

⁸⁶ A tal riguardo Andrea Battistini afferma «per la stessa ragione [il dilettere] si giustifica l'*amplificatio* che allunga il testo delle novelle», A. Battistini, *Retorica*, in *Lessico critico decameroniano*, cit., pp. 320-43, a p. 324.

per iscampo di sé era alli più onesti non disdicevole, dette sono»⁸⁷. La lunghezza delle novelle deve essere rimessa alla loro funzione: occupare il vuoto esistenziale delle donne, impossibilitate da ragioni di natura sociale a spendere il proprio tempo in azioni piacevoli fuori dalle mura domestiche. La brevità si conviene invece a chi vuole sfruttare la lettura in maniera utilitaristica, ovvero agli studiosi che *non per passar ma per utilmente adoperare tempo faticano*. Boccaccio si difende ancora dall'accusa di aver incluso nell'opera troppi argomenti e di averne trattati di inadatti a un uomo "pesato" («le cose dette esser troppe, piene di motti e di ciance, e mal convenirsi a un uomo pesato»⁸⁸). In risposta a questa critica fornisce due affermazioni: ciance, motti e scempiaggini sono anche nelle «prediche fatte da' frati per rimorder delle lor colpe gli uomini»⁸⁹; dichiara inoltre di non esser grave, ma al contrario così lieve da star «a galla nell'acqua»⁹⁰. La proclamazione di leggerezza anticipa la chiusura semi-seria del *Decameron*, che conferma l'opposizione con la fronte drammatica dell'opera sancendone l'iscrizione all'interno del genere della commedia. L'instabilità del mondo potrebbe essere filtrata all'interno della lingua boccacciana, pur giudicata piacevole dalla sua primissima giudice: una semplice e anonima donna la valuta come la più bella e la più dolce nel mondo. Velocemente, Boccaccio conclude l'opera mostrandosi consapevole del suo ruolo di

⁸⁷ *Dec., Concl. dell'Aut., 7.*

⁸⁸ *Dec., Concl. dell'Aut., 22.*

⁸⁹ *Dec., Concl. dell'Aut., 23.*

⁹⁰ *Dec., Concl. dell'Aut., 23.* Sulla *lievitas* in Boccaccio, Dante e nelle fonti cristiane si veda la nota 58 dell'edizione del *Decameron*, a cura di M. Veglia, Torino, Einaudi, 2020, p. 1266.

codificazione del genere novellistico, poiché, specifica, quando la vicina espresse il suo giudizio, erano poche le persone a scrivere novelle⁹¹:

Confesso nondimeno le cose di questo mondo non avere stabilità alcuna ma sempre essere in mutamento, e così potrebbe della mia lingua esser intervenuto. La quale, non credendo io al mio giudizio il quale a mio potere io fuggo nelle mie cose, non ha guari mi disse una mia vicina che io l'aveva la migliore e la più dolce del mondo: e in verità, questo fu, egli erano poche a scrivere le soprascritte novelle.
(*Dec., Concl. dell'Aut., 27*)

2.3. Descrittivismo e figuratività

Come messo in luce nella seconda sezione di questa analisi, la *descriptio superficialis* è una delle vie più frequenti dell'*amplificatio* nella tradizione retorica e letteraria medioevale. Nella produzione scrittoria di Boccaccio è possibile rilevare numerosi esempi descrittivi articolati secondo la forma normativizzata da Matteo di Vendôme nell'*Ars poetica*, in particolar modo nella *Comedia delle ninfe fiorentine*⁹². Come si è cercato di dimostrare nel corso

⁹¹ Spetta a Janette Levarie Smarr aver riconosciuto la fonte ovidiana di questo passo e più in generale nelle strategie difensive decameroniane, vd. Ead., *Ovid's Boccaccio: a Note on Self Defense*, in «Maediaevalia», XIII, 1989, pp. 247-55.

⁹² Giovanni Pozzi cita le descrizioni incluse nella *Comedia delle ninfe fiorentine* come «la serie più spettacolosa di tutti i canoni lunghi di tutta la letteratura» e afferma che nell'opera «la variante è spinta fino al parossismo», *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 145-84, a pp. 152 e 177. Sulla *descriptio* e l'importanza delle immagini nel sistema poetico di Boccaccio esiste una nutrita bibliografia, si rimanda qui almeno a: A. Bisanti, *Boccaccio tra l'Alda e il Geta*, in «Heliotropia», XVI-XVII, 2019-20, pp. 1-53; C. Di Franza, *L'Elegia di Madonna Fiammetta: la descriptio*, cit.; I. Maffia Scariati, *La descriptio puellae*, cit.; P. Guérin, *De l'image au texte et du texte à l'image: sur les puissances de la peinture chez Boccace*, in «Cahiers d'études italiennes», VIII, 2008, pp. 13-39; R. Stillers, «L'Amorosa visione e la poetica della visualità», in *Autori e lettori di Boccaccio*, Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001), a cura di M. Picone, Firenze, Cesati, 2002, pp. 327-342; P. D. Stewart, *Considerazioni sulla tecnica della descriptio superficialis nel Decameron*, in *Boccaccio e dintorni, Miscellanea di*

della lettura dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, procedendo con la sperimentazione narrativa, il Certaldese rimodula anche questo peculiare strumento di amplificazione apportando importanti innovazioni alla tradizione. Il *Decameron*, nella cui cornice prendono voce ben sette narratrici donne, avrebbe potuto offrire all'autore una grande possibilità di impiego della *descriptio puellae*, tuttavia, le occorrenze della figura sono assai rare. Unica delle appartenenti alla brigata raffigurata con analiticità topica è Fiammetta. Il suo ritratto arricchisce il momento in cui la donna viene incoronata regina nella *Conclusione* alla *IV Giornata* del *Decameron*:

La Fiammetta, li cui capelli eran crespi, lunghi e d'oro e sopra li candidi e dilicati omeri ricadenti e il viso ritondetto con un color vero di bianchi gigli e di vermiglie rose mescolati tutto splendido, con due occhi in testa che parean d'un falcon pellegrino e con una boccuccia piccolina li cui labbri parean due rubinetti, sorridendo rispose
(*Dec.*, IV, *Concl.*, 4)

L'immagine di Fiammetta è sicuramente più ampia di quella delle altre donne decameroniane, ma, pur ricalcando alcuni moduli espressivi tipici della tradizione amplificativo-descrittiva medievale, è indubbiamente breve. La *descriptio superficialis* è, in genere, un pezzo di stile in grado di occupare un vastissimo spazio di pagina; Boccaccio aveva già dato mostra delle sue capacità in questo ambito nelle opere della giovinezza. La dimensione testuale del ritratto della ninfa Fiammetta nella *Comedia delle ninfe fiorentine* è così esteso da impedire una sua citazione integrale⁹³; allo stesso modo della donna è offerto un duplice quadro meno ricco, ma

studi in onore di Vittore Branca, II, Firenze, Olschki, 1983, pp. 111-21; M. De Las Nieves Muniz, *Sulla tradizione della descriptio puellae e sull'Amaranta di Sannizzaro*, in «Rinascimento meridionale», II, 2011, pp. 21-57.

⁹³ Cfr. *Com. Ninf.*, XII 17-31.

comunque piuttosto lungo, nel *Filocolo*⁹⁴. All'altezza della scrittura decameroniana, la tecnica della *descriptio superficialis* è per Boccaccio ormai uno strumento fin troppo impiegato e a cui rimangono poche possibilità di riuso attivo e originale. Pur mantenendo contenuti e formulazioni topiche nel quadro visivo dell'incoronazione presente nella *Conclusione* alla quarta giornata – i capelli aurei, la metafora dei gigli e delle rose per rendere il colore del viso; l'attenzione dedicata ad occhi e labbra – l'autore li iscrive all'interno del più ridotto formato richiesto dalla *brevitas*.

Le forme della descrizione nel *Decameron* aderiscono a una nuova spazialità narrativa, caratterizzata da un ben definito limite di estensione. Al contempo, sono impiegate in via esclusiva quando si rendono funzionali per lo sviluppo diegetico. Non sembra un caso che nella cornice sia proprio Fiammetta ad essere descritta al momento dell'incoronazione, poiché nel corso del suo reggimento «si ragiona di ciò che alcuno amante, dopo alcuni fieri o sventurati accidenti, felicemente avvenisse», e il tema erotico ben si adatta alla definizione della bellezza femminile⁹⁵. Le forme amplificative nel *Decameron* sembrano sfruttate per rimarcare i nodi diegetici della narrazione. Tale aspetto è particolarmente evidente per le uniche *descriptio puellae* presenti nelle novelle (V 1 e X 6) e appare significativo che la prima di esse sia posta proprio in apertura della *V Giornata*. È, infatti, il caso di Efigenia, la cui bellezza cattura l'attenzione di Cimone, un uomo rozzo ed

⁹⁴ Cfr. *Fil.*, IV 43, 1-3; IV 18, 1-7.

⁹⁵ A tal riguardo Stewart argomenta: «un ritratto di maniera, che, però, inserito a questo punto, sembra voler dare evidenza alla lieta vivacità della giovane donna», P. D. Stewart, *Retorica e mimica*, cit., p. 41. La lieta vivacità, tuttavia, è una caratteristica da attribuire più in generale a tutti i membri della brigata, non sembra dunque chiaro il motivo per cui la *descriptio superficialis* sia destinata solo a Fiammetta e non alle altre donne.

illetterato, che persuaso dall'immagine e travolto d'amore, decide di impegnarsi per divenire colto e virtuoso⁹⁶:

Andatosene adunque Cimone alla villa e quivi [...] avvenne che un giorno [...] entrò in un boschetto il quale era in quella contrada bellissimo, e per ciò che del mese di maggio era, tutto fronzuto. Per lo quale andando, s'avvenne, sí come la sua fortuna il vi guidò, in un pratello d'altissimi alberi circuito, nel un de' canti del quale era una bellissima fontana e fredda, allato alla quale vide sopra il verde prato dormire una bellissima giovane con un vestimento indosso tanto sottile, che quasi niente delle candide carni nascondeva, e era solamente dalla cintura in giù coperta di una coltre bianchissima e sottile [...]. e quindi cominciò a distinguer le parti di lei, lodando i capelli li quali d'ora estimava, la fronte, il naso e la bocca, la gola e le braccia e sommamente il petto, poco ancora rilevato
(Dec., V 1, 6-9)

Il tema della novella è, dunque, quello della forza educatrice della bellezza. L'immagine di Efigenia è contestualizzata all'interno di uno spazio naturale che ha tutte le caratteristiche tipiche di un *locus amoenus*. *Descriptio locis* consimili sono variamente presenti nelle zone testuali dedicate alla cornice. In questo caso, l'attenzione volta alla dimensione spaziale concorre ad attribuire a Efigenia i tratti tipici di una ninfa. Tale sequenza diegetica appare come un diretto richiamo delle vicende vissute da Ameto nella *Commedia delle ninfe fiorentine*⁹⁷. Sembra, tuttavia, interessante sottolineare in particolare due aspetti della lassa descrittiva citata: l'importanza attribuita al campo sensoriale della vista, rimarcata, nel paragrafo che segue, dalla figura di Cimone ritratto nel momento in cui è intento a

⁹⁶ Sul lessico amoroso-cavalcantiano della novella vd. J. M. Cozzarelli, *Love and Destruction in the Decameron: Cimone and Calandrino*, in «Forum Italicum», II, 2004, pp. 338-63; M. Pace, *L'amore di Cimone. Tradizione medica e memoria cavalcantiana in Decameron V 1*, in «Studi sul Boccaccio», XLIV, 2016, pp. 251-75. In particolare al contributo di Pace si rimanda anche per la bibliografia pregressa.

⁹⁷ Su questo si veda ancora P. Stewart, *Retorica e mimica*, p. 43.

osservare la donna⁹⁸; la sessualizzazione dell'immagine, Efigenia è infatti nuda per tutta la parte superiore del corpo, dalla cintura in giù è invece coperta solo da una *coltre bianchissima e sottile*. Se di Fiammetta era messo in evidenza il viso, è invece il corpo di Efigenia nel suo classico afflato erotico a dominare.

Appare interessante notare che la medesima componente sessualizzante sia presente nella seconda novella decameroniana in cui è possibile rilevare una *descriptio superficialis* canonica, ovvero in X 6, narrata proprio da Fiammetta. Tra il 1266 e il 1285 Carlo I d'Angiò, re di Napoli, si rifugia a Castellammare di Stabia, dove è ospite di un banchetto⁹⁹ offerto nel proprio giardino da Neri degli Uberti, fiorentino di fazione ghibellina. La cena procede lietamente e Boccaccio non si ferma a descriverne i dettagli («Le vivande vi vennero dilicate, e i vini furono ottimi e preziosi, e l'ordine bello e gradevole senza alcun sentore e senza noia»¹⁰⁰). L'ordine naturale degli eventi è interrotto dall'arrivo delle due bellissime gemelle, figlie del fiorentino¹⁰¹:

⁹⁸ «La quale come Cimon vide, non altramenti che se mai più forma di femina veduta non avesse, fermatosi sopra il suo bastone, senza dire alcuna cosa, con ammirazion grandissima la incominciò intentissimo a riguardare», *Dec.*, V 1, 8. Non sembra un caso che la novella goda di una lunga tradizione figurativa e sia nel mondo dell'iconografia boccacciana tra le più rappresentate, cfr. I. Vivarelli, *Il Decameron visualizzato. La tradizione figurativa della novella di Cimone ed Efigenia*, in «Studi sul Boccaccio», XXXII, 2004, pp. 161-200.

⁹⁹ Per un'approfondita analisi del *topos* del banchetto e il suo impiego in forma di presidio narrativo nel *Decameron* si rimanda a: G. Alfano, *Cibo per gli occhi: il banchetto come dispositivo teatrale nel Decameron*, in *Boccacce, entre Moyen Âge et Renaissance. Les tensions d'un écrivain*, a cura di S. Ferrara, M. T. Ricci, E. Boillet, Parigi, Honoré Champion, 2015, pp. 67-80; L. Sanguineti White, *La scena*, cit. Ma si veda anche A. Quondam, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, Il Mulino, 2010.

¹⁰⁰ *Dec.*, X 6, 9.

¹⁰¹ Una scena simile nel Filocolo III 11, 3 in cui ci sono due giovanette di meravigliosa bellezza cantando una amorosa canzonetta III 11 3 e aspettando florio in giardino presso una fontana col disegno di sedurlo e distrarlo così dal suo amore per Bianci fiore. Cfr. P. D. Stewart, *Retorica e mimica*, cit., p. 45. Per il rapporto del passo

E mangiando egli lietamente, e del luogo solitario giovandogli, e nel giardino entrarono due giovinette d'età forse di quattordici anni l'una, bionde come fila d'oro, e co' capelli tutti inanellati e sopr'essi sciolti una leggiara ghirlandetta di provinca, e nelli lor visi più tosto agnoli parevan che altra cosa, tanto gli avevan dilicati e belli; e *eran vestite d'un vestimento di lino sottilissimo e bianco come neve in su le carni, il quale dalla cintura in su era strettissimo e da indi giù largo a guisa d'un padiglione e lungo infino a' piedi.*
(Dec., X 6, 11)

L'inziale *descriptio superficialis* delle fanciulle è modulata secondo le figure topiche della retorica medievale: non mancano ancora una volta la chioma aurea, una ghirlanda tra i capelli e il viso angelico. L'inclusione dei vestiti nell'elenco dei dettagli corporei è invece una componente innovativa rispetto alla tradizione. Il motivo dell'abito – alluso per porre in accento la nudità di Efigenia nella novella V, 6 – si fa portatore in questa sede di un'altissima carica erotica. La teatrale entrata delle giovani in scena avvia una sequenza, tra le più sensuali e provocanti del *Decameron*, eccezionalmente rallentata. Boccaccio specifica che le due indossano un abito aderente sul seno, stretto in vita da una cinta, poi lungo e ampio fino ai piedi, di una stoffa bianca e leggerissima. Le due fanciulle divengono a tutti gli effetti l'attrattiva della serata quando entrano nella vasca di un'ampia fontana per pescare la cena che verrà poi cotta da un famigliaio:

indicato del *Filocolo* e Alano di Lilla, *Anticlaudio*, I 289-91, si veda: G. Velli, *L'Ameto e la pastorale: il significato della forma*, in *Petrarca e Boccaccio*, Padova, Antenore, 1979, pp. 189-80. Si segnala che l'*Anticlaudio*, opera di certo noto a Boccaccio, è presente nell'inventario della parva libreria di Santo Spirito. La novella è, inoltre, fortemente connessa al tema dell'*aegritudo amoris*, vd. M. Ciavolella, *La tradizione dell'aegritudo amoris nel Decameron*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLVII, 1970, pp. 496-517; N. Tonelli, *Fisiologia della passione*, cit., *passim.*; M. Riva, *Hereos / Eleos. L'ambivalente terapia del mal d'amore nel libro "chiamato Decameron e cognominato principe galeotto"*, in «Italian Quarterly», CXLIII-VI, 2000, pp. 69-106; L. Sanguineti White, *La tentazione di re Carlo: Decameron X 6*, in «Lettere italiane», I, 2012, pp. 3-10.

Le giovinette, venute innanzi onestamente e vergognose, fecero la reverenzia al re; e appresso là andatesene onde nel vivaio s'entrava, quella che la padella aveva, postala giù e l'altre cose appresso, prese il baston che l'altra portava e amendune nel vivaio, *l'acqua del quale loro infino al petto aggiugnea*, se n'entrarono. Delle quali, l'una frugando in quelle parti dove sapeva che i pesci si nascondevano e l'altra le vangaiole parando, *con grandissimo piacere del re, che ciò attentamente guardava*, in piccolo spazio di tempo presero pesce assai; e al famigliar gittatine che quasi vivi nella padella gli metteva, *si come ammastrate erano state, cominciarono a prendere de' più belli e a gittare su per la tavola davanti al re e al conte Guido e al padre. Questi pesci su per la mensa guizzavano, di che il re aveva maraviglioso piacere, e similmente egli prendendo di questi, alle giovani cortesemente gli gittava indietro; e così per alquanto spazio cianciarono*, tanto che il famigliare quello ebbe cotto che dato gli era stato, il qual più per uno intramettere, che per molto cara o dilettevol vivanda, avendol messer Neri ordinato, fu messo davanti al re.

Le fanciulle, veggendo il pesce cotto e avendo assai pescato, *essendosi tutto il bianco vestimento e sottile loro appiccato alle carni, né quasi cosa alcuna del dilicato lor corpo celando, usciron del vivaio*, e ciascuna le cose recate avendo riprese, *davanti al re vergognosamente passando*, in casa se ne tornarono. Il re e 'l conte e gli altri che servivano, avevano molto queste giovinette considerate, e molto in sé medesimo l'avea lodate ciascuno per belle e per ben fatte, e oltre a ciò per piacevoli e per costumate, *ma sopra a ogn'altro erano al re piaciute. Il quale sì attentamente ogni parte del corpo loro aveva considerata, uscendo esse dell'acqua, che chi allora l'avesse punto non si sarebbe sentito*. E più a loro ripensando, senza sapere chi si fossero né come, *si sentì nel cuor destare un ferventissimo desiderio di piacer loro, per lo quale assai ben conobbe sé divenire innamorato, se guardia non se ne prendesse, né sapeva egli stesso qual di lor due si fosse quella che più gli piacesse, sì era di tutte cose l'una simiglievole all'altra.*
(Dec., X 6, 13-8)

La lunga sequenza, che sembra qui necessario citare integralmente, è caratterizzata dal forte afflato evidente e da una generale tendenza erotizzante, ampliata anche dal tema del doppio, poiché le sue principali protagoniste sono gemelle. I dettagli forniti da Boccaccio in questa sede raggiungono picchi di un virtuosismo erotico: l'autore specifica che le due si immergono nella fontana fino al seno; i leggeri vestiti, bagnati, aderiscono

al corpo svelandone anche i più minuti dettagli. La pesca diviene presto un gioco: su precedente istruzione dello stesso padre, le fanciulle gettano gioiosamente le prede più grandi sul tavolo del re, che a sua volta le rilancia. L'uomo assiste alla scena con *grandissimo* e *maraviglioso piacere* fino ad essere preso dalla vista e dall'osservare ogni parte dei loro corpi quasi nudi che «chi allora l'avesse punto non si sarebbe sentito». La resa dell'immagine raggiunge nei passi citati una forte figuratività, tramutando il lettore in spettatore della scena erotica insieme al re, che più degli altri invitati ne rimane colpito. Il coinvolgimento passionale è tale da farlo innamorare perduto di entrambe.

Il canone della *descriptio superficialis*, in cui la bellezza femminile è il motivo dominante, è normativizzato da Matteo di Vendôme attorno al 1175 con la scrittura dell'*Ars versificatoria*. Quando Goffredo di Vinsauf redige la *Poetria nova*, tra il 1200 e il 1215, tale strumento retorico si presenta ormai fin troppo impiegato ed esaurito nelle sue potenzialità espressive. Il secondo autore suggerisce quindi di affrontare in forma descrittiva nuovi temi, che guardano più ampiamente alla generale apparenza esteriore della realtà. Tra gli esempi proposti vi sono scene più dinamiche, in cui la descrizione tende figurativamente verso la narrazione, e nello specifico anche il ritratto un banchetto e della sua animazione conviviale¹⁰². Boccaccio sembra arrivare in questa sede alle medesime conclusioni di Goffredo di Vinsauf: pur prendendo avvio nella lunga sequenza diegetica con una canonica *descriptio puellae*, composta come un elenco di elementi topici relativi all'aspetto esteriore; i successivi sviluppi del testo muovono invece in direzione di una concezione della *descriptio* più goffrediana, ma soprattutto adatta alla narrazione dinamica tipica della novella.

¹⁰² Si veda la pt. 2, cap. 3 di questa tesi.

La figuratività può dirsi uno degli elementi caratteristici della prosa decameroniana. La descrizione evidente ha nelle novelle uno stretto rapporto con il concetto di corpo. Sono rari i casi in cui è l'esteriorità maschile ad essere descritta, è invece il femminile a occupare matericamente lo spazio narrativo. Non solo la bellezza, ma anche la bruttezza è volta in immagine nelle novelle. Le descrizioni del "brutto" sono sottratte nel *Decameron* dal ragionamento serio che invece assumono quelle destinate al "bello", al contrario dagli aspetti ributtanti della fisicità Boccaccio trae sfumature comiche. La *descriptio superficialis* negativa è, nella tradizione classica e medievale, un motivo tipico della *vituperatio vetuale*¹⁰³. Nell'antichità non furono, tuttavia, definiti degli «schemi rigidi di contenuto e forma» relativi alla *descriptio turpitudinis*, ma fu comunque costituito un repertorio piuttosto stabile dei suoi argomenti basato sulla focalizzazione e l'amplificazione del dettaglio sgradevole¹⁰⁴. Matteo di Vendôme nell'*Ars versificatoria* sopperisce a questa lacuna fornendo come esempio la *descriptio* di Beroè, sviluppata in maniera antitetica a quella di Elena¹⁰⁵. I ritratti di Ciuta e Nuta nel *Decameron* sembrano guardare a tale sistema di conoscenze. Anche in questo caso, le due descrizioni si innestano

¹⁰³ Per un *excursus* sul *topos* della *vituperatio vetuale* nei poeti latini antichi – particolare in Marziale, Ovidio e Giovenale, tutti presenti nella collezione libraria boccacciana – fino al Quattrocento, si veda almeno P. Bettella, *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*, Toronto-Buffalo-Londra, University of Toronto Press, 2005, in cui è possibile ritrovare una ricca bibliografia pregressa e i riferimenti agli utili studi precedenti della medesima studiosa.

¹⁰⁴ G. Pozzi, *Sull'orlo*, cit., p. 49.

¹⁰⁵ Matteo di Vendôme, *Ars versificatoria*, I 58. Più in generale sul tema della *vituperatio vituale* e la sua tradizione fino al XII secolo si veda anche per la più che ricca bibliografia F. Sivo, *Per un'estetica del rovescio. La vituperatio vituale tra retorica e parodia*, in *Il ruolo della scuola nella tradizione dei classici latini. Tra Fortleben ed esegesi*, Atti del convegno internazionale (Foggia, 16-18 ottobre 2016), a cura di G. M. Masselli, F. Sivo, Foggia, Il Castello, 2017, t. II, pp. 487-534. Sulla descrizione negativa del corpo si veda anche Ead., *Corpus infame*, in *Estremità e escrescenze del corpo*, «Micrologus», XX, 2012, pp. 109-90.

nei principali nodi diegetici delle novelle, amplificando i momenti salienti del narrato.

Nell'*Ottava Giornata del Decameron*, sotto il reggimento di Lauretta, «si ragiona di quelle beffe che tutto il giorno o donna a uomo o uomo a donna o l'uno uomo all'altro si fanno»¹⁰⁶. La quarta novella tratta del prete di Fiesole e del suo fallito tentativo di avere un rapporto sessuale con Piccarda, una vedova, umile e virtuosa, che frequenta la sua chiesa. La donna non vuole sottostare ai desideri sessuali dell'ecclesiastico e, a seguito delle sue numerose insistenze, insieme ai propri fratelli ordisce nei suoi confronti una beffa. Dopo aver fatto credere al prete di volerlo incontrare di notte, al buio nella propria stanza, Piccarda chiede alla propria fante di prendere il suo posto. La descrizione di quest'ultima è modulata con particolare attenzione da parte di Boccaccio e sembra rispecchiare a pieno i dettami di Matteo di Vendôme:

Aveva questa donna una sua fante, la qual non era però troppo giovane, ma ella aveva il più brutto viso e il più contrafatto che si vedesse mai; ché ella aveva il naso schiacciato forte e la bocca torta e le labbra grosse e i denti mal composti e grandi, e sentiva del guercio, né mai era senza mal d'occhi, con un color verde e giallo, che pareva che non a Fiesole ma a Sinigaglia avesse fatta la state; e oltre a tutto questo era sciancata e un poco monca dal lato destro; e il suo nome era Ciuta; e perché così cagnazzo viso avea, da ogn'uomo era chiamata Ciutazza. E benché ella fosse contrafatta della persona, ella era pure alquanto maliziosetta. La quale la donna chiamò a sè e dissele: «Ciutazza, se tu mi vuoi fare un servizio stanotte, io ti donerò una bella camicia nuova».

La Ciutazza, udendo ricordar la camicia, disse: «Madonna, se voi mi date una camicia, io mi gitterò nel fuoco, non che altro».

«Or ben,» disse la donna «io voglio che tu giaccia stanotte con uno uomo entro il letto mio, e che tu gli faccia carezze, e guarditi ben di non far motto, sì che tu non fossi sentita da' fratei miei, ché sai che ti dormono allato; e poscia io ti darò la camiscia.»

La Ciutazza disse: «Sì dormirò io con sei, non che con uno, se bisognerà».
(*Dec.*, VIII 4, 21-6)

¹⁰⁶ *Dec.*, VIII, *Intr.*, 1.

La *descriptio superficialis* dedicata a Ciuta¹⁰⁷, in maniera conforme alla tradizione retorica, consiste in un rovesciamento di quelle dedicate nelle pagine decameroniane a Efigenia e alle giovani amate da Carlo I. Gli elementi corporei di attrattiva notati per la bellezza sono i medesimi che colpiscono nella bruttezza di Ciuta, così “cagnazza nel volto” da essere definita dai più “Ciutazza”. L’uso della desinenza giocosa popolare mostra fin da subito l’appartenenza della novella a un sistema comico e caricaturale, in cui la figuratività burlesca è intimamente connessa ai motivi del corpo e della sessualità. La descrizione dell’orrida fante è colorata di elementi disgustosi: il viso deforme, il naso schiacciato, la bocca e i denti storti, le labbra grosse, ancora gli occhi ributtanti e purulenti. La comicità dell’immagine è resa più forte dal riferimento a Senigaglia, regione allora nota per l’aria malsana, in particolare perché foriera di febbri malariche. Il corpo della Ciuta, così analiticamente scrutato nei suoi aspetti più orridi, ha anche in questo caso un’importante carica sessualizzante, che tuttavia subisce un processo di rovesciamento: “maliziosetta” e ben disposta a condividere amplessi anche con sei uomini, diviene emblema di un incubo erotico.

L’attenzione volta alla sua corporeità si iscrive all’interno di un preciso sistema narrativo, ovvero quello della beffa. Nella tradizione letteraria, la beffa è strutturata su di un rapporto triplice che investe un persecutore (il

¹⁰⁷ Più breve la descrizione di Nuta: «grassa e grossa e piccola e mal fatta, con un paio di poppe che parean due ceston da letame e con un viso che pareo de’ Baronci, tutta sudata, unta e affumicata», *Dec.*, VI 10, 8. Si segnala anche, dalla medesima novella, la descrizione delle vesti di Guccio Imbratta, egualmente caratterizzata da un certo gusto per l’orrido e dall’attenzione al dettaglio: «E senza riguarda a un suo cappuccio sopra il quale era tanto untume, che avrebbe condito il Calderon d’Altopaacio, e a un suo farsetto rotto e ripezzato e intorno al collo e sotto le ditella smaltato di sucidume, con più macchie e di più colori che mai drappi fossero tartereschi o indiani, e alle sue scarpette tutte rotte e alle calze sdrucite, le disse, quasi fosse stato il siri di Ciastiglione, che rivestir la voleva e rimetterla in arnese», *Dec.* VI 10, 23.

beffatore), una vittima (il beffato) e un osservatore¹⁰⁸. Secondo Anne Fontes Baratto, «le processus de la beffa constitue un truquage du réel parce qu'il dénature les faits, mais aussi parce qu'il brouille les statuts des différents personnages impliqués dans l'action»¹⁰⁹. In rapporto alla realtà effettiva, infatti, la beffa permette di creare una zona di autonomia parallela all'oggettività del mondo dove l'intelligenza del beffatore è onnipotente e impone le sue leggi e la sua logica. La beffa consta infatti di due fasi: la messa in scena, in cui il persecutore dà forma al mondo di apparenze da cui scaturisce l'inganno e ne comunica i meccanismi ai propri aiutanti/osservatori e al beffato¹¹⁰; le conseguenze della messa in atto che si manifestano sulla vittima cambiandone lo statuto, procedendo tramite una sua ridicolizzazione che coincide con un suo annientamento psicologico o fisico¹¹¹. Sul piano letterario o teatrale, il sistema beffa si sviluppa in genere all'interno di una società considerata già di per sé predisposta a essa, una

¹⁰⁸ Cfr. G. Ferroni, *Frammenti di discorsi sul comico*, in Id., D. Della Terza, F. Granda, I. Paccagnella, F. Scalise, *Ambiguità del comico*, a cura di Id., Palermo, Sellerio, 1983, pp. 17-79, a p. 71. Sulle strutture della beffa nel *Decameron* vd.: A. Fontes Baratto, *Le thème de la beffa dans le Décameron*, in *Formes et signification de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, a cura di A. Rochon, Université de la Sorbonne nouvelle, Parigi, 1972; M. Picone, *Lettura macrotestuale dell'ottava giornata del Decameron*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», XX, 2003, pp. 11-35; C. Savelli, *Riso*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini, P. M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 342-72; C. Segre, *La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento*, in *Notizie della crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 85-97.

¹⁰⁹ A. Fontes Baratto, *Le thème de la beffa*, cit., p. 14.

¹¹⁰ A tal riguardo Michelangelo Picone rileva: «il beffatore dimostra attraverso la sua azione di saper dominare la realtà circostante, trasformando in evento la quotidianità: fa sentire al beffato di star vivendo un'avventura straordinaria, salvo poi farlo svegliare con i frammenti di un sogno infranto», *Lettura macrotestuale*, cit., p. 14. Marcello Ciccuto sottolinea lo stretto rapporto che intercorre tra la beffa e la figuratività, poiché i beffatori, ai pari di pittori, riescono a creare una nuova immagine della realtà, agendo sulla superficie visibile del mondo con fini ingannatori, cfr. *Le novelle d'artista in Boccaccio: per una storia narrativa del visibile parlare*, in «Carte romanze», VI/2, 2018, pp. 199-210.

¹¹¹ Ivi, pp. 17-22.

società intimamente comico-ludica e dotata di «generici connotati carnevaleschi»¹¹², in cui un membro viene isolato per divenire zimbello. Nella teatralizzazione della violenza, il persecutore raddoppia il piacere derivato dalla distruzione dell'altro: mostrare ad un pubblico consenziente l'inganno si traduce nel porsi come spettatore di se stesso amplificando così la forza della propria azione nello sguardo e nel commento della brigata. La comicità delle novelle di scherno trova riscontro all'interno della funzione destinatario, poiché essa si presenta come riferimento «ad eventi prodottisi in una società reale»¹¹³. In questo senso Michelangelo Picone afferma che la beffa è da considerare «uno spettacolo alla quale partecipa l'intera comunità», un aspetto rilevato dallo studioso in maniera predominante nell'ottava giornata del *Decameron*¹¹⁴. Secondo questa prospettiva sono ad esempio da leggere tanto il soprannome "Ciutazza", attribuito alla donna dai concittadini, quanto il rimando all'area geografica di Fiesole, che concorrono a iscrivere la narrazione in circostanze cronotopiche vicine ai membri della brigata e ai lettori coevi. L'uso della *descriptio superficialis* per connotare l'aspetto di Ciuta è da considerare, dunque, in relazione a questi specifici sistemi narrativi, di cui la novella è un perfetto esempio nella sua impostazione retorica e strutturale.

Nel segreto della notte e in pieno silenzio, l'orrida fante si sostituisce a Piccarda e consuma un lungo amplesso sessuale con l'inconsapevole prelado¹¹⁵. È la teatrale luce di un torchietto che chiarisce il rapporto tra

¹¹² Cfr. G. Ferroni, *Frammenti*, cit., p. 73.

¹¹³ Ivi, p. 76.

¹¹⁴ M. Picone, *Lettura macrotestuale*, cit., p. 17.

¹¹⁵ «Venuta adunque la sera, messer lo proposto venne come ordinato gli era stato, e i due giovani, come la donna composto avea, erano nella camera loro e facevansi ben sentire: per che il proposto, tacitamente e al buio nella camera della donna entratosene, se n'andò come ella gli disse, al letto, e dall'altra parte la Ciutazza, ben dalla donna informata di ciò che a fare avesse. Messer lo proposto, credendosi aver la donna sua

realtà e apparenza. Testimone non è solo la famiglia della vedova, ma anche il vescovo del paese, portato dai fratelli di Piccarda nella stanza per denunciare il disonesto comportamento del prete:

l'un de' giovani, preso un torchietto acceso in mano e messosi innanzi, seguitandolo il vescovo e tutti gli altri, si dirizzò verso la camera dove messer lo proposto giaceva con la Ciutazza. Il quale, per giugner tosto, s'era affrettato di cavalcare, e era, avanti che costor quivi venissero, cavalcato già delle miglia più di tre; per che istanchetto, avendo, non ostante il caldo, la Ciutazza in braccio, si riposava. Entrato adunque con lume in mano il giovane nella camera, e il vescovo appresso e poi tutti gli altri, gli fu mostrato il proposto con la Ciutazza in braccio. In questo destatosi messer lo proposto, e veduto il lume e questa gente dattornosi, vergognandosi forte e temendo, mise il capo sotto i panni. Al quale il vescovo disse una gran villania, e fecegli trarre il capo fuori e vedere con cui giaciuto era.

(Dec., VIII 4, 33-4)

Il disvelamento della realtà è reso con forti esiti figurativi: rischiarata dalla luce del torchietto, l'immagine del prelato con la Ciutazza a cavalcioni campeggia al centro della scena. Entrambi ancora nudi e addormentati dopo il lungo "cavalcare", sono svegliati dalla luce e dalle presenze che li attorniano. Travolto dall'imbarazzo e resosi conto che il sogno sessuale si è realizzato in un incubo erotico, l'uomo cerca di celare il suo corpo e quello della sua amante accidentale con le coperte. Il vescovo, con la sua autorità, impone al prelato non solo di mostrare il proprio volto, ma anche quello della donna con cui egli ha condiviso l'amplesso. L'umiliazione non si limita alla sola dimensione privata della stanza né al solo momento citato, ma si perpetua nella futura socialità: i rumori sull'avvenuto si propagano

allato, si recò in braccio la Ciutazza e cominciolla a basciare senza dir parola, possession pigliando de' beni lungamente desiderari», *Dec.*, VIII 4, 27.

velocemente per tutta la città e in essa riecheggiano per lungo tempo, destinando il prelado a un perpetuo pubblico ludibrio:

Questo peccato gli fece il vescovo piagnere quaranta dì ma amore e isdegno gli ele fecero piagnere più di quarantanove; senza che, poi a un gran tempo, egli non poteva egli mai andar per via che egli non fosse da' fanciulli mostrato a dito, li quali dicevano: «Vedi colui che giacque con la Ciutazza»; il che gli era sì gran noia, che gli ne fu quasi in sù lo 'mpazzare.

(Dec., VIII 4, 37)

L'aspetto figurativo e pubblico del sistema beffa emerge nella novella VIII 4 in maniera evidente, divenendo la caratteristica prominente del testo. Come per le novelle V 1 e V 6, la forma retorica impiegata da Boccaccio coincide prima con una pausa descrittiva, un ritratto dettagliato e statico, per poi mutare in una narrazione fortemente rallentata e dall'afflato figurativo. Nei casi in cui la *descriptio superficialis* è dedicata alla bellezza muliebre, i successivi sviluppi della novella conducono a un esito positivo connesso a tematiche serie. Esempio più pregnante in questo senso è il caso di Cimone, che dall'osservazione del corpo femminile trae spinta per la crescita personale. Quando invece la medesima forma retorica è segnata da un umoristico gusto per il brutto, la novella si innesta all'interno del sistema-beffa, che tuttavia conduce egualmente a una dimensione conoscitiva.

Come si vedrà nel corso di questa analisi, ai corpi dei beffati lividi, bruciati, oltraggiati, sporcati, denudati e – in una sola parola – umiliati è dedicata la narrazione analitica. Tramite la fisicità della sofferenza i personaggi rendono conto dei propri errori estimativi. L'*evidentia* del dettato nel *Decameron* ostende le conseguenze della mancata esperienza nell'arte del saper vivere e in questo senso è da leggersi in forma

pedagogica. Le novelle offrono ai lettori un'inesauribile e variegata serie di casi umani, di modelli etici e comportamentali, in cui alla parola è attribuita una funzione salvifica¹¹⁶. I vincitori decameroniani dominano il potere del *logos* e tramite esso agiscono sul mondo, modificando l'istanza reale. Coloro che invece lo subiscono, ne esperiscono le conseguenze sui proprio corpi, che, mostrati con veemenza ai lettori grazie all'impiego boccacciano degli strumenti retorici di visualizzazione testuale, trasmettono i messaggi pedagogici dell'opera.

Cesare Segre individua circa 50 novelle comiche nel *Decameron* – suddivise in di intrigo, di motto o di beffa – molte delle quali provengono dalla settima e dall'ottava giornata. Di queste, 26 sono a sfondo erotico¹¹⁷. Nei casi in cui la realizzazione di una beffa coincide con l'amplesso sessuale, la prosa boccacciana raggiunge picchi di inaspettata figuratività. Le immagini carnali sono caratterizzate nell'opera da una forte violenza espressiva. Si prenda il caso della novella IX 10, in cui due ignoranti popolani, Pietro e Gemmata, ospitano donno Gianni, un prete venditore ambulante. Lo sfondo di questa narrazione è di miseria e indigenza, ignoranza e superstizione, «un ambiente così sordido da trovare un solo barlume di vita nell'erotico incantesimo della coda della cavalla»¹¹⁸. La coppia interpreta letteralmente una battuta del prete, convincendosi che

¹¹⁶ Sulla funzione salvifica della parola nel *Decameron* vd. almeno: L. Battaglia Ricci, *Boccaccio*, cit.; M. Palumbo, *I leggiadri motti nella sesta giornata nel Decameron*, in «Esperienze letterarie», III, 2008, pp. 3-23; M. Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella*, cit., p. 79.

¹¹⁷ Novelle a sfondo sessuale: I 4; II 10; III 1, 3, 4, 5, 6, 8, 10; IV 2; V 4, 10; VII 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9; VIII 2, 4, 8; IX 2, 6, 10. Cfr. C. Segre, *La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del Convegno (Pienza, 10-14 settembre 1991), Roma, Salerno, 1992, vol. 1, pp. 13-28, a pp. 16 e 22.

¹¹⁸ M. Veglia, *Nota esegetica*, in G. Boccaccio, *Decameron*, Milano, Feltrinelli, 2020, pp. 1098-99, a p. 198.

egli sia in grado di trasformare le donne in cavalle. Essendo Gemmata una donna giovane e bella, l'uomo coglie l'occasione per beffarsi dei due e godere sessualmente di lei. Chiede, dunque, ai suoi ospiti di presentarsi l'indomani nella stalla e di osservare un religioso silenzio in tutto il corso del sortilegio, pena la sua totale non riuscita. Dopo aver fatto spogliare Gemmata e averla fatta mettere in posizione di quadrupedia inizia a toccarle il corpo dalla testa ai piedi ripetendo la medesima "formula magica" («Questa sia bella testa di cavalla» etc.). Arrivato il momento di «appiccar la coda»¹¹⁹, avviene a tutti gli effetti l'amplesso:

e con le mani cominciandole a toccare il viso e la testa cominciò a dire: "questa sia bella testa di cavalla"; e toccandole i capelli disse: «Questa sia bella testa di cavalla», e toccandole i capelli disse: «Questa siano belli crini di cavalla»; e poi toccandole le braccia disse; «E queste sieno belle gambe e belli piedi di cavalla».

Poi toccandole il petto e trovandolo sodo e tondo, risvegliandosi tale che non era chiamato e su levandosi, disse: «E queste sieno belle gambe e belli piedi di cavalla»; e cos' fece alla schiena e al ventre e alle groppe e alle cosce e alle gambe»; e ultimamente, niuna cosa restandogli a fare se non la coda, *levata la camiscia e preso il pivuolo col quale egli piantava gli uomini e prestamente nel solco per ciò fatto messolo* disse: «E questa sia bella coda di cavalla».

(Dec., IX 10, 17-78)

L'effetto di presenza reso dalla prosa boccacciana è tale da porre il lettore affianco a Pietro, che osserva la scena – ovvero lo stupro di sua moglie – in silenzio fino all'apice della violenza, poiché si oppone solo al momento della penetrazione. Le "belle" parti del corpo di Gemmata sono indicate seguendo l'ordine canonico indicato dalle *artes* mediolatine, ovvero dalla

¹¹⁹ *Coda* per il membro genitale maschile è già documentata in latino (Orazio, Satire, I 2, 45; II 7, 49), cfr. J. N. Adams, *The latin sexual vocabulary*, Londra, Duckworth, 1982, pp. 36-37.

testa ai piedi¹²⁰. Il descrittivismo qui, tuttavia, supera ancora una volta la stasi per divenire narrazione. L'umiliazione è fortemente erotica. Il particolareggiamento non omette neanche i dettagli dell'amplesso che, seppur reso con l'uso del parlar coperto, raggiunge un livello di figuratività più che audace: se la donna è nuda, non vale lo stesso per Gianni, che indossa ancora la camicia, ed è quindi ritratto nell'atto di scansarla; per la penetrazione l'autore impiega in maniera equivoca l'ambito metaforico della semina, come desumibile dai termini *pivuolo*, *solco* e *piantava*¹²¹. Più avanti la perizia descrittiva boccacciana si inoltra in dettagli ancora più osceni come la veloce eiaculazione del prete, in cui Dioneo sfrutta la terminologia filosofica e fisiologica del suo tempo per indicare il liquido seminale: «Era già l'umido radicale per lo quale tutte le piante s'appiccicano venuto, quando donno Gianni tiratolo indietro disse»¹²². Nonostante, quindi, il tentativo di copertura dell'aspetto scabroso tramite l'impiego di riferimenti sia popolari che articolati sul linguaggio colto, il parlare metaforico assume in questa sede sfumature enargicamente espressive. L'ignoranza dei due protagonisti è resa simbolicamente dal corpo femminile, violentato, umiliato e marchiato dallo sperma¹²³.

¹²⁰ «a summo capiti descendat splendor ad ipsam / radcem, totumque simul poliatur ad unguem», Goffredo, *Poetria nova*, vv. 597-8. A tal riguardo Pamela Stewart afferma che si tratta dell'applicazione «più brillante ed insolita dell'ordine canonico previsto per la *descriptio superficialis*», *Retorica e mimica*, cit., p. 50.

¹²¹ Cfr. V. Baggione, G. Casalegno, *Dizionario storico del lessico erotico italiano. Metafore, eufemismi, oscenità, doppi sensi, parole dotte e parole basse in otto secoli di letteratura italiana*, Milano, Longanesi & C., 1996, p. 231. Per un'analisi di "piantare" come termine osceno cfr. *Ivi*, p. 123; O. Lurati, *Dizionario dei modi di dire*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 832-833. Sulle metafore sessuali tratte dal mondo agricolo nel *Decameron* e nello specifico novella di Masetto da Lamporecchio cfr. M. Ciavoletta, *Letteratura e pornografia: la novella di Masetto da Lamporecchio*, in «*Leggiadre donne...*». *Novella e racconto breve in Italia*, a cura F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 29-42.

¹²² *Dec.*, IX 10, 20.

¹²³ In questo senso più in generale novelle di beffa, Carla Forno afferma: «il corpo si fa in qualche misura corresponsabile del destino del personaggio, si sottomette alle

La medesima prospettiva è ravvisabile in molte altre novelle decameroniane, in cui l'accento sulla dimensione fisica della beffa percorre la via della sessualità con un approccio denigratorio e dimostrativo ottenuto grazie all'impiego di una prosa dal forte afflato figurativo. Nella gran ricchezza di esempi che possono essere tratti, si citano qui almeno le novelle III 10 e VII 2. L'evidente immagine di Alibech romita e il monaco Rustico – nudi e in ginocchio l'uno davanti all'altra nel momento dell'erezione maschile – raggiunge un livello di visualità che si avvicina prepotentemente alla blasfemia¹²⁴. Ancora l'atto erotico con cui Peronella si prende sadicamente beffa del marito è reso sul piano testuale con la metafora ironica, scottante ed enargica del cavalcare, che ottiene una maggiore concretezza visiva grazie al preciso inserimento della narrazione nel quadro spaziale¹²⁵.

La cura nella delineazione dei luoghi è un aspetto tipico delle novelle di beffa. Da un lato, la precisa collocazione dell'azione nel luogo è necessaria per illustrare i meccanismi di realizzazione, dall'altro la connotazione

conseguenze della beffa», C. Forno, *L'amaro riso della beffa*, in *Prospettive sul Decameron*, a cura di G. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989, pp. 131-47, a p. 145.

¹²⁴ «e cominciossi a spogliare quegli pochi vestimenti che aveva, e rimase tutto ignudo, e così ancora fece la fanciulla, e posesi ginocchione a guisa che adorar volesse e dirimpetto a sé fece star lei. E così stando, essendo Rustico più che mai nel suo disidero acceso per lo vederla così bella, venne la resurrezion della carne, la quale riguardando Alibech e maravigliatasi, disse: "Rustico, quella che cosa è che io ti veggio che così si pigne in fuori, e non l'ho io?"», *Dec.*, III 10, 12-3. Sulla novella si veda in particolare M. Picone, *La vergine e l'eremita. Una lettura intertestuale della novella di Alibech* (Decameron, III 10), in «Vox Romanica», LVII, 1998, pp. 85-100.

¹²⁵ «E mentre che così stava e al marito insegnava e ricordava Giannello, il quale appieno non aveva quella mattina il suo disidero ancora fornito quando il marito venne, veggendo che come volea non potea, s'argomentò di fornirlo come potesse; e a lei accostatosi, che tutta chiusa teneva la bocca del doglio, e in quella guisa che negli ampi campi gli sfrenati cavalli e d'amor caldi le cavalle di Partia assaliscono, a effetto recò il giovanil desiderio; il quale quasi in un medesimo punto ebbe perfezione e fu raso il doglio, e egli scostatosi e la Peronella tratto il capo del doglio e il marito uscitone fuori», *Dec.*, VII 2, 33-4.

attenta del contesto permette di trasmettere nella novella il carattere sociale proprio del concetto di beffa. Due esempi pregnanti in questo senso sono le rappresentazioni di Napoli e Firenze, vissute rispettivamente da Andreuccio (II 5) e Maestro Simone (VIII 9). Entrambe le novelle possono essere definite itineranti, poiché gli inganni a cui i due protagonisti sono soggetti li portano a muoversi variamente all'interno del centro urbano. Gli spostamenti sono caratterizzati da Boccaccio con un alto grado di precisione topografica, che permette al lettore di orientarsi nello spazio reale esperendo lo spazio testuale. Non sono questi esempi delle canoniche *descriptio locis* medioevali, ma rappresentazioni figurative di una spazialità attiva e attivante, carica di un contributo sociale riconoscibile ai lettori coevi boccacciani¹²⁶. In tali contesti si muovono i personaggi ingannati, come Maestro Simone a cavallo di Buffalmacco in una notte fiorentina che gli avrebbe dovuto promettere una festevole cuccagna e si realizza invece nell'umiliazione della beffa:

Allora Buffalmacco pianamente s'incominciò a dirizzare verso Santa Maria della Scala, e andando carpone infino presso le donne di Ripole il condusse. Erano allora per quella contrada fosse, nelle quali i lavoratori di quei campi faceva votar la contessa a Civillari per ingrassare i campi loro. Alle quali come Buffalmacco fu vicino, accostatosi alla proda d'una e preso tempo, messa la mano sotto all'un de' piedi del medico e con essa sospintolsi da dosse di netto col capo innanzi il gittò in essa e cominciò

¹²⁶ Per gli ultimi due si nota che la delineazione dello spazio non è mai fine a se stessa, «non serve da sfondo, ma delinea l'azione», F. Celli Olivagnoli, *Spazialità nel Decameron*, in «Stanford Italian Review», III/1, 1983, pp. 91-106, a pp. 99-10. Sullo spazio nel *Decameron* si vedano almeno: M. Ceroti, *Spazio geografico e tipologia delle novelle del Decameron*, in «Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'università di Siena», XXI, 2000, pp. 119-42; A. Fabris, *Intorno alla rappresentazione dello spazio urbano nelle novelle del Decameron*, in *Giovanni Boccaccio. Tradizione, interpretazione e fortuna*, cit., pp. 471-84; R. Morosini (a cura di), *Boccaccio geografo. Un viaggio nel Mediterraneo tra le città, i giardini e... il 'mondo' di Giovanni Boccaccio*, Firenze, Mauro Pagliai, 2010; A. Pegoretti, A. Pegoretti, «Di che paese se' tu di Ponente?». *Cartografie boccacciane*, in «Studi sul Boccaccio», XXXIX, 20011, pp. 83-113; A. Vettori (a cura di), *La città nel Decameron*, Atti della giornata di studi (16 ottobre 2009), Parigi, Istituto italiano di Cultura, 2010.

a ringhjar forte e a saltare e a imperversare e a andarsene lungo Santa Maria della Scala verso il prato d'Ogni santi, dove ritrovò Bruno che per non poter tener le risa fuggito s'era: e *ammenduni festa faccendosi di lontan si misero a veder quello che il medico impastato facesse. Messer lo medico, sentendosi in questo luogo così abominevole, si sforzò di rilevare e di volersi aiutar per uscirne, e ora in qua e ora in qua ricadendo, tutto dal capo al più impastato, dolente e cattivo, avendone alquante dragme ingozzate, pur n'uscì fuori e lasciòvi il cappuccio: e spastandosi con le mani come poteva il meglio, non sappiendo che altro consiglio pigliarsi, se ne tornò a casa sua e picchio tanto che aperto gli fu.*

(Dec., VIII 9, 97-100)

Giunti nella contrada della contessa di Civillari e arrivati vicino ad un fosso di escrementi utilizzati per la concimazione dei campi, Simone viene disarcionato. Buffalmacco abbandona il beffato, fuggendo in preda alle risa. La lunga sequenza narrativa in cui viene messa in atto la beffa è caratteristica dell'articolazione retorica del tema nelle pagine decameroniane: da un lato è dunque ravvisabile l'istanza geografica socialmente connotata del dettato, dall'altro lo sguardo del lettore è focalizzato sull'immagine comica di maestro Simone. Il punto di vista con cui egli è osservato è quello dei suoi beffatori, che lo spiano da lontano godendo con ilarità della scena. Precipitato in un ammasso di sterco, il beffato cerca goffamente di rimettersi in piedi per uscirne, finendo per ingurgitare "alquante dragme". Finalmente uscitone, cerca di rimuovere l'impasto dai suoi vestiti come meglio può e si avvia verso casa. L'immagine dall'alta carica figurativa fa emergere in questo quadro un'ulteriore via di umiliazione tipica delle novelle di beffa, ovvero quella che apre la strada al basso-corporeo.

Se il tema è solo alluso nella novella dello scolare e della vedova, in cui la lunga malattia del primo è curata con il letame («che la infermità del mio

freddo col caldo del letame puzzolente si convenne curare»¹²⁷), ritorna invece con una prosa dall'afflato evidente nella narrazione delle vicende di Andreuccio da Perugia. Tra la lunga serie di casi che il protagonista subisce nel corso della notte napoletana, spicca la rovinosa caduta in un chiassetto:

Era il caldo grande: per la qual cosa Andreuccio, veggendosi solo rimasto, subitamente si spogliò in farsetto e trassesi i panni di gamba e al capo del letto gli si pose; e richiedendo il naturale uso di dovere diporre il superfluo peso del ventre, dove ciò si facesse domandò quel fanciullo, il quale nell'uno de' canti della camera gli mostrò uno uscio e disse: «Andate là entro». Andreuccio dentro sicuramente passato, gli venne per ventura posto il piè sopra una tavola, la quale dalla contraposta parte sconfitta dal travicello sopra il quale era, per la qual cosa capolevando questa tavola con lui insieme se n'andò quindi giuso: e di tanto l'amò Idio, che niuno male si fece nella caduta, quantunque alquanto cadesse da alto, ma tutto della bruttura, della quale il luogo era pieno, s'imbrattò. *Il quale luogo, acciò che meglio intendiate e quello che è detto e ciò che segue, come stesse vi mostrerò. Egli era in un chiassetto stretto, come spesso tra due case veggiamo: sopra due travicelli, tra l'una casa e l'altra posti, alcune tavole eran confitte e il luogo da seder posto, delle quali tavole quella che con lui cadde era l'una.*

(Dec., II 5, 37-9)

La comica caduta nello sterco è detta con ampia attenzione al dettaglio da parte di Boccaccio. La consapevolezza autoriale nella gestione del particolareggiamento è resa nota dalla dichiarazione del narratore: «Il quale luogo, acciò che meglio intendiate e quello che è detto e ciò che segue, come stesse vi *mostrerò*». L'occhio del lettore può così vedere la dinamica di realizzazione dell'inganno, poiché è orientato dall'autore nello spazio della narrazione. Il corpo di Andreuccio rimarrà imbrattato di "bruttura" per buona parte della novella, rendendo anche il campo sensoriale dell'olfatto attivo nella narrazione. Andreuccio – come maestro Simone, lo scolare e la coppia di ignoranti contadini – paga lo scotto della sua mancanza di senno,

¹²⁷ Dec., VIII 7, 126.

nonché della sua incapacità di discernere il reale, sul proprio corpo. Da un'esperienza che è anzi tutto sensoriale, egli apprende che la parola può essere strumento di inganno, spetta dunque all'uomo saper scorgere il vero dietro il velame della menzogna. Ai corpi dei beffati è dedicata nel *Decameron* una rappresentazione evidente e apotrettica, tutta volta all'insegna dell'arte del saper vivere.

2.4. Il caso della vedova Elena (VIII 7)

Come anticipato, sono numerose le occasioni in cui il motivo erotico e quello della beffa si sovrappongono nel *Decameron*, si tratta di casi la cui resa testuale è caratterizzata da un innegabile effetto visualizzante. Nella novella dell'appicar la coda l'atto sessuale coincide con il meccanismo della beffa. L'amplesso desiderato e non raggiunto è invece il movente di VIII 7, una narrazione che sembra assumere nella realizzazione dell'inganno tinte di un sadismo perturbante¹²⁸.

La novella VIII 7 tratta di una beffa e di una controbeffa perpetrate vicendevolmente da Elena, una bella e seducente vedova, e Rinieri, uno

¹²⁸ Sulla novella dello scolare e della vedova si vedano almeno: T. Barolini, *The scholar and the widow: Corrupt Appetite and Moral Failure in Society's Intellectual Elite*, in *The Decameron Eighth Day in Perspective*, a cura di W. Robins, Toronto, Toronto University Press, 2020, pp. 148-89; F. P. Botti, *Lo scolare o della costruzione*, in *Alle origini della modernità. Studi su Petrarca e Boccaccio*, Napoli, Liguori, 2009, pp. 71-120; L. Marcozzi, *Passio e ratio tra Andrea Cappellano e Giovanni Boccaccio: la novella dello scolare e della vedova (Decameron VIII, 7) e i castighi del De amore*, in «Italianistica», I, 2001, pp. 9-32; M. Paciucci, *Elementi della rielaborazione del sacro in Boccaccio: la novella VIII 7: Elena e lo scolare*, in «Studi (e test) italiani», XXVI/2, 2010; M. Picone, *Lettura macrotestuale*, cit.; M. Schonbuch, *Elena, donna petra*, in «Chroniques italiennes», III-IV, 2000, pp. 109-18; M. Zaccarello, «Lasciati i pensier filosofici da una parte». *Lettura di Decameron VIII 7, in Esercizi di lettura per Marco Santagata*, a cura di A. Andreoni, C. Giunta, M. Tavoni, Bologna, Il Mulino, 2017.

scolare. Le attenzioni a lui riservate dalla donna fanno scaturire la gelosia del suo amante. Per dimostrarli la sua fedeltà e la propria capacità di governare gli uomini, Elena ordisce una beffa allo scolare: facendogli credere che passeranno un focoso appuntamento d'amore, lo tiene chiuso una notte nel proprio giardino al gelo. Mentre Rinieri soffre sotto la neve, Elena e il suo amante lo spiano dalla finestra alternando amplessi sessuali e osservazione della vittima. Dopo una lunga malattia, la reazione di Rinieri non tarda ad arrivare.

La contro-beffa ordita dallo scolare si contraddistingue per il suo altissimo livello di brutalità. La serietà con cui l'uomo tortura la vedova supera il piano ridevole del sistema beffa. Sembra significativo in questo senso che proprio il personaggio definisca le sue azioni "castigo" («questo che io ti fo non si possa assai propriamente vendetta chiamare ma più tosto gastigamento»¹²⁹). L'occasione per la realizzazione del piano è offerta dalla stessa donna, che chiede a Rinieri un consiglio negromantico per riconquistare l'amante che nel frattempo l'ha abbandonata. Lo scolare le suggerisce quindi di recarsi di notte completamente nuda presso un fiume, immergervi una tavoletta di stagno dedicata all'amato, poi, senza rivestirsi, salire in un punto alto e lì, dopo aver detto alcune orazioni, aspettare l'arrivo di due donne angelicate. La nudità è a tutti gli effetti l'elemento fondamentale della controbeffa. Rifiutato e umiliato, Rinieri escogita un piano perfetto per poter godere quantomeno visivamente del corpo di Elena:

¹²⁹ *Dec.*, VIII 8, 87. Sul concetto di giustizia nelle novelle di beffa vd. P. C. Doering, *La giustizia penale nel Decameron di Boccaccio. Sulla difficoltà di scrivere la verità dell'inganno (Novella III 7)*, in *Poesia e diritto nel Duecento e Trecento italiano*, a cura di F. Meier, E. Zanin, Ravenna, Longo, pp. 139-60; O. Holmes, *Trial by Beffa: Retributive Justice and in Group Formation in Day Eight*, in «Annali di italianistica», XXXI, 2013, pp. 355-79; M. Lavagetto, *Oltre le usate leggi*, cit.

Lo scolare, il quale in sul fare della notte col suo fante tra salci e altri alberi presso della torricella nascoso s'era e aveva tutte queste cose veduto, e passandogli ella quasi allato cos' ignuda e egli veggendo lei con la bianchezza del suo corpo vincere le tenebre della notte e appresso riguardando il petto e l'altre parti del corpo e vedendole belle e seco pensando quali infra piccol termine dovean divenire, sentì lei alcuna compassione. E d'altra parte lo stimolo della carne l'assali subitamente e fece tale in piè levare che si giaceva e confortavalo che egli da guato uscisse e lei andasse a prendere e il suo piacer ne facesse: e vicin fu a esser tra dall'uno e dall'altro vinto

(Dec., VIII 7, 66-7)

Lo sguardo del lettore coincide nel passo citato con quello dello scolare. L'immagine emana un'enargica carica erotica. Il principio di compassione che muove l'animo di Rinieri è infatti vinto dall'impulso passionale causato dalla vista del corpo nudo di Elena. Boccaccio non indugia molto nella descrizione muliebre, eppure la scena è realizzata in una fotografia perfetta ed evidente. Le parti del corpo non vengono elencate e scomposte, al contrario sono ridotte al solo elemento sessuale. L'occhio è concentrato sulla sensualità dell'intera figura. Gli stilemi della *descriptio superficialis* sono qui definitivamente superati: l'unica parte corporea menzionata è il seno; il ritratto racchiude esclusivamente la candida silhouette femminile che si staglia sull'oscurità delle tenebre boschive.

Rinieri, vinto l'istinto passionale, segue la donna intenta a realizzare il falso rituale negromantico. Quando Elena raggiunge il luogo alto in cui attendere le due damigelle, l'uomo rimuove una scala impedendole la discesa. La vedova rimarrà bloccata sulla torre per tutta la notte e il giorno successivo. Inizia qui il vero "gastigamento", volto a una corporeità orrificica che sembra anticipare le eviscerazioni del *De casibus virorum illustrium*. È questo il centro visivamente nevralgico della novella. Il castigo è un atto di correzione e insegnamento, in questo senso il passo può dirsi

stilisticamente votato all'espressionismo apotrettico. Elena apprende letteralmente sulla propria pelle una precisa lezione, e dal suo ritratto devono allo stesso modo imparare le destinatarie dell'opera:

Così adunque alla stolta giovane adivenne delle sue beffe, non altramenti con uno scolare credendosi frascheggiare che con un altro avrebbe fatto, non sappiendo bene che essi, non dico tutti ma la maggior parte, sanno dove il diavolo tien la coda. E per ciò guardatevi, donne, dal beffare, e gli scolari specialmente
(*Dec.*, VIII 7, 149)

La descrizione della tortura occupa un ampio spazio testuale ed è scomposta in un gran numero di tormenti. Nonostante il passo sia particolarmente lungo, sembra opportuno citarlo integralmente. È questa la più ampia descrizione per spazio di pagina di un supplizio fisico nel *Decameron*: per violenza e brutalità, particolareggiamento e amplificazione, evidenza ed espressionismo, questi passi sembrano davvero anticipare di molto il tessuto narrativo del *De casibus*, con cui condividono l'istanza pedagogica e moralistica.

La donna, sopra la torre rimasa, quantunque da sciocca speranza un poco riconfortata fosse, pure oltre misura dolente si dirizzò a sedere e a quella parte del muro dove poco d'ombra era s'accostò, e cominciò accompagnata da amarissimi pensieri a aspettare. E ora pensando e ora piagnendo [...] s'addormentò. Il sole, il quale era ferventissimo essendo già al mezzogiorno salito, feriva alla scoperta e al diritto sopra il tenero e dilicato corpo di costei e sopra la sua testa, da niuna cosa coperta, con tanta forza, che non solamente le cosse le carni tanto quanto ne vedea, ma quelle minuto minuto tutte l'aperse; e fu la cottura tale, che lei che profondamente dormiva costrinse a destarsi.

E sentendosi cuocere e alquanto movendosi, parve nel muoversi che tutta la cotta pelle s'aprisse e ischiantasse, come veggiamo avvenire d'una carta di pecora abbruciata se altri la tira: e oltre a questo, le doleva sì forte la testa, che pareva che le si spezzasse: il che niuna meraviglia era. E il battuto della torre era fervente tanto, che ella né co' pié né con altro vi poteva trovar luogo; per che, senza star ferma, or

qua or là si tramutava piagnendo. E oltre a questo, non facendo punto di vento, v'erano mosche e tafani in grandissima quantità abbondati, li quali, pognendolesi sopra le carni aperte, sì fieramente la stimolavano, che ciascuna le pareva una puntura d'uno spuntone [...]. E così essendo dal caldo inestimabile, dal sole, dalle mosche e da' tafani, e ancora dalla fame ma molto più dalla sete e per aggiunta da mille noiosi pensieri angosciata e stimolata e trafitta, in piè dirizzata cominciò a guardare se vicin sé vedesse o udisse alcuna persona [...].

(*Dec.*, VIII 7, 112-7)

Elena parla con Rinieri alle prime luci dell'alba. Lasciata sola dal suo ingannatore, tra pianti e lamenti, si addormenta. Il suo risveglio è causato da un lancinante dolore fisico. Il sole ormai salito a mezzogiorno le ha bruciato l'intero corpo: il calore non solo cuoce la carne, ma fa aprire piaghe sulla pelle. A ogni movimento, l'epidermide si lacera come cartapecora incendiata, generando nuove ferite. Sintomi della violenta insolazione subita sono fame, sete e un forte dolore alla testa. La vedova è ritratta nell'atto di saltare da una parte all'altra del cocente tetto, la cui temperatura è divenuta tale da ustionarle i piedi e impedirle di rimanere ferma in un punto. Altre aggravanti peggiorano la sua condizione. In totale assenza di vento, la donna è tormentata da mosche e tafani, che la pungono sulla carne viva.

Boccaccio si sofferma poi sulla componente spaziale della narrazione. Il lettore esperisce il luogo con gli occhi sofferenti di Elena. La definizione dell'ambiente circostante è funzionale all'amplificazione del tormento. La è circondata da una totale desolazione, immersa in un silenzio interrotto solo dal canto delle cicale: in lontananza, la vista delle acque dell'Arno non fa altro che aumentare la sua sete, l'ombra dei boschi e delle case accresce il desiderio di riparo:

I lavoratori eran tutti partiti de' campi per lo caldo, avvegna che quel dì niuno ivi appresso era andato a lavorare, sì come quegli che allato alle lor case tutti le lor biade battevano: per che niuna altra cosa udiva che cicale e vedeva Arno, il quale, porgendole desiderio delle sue acque, non iscemava la sete ma l'accresceva. Vedeva ancora in più luoghi boschi e ombre e case, le quali tutti similmente l'erano angoscia desiderando.

(Dec., VIII 7, 119)

La lunghissima sequenza narrativa si chiude con un'interrogativa retorica, la ricapitolazione del patimento di Elena e un'immagine icastica della sua figura, accresciuta dall'uso di una struttura oppositiva: prima descritto come emblema dell'erotismo, di un candore in grado di sconfiggere le tenebre, il corpo della donna, ora rosso di rabbia e di sangue, diviene la *più brutta cosa al mondo*:

Che direm più della sventurata vedova? Il sol sopra e il fervor del battuto di sotto e le trafitture delle mosche e de' tafani da lato sì per tutto l'avean concia, che ella, dove la notte passata con la sua bianchezza vinceva le tenebre, allora rossa divenuta come rabbia e tutta sangue chiazzata, sarebbe paruta a chi la veduta l'avesse la più brutta cosa al mondo.

(Dec., VIII 7, 120)

L'ampio spazio testuale dedicato alla descrizione della tortura non soddisfa la vena figurativa di Boccaccio. La scena assume tinte drammatiche quando la donna viene ritrovata dalla sua fante. Nuda, sdraiata in terra, *vinta e spunta*, Elena è ormai nient'altro che un *cepperello inarsicciato*. All'orrida vista, la fante, messesi le unghie nel viso come un'eroina tragica, si abbandona a un doloroso pianto¹³⁰. Anche il corpo dell'aiutante subisce il

¹³⁰ «Quando la fante l'udì parlare, quasi tutta riconfortata salì su per la scala già presso che racconcia da' lavoratore, e aiutata da lui in sul battuto pervenne; e vedendo la donna sua non corpo umano ma più tosto un cepperello inarsicciato parere, tutta vinta, tutta spunta, e giacere in terra ignuda, messesi l'unghie nel viso cominciò a piagnere sopra di lei non altramenti che se morta fosse», Dec., VIII 7, 140.

destino della beffa: nel tentativo di scendere dalla torre, poggia malamente un piede sulla scala, scivolando e fratturandosi una gamba¹³¹. Dettagli della sofferenza patita dalla vedova sono forniti anche nella descrizione delle sue cure: mentre i dottori con grande affanno provano a medicare le bruciature e a combattere la sua violenta febbre, «tutta la pelle più volte appicata lasciò alle lenzuola»¹³². Il corpo di Elena nella novella è trattato con una violenza esemplare e dimostrativa. Emblema della donna vedova perfida ma priva di intelligenza maschile, la protagonista è assurta a modello, *exemplum* negativo, per le destinatarie dell'opera. Tramite l'umiliazione della sua femminilità, le donne hanno la possibilità di apprendere il concreto rischio del beffare gli uomini. Come anticipato, tale posizione interpretativa è rimarcata dal narratore nella chiusura della novella. È qui possibile rilevare una delle prime prove dell'espressivismo apotrettico tipico della prosa narrativa boccacciana dell'età matura.

2.5. Due gogne pubbliche (*Dec.*, II 9 e IV 2)

Protagonista della novella IV 2 è Berto della Massa¹³³, un uomo dal passato corrotto e dalla pessima fame, che fugge da Imola per raggiungere Venezia

¹³¹ «La fante cattivella che di dietro era rimasa, scendendo meno avvedutamente, smucciandole il piede, cadde della scala in terra e ruppesi la coscia, e per dolor sentito cominciò a mugghiar che pareva un leone», VIII 7, 142.

¹³² *Dec.*, VIII 7, 147.

¹³³ Sulla novella si vedano almeno: E. Auerbach, *Frate Alberto*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1964, vol. 1 pp. 224-252; A. Conte, *Frate Alberto a Venezia, o l'ultima burla di un dissoluto punito. Sulla composizione di Decameron IV 2*, «Strumenti critici», III, 2017, pp. 349-61; A. D'Agostino, *Da cappa a cappa. L'autodistruzione di frate Alberto (Decameron, IV 2)*, in *Boccaccio e lettore*, cit., pp. 241-72; L. Herf-Lancnert, *La parodie du mythe de l'amant surnaturel: l'histoire de frère Albert (Decameron IV 2) et les romans d'Alexandre*, in *Boccaccio e letterature romanze*, cit., pp. 49-

e iniziare una nuova vita. Nella città diviene frate minore con il nome di Frate Alberto da Imola. Facendo credere ai veneziani di avere una condotta pura e casta, guadagna a pieno la loro fiducia. In questo periodo, conosce Lisetta da ca' Quirino, una donna la cui stupidità è a più riprese ribadita da Boccaccio¹³⁴. L'uomo le ordisce un inganno per possederla sessualmente: le fa credere, infatti, che l'Arcangelo Gabriele, apparsogli in sogno, ha notato la sua bellezza e desidera unirsi con lei carnalmente; non avendo un corpo – caratteristica umana e non angelica – intende sfruttare proprio quello di Frate Alberto. La sciocca giovane, onorata da tanta attenzione, accetta di buon grado.

La notte dell'inganno, l'uomo si traveste da angelo¹³⁵ ed entra in camera di Lisetta. Con una carica visuale fortemente iconica, è descritto il momento dell'incontro:

La quale, come questa cosa bianca vide, gli s'inginocchiò innanzi, e l'agnolo la benedisse e levolla in piè e fecele segno che a letto s'andasse; il che ella, volenterosa d'ubidire, fece prestamente, e l'agnolo appresso con la sua divota si coricò. *Era frate Alberto bell'uomo del corpo e robusto, e stavangli troppo bene le gambe in su la persona; per la qual cosa donna Lisetta trovandosi, che era fresca e morbida, altra giacitura facendole che il marito, molte volte la notte volò senza ali, di che ella forte si chiamò per contenta, e oltre a ciò molte cose le disse della gloria*

56; M. Millicent Joy, *The Accomodating Frate Alberto: a Gloss on Decameron, IV 2*, in «Italice», LVI, 1979, pp. 3-21; A. Montefusco, *Dall'università di Parigi a Frate Alberto. Immaginario antimendicante ed ecclesiologia vernacolare in Giovanni Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XLIII, 2015, pp. 177-232; M. Picone, *Dal lai alla novella comica: frate Alberto*, in Id., *Boccaccio e la codificazione della novella*, cit., 2008, pp. 199-24; F. Schettino, *Auerbach e la novella di Frate Alberto*, in «Romanische Forschungen», LXXI, 1959, pp. 406-13.

¹³⁴ «una giovane donna bamba», *Dec.*, VIII 7, 12; «che costei sentia dello scemo», *ivi*, 14; «Donna zucca al vento», *ivi*, 20; «Madonna Baderla», *ivi*, 24; «donna pocofila», *ivi*, 27; «sì come colei che poco sale aveva in zucca», *ivi*, 39.

¹³⁵ «se n'entro in casa d'una sua amica, dalla quale altra volta aveva prese le mosse quando andava a correre le giumente: e quindi, quando tempo gli parve, trasformato se n'ansò a casa della donna, e in quella entrato, con sue frasche che portato aveva, in angolo si trasfigurò, e salitosene suso se n'entrò nella camera della donna», *Dec.*, IV 2, 30.

celestiale. Poi, appressandosi il dì, dato ordine al ritornare, co' i suoi arnesi fuor se n'uscì e tornossi al compagno suo [...].
(Dec., IV 2, 31-2)

Alla vista dell'arcangelo Gabriele, che compare come un'entità candida, Lisetta gli si getta ai piedi. Con atteggiamento sacrale, l'ingannatore la porta con se a letto dove i due giaceranno insieme. Si è detto che la *descriptio pulchritudinis* è nel canone medievale votata al femminile. Boccaccio tuttavia connota precisamente la bellezza di Frate Alberto, che appare in brevi tratti al lettore come un uomo aitante e vigoroso. Si tratta questa di una delle rare occasioni decameroniane in cui lo sguardo del lettore può soffermarsi sul corpo maschile, l'accento sulla fisicità è carico ancora una volta di tensione erotica: abituato all'aspetto meno attraente del marito, la sciocca protagonista è infatti immediatamente eccitata dalla sua vista, così che la notte tra i due risulta essere oltre modo passionale. Il linguaggio allusivo che segue si connota qui di tinte particolarmente blasfeme (si veda nello specifico il riferimento alla "gloria celestiale"). Nell'immagine dinamica, anche se in assenza di particolari dettagli dell'azione, la realizzazione narrativa della beffa erotica è caratterizzata da un'impostazione figurativa.

Il giorno seguente, Lisetta incontra Alberto in veste di frate e i due si scambiano informazioni sulla notte precedente. L'uomo dice di esser stato con la sua anima in paradiso e di non avere minima consapevolezza di quanto avvenuto nel mondo terreno; la donna, invece, racconta di esser stata tutta la notte con il suo corpo e, a riprova dell'esperienza, cita un visuale dettaglio scabroso: il livido causato bacio prolungato sul petto di

lui¹³⁶. L'arcangelo Gabriele è così soddisfatto dell'accaduto che l'incontro viene reiterato numerose volte.

Nel ben articolato inganno, l'errore in cui intercorre il protagonista è solo uno: fidarsi di una giovane sciocca e vanesia. Vantandosi con una commare della sua bellezza, Lisetta rende pubblica la notizia delle sue unioni angeliche¹³⁷. In meno di due giorni, tutta Venezia è a conoscenza della vicenda, ma soprattutto ne sono informati anche i due cognati della donna, che «senza alcuna cosa dirle, si posero in cuor di trovar questo agnolo e di sapere se egli sapesse volare; e più notti stettero in posta»¹³⁸. All'ennesimo incontro, avendo visto gli uomini appostati, Alberto abbandona le ali e totalmente nudo si tuffa nel gran canale, per poi trovare riparo in casa di uno sconosciuto:

Il che frate Alberto sentendo, e avvisato ciò che era, levatosi, non veggendo altro rifugio, aperse una finestra la qual sopra il maggior canal rispondea, e quindi si gittò nell'acqua. Il fondo v'era grande e egli sapeva ben notare, sì che male alcun non si fece; e, notato dall'altra parte del canale, in una casa che aperta v'era prestamente se n'entrò, pregando un buono uomo che dentro v'era che per l'amor di Dio gli scampasse la vita, sue favole dicendo perché quivi a quella ora e ignudo fosse. Il buono uomo, mosso a pietà, convenendogli andare a far sue bisogne, nel suo letto il mise, e dissegli che quivi infino alla sua tornata si stesse; e dentro serratolo, andò a fare i fatti suoi.

(*Dec.*, IV 2, 45-6)

I difensori di Lisetta, in breve spazio di tempo, scoprono dove il falso-angelo è nascosto. Il "buon uomo" che lo aveva ospitato, pagato dagli stessi, convince frate Alberto a indossare una maschera e lo conduce in libertà:

¹³⁶ «il vostro corpo stette tutta la notte in braccio mio con l'agnol Gabriello; e se voi non mi credete guardatevi sotto la poppa manca là dove io diedi un grandissimo bacio all'agnolo, tale che egli vi si parrà il segnale parecchi dì», *Dec.*, IV 2, 37.

¹³⁷ Cfr. *Dec.*, IV 2, 39.

¹³⁸ *Dec.*, IV 2, 44.

Costui, avendol già tutto unto di mele e empiuto di sopra di penna matta, e messagli una catena in gola e una maschera in capo, e datogli dall'una mano un gran bastone e dall'altra due gran cani, che dal macello avea menati, mandò uno al Rialto, che bandisse che chi volesse veder l'agnolo Gabriello andasse in su la piazza di San Marco: e fu lealtà viniziana questa. E questo fatto, dopo alquanto il menò fuori e miseselo innanzi, e andandol tenendo per la catena di dietro, non senza gran romore di molti, che tutti diceano: « Che s'è quel? che s'è quel? » il condusse in su la piazza, dove tra quegli che venuti gli eran dietro e quegli ancora che, udito il bando, da Rialto venuti v'erano, erano gente senza fine. Questi là pervenuto, in luogo rilevato e alto legò il suo uomo salvatico a una colonna, sembianti faccendo d'attendere la caccia; al quale le mosche e' tafani, per ciò che di mele era unto, davan grandissima noia,
(Dec., IV 2, 52-3)

La vendetta veneziana in difesa dell'onore di Lisetta è violentissima. Fatta eccezione del travestimento, la sua organizzazione ben ricorda quella delle punizioni a cui sono condannati i personaggi del *De casibus*. Con una catena al collo e bestializzato, frate Alberto è condotto al centro di piazza San Marco e legato a un palo. Qui, davanti a una gran folla, unto di miele, è torturato da mosche e tafani. Al momento dello smascheramento, avviene a tutti gli effetti la pubblica gogna:

Come la maschera fu fuori, così fu frate Alberto incontanente da tutti conosciuto; contro al quale si levaron le grida di tutti, dicendogli le più vituperose parole e la maggior villania che mai a alcun ghiotton si dicesse, e oltre a questo per lo viso gettandogli chi una lordura e chi un'altra; e così grandissimo spazio il tennero, tanto che per ventura la novella a' suoi frati pervenuta, infino a sei di loro mossisi quivi vennero, e gittatagli una cappa in dosso e scatenatolo, non senza grandissimo romor dietro, infino a casa loro nel menarono, dove, incarceratolo, dopo misera vita si crede che egli morisse.
(Dec., IV 2, 56-7)

A volto scoperto, in un istante Alberto è riconosciuto da tutti. Su di lui si abbattono le grida vituperevoli del popolo veneziano, convocato

tacitamente dal buon nuovo che aveva promesso aiuto al protagonista. Umiliato dal lancio di lordura, è lasciato in questa condizione per un lungo spazio di tempo, nonché fin quando la notizia non perviene ai frati del suo ordine, che, copertolo con una cappa, lo conducono presso la loro sede destinandolo al carcere a vita.

La fine di frate Alberto sembra anticipare prepotentemente le biografie latine del *De casibus virorum illustrium*. La sua è una vita votata al vizio e alla perdizione, ma pur sempre condotta secondo il segno favorevole della fortuna. Il cambio repentino di prospettiva avviene solo nella seconda sezione della novella, ovvero nel momento in cui commette l'errore di credere nel silenzio di Lisetta e ancora nella fiducia di uno sconosciuto, che, prezzolato, lo conduce alla pubblica umiliazione. La *lealtà dei veneziani* è questa, commenta Boccaccio: la novella si carica così di insegnamenti di natura sociale e morale. La novella termina con una *recapitulatio* della vita di Alberto. La presenza di un sommario conclusivo e una massima morale in chiusura della narrazione di morti o sofferenze, come si vedrà, è una struttura tipica delle *vitae* che compongono il *De casibus*. L'*exemplum* fornito dalla novella IV 2, tutta fondata su un'istanza comica, insegna al lettore a non fidarsi delle apparenze nell'interazioni sociali.

La vendetta dei veneziani nei confronti di Alberto è particolarmente dura e assume, come per la già sottoposta ad analisi VIII 7, le sfumature di un "gastigamento": in entrambe le narrazioni, il secondo inganno è molto più violento del primo e narrato con un più alta tensione visiva. Elena e Alberto condividono uno dei tormenti a cui sono sottoposti, ovvero le punture di insetti. Carica di un sentimento rancoroso, la reazione di colui che subisce è realizzata con mezzi brutali ed è resa testualmente con un forte esito visualizzante. Altri esempi possono essere tratti dalle novelle

decameroniane, particolarmente pregnante in luce dello specifico tormento subito è quello di II 9, in cui è narrato l'inganno ordito da Ambrogiuolo nei confronti di Bernabò da Genova. Senza entrare nei dettagli della trama, basterà notare che alla fine della storia il primo è scoperto e condannato a morte violenta:

Il soldano appresso comandò che incontanente Ambruogiuolo in alcuno alto luogo della città fosse al sole legato a un palo e unto di mele, né quindi mai, infino a tanto che per sé medesimo non cadesse, levato fosse; e così fu fatto. [...] Ambruogiuolo il dì medesimo che legato fu al palo e unto di mele, con sua grandissima angoscia dalle mosche e dalle vespe e da' tafani, de' quali quel paese è copioso molto, fu non solamente ucciso, ma infino all'ossa divorato; le quali bianche rimase e a' nervi appiccate, poi lungo tempo, senza esser mosse, della sua malvagità fecero a chiunque le vide testimonianza. E così rimase lo 'ngannatore a piè dello 'ngannato.
(*Dec.*, II 9, 72-5)

Anche lui esposto in punto alto della città, cosparso di miele, è legato a un palo e torturato da mosche e tafani. A differenza degli ulteriori casi trattati, in questa occasione il lettore assiste a un'ancor più feroce condanna a morte: è infatti ordinato che il corpo non venga rimosso dal luogo in cui è affisso finché non cadrà per decomposizione. Nell'ultimo ritratto evidente, iconico e mortifero emerge lo sguardo del Boccaccio-evisceratore latino. Divorato dagli insetti, il corpo di Ambrogiuolo diviene un ammasso di ossa e nervi. Quel che resta dopo l'atroce tortura non viene rimosso dal luogo della condanna, ma lasciato sotto gli occhi di chiunque come testimonianza viva della sua malvagità. La componente vendicativa di questa fine è rimarcata dall'icastica sentenza conclusiva: «E così rimase lo 'ngannatore a piè dello 'ngannato»¹³⁹.

¹³⁹ *Dec.*, II 9, 75.

*

Il capolavoro volgare di Boccaccio può essere considerato come il centro nevralgico della sua produzione narrativa. Tensioni di vicinanza lo legano indissolubilmente alle opere che lo precedono e che lo seguono. L'istanza retorica decameroniana è proclamata apertamente negli interventi autoriali, in cui il Certaldese in qualità di autore giustifica in prima persona le proprie volontà stilistiche. La pregnanza della retorica nel testo è confermata ancora dalle scelte di impaginazione effettuate consapevolmente nella compilazione dell'*Hamilton 90* in età ormai matura.

Rispetto all'*Elegia di Madonna Fiammetta*, le novelle decameroniane agiscono in uno spazio testuale inevitabilmente segnato da una diversa misura spaziale. Come si è variamente discusso, nel lungo monologo, l'amplificazione rappresenta una costante, poiché strumento retorico atto a trasporre il flusso dei pensieri della donna innamorata. L'*amplificatio* si presenta, dunque, come corrispettivo stilistico dell'ossessione amorosa. Nella varietà tematica decameroniana, ben diversa è la funzione del medesimo strumento retorico, che si arricchisce di sfumature evidenti e visualizzanti abilmente calibrate nel ridotto spazio della *brevitas*. Fin dalle pagine di apertura, il *Decameron* volge lo sguardo al reale. È nel rapporto istituito con il mondo concreto e corporeo che sembra possibile indagare l'istanza retorica boccacciana.

Patetismo e verosimiglianza segnano prepotentemente tanto il dettato delle novelle quanto quello della cornice. La narrazione si poggia su immagini ampie e corali solo in forma di premessa, con il suo fluire la focalizzazione diviene stretta, marcata da un punto di vista sensibilmente cinematografico. È tramite l'esperienza dell'occhio che nel *Decameron* che

l'autore conduce il lettore all'apprendimento. Nelle cento novelle non si *vede e conosce*, ma si *conosce perché si vede*. Nelle descrizioni decameroniane, a prescindere dal loro soggetto di interesse, si assiste a un definitivo distacco con la produzione precedente. La tipologia descrittiva della novella diviene una raffigurazione evidente e violenta, esponenzialmente tesa in direzione del narrare. Se le novelle spesso accolgono un arco temporale estremamente lungo che si scontra con un tempo del racconto limitato, il rimo narrativo incontra momenti di forte rallentamento quando si sofferma sui principali nodi diegetici del racconto, nella figuratività scenica con cui sono rese le azioni, o ancora nelle digressioni in forma di invettiva in cui si dilungano i narratori. È in queste sedi che è possibile rilevare l'applicazione delle strutture dell'*evidentia* e l'*amplificatio*.

La rappresentazione della peste con cui prende avvio il *Decameron* non lascia spazio a speculazioni di natura retorica o morale, ma mostra con concretezza scenica l'abbandono dell'etica sociale. Il *pathos* è la chiave figurativa dell'introduzione all'opera, che è in questo senso segnata dalle forme retoriche dell'*amplificatio* e dell'*evidentia*. Nell'ostentazione della violenza è ravvisabile il *docere* dell'istanza retorica boccacciana. Se le novelle hanno una funzione esemplare, il loro messaggio comunicativo si realizza tramite l'esibizione della sofferenza fisica e dello sfascio corporeo, caratteristica che sembra anticipare prepotentemente la generale impostazione del *Corbaccio* e del *De casibus virorum illustrium*, ma che connota anche la scrittura epistolare della missiva indirizzata a Francesco Nelli.

La prosa dell'età matura è segnata da un profondo mutare dell'istanza rappresentativa. Boccaccio volge con consapevolezza a una diversa forma del narrare, in cui è ancora possibile ravvisare la missione pedagogica

fondata sulla strumentalizzazione degli *exempla*, ma in una rinnovata impostazione. La struttura esemplare dell'autore maturo fa dell'amplificazione evidente lo strumento prediletto del *docere*, adottando il sistema espressivistico (assente tanto nel *Filocolo* quanto nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*) carico di una funzione apotrettica nella componente corporea e vitalistica. In queste sequenze del narrare boccacciano è, dunque, possibile ravvisare la pienezza dell'intenzione autoriale.

3. La retorica curativa: il *Corbaccio*

La storia esegetica del *Corbaccio*, ultima opera narrativa volgare di Giovanni Boccaccio, non è indubbiamente piana né priva di ostacoli. Sono numerosi le difficoltà interpretative con cui si scontrano tutti coloro che intendono percorrere una lettura dell'“umile trattato”. La data di composizione, la corretta interpretazione del titolo, il forte contenuto misogino, il complesso intarsio di fonti, e ancora la questione stilistica sono argomenti che da sempre mantengono vivo il dibattito sull'opera. Nel corso di questa indagine, in maniera conforme al percorso svolto finora, si porrà maggiore attenzione alla questione del rapporto esistente tra forma e contenuto, scelte stilistiche e significato dell'opera.

Secondo la datazione oggi più accreditata, Boccaccio inizia la scrittura del *Corbaccio* nella prima metà degli anni '60, in una fase quindi matura della sua storia di scrittore¹. Ormai dichiaratamente affine al magistero petrarchesco, egli si avvia verso quella che viene definita la svolta umanistica della sua parabola culturale. Ciò ha portato una parte degli studiosi a leggere i contenuti misogini dell'opera in esame come simbolo della redenzione boccacciana rispetto alla sua produzione giovanile, in cui

¹ Giorgio Padoan, in due interventi usciti nel 1963 e poi ristampati in *Il Boccaccio le Muse Il Parnaso e l'Arno*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 199-288, ha suggerito con una serie di argomentazioni interne ed esterne la datazione del 1365. Lo stesso argomento è affrontato anche nell'introduzione all'edizione dell'opera per la collana dei classici Mondadori a pp. 415-40. Vittore Branca nell'introduzione dell'edizione da lui curata del *Decameron* (Torino, Einaudi, 1987) tendeva invece verso il 1366. In precedenza la datazione più accreditata era 1355. Mario Marti (*Per una metalettura del Corbaccio: il ripudio di Fiammetta*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLIII, 1976, pp. 60-86) proponeva una data non posteriore al 1363. Per un quadro d'insieme sulla questione si rimanda anche a P. G. Ricci, *Studi sulla vita e le opere del Boccaccio*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1985. In tempi recenti è una riesamina del tema è stata condotta da Francesco Rico in *La datación (petrarquesca) del Corbaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XXX, 2002, pp. 229-319.

il tema trainante è quello della passione amorosa². Protagonista della narrazione è un uomo di cultura follemente innamorato di una vedova. Nel corso di un rivelatore viaggio infernale, egli giunge alla liberazione dalla malattia passionale grazie a una lunga invettiva *contra foeminas* pronunciata dalla sua guida, che si scopre essere il defunto marito della donna. La parte più cospicua del testo si presenta quindi nella forma di una caricaturale prosopopea. Già la lettura dello scarno quadro diegetico lascia emergere le potenzialità parodico-caricaturali dell'arco narrativo. Regina Psaki ha rilevato come nel *Corbaccio* Boccaccio sembri affrontare per l'ultima volta il tema del rapporto fra uomini e donne, approfondito con una vasta pluralità di prospettive dalle opere degli anni napoletani fino al *Decameron*. Nella prosa ricca e articolata del *Corbaccio*, il Certaldese torna ancora sul motivo organizzandolo non da trattatista, ma da scrittore e sfruttando a pieno la sua connaturata vena comica pur impiegando un prolifico intarsio di fonti colte³.

Nell'edizione moderna il testo non è suddiviso in capitoli o libri, ma è presentato in forma continua. Nonostante sia stato dichiarato privo di

² La netta divaricazione tra le opere pre-decameroniane e dell'età matura è sostenuta almeno da F. Bruni, *Boccaccio*, cit.; F. Rico, *La datación (petrarquesca)*, cit.; I. Tufano, *Dall'Elegia*, cit., pp. 109-23; M. Veglia, *Il corvo e la sirena. Cultura e poesia nel Corbaccio*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998. Elementi di continuità sono stati evidenziati almeno da E. Filosa, *Modalità di contatto tra Decameron e Corbaccio: Giovenale nella novella di Modonna Sismonda (Dec. VII 8)*, in «Modern Languages Notes», XXXII, 2007, pp. 123-32; S. Mazzoni Peruzzi, *Medioevo francese nel Corbaccio*, Firenze, Le Lettere, 2001; S. Nobili, *Le ali della sirena. Il Corbaccio nella tradizione medievale*, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di G. M. Pasquini et al., Bologna, Gedit, 2005, pp. 265-86; M. Zaccarello, *Del corvo, animale solitario. Ancora un'ipotesi per il titolo del Corbaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XLIII, 2014, pp. 174-94.

³ F. Regina Psaki, *Giving Them the Bird: Figurative Language and the "Woman Question" in the Decameron and the Corbaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XLI, 2013, pp. 208-37.

«alcuna strutturazione o divisione interna»⁴, la sua disposizione ininterrotta non è una costante nella tradizione manoscritta. Già nel codice Mannelli (ms. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. 42.1) è suddiviso in quattordici capitoli distinti da altrettante rubriche, ovvero:

Exordium
Narratio
Loquitur autor narrando
Apparuit spiritus
Interrogat spiritus autorem
Demonstrat autori spiritus ulterius autorem
Respondet autori spiritus
Quid sit mulier
Demonstrat spiritus conditionem mulieris
Loquitur adhuc spiritus
Loquitur spiritus de partibus secretis
Narrat autor respondendo
Conclusio⁵

La possibile paternità boccacciana di queste è stata proposta e discussa da Stefano Carrai, secondo cui la tale partizione presente individua «l'ossatura concettuale ed espositiva del testo boccacciano, il suo originale disegno retorico impostato sul tipo del trattatello in forma di dialogo che culmina [...] nella ritrattazione del protagonista»⁶. I titoli attribuiti alle singole sezioni sono caratterizzati dall'impiego di termini tecnici come *interrogat*, *respondet*, *demonstrat*. In questo senso le rubriche latine inseriscono la conversazione tra il protagonista e la guida all'interno di un preciso contesto comunicativo, ovvero quello "accademico"⁷. La *divisio textus* che caratterizza l'autorevole

⁴ M. C. Storini, *Il Corbaccio*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Dizionario delle opere*, 1, Torino, Einaudi, 1999.

⁵ S. Carrai, *Per il testo del Corbaccio: la vulgata e la testimonianza del codice Mannelli*, in «Filologia italiana», III, 2006, pp. 23-30, a pp. 24-5.

⁶ Ivi, p. 27.

⁷ Su questo si veda anche K. P. Clarke, *Taking the Proverbial: Reading (at) the Margin of Boccaccio's Corbaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XXXVIII, 2010, pp. 106-44, a pp. 115-6.

testimone non a caso si apre e si chiude con i termini *exordium* e *conclusio*, parti fondamentali della scrittura trattatistica. Non sorprende che nel breve prologo, avviato da una canonica sentenza moraleggiante, Boccaccio dichiara apertamente di star scrivendo un “umile trattato” per volontà divina:

intendo di dimostrare nello *umile trattato* seguente una speciale grazia, non per mio merito ma per la sola benignità di Colei: che, impetrandola da Colui che volle quello ch’Ella medesima, nuovamente mi fu conceduta. La qual cosa facendo, non solamente parte del mio dovere pagherò, ma senza niuno dubbio potrò a molti lettori di quella fare utilità.
(*Corb.*, 4)

Stando a quanto affermato in apertura, l’opera necessita di esser letta secondo un intendimento etico-filosofico e non dilettevole, dunque, sarebbe un «testo di carattere morale che richiede lettori avvertiti perché possa essere sostenuta la loro edificazione»⁸. Non a caso nel Trecento la definizione testuale di “trattato” andava sempre più a identificarsi con un impegno di natura didattica, ma già nel secolo precedente dell’etichetta era fatto impiego quasi esclusivo in contesti di natura retorica. La connessione si fa ancor più stringente tanto più che sono identificati “trattati” dai rispettivi autori la *Rettorica* di Brunetto Latini o il *Trattato delle virtù e dei vizi* di Bono Giamboni, e lo stesso termine è impiegato da Dante per indicare

Lo studioso sottolinea anche che tale impianto accademico ritorna anche nel formato scelto da Mannelli per il codice, che è infatti di grande misura, in scrittura mercantesca e compilato in due colonne.

⁸ L. Marcozzi, *Strutture discorsive, ribaltamenti, palinodia letteraria: per una nuova lettura del Corbaccio*, in *Aimer ou ne pas aimer*, cit., pp. 225-45, a p. 239.

alcuni passi del *Convivio*⁹. Secondo questa prospettiva, sembra avere solide basi l'ipotesi che nel *Corbaccio* sia presente un concreto sostrato retorico.

Gli unici due personaggi effettivamente in azione nel corso di tutto lo svolgimento dell'arco diegetico ben si adattano al dichiarato obiettivo conoscitivo. Tanto la guida quanto l'anonimo protagonista sono caratterizzati in forma di uomini colti, al punto che nella tradizione critica ottocentesca si tendeva a una lettura biografico-letterale dell'opera che portava alla piena identificazione di Boccaccio-autore con l'amante infelice¹⁰. Poco prima di cadere nel sonno che produrrà la visione, l'innamorato prende parte a un convito di sapienti¹¹. La descrizione esteriore della guida è strutturata secondo la classica raffigurazione del maestro, a cui lo stesso protagonista lo associa:

⁹ Su questa posizione si veda ancora Luca Marcozzi in *ibidem*. Lo studioso inoltre sottolinea: «pare opportuno ricordare che il termine "trattato" per definire un genere di edificazione morale è assai vicino a questo uso di Boccaccio; e che proprio il frammento del *De nuptiis* dello pseudo Teofrasto presente nell'*Adversus Jovinianum de non ducenda uxore* di Girolamo e che Boccaccio inserirà di peso nelle *Esposizioni* (XVI 28-45), in uno dei diversi volgarizzamenti toscani in cui circolava era per l'appunto intitolato "trattato", per l'esattezza *Trattato sopra il torre moglie o no*».

¹⁰ A titolo d'esempio, per l'interpretazione in chiave autobiografica del *Corbaccio* ottocentesca si rimanda in questa sede solo a *Vita di Giovanni Boccaccio scritta dal conte Gio. Batista Baldelli*, Firenze, appresso Carli Ciardetti e comp. 1806, pp. 121-3, a cui ampiamente si rifanno gli studi successivi. Per la bibliografia secondonovecentesca si veda A. Illiano, *Corbaccio: precisazioni e proposte su autobiografismo, età, datazione*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XIX/2-3, 1990, pp. 239-52, a p. 239, n. 1. Quanto la convinzione del substrato autobiografico nel *Corbaccio* fosse diffusa nella critica ottocentesca e primonovecentesca è ben evidente dalle pagine introduttive della commedia in tre atti *Il tramonto di Giovanni Boccaccio* di Augusto Novelli. L'opera mette in scena una beffa impetrata dai cittadini fiorentini al Boccaccio stesso, la trama è articolata sulla falsa riga del *Corbaccio* e della novella decameroniana VIII 7, giocando i suoi sviluppi comici proprio sulle coincidenze autobiografiche. Nella premessa all'opera, intitolata *Dal Boccaccio alla patata*, l'autore racconta che nel corso della prima: «sembrò che i più eruditi spettatori di tutte le prime fiorentine si rammentassero di ciò che il Baldelli e tant'altri biografi ci hanno lasciato scritto», cfr. A. Novelli, *Il tramonto di Giovanni Boccaccio*, commedia in tre atti, corredata di note storiche e letterarie, Firenze, Bemporard, s.d. [la premessa è datata aprile 1914], pp. IX-X, a p. IX.

¹¹ *Corb.*, 21-6.

E, mentre che io in cotal guisa e già quasi da ogni speranza abbandonato, tutto delle mie lagrime molle mi stava, *et ecco*, di verso quella parte dalla quale nella misera valle il sole si levava, *venire verso me con lento passo uno uomo senza alcuna compagnia; il quale, per quello ch'io poi più d'appresso discernessi, era di statura grande e di pelle e di pelo bruno, benché in parte bianco divenuto fosse per gli anni, de' quali forse sessanta o più dimostrava d'avere; e il suo vestimento era lunghissimo e largo e di colore vermiglio*, come che assai più vivo mi paresse – non ostante che tenebroso fosse il luogo dov'io era – che *quello che qua tingono i nostri maestri*
(*Corb.*, 34-5)

La veste rossa è riconosciuta come quella specifica dei maestri medievali; allo stesso modo l'età matura e il dettaglio dei capelli bianchi connettono il personaggio alla topica figura dell'anziano saggio. Ben presto, si scoprirà che l'abito è in realtà il mezzo tramite cui l'anima sconta la sua pena, in quanto composto di fuoco. Come in vita la passione dell'uomo si è alimentata del calore di un amore immoderato, così in morte la sua anima sarà costretta a subire le bruciature del fuoco. La guida è stata considerata da alcuni come una parodia di Dante, sarebbe in questo caso il modello del falso consacrante in cui il testo di riferimento non ne rimane intaccato dall'abbassamento dei contenuti, ma al contrario riceve rafforzamento e conferma del suo valore¹².

In maniera conforme al suo ruolo, la guida è impegnata in una missione pedagogica: liberare dal giogo d'amore il protagonista, e, insieme a lui, tutti gli uomini-lettori. La coincidenza tra il genere del protagonista e quello dei destinatari in relazione all'insegnamento di contenuti relativi al tema amoroso è presente anche nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*. Le due opere, tuttavia, son ben diverse tanto per impostazione retorica quanto nella loro

¹² S. Nobili, *Le ali della sirena*, cit.

conclusione: la *Fiammetta* è infatti un monologo e la sua protagonista rimane fino alla conclusione immobile nell'*impasse* erotico-malinconica. Nel *Corbaccio*, è invece tramite un dialogo che Boccaccio si rivolge un pubblico ampio e intraprende come già nelle precedenti opere in prosa narrativa il percorso di pubblica utilità («La qual cosa facendo, non solamente parte del mio dovere pagherò, ma senza niuno dubbio potrò a molti lettori di quella fare utilità»¹³). Al termine dell'opera, sia il protagonista che i lettori avranno superato la patologia amorosa. L'intero discorso della guida si sviluppa secondo un'ottica dimostrativa, dal momento che l'intenzione è rendere chiari al protagonista e ai lettori stessi i difetti delle donne, affinché possano liberarsi dal giogo d'amore. L'intento è ben dichiarato poco più avanti dallo stesso personaggio, ancora una volta impiegando il termine dimostrare:

Ma, per ciò ch'assai detto aver mi pare intorno a quello che a te apparteneva di considerare, quando follemente il collo sotto lo incomportabile giogo di colei sottomettesti, alla quale una gran salmista pare essere, *accìò che tu non potevi ben per te medesimo vedere, intendo di dimostrarti particolarmente chi sia colei e chenti i suoi costumi* (di cui tu, follemente divenuto servitore, ora ti duoli) e *vedrai* dove e nelle cui mani il tuo peccato e la tua troppa sùbita credenza t'aveano condotto.

(*Corb.*, 200)

L'obiettivo è dunque il disvelamento della verità che verrà messa in mostra, quasi visivamente, all'amante e ai lettori. Perseguendo questo scopo, il *Corbaccio* si sviluppa su di una grande opposizione duale, ovvero quella tra la realtà fattuale e realtà costruita. La vedova riesce a catturare nel suo giogo gli uomini grazie alla propria capacità di manipolare il mondo materiale a partire dal proprio corpo, che viene magistralmente contraffatto per

¹³ *Corb.*, 3-4.

apparire più bello e attraente. Ancora, ciò avviene tramite la alterazione di atteggiamenti e linguaggi in grado di trasformare i vizi in virtù. Avendo già concluso in prima persona il medesimo percorso di disvelamento, la guida si impegna a far emergere ciò che si nasconde dietro il velo della menzogna:

In queste così fatte cose porgendo a ciascuno mano, donando a ruffiane, spendendo in cose ghiotte e in lisci, usava la tua nuova donna la magnificienza egregia, dal tu amico d'atati a dividere. Delle cui alte virtù splendide e singolari volendo, secondo il preso stile, avanti procedere, una via e due servigi farò: per ciò che, mentre racconterò quelle, *ti mostrerò come intender si dee, e come ella intende*, ciò che, nella lettera a te mandata da lei, scrive che le piace; forse da te non tanto bene inteso.

(*Corb.*, 253)

La dimensione oppositiva è ben riassunta nell'espressione «come intender si dee, e come ella intende». In questo senso l'aspetto antitetico può essere riconosciuto come una delle principali cifre stilistiche dell'opera¹⁴. Come si vedrà, lo scarto che si realizza tra le due componenti, ovvero tra realtà e finzione, è oggetto di amplificazione in tutto il narrato, poiché rappresenta il punto focale del discorso della guida. Se nell'*Elegia* l'abbondanza di parole è tuttavia sintomatica della malattia, in quanto rappresenta il corrispettivo retorico del motivo ossessivo, nel *Corbaccio* la stessa componente ha al contrario una funzione curativa. Nel *Labirinto d'amore* l'amplificazione dalle forti tensioni evidenti e oppostive, realizzata nell'espressionistica ricchezza della prosa e nella dilatazione dello spazio testuale, è la medicina stessa capace di combattere la malattia amorosa: l'immagine femminile idealizzata nella mente dell'amante è decostruita da un lato tramite la contrapposizione tra il vero significato dei suoi messaggi

¹⁴ Su questo punto di vista si veda anche G. Zaccaria, *Giovanni Boccaccio*, cit., secondo cui l'antitesi è scelta «come mezzo per rilevare le contraddizioni della natura umana, e per smascherare, al limite dello shock, gli inganni e le finzioni», p. 512.

comunicativi con quello erroneamente inteso dagli uomini; dall'altro grazie alla messa in mostra degli aspetti più truci del suo corpo. Gli strumenti retorici impiegati in questo processo di disvelamento sono connessi tanto alla parola quanto al corpo. Sfruttando l'episodio della missiva scritta dalla vedova al protagonista, è messa in luce la profonda ignoranza della donna, la totale assenza di cortesia nel suo linguaggio e sono poi evidenziati i veri significati della sua comunicazione; nella seconda, è invece il suo corpo a campeggiare al centro della narrazione, deformato e animalizzato fino a divenire un ammasso di mostruosa materia. Tale procedimento e le sue ragioni sono chiarite dalla guida stessa nel lungo passo che segue:

Tu forse hai teco medesimo detto o potesti dire: "Che cose sono quelle di cui costui parla; chente il modo, chenti sono i vocaboli; o convengons'elle a niuno, non che a uomo onesto e il quale ha li passi diritti verso l'eterna gloria?". Alla quale opposizione, non volendo andare sofisticando, non è che una risposta: la qual son certo che in te medesimo consentirai che sia non solamente buona, ma ottima. Dèi adunque sapere *né ogni infermità né ogni infermo potere essere sempre dal discreto medico con odoriferi unguenti medicato; per ciò che assai sono e di quelli e di quelle che nol patiscono e che richeggiono cose fetide, se a salute si vorranno condurre; e se alcuna n'è che con cotali argomenti e vocaboli e con dimostrazioni puzolenti purgare e guarire si vogliono, il mal concetto amore dell'uomo è una di quelle: per ciò che più una fetida parola nello intelletto sdegnoso adopera in una piccola ora, che mille piacevoli e oneste persuasioni, per l'orecchie versate del sordo cuore non faranno in gran tempo. E, se niuno mai ma màrtiro fu di questa nocenzia putrida e villana, tu se' senza niuno dubbio desso. Per che io, il quale, sì come Altri ha voluto, qui venuto sono per la tua salute, non avendo il tempo molto lungo, ai più pronti rimedi sono ricorso e ricorro; e perciò ad adolcire il tuo disordinato appetito, alcuna cosa, come udito hai, parlar mi conviene, e ancor più largo. Per ciò che queste parole così dette sono le tenaglie con le quali si convengono rompere e tagliare le dure catene che qui t'hanno tirato; queste parole così dette sono i ronconi e le scuri colle quali si tagliano i velenosi sterpi, le spine e' pruni e gli sconvolti bronchi, che, a non lasciarti la via da uscirci vedere, davanti ti sono asiepati; queste parole così dette sono i martelli, i picconi, i bolcini, i quali gli alti monti, le dure rocche, gli strabocchevoli balzi, conviene che rompano e la via ti facciano, per la quale*

da tanto male, tanta ingiuria, da tanto soperchio, da tanto pericolo e di luogo così mortale, come è questa valle, senza impedimento ti possi partire.

Sostieni adunque pazientemente d'udirle; né paia alla tua onestà grave, né estimare quello essere colpa, difetto o disonestà del medico, di che la tua pestilenziosa infermità è cagion. *Imagina queste mie parole, così sucide e così stomacose a udire, essere quello beveraggio amaro il quale, per l'aver tu troppo assentito alle cose dilettevoli e piacevoli al tuo gusto, il discreto medico già nelle tue corporali infermità t'ha donato; e pensa, se, per sanare i corruttibili corpi, quelle amare cose non solamente si sostengono, ma vi si fa di volontà incontro lo 'nfermo, quanta e quale amaritudine se dee per guarire l'anima, che è cosa eterna, sostenere. Io mi credo assai bene doverti avere sodisfatto a ciò, che ti potesse aver messo in dubbio, o per lo futuro potrebbe, del modo o de' vocaboli del mio parlare. E perciò, tornando a di proposito e volendo di questa donna, nuova posseditrice dell'anima tua divenuta, partitamente parlare, alquanto di quelle dirò che a te non poterono essere note né per veduta né per imaginazione, per ciò che fuggito l'hai.*

(*Corb.*, 275-81)¹⁵

L'impiego di vocaboli basso-corporei, di immagini orride e narrazioni disgustose si confà in questo contesto anche agli uomini onesti, poiché consiste in un trattamento medico. Le parole *fetide*, *puzolenti* e *sucide* sono il noto *beveraggio amaro* con cui viene messa in atto la cura. Da maestro-retore impegnato in un'elaborata suasoria, la guida diviene così medico-terapeuta. Come è noto, il *remedium amoris* messo in scena nel *Corbaccio* proviene da una lunga tradizione clinica e letteraria¹⁶. L'impostazione retorica su cui si basa l'intera costruzione dell'*umile trattato* è fin dalla sua apertura dichiaratamente connessa all'uso degli strumenti dell'*amplificatio* e dell'*evidentia*. Nel passo programmatico ora citato sono ravvisabili gli elementi che caratterizzano il dettato della narrazione: le ripetizioni

¹⁵ Ma vd. anche *Corb.*, 291-6 e 299-301.

¹⁶ Molti sono i contributi che hanno affrontato negli anni la questione del rapporto tra medicina e patologia amorosa dalla classicità al Medioevo, in questa sede si rimanda al più recente contributo di Natascia Tonelli in cui è possibile consultare anche la ricca bibliografia pregressa e avere un quadro della ricezione boccacciana di questi argomenti, cfr. N. Tonelli, *Fisiologia della passione*, cit., pp. 201-21.

anaforiche rafforzative (si veda a titolo d'esempio l'uso del termine "tanto"); le enumerazioni organizzate in *climaxes* ascendenti (nel sintagma «da tanto male, tanta ingiuria, da tanto soverchio, da tanto pericolo e di luogo così mortale» il pericolo iniziale arriva ad avere tinte mortifere); l'aggettivazione ricca e appartenente al campo semantico del disgusto (si segnalano qui: fetida, puzzolenti, putrida, sucide, stomacose, pestilenziosa); l'accumulo di immagini violente talvolta metaforiche, modulato sulla sfera del "tagliare" con tre variazioni introdotte anaforicamente dalla ripetizione del medesimo primo termine di paragone, ovvero le "parole" in grado di fendere il giogo d'amore.

Nonostante i personaggi effettivamente presenti nel *Corbaccio* siano i due uomini, la vera protagonista della narrazione è la vedova. Ogni ragionamento condotto dal momento in cui i due conoscono la reciproca identità ruota intorno l'immagine muliebre. Le parole e il corpo della donna campeggiano al centro della narrazione occupando prepotentemente lo spazio narrativo. Al paragrafo 218 prende avvio il processo di vituperazione fisica della figura femminile. Da questo momento in poi, la prosopopea della guida si avvicina fortemente al genere oratorio epidittico secondo la forma della *vituperatio*, un tipo di argomentazione retorica fortemente connesso al concetto di amplificazione negativa. In luce dei più che numerosi studi sulle ragioni del titolo "Corbaccio", non verrà approfondita in questa sede la questione per cui si rimanda alla nutrita bibliografia a riguardo¹⁷. Appare tuttavia opportuno sottolineare che il

¹⁷ Si vedano almeno: L. Battaglia Ricci, *Boccaccio*, cit., pp. 234-7; J. Bouciez, *Sur l'énigme de Corbaccio*, in «Revue des Langues Romanes», LXXII, 1958, pp. 330-7; A. K. Cassel, *The Crow of the Fable and the Corbaccio. A Suggestion for the title*, in «Modern Language Notes», LXXXV, 1970, pp. 83-91; M. Cottino Jones, *The Corbaccio. Notes for a Mythical Perspective of Moral Alternative*, in «Forum Italicum», IV, 1970, pp. 490-509; W. M. Jeffrey, *Boccaccio's Title and the Meaning of Corbaccio*, in «The Modern Language Review», XXVIII, 1933, pp. 194-204; S. Mazzoni Peruzzi, *Medioevo francese*, cit., pp. 239-

termine scelto da Boccaccio come titolo include una desinenza dispregiativa, che sembra alludere al genere vituperativo¹⁸. Secondo più prospettive, l'assetto retorico del *Corbaccio* si mostra fortemente connesso ai concetti di *amplificatio* e di *evidentia*, tanto sul piano intrinseco quanto su quello estrinseco. Costante è l'aderenza a un progetto culturale pedagogico-consolatorio presente anche nelle precedenti opere boccacciane, tuttavia, l'umile trattato si distingue dalle scritture anteriori proprio in luce della forte componente di rifiuto. I procedimenti di visualizzazione e dilatazione testuale sono qui sfruttati in un'ottica di denuncia e distacco, piegati a una rinnovata metodologia d'insegnamento che fonda la comunicazione proprio sull'amplificazione dell'elemento negativo.

3.1. Un duplice percorso curativo

Dopo il breve prologo, l'effettivo avvio diegetico della prosa corbacciana avviene al sesto paragrafo, in cui l'anonimo protagonista si presenta in

82; C. S. Nobili, *Per il titolo del Corbaccio*, in «Studi e problemi di critica testuale», XLVIII, 1994, pp. 93-114; G. Padoan, *Il Boccaccio, le Muse*, cit., p. 224, n. 65; B. Porcelli, *Il Corbaccio. Per un'interpretazione dell'opera e del titolo*, in «Italianistica», XXI, 1992, pp. 563-79; A. Rossi, *Proposta per un titolo del Boccaccio: il Corbaccio*, in «Studi di filologia italiana», XX, 1962, pp. 383-90; M. Veglia *Il corvo e la sirena*, cit.; M. Zaccarello, *Del corvo, animale solitario*, cit.

¹⁸ Sulla corretta interpretazione del suffisso *-accio* molto è stato scritto. Secondo l'interpretazione più accreditata, in origine questo possedeva un valore neutro (cfr. A. Illiano, *Per l'esegesi del Corbaccio*, Napoli, Federico & Ardia, 1991, p. 17), tuttavia in un secondo momento in Toscana e in Sicilia si impone la funzione peggiorativa, come attestano esempi anche boccacciani quale "amoraccio" per "amore volgare" (anche "amorazzo" in Boccaccio), coltellaccio, fratellaccio, etc. (cfr. G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti* [1954], trad. it. Torino, Einaudi, 1969, §262). All'epoca di Boccaccio, il mutamento semantico doveva essere già avvenuto e dunque il suffisso viene da lui impiegato con una connotazione dispregiativa. Su questa posizione cfr. anche C. S. Nobili, *Per il titolo del Corbaccio*, cit., p. 99-100.

prima persona al lettore chiuso nella propria camera privata e nel pieno della sofferenza amorosa:

Non è ancora molto tempo passato che, ritrovandomi solo nella mia camera, la quale è veramente sola testimonia delle mie lagrime, de' sospiri e de' ramarrichii, sì come assai volte davanti avea fatto m'avvenne che io fortissimamente sopra gli accidenti del carnale amore cominciai a pensare;
(*Corb.*, 6)

il quadro della narrazione è di chiare derivazioni vitanovistiche¹⁹. In speculare corrispondenza con il programma culturale condotto nella *Fiammetta*, l'opera sarà utile agli uomini sofferenti a causa dell'amore. Tuttavia, a differenza di quanto avviene nell'elegia volgare, il protagonista del *Corbaccio* è mosso da un sincero e orgoglioso moto di guarigione. Già nei suoi primi ragionamenti, l'amante infelice riconosce di aver compiuto la sua scelta d'amore nei confronti della vedova *mattamente* e di aver perso, quindi, il senno della ragione: «molte cose già passate volgendo ogni atto e ogni parola pensando meco medesimo, giudicai che, senza alcuna mia colpa, io fossi fieramente trattato male *da colei la quale io mattamente per singulare donna eletta avea*»²⁰. Dopo un iniziale momento d'abbandono alla disperazione che conduce a una violenta voglia di commettere un elegiaco suicidio, «da celeste lume mandato» sopravviene alla mente del protagonista-narratore un pensiero vitale²¹. Il lungo e solitario

¹⁹ Sul rapporto tra il *Corbaccio* e la *Vita nuova* si vedano almeno G. Barberi Squarotti, *Visione e ritrattazione: il Corbaccio*, in «Italianistica», XXI/2-3, 1992, pp. 549-62; N. Tonelli, *Beatrice, Laura, la vedova. La gentilezza, la Vita nuova e il Canzoniere del Corbaccio*, in «Chronique Italiennes», web, XXXVI/2, 2018, pp. 180-204; P. Guérin, *Le muse del Corbaccio e il dialogo sulla poesia tra Petrarca e Boccaccio*, in «Petrarchesca», IX, 2021, pp. 57-75.

²⁰ *Corb.*, 6.

²¹ *Corb.*, 8-20.

ragionamento che segue analizza tutte le ragioni per cui la sofferenza d'amore non deve aver fondamento. L'argomentazione, sviluppata secondo un'articolazione scolastica, presenta una copiosa sequenza di ragioni logiche, ognuna delle quali seguita da una serie di interrogative retoriche rafforzative. L'ultimo paragrafo si chiude con un'esortazione alla vita: «Vivi addunque; e come costei, contr'a te malvagiamente operando, s'ingegna di darti dolente vita e cagione di desiderare la morte, così tu, vivendo, trista la fa' della tua vita»²². Quanto il pensiero sia salvifico lo conferma la successiva frase: «Maravigliosa cosa è quella divina consolazione nelle mente de' mortali: questo pensiero, sì com'io arbitro, dal piissimo Padre de' lumi mandato, quasi dagli occhi della mente ogni oscurità levatami»²³.

Oltre alla citazione dantesca di tipo situazionale, sono inserite in questa sequenza due evidenti autocitazioni che ci sembra non siano state approfondite opportunamente dalla critica: il *vivi addunque* riecheggia della versione scempia presente in *Elegia di Madonna Fiammetta* VI 17, 2-3: «Vivi adunque, ché egli pure tornerà qui alcuna volta, o amante o nemico che egli ci torni»; l'*incipit* del *Decameron*: «Maravigliosa cosa è aver compassione degli afflitti». L'innesto di due auto-ripresе testuali è certamente definibile un "punto forte" della narrazione, in cui è forse possibile ravvisare elementi di un ragionamento metaletterario, o anche di continuità e discontinuità rispetto a un ideale progetto culturale. Appare dunque necessario investigare nel profondo le ragioni e le differenze d'impiego degli stessi sintagmi all'interno dei diversi contesti narrativi.

L'esortazione alla vita rappresenta un *topos* piuttosto comune nella letteratura amorosa e presente nella scrittura boccacciana fin dalle prime

²² *Corb.*, 20.

²³ *Corb.*, 21.

prove di scrittura. L'invito a non abbandonarsi alla morte è infatti almeno nel componimento LIX delle *Rime*, vv. 1-4: «Non deve alcuno, longo o sia, / gittar del tutto speranza / o stoltamente cercar di morire». Ancora, si ripete in maniera letterale nella pagina conclusiva dell'*Elegia*, quando Fiammetta indirizza un'apostrofe al suo libro «Vivi adunque: nullo ti può di questo privare»²⁴. È tuttavia il primo impiego, quello presente nel capitolo VI, a destare particolare interesse. Le ragioni per cui Fiammetta e il protagonista del *Corbaccio* sono spinti alla vita sono infatti diametralmente opposte: la prima rifiuta la morte nella speranza di un ritorno di Panfilo, che sia in forma di amante o di semplice amico; il secondo è al contempo invogliato a vivere e a vendicarsi dell'onta subita rendendo *trista* la vedova con il proprio semplice esistere. Ancora a differenza di Fiammetta, il personaggio-narratore uomo non si appresta a crogiolarsi di nuovo nel pensiero doloroso e ossessivo. Se il desiderio di suicidio si ferma almeno temporaneamente nell'*Elegia*, la donna comunque non trova così pace al proprio tormento. Al contrario, il protagonista dell'umile trattato avverte la *divina consolazione*, ovvero la *maravigliosa cosa*, il sentimento con cui si apre il proemio decameroniano, nonché un elemento salvifico.

Ancora sensibilmente scosso a causa della vergogna di sé e dell'errore commesso, il personaggio corbacciano continua a piangere, ma presto è pronto a uscire dalla propria stanza dichiarandosi esplicitamente sano: «rasciutte dal viso le misere e le pietose lagrime e confortatomi a dovere la solitaria dimoranza lasciare, la quale per certo offende molto ciascuno il quale della mente è *men che sano*, della mia camera con *faccia assai*, secondo la malvagia trasposizione passata, *serena usci'*»²⁵. All'evasione dalla

²⁴ *Fiamm.*, IX 1, 22.

²⁵ *Corb.*, 22.

prigione amorosa segue l'incontro con un convito di uomini colti, con cui il protagonista intraprende ragionamenti di natura filosofica²⁶. Il tempo nella brigata di intellettuali scorre velocemente fin quando, ormai levata la notte, il protagonista si addormenta «soavemente»²⁷. È a questo punto che prende avvio la visione infernale che lo condurrà all'incontro con il defunto marito della donna vedova. Dopo un iniziale scambio dialogico, il discorso della guida finisce per divenire un lungo monologo in cui al protagonista-narratore non è dato ampio spazio di parola. Al paragrafo 224, nonché alla fine di una lunga *climax* sui vizi della vedova che termina sul peccato di gola, la reazione dell'amante non è di sofferenza, ma di riso: «A questa parola dich'io che, con tutto il dolore e la compunzione ch'io sentia delle mie colpe, dinanzi agli occhi postemi dalla vere parole delle spirito, io non pote' le risa tenere»²⁸, confermando la funzione terapeutica del riso già impiegata nel *Decameron*. Al termine dell'invettiva, è però diversa la predisposizione dello stesso, che racconta «Io aveva colla fronte bassa, sì come coloro che il loro fallo riconoscono, ascoltato il lungo e vero parlare dello spirito; e sentendo lui a quello avere fatto fine e tacere, lagrimando alquanto, il viso alzava»²⁹.

La lunga invettiva che si snoda nelle pagine che seguono dovrebbe avere, stando alle dichiarazioni della guida stessa già discusse, una funzione curativa. Eppure, dalla patologia amorosa, l'amante appare dichiaratamente già guarito in piena autonomia. Occorre a questo punto domandarsi quali siano le ragioni della visione stessa. L'istanza su cui si fonda la sua interpretazione è connessa a un ideale medico curativo

²⁶ *Corb.*, 23-5.

²⁷ *Corb.*, 25.

²⁸ *Corb.*, 224.

²⁹ *Corb.*, 374.

apertamente espresso da Boccaccio. La guida, dunque, introduce il lungo discorso di vituperio occorrendo in aiuto dell'anonimo protagonista per spingerlo a liberarsi dal giogo d'amore. Non sembra ad oggi esser stato notato che, tuttavia, l'innamorato ha già superato la sofferenza amorosa nella cornice dell'opera, ovvero al momento dell'ingresso nel mondo infernale. I motivi di questa duplicazione andranno ancora indagati tanto nel campo medico quanto in quello retorico.

Come premesso, la cornice della narrazione colloca il protagonista in un momento di riflessione e tristezza nella propria camera. Il tormento amoroso viene affrontato in solitudine, è quindi confutato tramite un ragionamento individuale a cui succede l'incontro con un lieto convito di colti. Ritornato in tarda serata nella propria stanza, l'amante si addormenta:

Per che essendo io in altissimo sonno legato, non parendo alla mia nimica fortuna che le bastassero *le ingiurie fattemi nel mio vegghiare, ancora dormendo s'ingegnò di noiarmi; e davanti alla virtù fantastica, la quale il sonno non lega, diverse forme paratemi, avvenne che subitamente parve intrare in uno dilettevole e bello sentiero, tanto agli occhi miei e a ciascun altro mio senso piacevole* quanto fosse alcun'altra cosa stata davanti da me veduta. Il luogo, dove questo si fosse, non mi pareva conoscere; né di conoscerlo mi pareva curare, poscia che dilettevole il sentia. [...] Onde pareva che in me s'accendesse un disio sì fervente di pervenire a quello, che non solamente i miei piedi si moveano a correre per pervenirvi, *ma mi pareva che mi fossero da non usitata natura prestate velocissime ali; colle quali mentre a me pareva più rattamente volare, mi parve il cammino cambiare qualità; e, dove erbe verdi e varii fiori nella entratat m'erano paruti vedere, ora sassi, ortiche e triboli e cardi e simili cose mi pareva trovare; senza che, indietro volgendomi, seguito mi vidi a una nebbia sì folta e sì oscura quanto niuna se ne vedesse già mai; la quale subitamente intorniatomi, non solamente il mio valore impedio, ma quasi ogni speranza del promesso bene allo 'ntrare del cammino mi fece cadere.*
(*Corb.*, 27-30)

La fortuna nemica, considerata causa della sofferenza amorosa anche nella *Fiammetta*, non risparmia il destino del protagonista neanche nel momento

del sonno, rivelando la sua potenza anche nel lungo viaggio in cui il sogno si snoda. La scansione narrativa del *Corbaccio* è nettamente ritmata dal passaggio tra sonno e veglia³⁰. La prima fase è caratterizzata dallo stato vigile (paragrafi 6-26). Nel momento iniziale, la sofferenza amorosa e il desiderio di morte sono percepiti e superati tramite la riappropriazione della *ratio* secondo un ragionamento di natura dialettica. Nel secondo e più ampio periodo (paragrafi 27-407), ovvero quello del sonno visione, il medesimo passaggio da afflizione a benessere è percorso nuovamente grazie alla stimolazione della virtù fantastica. La terza sequenza, ossia quella di ritorno a un equilibrio emotivo-passionale, è sancita dal risveglio (paragrafi 408-13) e rappresenta la presa di coscienza dell'istanza conoscitiva raggiunta nei precedenti momenti.

Sembra possibile individuare una forte connessione ermeneutica tra le due sequenze narrative che con differenti percorsi – l'uno speculativo, l'altro immaginifico – conducono a un medesimo punto d'arrivo, ovvero il superamento dell'errore passionale. La concezione di amore morboso è strettamente connessa nel Medioevo all'*amor hereos* o *ilisci*, ovvero una manifestazione immoderata del sentimento intimamente legata alla malattia malinconica e definita patologicamente nella trattatistica medica di origine araba. A tal riguardo, la trattatistica medica «è sostanzialmente concorde nel riconoscere che la facoltà dell'anima sensitiva inizialmente affetta dalla *passio amorosa* è l'*estimativa*, la quale a sua volta determina le operazioni degli altri sensi interni»³¹. Il personaggio corbacciano sembra in

³⁰ Su questo si veda almeno Antonio Iliano: «Infatti la visione corbaccesca s'inquadra, con coerenza e compattezza, tra le nozioni nodali dell'addormentamento e del risveglio [...] queste due nozioni, oltre a fondersi e quasi mimetizzarsi nella densità del tessuto narrativo, si articolano in due momenti o risvolti» in *Per un'introduzione al Corbaccio*, in «Rivista di letteratura italiana», XVII/3, 1988, pp. 393-416.

³¹ R. Rea, «Amor est passio virtutis imagynative»: *immaginazione, immagine e immaginare nella lirica amorosa duecentesca*, in «Letteratura e arte: rivista annuale», XVI, 2018, pp.

effetti aver compiuto un errore proprio di natura estimativa, dal momento in cui egli afferma di aver *eletto mattamente* la donna a cui indirizzare il sentimento amoroso («io fossi fieramente trattato male *da colei la quale io mattamente per singulare donna eletta avea*»³²). Tra i sensi stimolati dalla facoltà elettiva, un ruolo fondamentale tra questi è svolto quello dell'*imaginatio*, che cattura e mantiene viva nella mente del malato la *forma*, ovvero l'effigie, della donna amata rendendola il centro della contemplazione ossessiva e tendendo inoltre a generare nuove figure in forma di visione con cui la perdita dell'istanza razionale si manifesta. La realizzazione delle visioni dovrebbe, secondo le teorie mediche, nascere da un'iperstimolazione della zona cerebrale causata dal pensiero ossessivo, che mantiene vivo il senso dell'*imaginatio*.

Nel passaggio dalla veglia al sonno, Boccaccio specifica che la "virtù fantastica" – ovvero quella connessa al concetto della *phantasia* e che permette la creazione di immagini – non è "legata", quindi fermata o impedita, dal sonno e per questo appaiano davanti ai suoi occhi "diverse forme". L'iperstimolazione della zona cerebrale sembra essere già avvenuta poco prima, quando il protagonista rimane chiuso nella stanza privata a ragionare sui propri sentimenti. La visione potrebbe essere intesa come

119-37, a p. 122; ma vd. anche Id., *L'amore come errore della virtus estimativa in Cavalcanti e Dante*, in «Filologia classica e medievale: comparatistica, critica del testo e attualità», III, 2019, pp. 13-24. Sul rapporto tra *passio* e *ratio* nel *De amore* di Andrea Cappellano e in relazione alla produzione narrativa pre-corbacciana di Boccaccio si veda almeno L. Marcozzi, *Passio e ratio tra Andrea Cappellano e Boccaccio*, cit.. Più in generale, sulla conoscenza e l'uso dei temi connessi al concetto di *amor hereos* o *ilisci* da parte di Boccaccio, si vedano almeno E. Quaglio, *Scienza e mito*, cit.; N. Tonelli, *Fisiologia della passione*, cit. Si segnala inoltre che all'interno di ZL Boccaccio copiò la canzone di Guido Cavalcanti con il noto commento del medico Dino del Garbo, un testo che rappresenta a pieno l'unione dell'approccio medico e quello letterario al tema amoroso così come caratterizzato nelle teorie connesse al concetto di *amor hereos*. Sulle pagine di ZL si vedano le relative schede in *Boccaccio autore e copista*, cit., ad ind.

³² *Corb.*, 6.

l'esito dell'eccessiva concentrazione sul pensiero amoroso. Il moto ossessivo e la visione sono, tuttavia, cronologicamente separati da una fase in cui il protagonista si dichiara sano e agisce in quanto tale. A nostro avviso, il primo momento di guarigione raggiunto tramite la riflessione e la successiva apparizione visionistica della guida potrebbero essere messi quindi in relazione secondo un rapporto di *praeposteratio*, dunque in un ordine invertito dei fatti che consente al lettore di rivivere a ritroso la sequenza temporale ormai già conclusa. Il viaggio intrapreso nella realtà immaginifica è, inoltre, da intendersi come una duplicazione simbolica della fase iniziale che si snoda all'interno della cornice. L'esito di tale reiterazione è l'amplificazione del percorso curativo e la sua condivisione con i lettori. Scardinando il pensiero salvifico dalla dimensione individuale e dialettica, la sua funzione diviene di pubblica utilità. L'uso dello strumento retorico dell'*evidentia*, l'impiego di uno stile connotabile come espressivismo apotrettico permette l'apertura dell'insegnamento appreso dal protagonista a un insieme più ampio di uomini legati dai lacci dell'*amor ilisci* o *hereos*.

La visione prende avvio in un paesaggio gradevole che arreca piacere non solo agli occhi, ma ai cinque sensi, in maniera forse conferme ai dettami di Matteo di Vendôme³³ («avvenne che subitamente parve intrare in uno dilettevole e bello sentiero, tanto agli occhi miei e a ciascun altro mio senso

³³ Matteo di Vendôme nell'*Ars versificatoria*, fornisce un esempio ciceroniano e uno originale in cui la figura della *descriptio locis* è detta *topographia*. In quello autoriale si legge «sensu quinque loci predicti gracia pascit, / si collative queque notata notes./ Unda juvat tactum, gustum sapor, auris amica / est volucris, visus gramina, naris odor» (Vend., *Ars*, 1, 111, 159-62). Per rendere completa la rappresentazione topografica di un luogo, l'autore non solo combina campo semantico della vista con quello dell'olfatto, ma si appella complessivamente ai cinque sensi, suggerendo un modo corporeo e concreto di esperire il mondo.

piacevole»³⁴). La sua bellezza sembra essere ineffabile, poiché non ha paragoni con i luoghi esperiti nel mondo reale. Lo spazio che viene lentamente a delinarsi attorno al protagonista è reso testualmente con un poliptoto del verbo “parere”, ripetuto otto volte. Il luogo che viene a definirsi è infatti una sola parvenza, perché presto si svelerà essere caratterizzato solo in negativo. L’ambiente positivo è fino al disvelamento della verità connotato unicamente attraverso gli effetti che il suo esperimento provoca sul protagonista, ma non con una descrizione effettiva. La critica non ha notato che in questi passi, come già era avvenuto per l’aspetto esteriore di Fiammetta, si assiste a quella che potrebbe essere definita una “retardatio descriptionis”, realizzata attraverso l’applicazione di una struttura binaria-oppositiva che mostra il volto doloroso di un’immagine tramite la contrapposizione con la sua precedente bellezza ormai sfiorita. Così, dunque, le «erbe verdi» e i «varii fiori» sono affiancati a «sassi, ortiche, triboli e cardi e simili cose»³⁵. Al verde paesaggio primaverile, se ne sostituisce invece uno brullo e ostile.

L’iniziale piacevolezza del paesaggio naturale provoca nel protagonista un forte desiderio di raggiungere la fine del sentiero intrapreso, al punto che questo è percorso con una velocità tale da lasciare in lui l’impressione di “volare rattamente”³⁶. La terminologia qui impiegata è connotata sul piano tecnico all’interno del sistema amoroso morboso medievale. Nel personaggio, infatti, si “accende un disio fervente” («Onde pareva che in me s’accendesse un disio sì fervente di pervenire a quello»³⁷). In questo senso,

³⁴ *Corb.*, 27.

³⁵ *Corb.*, 29.

³⁶ Si noti in questo contesto l’impiego dell’avverbio “rattamente”, in quanto il lemma “ratto”, nelle sue variazioni poliptotiche, è termine tipicamente dantesco, cfr. L. Onder, s.v. *Ratto*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell’enciclopedia italiana, 1970, *web*.

³⁷ *Corb.*, 29.

il viaggio intrapreso sembra configurarsi come una perfetta metafora della relazione instaurata con la donna amata, poiché anch'esso è percepito inizialmente come paradisiaco per poi rivelarsi infernale. Improvvisamente, infatti, il personaggio si ritrova immerso in una fitta nebbia, incomparabile allo stesso modo della bellezza che viene a sostituire («mi vidi a una nebbia sì folta e sì oscura quanto niuna se ne vedesse già mai»³⁸). Ancora secondo un calco di natura dantesca, la reazione provocata nel protagonista dalla vista del mutato paesaggio non è solo paura, ma l'abbandono di ogni speranza («ma quasi ogni speranza del promesso bene allo 'ntrare del cammino mi fece cadere»³⁹). La descrizione ecfraistica del paesaggio oltremondano, anticipata con lo stilema oppositivo, prosegue più avanti, quando la nebbia comincia ad assottigliarsi permettendo una nuova stimolazione del campo visivo:

[...] Ma pure, dopo lungo spazio assotigliatasi la nebbia, come che 'l cielo per la sopravvenuta notte oscurato fosse, conobbi me dal mio volato essere stato lasciato in una solitudine diserta, aspra e fiera, piena di salvatiche piante, di pruni e di bronchi, senza sentieri o via alcuna, e intorniata di montagne asprissime e sì alte che colla loro sommità pareva toccassono il cielo.
(*Corb.*, 31)⁴⁰

In questa realtà visionistica caratterizzata dall'ignoto, il campo semantico della vista è presto nuovamente affiancato agli altri sensi. Sono soprattutto le percezioni uditive a incrementare la sensazione di terrore, che non viene in alcun modo nascosta o dissimulata dal personaggio, ma ancora

³⁸ *Corb.*, 30.

³⁹ *Corb.*, 30.

⁴⁰ Nelle specifiche descrizioni botaniche di questi passi, sono state riconosciute riprese testuali dalle *Divinae institutiones* di Lattanzio Placido, vd. J. Usher, *Lattanzio Firmiano nel Corbaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XXIX, 2001, pp. 187-98.

sottolineata tramite la precisa descrizione delle sue manifestazioni fisiche⁴¹. Egli avverte provenire da lontano «mughii, urli e strida di diversi e ferocissimi animali»⁴². Ben presto si scoprirà che versi bestiali sono in realtà voci umane:

Questa misera valle è quella corte che tu chiami d'Amore; e quelle bestie, che udite hai e odi mughiare sono i miseri, de' quali tu se' uno, dal fallace amore inretiti: le boci de' quali, in quanto di così fatto amore favellano, niuno altro suono hanno nell'orecchie de' discreti e ben disposti uomini che quello che mostra che venga alle tue; e però dianzi la chiamai 'labyrintho' perché così in essa gli uomini, come in quello già faceano, senza sapere mai riuscire s'oviluppiano. Maravigliomi di te he ne domandi con ciò sia cosa ch'io sappia che tu, non una volta ma molte, già dimorato ci sii, quantunque forse non con quella graveza che ora ci dimori
(*Corb.*, 77)

Il luogo spaventoso in cui il protagonista si trova è un inferno degli amanti infelici, i lamenti da lui avvertiti sono quelli delle anime espianti la propria pena. Nel passo citato, questi sono definiti "miseri", un termine spiccatamente elegiaco e, come si è visto nella precedente analisi, impiegato a più riprese anche nella *Fiammetta* per indicare la sua condizione di irretimento nella sofferenza amorosa. Si manifesta qui un ulteriore legame con l'opera precedente. Come si è dimostrato, le strutture comparative

⁴¹ Si vedano almeno: «*Laonde e dolore e paura parimente mi venne nell'animo: il dolore agli occhi miei recava continue lacrime, e sospiri e ramarrichii alla bocca*», *Corb.*, 32; «*E, mentre che io in cotal guisa e già quasi da ogni speranza abbandonato, tutto delle mie lagrime molle mi stava*», *ivi*, 34; «*dirottamente, di me increscendomi, cominciai a piangere. Ma poi che alquanto sfogata fu la nuova passione per le lagrime, raccolte alquanto le forze dello animo in uno, con rotta voce e non senza vergogna, rispuosi*», *ivi*, 41; «*così uno repente freddo mi corse per le ossa e tutti i peli mi si cominciarono ad arricciare; e, perduta la voce, mi parve, se io avessi potuto, volere lui fuggire. Ma, sì come sovente avviene a chi sogna, che li pare ne' maggiori bisogni per niuna condizione del mondo potersi muovere, così a me sognante parve avvenisse; e parvemi che le gambe mi fossero del tutto tolte, e divenire immobile*», *ivi*, 47-8.

⁴² *Corb.*, 32.

connesse al mondo animale sono ampiamente sfruttate in tutta l'elegia in prosa per indicare la perdita della facoltà razionale da parte della protagonista⁴³.

La coincidenza tra le anime e il personaggio principale, riconosciuto proprio come uno dei miseri di cui ode le voci, è qui palese, ma è già allusa al paragrafo 40, quando la guida domanda come e per quale motivo egli abbia raggiunto il luogo: «Qual malvagia fortuna, qual malvagio destino t'ha nel presente deserto condotto? [...] Se tu hai sentimento quanto solevi, non discerni tu che *questo è luogo di corporal morte e perdimento d'anima*, che è molto peggio? Come ci se' tu venuto? Qual trascuranza t'ha qui guidato?»⁴⁴. Il posto, noto con i nomi *laberinto d'Amore*, *valle incantata*, o *porcile di Venere*⁴⁵ è da considerarsi come un inferno destinato agli amanti infelici, uno spazio che secondo la guida è stato già ampiamente frequentato dal protagonista. La stringente identificazione tra i dannati e l'amante non può che accrescere la reazione di paura. Tale *passio* è elemento tipico delle rappresentazioni medioevali dell'aldilà e si manifesta in maniera evidente nelle descrizioni attente delle risposte fisiologiche anche nella *Commedia*⁴⁶. Il timore è, quindi, da intendersi come una reazione caratterizzante l'esperienza di natura escatologica. Nel *Corbaccio*, tuttavia, non è solo nel momento narrativo della visione che tale sentimento si manifesta. Già nella fase di veglia, il desiderio di morte è interrotto dallo spavento di raggiungere la dimensione oltremondana: «mi sopravvenne un sudore freddo e una compassion di me

⁴³ Si veda la pt. 3, cap. 1.2 di questa tesi.

⁴⁴ *Corb.*, 40.

⁴⁵ *Corb.*, 57.

⁴⁶ Sulla paura nella *Commedia* si vedano, anche per la bibliografia, almeno: R. Rea, *Psicologia ed etica della paura nel primo canto dell'Inferno*, in «Dante Studies», CXXX, 2012, pp. 183-106; N. Maldina, *Dante profeta della paura. Per la semantica dantesca di una passio medievale*, in «Griseldaonline», XV, 2005, pp. 1-16; L. Marcozzi, *Dante, la paura e il dolore: lettura di Inferno XVI*, in «L'Alighieri», XLI/1, 2013, pp. 83-113.

stesso con una paura mescolata di non passare di malvagia vita in piggior»⁴⁷. La coincidenza emotiva delle sequenze narrative sembra così offrire un'ulteriore allusione al legame di allegorica *praeposteratio* che intercorre tra i due momenti dell'opera.

3.2. La poetica del beveraggio amaro. Funzionamento di *amplificatio*, *evidentia*, *oppositio*

L'intera vicenda della visione è la resa simbolico-allegorica di un percorso precedentemente svolto solo grazie alla ragione, al contempo, come è noto, il suo sviluppo sembra ricalcare più in generale il viaggio di espiazione e conoscenza compiuto da Dante personaggio nella *Commedia*. Nelle *Esposizioni sopra la Comedia*, commentando il primo canto, Boccaccio identifica le fasi dell'esperienza dantesca con i tre gradi del cammino penitenziale canonicamente riconosciuti nel Medioevo, nonché pentimento, confessione e superamento del peccato:

A ciascun convenirsi che vuole uscire dalla via del peccato e a Dio ritornarsi, seguire la ragione, dimostratrice della verità, a vedere que' luoghi.

Intorno alla qual cosa è da sapere non essere senza misterio, volendo uscire dello stato della miseria e ritornare nella grazia, tenere il cammino che la ragion dimostra all'autore convenirsi tenere. E la ragione può essere questa: oportuno è ciascuno, il quale vuol fare quello che detto è, primieramente conoscere le colpe sue; alle quali, conosciute, e veduto come dalla giustizia di Dio siano quelle colpe punite, non è dubbio seguire nell'anima ben disposta il timor di Dio, il quale è principio della sapienza [...]; e questo timore di Dio incontanente fa seguire nelle nostre menti contrizione e pentimento delle cose non be fatte; dalla quale, seconda che la censura ecclesiastica ne dimostra, si viene alla confessione da quella alla soddisfazione
(*Esp.* I-2, 154-6)

⁴⁷ *Corb.*, 8.

Il protagonista del *Corbaccio*, spinto da autonoma riflessione e sincero pentimento, inizia il percorso di espiazione in totale autonomia. La comparsa della guida inserisce la dinamica più nello specifico in un contesto inizialmente dialogico e, non a caso, tra le sue prime battute questa afferma: «Sicuramente ciò che ti piace domanda, infino a tanto ch'io verrò a te domandare d'alcune cose, e alcune dirtene intorno a quelle»⁴⁸. Lo spirito si rivolge ripetutamente al protagonista sottolineando la mancanza di ragione, che al contrario si aspetterebbe in un uomo sapiente, nel suo rapportarsi alla vedova. La reazione dell'interrogato coincide con quella descritte dalle *artes confitendi*: il sentimento principale da lui provato nella fase iniziale è, infatti, quella della vergogna e si traduce visivamente nel rossore del volto. Tale spettro di emozioni era sfruttato nelle canoniche confessioni medioevali⁴⁹. L'importanza della dimensione emotiva del confessante appare come un elemento noto a Boccaccio, che la pone in evidenza tanto nel *Corbaccio* quanto nelle novelle decameroniane⁵⁰.

Altre sfumature che avvicinano la prosa corbacciana alla produzione religiosa. Accolta la confessione, la guida si impegna nel lungo e già citato monologo. La funzione primaria del discorso può essere letta secondo due prospettive per buona parte anche coincidenti: curativa, quindi medico-farmacologica; pedagogica, con sfumature moraleggianti. L'ininterrotto discorso della guida è stato variamente accostato alla pratica della

⁴⁸ *Corb.*, 55.

⁴⁹ Per una più ampia bibliografia e una più approfondita analisi della questione nel *Corbaccio* si veda N. Maldina, *De penitente suscipiendo. Chiose minime al Corbaccio*, in «Le Tre Corone», I, 2014, pp. 153-76, ma si veda anche Id., *Retoriche e modelli*, cit., p. 159.

⁵⁰ Si vedano almeno *Dec.*, I 1 e VII 5.

predicazione, più nello specifico alla struttura retorica del sermone⁵¹. Nelle *artes praedicandi* è proprio il *docere* a essere considerato come la principale funzione della parola predicatoria. Si veda in questo senso la definizione di “*praedicatio*” offerta da Alano di Lilla nella *Summa de arte praedicatoria*, testo a cui si rifanno in buona sostanza tutte le arti successive: «*Praedicatio est manifesta et publica instructio morum et fidei, informationi hominum deserviens, ex rationum semita, et auctoritatum fonte provienens*»⁵². Sembra significativo che tale *ars* sia presente nell’inventario della *parva libraria* di Santo Spirito, e dunque può essere considerata una presenza viva nel contesto culturale in cui Boccaccio interagì nel corso della sua esistenza.

La somiglianza tra l’orazione dello spirito defunto e la predicazione assume sfumature più stringenti se è vero che nella Firenze vissuta da Boccaccio gli ordini mendicanti, occupati nella diffusione volgare della dottrina, permisero una vera e propria metamorfosi del genere che tende ad avvicinare la forma della predica a quella del trattato⁵³. Se si intende quindi identificare il *Corbaccio* con il genere del sermone, sono molti gli aspetti che richiamano i *topoi* della retorica misogina medievale⁵⁴. Testi di carattere anti-uxorio furono trascritti da Boccaccio nello ZL, in cui notoriamente ricorrono almeno estratti dall’*Adversus Iovinianum de non ducenda uxore* di Girolamo e dal *De nugis curialium* di Walter Map (rispettivamente ai ff.

⁵¹ Fondamentale il citato studio di N. Maldina, *Retoriche e modelli*, cit. in cui sono evidenziate le più minute coincidenze di natura lessicale e formale, al contributo si rimanda anche per la bibliografia pregressa.

⁵² Alano di Lilla, *Summa de arte praedicatoria*, col. 111. Sul successo dell’opera si veda S. Wenzel, *Mediaeval Artes Praedicandi*, cit., *passim* e la pt. 1, cap. 2.4 di questa tesi.

⁵³ G. Auzzas, *Dalla predica al trattato: lo Specchio della vera penitenza di Iacopo Passavanti*, in «Lettere italiane», LIV/3, 2002, pp. 325-42.

⁵⁴ Per la misoginia nel *Corbaccio* si rimanda in questa sede solo a M. Zaccarello, *Il Corbaccio nel contesto della tradizione misogina medievale: annotazioni medievali e proposte specifiche*, in «Chronique Italiennes», *web*, XXXVI, 2018, pp. 162-79, a cui si potrà guardare anche per la bibliografia pregressa e per un quadro d’insieme sulla complessa questione.

52vA-B e 53rA-54rB). Il fulcro del discorso corbacciano è dato dal ritratto deformante del corpo della vedova, un'immagine studiata nel dettaglio per generare disgusto. La virulenza espressiva era ben anche insegnata all'interno delle *artes*, nonché i riferimenti su cui i predicatori stessi avevano modo di formarsi e cogliere *topoi* utili a scrivere le proprie omelie. In questi testi, gli aspetti più truci del corpo e della morte sono argomenti su cui è consigliato far leva per generare negli ascoltatori un sentimento di repulsione nei confronti di vizi e peccati. Si prenda ad esempio un passo tratto ancora dalla *Summa de arte praedicatoria* in cui la caducità della vita è sintetizzata nell'immagine del corpo, in vita mero contenitore di fluidi e sterco, in morte nutrimento di elementi disgustosi quali vermi, pidocchi, scorpioni e rospi che rappresentano i peccati di cui l'uomo si macchia:

O homo, memora quod fuisti sperma fluidum, quomodo sis vas stercorum, quomodo eris esca vermium. Quod post mortem de lingua nascetur vermis, ut notetur peccatum linguae; de stomacho ascarides, ut significetur peccatum gulae; de spina scorpio, ut significetur peccatum luxuriae; de cerebro, bufo, ut significetur peccatum superbiae. Vermis ergo es homo de terra natus; vermis dum vivis, quia terrenis intentus; vermis dum morieris, quia vermibus in escam datus.
(Alano, *Summa*, 56-7)

Come si metterà in luce nelle prossime pagine, il sermone della guida nella sua espressività coatta oltrepassa di gran lunga i dettami della morale, superando i confini del basso corporeo in favore dell'osceno. Lo stesso oratore si mostra consapevole di aver varcato i limiti dell'illecito quando, poco prima della sua dichiarazione di intenti e ammettendo di impiegare un dettato inadatto agli *uomini onesti*, esplicita una potenziale opposizione che potrebbe essergli posta: «Tu forse hai teo medesimo detto o potesti dire: "Che cose sono quelle di cui costui parla; chente il modo, chenti sono i vocaboli; o convengons'elle a niuno, non che a uomo onesto e il quale ha

li passi diritti verso l'eterna gloria?"»⁵⁵. La coincidenza con il genere del sermone può dirsi in questo senso limitata, o meglio esclusivamente topica. Il riuso delle fonti da parte di Boccaccio soggiace a varie forme di metabolizzazione delle stesse. La fonte sermonistica nel *Corbaccio* sembra subire nel suo riuso un processo di estremizzazione, ovvero di amplificazione raggiunta tramite l'accumulo ordinato in forma di *climax*. L'esito è dunque quello di «una brillante parodia di certe feroci prediche cui non doveva essere difficile assistere durante il crepuscolo del Medioevo»⁵⁶.

L'*ars combinatoria* boccacciana è in realtà molto più ricca e complessa nelle pagine del *Corbaccio*, il tessuto dell'orazione si compone di un fitto reticolo di fonti su cui la critica si è a lungo concentrata⁵⁷. Secondo e ben noto polo d'attrazione dell'argomentazione virulenta della guida è quello medico, a sua volta tipico nella tradizione letteraria. Se Ovidio rappresenta un modello portante già nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, anche nel *Corbaccio* la sua funzione agisce in maniera attiva tanto sul piano dell'*inventio* quanto

⁵⁵ *Corb.*, 275.

⁵⁶ S. Nobili, *Per il titolo del Corbaccio*, cit., p. 109.

⁵⁷ Sulla complessa questione delle fonti nel *Corbaccio* oltre agli studi già citati cfr. F. Bruni, *Historia calamitatum, Secretum, Corbaccio: tre posizioni su luxuria (-amor) e superbia (-gloria)*, in *Boccaccio in Europe*, Atti del convegno (Louvain, dicembre 1975), a cura di G. Tournoy, Leuven, Leuven University press, 1977, pp. 23-52; B. Fedi, *Una fonte fra tradizione e innovazione. La sesta satira di Giovenale e il Corbaccio*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di I. Beccherucci, S. Giusti, N. Tonelli, Le Lettere, Firenze, 2000, pp. 91-120; E. Paccagnini, *Il Corbaccio*, in *Verso il centenario di Boccaccio: presenze classiche e tradizione biblica*, a cura di M. Ballarini, G. Frasso, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni Editore, 2014; S. Nobili, *Le ali della sirena*, cit.; S. Mazzoni Peruzzi, *Medioevo francese*, cit.; N. Tonelli, *Beatrice, Laura, la vedova*, cit.; I. Tufano, *La cattedra della Cianghellina. Monnda Diana e Cianghella nel Corbaccio*, in «La parola del testo», XII/1, 2008, pp. 305-408; J. Usher, *Lattanzio Firmiano*, cit. Sulla ricchezza del tessuto intertestuale nel *Corbaccio* Mario Marti afferma: «tutte le pagine dell'opera, che è sapientemente costruita, tassello per tassello, con attentissima freddezza trasudano letteratura e tradiscono il ricordo, l'uso, la manipolazione delle fonti, in Id., *Per una metaletteratura del Corbaccio*, cit., pp. 72-3. Simonetta Mazzoni Peruzzi definisce la tecnica impiegata da Boccaccio come la tecnica del "micromosaico", cfr. Ead., *Medioevo francese*, cit., pp. 179-84.

in una forma di *imitatio* più strettamente elocutiva. La *vituperatio* muliebre è già il nucleo compositivo dello pseudo ovidiano *De vetula*⁵⁸, ma è soprattutto sfruttata con gli stessi fini reprobativi nei *Remedia amoris*⁵⁹. Gli stessi elementi medici presenti nell'opera boccacciana occorrono già in quella ovidiana, che funzionò a suo modo da filtro per la letteratura misogina medievale. Ai versi 311 e seguenti, Ovidio sfrutta la *descriptio muliebris* con gli stessi fini corbacciani: il medico Podaliro non riesce con unguenti ed erbe a guarire dal proprio mal d'amore, decide quindi consapevolmente di pensare alla donna oggetto dei suoi desideri ribaltando le sue virtù in vizi:

Haeserat in quadam nuper mea cura puella;
 conveniens animo non era tilla meo.
 Curabar propriis aeger Podalirius herbis
 (et, fateor, medicus turpiter aeger eram):
 profuit adsidue mihi factum saepe salubre fuit.
 "Quam mala" dicebam "nostrae sunt crura puellae"
 (nec tamen, ut vere confiteamur, erant);
 "Quam brevis est" (nec erat), "Quam multum poscit amantem";
 haec odio venit maxima causa meo,
 Et mala sunt vicina bonis: errore sub illo
 Pro vitio virtus crimina saepe tulit.
 "Turgida, si plena est, si fusca est "nigra" vocetur;
 in graicili "macies" cirmine habere potest.
 Et poterit dici "petulans", quae rustica est;
 et poterit dici "rustica", si proba est.
 (*Rem. Am.*, 311-30)⁶⁰

⁵⁸ Cfr. F. Bruni, *Dal De vetula al Corbaccio: l'idea d'amore e i due tempi dell'intellettuale*, in «Medioevo romano», I, 1974, pp. 161-221, poi in Id., *Testi e chierici del Medioevo*, Genova, Marietti, 1991, pp. 239-88.

⁵⁹ Sembra necessario sottolineare in questa sede che nella già citata silloge ovidiana posseduta da Boccaccio, ovvero il ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 489, non sono inclusi i *Remedia amoris*, né sono apparentemente catalogati in altre sedi dell'inventario della *parva libraria* di Santo Spirito.

⁶⁰ Sulla coincidenza di questo passo con l'assetto generale del *Corbaccio* si veda ancora L. Marcozzi, *Strutture discorsive*, cit., pp. 242-3.

Allo stesso modo, la guida del *Corbaccio* non può curare dal mal d'amore il proprio paziente con «odoriferi unguenti», ma dovrà impiegare le «cose fetide» e «dimostrazioni puzolenti»⁶¹. Le parole «sucide» e «stomacose» divengono così metaforicamente il «beveragio amaro»⁶² con cui porre rimedio alla malattia. La distanza tra quanto avviene nei *Remedia amoris* e nel *Corbaccio* è da un lato nella già discussa ammissione dell'apparente disonestà discorsiva, dall'altra ancora una volta nella radicalizzazione estrema del metodo, che può dirsi a tutti gli effetti amplificato. Le nutrite fonti misogine e i numerosi *topoi* antiuxori tratti dall'intera tradizione classica e medioevale sono qui combinati ed elevati esponenzialmente. Boccaccio non solo volge le virtù in vizi, ma mette a fuoco e scompone nel dettaglio i secondi. Un'ulteriore distanza è ravvisabile nell'affermazione finale della "dichiarazione d'intenti" della guida, che afferma «alquanto di quelle [caratteristiche della donna] dirò che a te non poterono essere note né per veduta né per imaginazione, per ciò che fuggito l'hai»⁶³. Gli aspetti negativi sono nei *Remedia amoris* considerati un'alterazione della realtà, poiché sono le stesse virtù della donna a essere tramutate in vizi. Nel *Corbaccio* invece la guida svela all'amante aspetti veritieri della realtà rimasti occulti a causa delle capacità menzognere della vedova.

Il lungo discorso dello spirito si sviluppa metaforicamente nell'arco di una notte, poiché egli afferma di voler ragionare con il protagonista fin quando non tornerà la luce in grado di mostrargli una via di uscita⁶⁴. Al paragrafo 133, ovvero a seguito di un iniziale avvio dissuasivo che pone

⁶¹ *Corb.*, 275.

⁶² *Corb.*, 276.

⁶³ *Corb.*, 281.

⁶⁴ «poi che le tenebre alquanto ti si cominciano a partire dall'intelletto e già cessa la paura, nella quale io ti trovai, infino a che 'l luma apparisca che la da uscirci ti manifesti, d'alcuna cosa teco mi piace di ragionare», *Corb.*, 79.

l'accento sull'intelligenza, la saggezza e la maturità intellettuale dell'innamorato, prende avvio il discorso antimuliebre: «La femina è animale imperfetto, passionato da mille passioni spiacevoli e abbominevoli pure a ricordarsene, non che a ragionarne»⁶⁵. Le “passioni spiacevoli e abbominevoli” che aprono il segmento oratorio anticipano il successivo sviluppo: da qui in poi, ognuna di esse viene affrontata singolarmente in un ragionamento che procede dal generale al particolare, ovvero da una condanna collettiva delle donne a quella della singola vedova, il cui corpo è a sua volta scomposto nei più minuti dettagli. È, pertanto, impiegata una strategia argomentativa deduttiva, affine a quella della filosofia aristotelico-scolastica. Sembra possibile considerare il discorso della guida suddivisibile in 5 macrosequenze: l'introduzione (§§ 117-32), la generale *invectiva contra foeminas* (§§ 133-274), la *vituperatio vetulae* (§§ 275-99, suddivisa tematicamente in: elenco dei costumi disonesti della vedova, deformazione del corpo muliebre), una digressione di natura novellistica (§§ 300-44), la conclusione (§§ 345-73). Ogni sezione è separata dalla successiva da una dichiarazione d'intenti della guida, che anticipa gli ulteriori sviluppi dell'orazione e motiva le scelte sulla base della missione pedagogico-curativa.

Innanzitutto, le donne sono definite sporche al pari dei maiali⁶⁶. È questa la prima metafora animale dell'invettiva. Il susseguirsi delle similitudini animalesche, affine a quello delle malebolge dantesche, diviene gradualmente sempre più fitto⁶⁷. La vedova sembra così perdere le sue

⁶⁵ *Corb.*, 133.

⁶⁶ *Corb.*, 134.

⁶⁷ Tra le metafore animali, si vedano almeno: «Niuno altro *animale* è meno netto di lei; non il *porco*, quale ora è più nel loto, agiugne alla bruttezza di lei», *Corb.*, 134; «Ma, sì come *animale* a ciò inchinevole, subitamente in ferevente ira discorrono che le *tigri*, i *leoni*, i *serpenti* hanno più d'umanità, adirati, che non hanno le femine», *ivi*, 158; «E oltre a ciò, che così in loro dimora come *le macchie nell'ermellino*», *ivi*, 168; «La prima notizia

caratteristiche umane «per diventare un animale mosso soltanto da istinti elementari»⁶⁸. Errore degli uomini è fermarsi all'apparenza, ovvero alle «croste di fuori»⁶⁹ che nascondono l'interiorità disgustosa ben presto svelata nel *Corbaccio*. Già dalle prime battute il lettore ha modo di intendere che il tempo del racconto occupato dalla *vituperatio* sarà lungo, in quanto lo spirito afferma: «E vegnamo all'altre loro cose o ad alcuna di quelle; per ciò che volere dire tutto non ne basterebbe l'anno, il quale è tosto per entrare nuovo»⁷⁰. Subito dopo è possibile ravvisare la prima manifestazione della

di questa femina di cui noi parliamo, la quale molto più dirittamente *drago* potrei chiamare», *ivi*, 203; «poter scoprire, ch'ella, di *colomba*, subitamente divenne *serpente*», *ivi*, 204; «Io tentai alquanto di voler porre freno a questo *indomito animale*», *ivi*, 205; «Estimano i bestiali, tra' quali ella è *maggior bestia* che uno *leofante*», *ivi*, 209; «le quali non in iscoldella ma in un catino, a guisa del *porco*, così bramosamente mangiava», *ivi*, 219; «Non altramente che il *falcone* dal cappello», *ivi*, 245; «[pelle del viso] broccuta, quali sono *gli uccelli che mutano*», *ivi*, 283; «Né altrimenti ti posso dire del *lezo caprino* il quale ... tutta la corporea massa incitata geme e spira; questo è tanto e tale che, coll'altre cose già dette raccolto, si fanno il covacciolo sentire del *leone*», *ivi*, 296.

⁶⁸ S. Nobili, *Le ali della sirena*, cit., p. 271. Si rimanda più in generale allo studio per una contestualizzazione delle similitudini animalesche all'interno della tradizione misogina medioevale, dalle *Metamorfosi* ovidiane, alle *Satire* di Giovenale, ai popolari *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum*.

⁶⁹ *Corb.*, 135.

⁷⁰ *Corb.*, 136. L'affermazione permette anche una precisa collocazione temporale degli eventi, che si dovrebbero quindi sviluppare gli ultimi giorni di dicembre. Il dettaglio è uno dei numerosi elementi che legano le trame del *Corbaccio* con quella della novella dello scolare e della vedova (*Dec.*, VIII 7) ambientata nella notte di Natale. La vicinanza tra i due testi è stata ampiamente discussa fin dall'Ottocento. M. Baratto a tal riguardo sostiene che il *Corbaccio* non fa che «esasperare la struttura di alcune novelle del *Decameron*, con un uso assai scaltro del linguaggio vituperoso e deformante», *Id.*, *Realtà e stile nel Decameron*, Vicenza, Neri Pozza, 1970, p. 399. Per quadro d'insieme si vedano almeno I. Candido, *I confini del Decameron*, cit., pp. 191-208; I. Castiglia, *Il labirinto d'amore. Istanze morali e ragioni artistiche nel Corbaccio di Giovanni Boccaccio*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 2012, pp. 29-39; E. Filosa, *Modalità di contatto*, cit.; M. Veglia, *Il corvo e la sirena*, cit.; M. Zaccarello, *Il Corbaccio nel contesto della tradizione*, cit., pp. 170-9.

tecnica stilistica da qui in poi utilizzata per tutta l'invettiva, ovvero quella dell'amplificazione per accumulo⁷¹:

Esse, di malizia abbondati, la qual mai non supplì, anzi sempre acrebbe difetto, considerata la loro bassa e infima condizione, con quella ogni sollecitudine pongono a farsi maggiori. E primieramente alla libertà degli uomini tendono i lacciuoli, sé, oltre a quello che la natura ha loro di bellezza o d'apparenza prestato, con mille unguenti e colori dipignendo; e or con solfo e quando con acque lavorate e spessimamente *co' raggi del sole i capelli, neri dalla cotenna prodotti, simiglianti a fila d'oro fanno le più divenire*; e quelli ora in treccia di dietro alle reni ora sparti su per li omeri ora in treccia alla testa ravvolti, secondo che più vaghe parer credono, compongono; e quindi con balli e talor con canti non sempre ma talor mostrandosi, i cattivelli, che attorno vanno avendo nell'esca nascosto l'amo, prendono senza lasciare.

(*Corb*, 136-8)

Nel riconoscere le donne come maliziose, l'oratore sfrutta un *topos* della letteratura misogina, ovvero quello degli artifici di bellezza impiegati dalle donne per alterare il proprio aspetto⁷². L'intento è percorso da una fitta *enumeratio* di immagini che pure possiedono una certa attenzione al dettaglio reale, come ravvisabile nella descrizione dei capelli che divengono chiari con i raggi del sole o nell'elenco delle numerose acconciature in cui gli stessi sono ordinati. Il motivo della malizia è sviluppato ancora per lungo spazio. Fino al paragrafo 164, lo spazio testuale è suddiviso in lunghe lase introdotte principalmente dalla congiunzione aggiuntiva "e" (paragrafi: 136, 139, 142, 150, 155, 160) o dall'avversativa "ma" (paragrafi:

⁷¹ Si veda Paola Manni: «la virulenza verbale dell'autore-accusatore prende quota nella marea montante di un lessico che incalza e fustiga, avvalendosi ampiamente della tecnica dell'*accumulatio*», in Ead., *La lingua di Boccaccio*, Bologna, Il Mulino, 2016, p. 166.

⁷² Numerose sono le fonti misogine che affrontano la questione, si cita tuttavia in questa sede almeno il *De medicamine faciei femineae* di Ovidio, interamente dedicato al tema e che Boccaccio possedeva nell'attuale ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 489, ff. 74v-75r. All'altezza del testo non sono presenti segni di lettura boccacciana.

153, 158). Sono così circoscritte delle micro-sequenze diegetiche, in cui sono affrontati aspetti disdicevoli del generale comportamento muliebre. Ogni singola caratteristica è così drammatizzata in un definito spazio narrativo, in cui sono da un lato mostrati i vizi femminili e dall'altro l'effetto che questi hanno sulla vita degli uomini. L'aspetto quanto più teatrale di questa peculiare organizzazione emerge nell'impiego del discorso diretto in cui è riportata la voce delle donne⁷³ o nella raffigurazione degli uomini impossibilitati a dormire per il continuo ciarlare delle proprie mogli⁷⁴.

Caratteristica tipica delle donne è anche la lussuria, elemento su cui l'invettiva corbacciana si dilunga a più riprese creando una forte connessione con le trame delle novelle di tradimento decameroniane. Il desiderio sessuale è nelle femmine così forte da rendere impossibile il soddisfacimento per un singolo uomo. In genere le mogli si dimostrano timorose quando si tratta di portare a termini compiti richiesti dai propri uomini:

Esse si mostrano timide e paurose; e, comandandolo il marito, quantunque la cagione fosse onesta, non sarebbero in niuno luogo alto, ché dicono che vien meno loro il cerebro; non enterebbono in mare, ché dicono che lo stomaco nol patiscie; non andrebbero di notte, ché dicono che temono gli spiriti, le anime e le fantasime. Se sentono un topo andare per la casa e che 'l vento muova una finestra o che una piccola pietra caggia, tutte si riscuotono e fuggo loro il sangue e la forza, come se un mortale pericolo soprastessono.

L'apprensione femminile è esemplata in quattro casi presentati in forma accumulativa e in ripetizione anaforica dell'avverbio di negazione non + verbo. Le donne, sempre in apprensione per la propria salute, non rischiano di salire su di una scala o di fare un bagno, temono inoltre la notte e le

⁷³ Si vedano almeno *Corb.*, 144-6, 172, 173, 240, 330.

⁷⁴ *Corb.*, 147.

apparizioni sovranaturali. Se al minimo rumore, si mostrano fisicamente sopraffatte dalla paura, quando devono compiere le medesime azioni per rispondere agli impulsi passionali e tradire i propri mariti sanno essere ben più coraggiose:

Ma esse prestano fortissimi animi a quelle cose le quali esse vogliono disonestamente adoperare. *Quante* già su per la sommità delle case, de' palagi e delle torri andate sono, e vanno, da' loro amanti chiamate o aspettate? *Quante* già presumettero o presumono tutto il giorno o davanti agli occhi de' mariti sotto le ceste o nelle arche gli amanti nascondere? *Quante* nel letto medesimo farli tacitamente intrare? *Quante* sole e di notte e per mezzo gli armati e ancora per mare e per li cimiteri delle chiese, se ne trovano continuo dietro chi me' lavora?
(*Corb*, 153)

La lunga lassa che descrive i loro atteggiamenti disonesti è introdotta da un'avversativa e da una serie di quattro interrogative retoriche ritmicamente cadenzate dall'anafora del termine "Quante" che corrisponde specularmente alla precedente sequenza. La gamma di strategie con cui le mogli organizzano le loro relazioni extra-coniugali non è da leggere solo in relazione al passo che precede, ma più in generale richiama direttamente le trame delle numerose novelle decameroniane in cui alla loro messa in scena è dedicata la narrazione dettagliata⁷⁵. Anche in questa occasione l'argomentazione è organizzata in forma di accumulo, ma secondo una *climax* ascendente di gravità che raggiunge il suo picco nelle righe successive. Le donne sono così peccatrici che la lussuria è la loro minor

⁷⁵ Per il passeggiare sui tetti e le torri si vedano le novelle: VII 5, VIII 7. Le ceste e le arche sono il luogo in cui vengono nascosti gli amanti di: IV 10, V 10, VII 2, VIII 8. Il tradimento in casa o nel letto coniugale è presente invece in: III 4, VII 3, VII 6, VII 8, VII 9. Le ambientazioni notturne, marine, ecclesiali, cimiteriali e connesse al mondo degli spiriti sono invece lo sfondo di: II 10, III 3, III 8, VII 1, VII 4.

colpa: si macchiano infatti del peccato dell'aborto o dell'infanticidio quando incappano, a causa del loro appetito, in una gravidanza non desiderata⁷⁶.

L'elenco dei vizi che caratterizzano l'intero genere femminile è affrontato con un ritmo incessante e con un alto grado di accumulo fino al paragrafo 185. La medesima struttura qui analizzata per i *topoi* della malizia e della lussuria è impiegata sistematicamente per tutti gli altri difetti enumerati dalla guida. Al termine di questa lunga sezione, l'oratore decide di cambiar discorso pure ammettendo di non essere riuscito a ben dimostrare tutti i difetti femminili, elencati qui con una serie quasi completa di aggettivi in rima -osa (fanno eccezione "iracunda", "delira" e "importuna")⁷⁷. L'incompletezza della sua argomentazione è dovuta al fatto che i vizi sono fin troppi per poterli affrontare nella loro totalità:

Ora io non t'ho detto quanto questa perversa moltitudine sia gulosa, ritrosa, e ambiziosa, invidiosa, accidiosa, iracunda e delira; né quanto ella nel farsi servire sia imperiosa, noiosa, vezosa, stomacosa e importuna; e altre cose assa le quali, molto più e più spiacevoli che le narrate, se ne potrebbero contare; né intendo al presente dirleti, ché troppo sarebbe lunga.

(*Corb*, 185)

⁷⁶ «Quanti parti per questo, mal lor grado venuti a bene, nelle braccia della fortuna si gittano! riguardinsi gli spedali. Quanti ancora, prima che essi il maternale latte abbino preso, se n'uccidono! Quanti a' boschi, quanti alle fiere se ne concedono e agli uccelli! Tanti e in sì fatte maniere ne periscono che, bene ogni cosa considerata, il minore peccato in loro è l'aver l'appetito della lussuria seguito», *Corb.*, 154. Anche al tema dell'aborto allude una novella decameroniana: «e si andò la bisogna che la giovane ingravidò, il che molto fu e all'uno e all'altro discaro; per che ella molte arti usò per dovere contro al corso della natura disgravidare, né mai le poté venire fatto», *Dec.*, V 7, 17.

⁷⁷ Sull'uso delle rime nel *Corbaccio* si veda anche S. Nobili, *Le ali della sirena*, cit., p. 11.

La negatività del genere femminile è poi amplificata dalla contrapposizione con la perfezione di quello maschile⁷⁸ e delle ninfe⁷⁹.

Conclusa questa sezione dell'orazione, lo spirito del marito defunto introduce con un'avversativa una dichiarazione di intenti che precede la seconda fase della sua argomentazione anti-muliebre, interamente dedicata alla decostruzione dell'immagine della vedova:

Ma, per ciò ch'assai detto aver mi pare intorno a quello che a te apparteneva di considerare, quando follemente il collo sotto lo incomportabile giogo di colei sottomettesti, alla quale una gran salmista pare essere, acciò che tu non potevi ben per te medesimo vedere, intendo di dimostrarti particolarmente chi sia colei e chenti i suoi costumi (di cui tu, follemente divenuto servitore, ora ti duoli) e vedrai dove e nelle cui mani il tuo peccato e la tua troppa sùbita credenza t'aveano condotto.
(Corb, 202)

È in questo momento del discorso oratorio che avviene il passaggio dal generale al particolare: da ora in poi il ragionamento della guida si trasforma a tutti gli effetti nella *vituperatio* della vedova. L'affermazione introduttiva da un lato suggerisce l'organizzazione del discorso secondo una precisa struttura retorica, ovvero quella degli *adtributa*; dall'altro avvia la dimensione dialettica a sostegno dell'impalcatura teorica di tutta la sezione rimanente dell'orazione, ovvero quella che pone in relazione realtà effettiva e apparenza rimodulata dalla vedova. L'obiettivo è qui dichiaratamente dimostrativo. L'intenzione è infatti distruggere l'apparenza positiva, da "salmista", della donna gettando luce su "chi sia colei e chenti i suoi costumi".

La teoria degli *adtributa*, riassunta con chiarezza nel *De inventione* e poi ripresa nel Medioevo nella teoria descrittiva dell'*Ars versificatoria* di Matteo

⁷⁸ Corb., 189-96.

⁷⁹ Corb., 197-201 ma si veda anche 175, Gen., XIV 20 e XI 2; Esp., II 1, 11-34.

di Vendôme, permette all'oratore di garantire un'organizzazione logica del discorso. Più nello specifico, garantisce un corretto sviluppo espositivo della *narratio*. Gli *adtributa ad personis* indicati da Cicerone sono: «nomen, naturam, victum, fortunam, habitum, affectionem, studia, consilia, facta, casus, orationes»⁸⁰. La sequenza del monologo che ora si sottoporrà ad analisi può essere facilmente inserita all'interno di questo preciso sistema retorico. La guida, infatti, si impegna a narrare il primo incontro con la donna, la loro relazione e tutti i dettagli sulla sua persona. Fatta eccezione per la sua identità, che rimarrà sempre sotto il velo dell'anonimato per l'intero sviluppo diegetico, tutti gli altri aspetti sono infatti affrontati nello sviluppo della lunga invettiva, a partire proprio dalla *natura* e dall'*habitus*.

Più nello specifico, la sezione ora in corso d'esame è da intendere retoricamente come una *vituperatio*, una forma retorica considerata nella classicità appartenente al genere epidittico come corrispettivo negativo della *laudatio* e fondata proprio sulla teoria degli *adtributa* per l'ordinamento delle informazioni incluse. Nel libro VI dell'*Institutio oratoria*, Quintiliano sottolinea due principali elementi caratterizzanti del discorso vituperativo: presentare il fatto narrato come particolarmente atroce e dunque prestare attenzione a tutti i momenti o aspetti del suo sviluppo (*qui factum sit, a quo, in quem, quo animo, quo tempore, quo loco, quo modo*)⁸¹; disporre gli argomenti in una *climax* ascendente di emotività⁸². Abbiamo già variamente rilevato la seconda caratteristica nel dettato del *Corbaccio*; quanto alla prima, come si vedrà, avrà grande applicazione in tutta la restante parte dell'orazione, poiché la guida organizza il discorso proprio a partire dalla sua esperienza personale e facendo continuo riferimento a scene e situazioni che dichiara

⁸⁰ *De inv.*, I 37 e segg.

⁸¹ *Inst. Or.*, VI, I 15.

⁸² *Inst. Or.*, VI I 29.

essere realmente accadute. Trainato da un forte gusto espressionistico e un compiacimento esasperato per il brutto, raggiunge qui picchi iperbolici dal forte afflato visualizzante. *L'evidentia* diviene strumento apotrettico, il disgusto la strada per la persuasione.

Nella dichiarazione d'intenti, la guida ammette di voler mostrare il vero volto della donna. Le informazioni introdotte nascono infatti dalla propria esperienza personale, condotta nel corso della vita terrena in ambito privato. La narrazione prende non a caso avvio dal momento del matrimonio, avvenuto per convenienza e con poca convinzione su spinta dei propri cari a seguito della morte della prima moglie: «La prima notizia di questa femina di cui noi parliamo, la quale molto più dirittamente drago potrei chiamare, mi diedon le noze sue: [...] a costei, mal da me conosciuta, fui ricongiunto»⁸³. Pur essendo in realtà “drago” o “serpente”, più avanti persino “leofante”, la nuova moglie sa fingere il volto della “colomba” e mostrarsi mansueta, poiché ha alle spalle giù una lunga esperienza venuta dal precedente matrimonio:

*La qual, già d'altro marito essendo stata moglie e assai bene già l'arte dello
'ngannare avendo appresa, non partendosi dal loro universal costume, in
guisa d'una mansueta e semplice colomba entrò nelle case mie; e acciò che
io ogni particolarità raccontando non vada, ella non vide prima tempo
alle occulte insidie, e forse lungamente serbate poter scoprire, ch'ella,
di colomba, subitamente divenne serpente
(Corb, 204)*

La due volte vedova si appropria ben presto della casa e degli averi del marito, privandolo di qualsiasi forma di tranquillità. Il matrimonio diviene una prigione, la moglie una bestia indomita, quasi mitologica nella sua

⁸³ Corb., 203.

violenza⁸⁴. Per sopravvivere alla convivenza, la guida accondiscende a tutti i voleri della coniuge, che domina la sua volontà. È questa la prima manifestazione del peccato compiuto in vita dallo spirito “più tiepido dell’usato”. Da tale atteggiamento deriva la stessa “tiepidezza del vestimento” di cui il protagonista è testimone oculare⁸⁵.

Aperte quindi le porte della vita coniugale, prende avvio il ritratto deformante della vedova che proseguirà fino al paragrafo 296. Sono prima affrontati i suoi costumi, poi ne è fornita una descrizione fisica. L’immagine è elaborata a partire dalla drammatizzazione dei vizi o peccati compiuti dalla donna. Il primo di questi è la gola:

Per la qual cosa costei estimando che l’aver bene *le gote gonfiate e vermiglie, e grosse e sospinte in fuori le natiche* (avendo forse udito che queste sommamente *piacciono in Alessandria*, e perciò non fossero vedute pienamente: nel quale studio queste cose pervenieno alle spese di me, talor digiunava per risparmiare. Primieramente, se grossi capponi si trovavano, de’ quali ella molti con gran diligenza faceva nutrire, convenia che innanzi tutti le venissono; e le pappardelle col formaggio parmigiano similmente: *le quali non in iscoldella ma in un catino, a guisa del porco*, così bramosamente mangiava, come se pure allora per lungo digiuno fosse fella Torre della fame uscita. *Le vitelle di latte, le starne, i fagiani, i tordi grassi, le tortole, le suppe lombarde, le lasagne maritate, le frittelle sambucate, i migliacci bianchi, i bramangieri*, de’ quali ella faceva non altre corpacciate che facciano *di fichi o di ciriege o di poponi* i villani quando ad essi s’avvengono, non curo dirti. *Le gelatine, la carne e ogn’altra cosa acetosa o agra*, perché si dice che rasciugano, erano sue nimiche mortali. Son certo che, s’io ti dicessi come ella era solenne bevitrice e investigatrice *del buono vino cotto, della vernaccia da Corniglio, del gredo o di qualunque altro vino morbido e acostante*, tu nol mi crederesti, perché impossibile ti parrebbe a credere di Cinciglione. *Ma se tu avessi un poco le sue gote vedute*, quando vivea, e alquanto a berlingare l’avessi udita, *forse mi daresti leggiermente fede*, tanto, senza le

⁸⁴ Cfr. *Corb.*, 211-4.

⁸⁵ «E io, misero e male in ciò aveduto, credendomi, sofferendo, diminuire l’angoscia e l’affanno, più tiepido che l’usato divenuto, seguiva il suo volere; la qual tiepidezza del vestimento, che vermiglio *mi vedi*, come già dissi, ora con mia gravissima pena riscalda», *Corb.*, 215.

mie parole, pure per quelle di lei te ne parrebbe avere compreso. *E pienamenti di divenire paffuta e naticuta le venne fatto. Non so io se ella per li molti digiuni fatti per la salute mia se l'ha smenomate dopo la mia morte: così te l'avess'ella in sul viso e io ti dovessi fare carta di ciò che tu vedessi, com'io nol credo.*

(Corb, 218-23)

La ricchezza stilistica del passo citato caratterizza tutta la sezione vituperativa del monologo. Si segnalano in questo senso: l'abbondanza dell'aggettivazione, che spesso si appoggia su moduli binari (le gote sono "gonfiate e vermiglie", le natiche "grosse e sospinte", il cibo "acetoso o agro"); la duplice sequenza accumulativa di cibi e vini fagocitati; l'impiego di strutture collative, tra tutte il riferimento al canone di bellezza di "Alessandria", ovvero più in generale di origine arabo-islamica e quindi di per sé contro morale; la metafora del porco, impiegata già in apertura della *vituperatio* dell'intero genere femminile. La guida non si limita a definire la donna golosa, ma osserva analiticamente gli effetti del peccato sul suo corpo e lo contrappone al proprio. Se dunque la vedova è ingrassata smodatamente dal momento delle nozze, egli invece diviene smagrito e smunto a causa dei numerosi digiuni che è costretto a mettere in atto per salvarsi dalla bancarotta dovuta all'eccessiva spesa per l'acquisto di generi alimentari. La ripetizione del verbo vedere incrementa l'effetto di realtà, con cui il narratore tenta di rendere presente agli occhi del protagonista (e dei lettori) l'immagine deformata della vedova disgustosamente "paffuta e naticuta".

La reazione del protagonista non è quella dell'immediato disgusto, ma al contrario, nonostante i sensi di colpa, la descrizione espressionistica ora citata genera un irrefrenabile scoppio di riso: «A questa parola dich'io che, con tutto il dolore e la compunzione ch'io sentia delle mie colpe, dinanzi agli occhi postemi dalla vere parole delle spirito, io non pote' le risa tenere. Ma egli, senza

aspetto mutare, seguitò»⁸⁶. Significativo nella citazione è il sintagma “dinanzi agli occhi postemi dalla vere parole dello spirito”, a conferma che il dettato della guida è identificabile con il “visibile parlare” e che provoca un effetto di presenza nell’ascoltatore. Non a caso, in più occasioni verranno citati gli “occhi della mente”⁸⁷. L’espressione “oculos mentis” è una delle definizioni tecniche impiegate da Cicerone nella teorizzazione dell’*evidentia*. È questo il momento in cui la sacralità dell’immagine femminile è spezzata, tuttavia il riso dissacrante prodotto dalle figure proposte non sembra investire esclusivamente l’aspetto muliebre. Nel tentativo di umiliare la vedova, la guida finisce per ridicolizzare se stessa, mettendo a repentaglio la propria autorità. Quello che si presenta davanti agli occhi dell’amante infelice non è il modello canonico del maestro, del mentore o della guida oltremondana, ma quanto più la sua parodia⁸⁸. L’abito rosso del sapiente è in realtà una pena. Tanto la sua saggezza quanto la condanna provengono dall’aver commesso egli stesso il peccato. È il peccatore non redento a pretendere la altrui redenzione, e nel farlo è spinto dai moti dell’ira, il vero sentimento che muove l’intero discorso⁸⁹.

⁸⁶ *Corb.*, 224.

⁸⁷ «quasi dagli occhi della mente ogni oscurità levatami», *Corb.*, 21; «Ma tu rifichi pur gli occhi della mente ad una cosa», *ivi*, 361.

⁸⁸ In generale, sull’ironia e la parodia del *Corbaccio* si veda F. Regina Psaki, *Boccaccio’s Corbaccio as a secret admirer*, in «Heliotropia», VII/1-2, 2010, pp. 105-29. Sul riso come strumento di guarigione nel *Corbaccio* vd. in partic. M. C. Panzera, *Rire pour guérir de l’amour: les mots «fétides» du Corbaccio*, in «Filigrana», VII, 2002-3, pp. 33-54. La studiosa, tuttavia, non sembra notare il passo ora citato e rimanda unicamente a Boccaccio, *Corb.*, 339 in cui l’amante è invitato al riso dalla guida: «ma a quello che per quelli ti sarebbe stato mostrato avendo voluto riguardare, riso ne avresti». Il riso è presentato come strategia curativa anche nei *Rem. Am.*, vv. 309-12: «Haec tibi per totos inacescant omnia sensus / haec refer; hinc odii semina quaere tui. / Atque utinam possis etiam facundas in illis / esse dole tantum, sponte disertus eris». Sulla funzione terapeutica del riso tra filosofia e medicina si veda la pt. 3, cap. 2.1 di questa tesi.

⁸⁹ Sull’importanza del sentimento dell’ira all’interno del genere retorico dell’invettiva si vedano almeno C. Spila, *Il discorso irato: elementi e modelli dell’invettiva*, in *Le scritture dell’ira. Voci e modelli dell’invettiva nella letteratura italiana*, Atti del convegno (Roma,

Alla trattazione della gola, segue quella della vanità. Come più in generale tutte le donne, la vedova passa buona parte del suo tempo a prendersi cura del suo corpo. Nonostante si tratti di un'azione atta ad accrescere la sensualità muliebre, anche in questo caso il ritratto riesce a manipolare il quadro della rappresentazione fino a privare totalmente la vedova della sua femminilità: rappresentata alla stregua di una fattucchiera o di una strega, è spiata nel momento in cui è impegnata ad approntare preparati di bellezza con i materiali più disorrevoli, tra cui è incluso perfino il sangue animale. La sua ossessione per la conservazione del proprio aspetto tiene occupati tutti gli uomini locali: ortolani, speziali, fornai dell'intera città e del contado circostante sono impegnati a produrre o cercare gli ingredienti per gli artifici della donna. La sua persona non solo occupa l'intero tessuto narrativo, ma soggioga la vita di chi la circonda e ancora overa l'intero spazio in cui è ambientata la narrazione. La casa è infatti invasa nella sua totalità da oggetti di ogni tipo: pentolini, ampolle, fornelli e infiniti strumenti di tipo alchimistico. Il rifiuto per queste azioni non è provocato dal solo campo semantico della vista, ma investe anche l'olfatto, poiché lo spirito narra di aver dato erroneamente un bacio alla donna col volto ricoperto dei suoi unguenti: l'odore da essi emanato è così forte da causare una sensazione di morte⁹⁰. Il motivo della malizia è trattato

Fondazione Marco Besso, 16 aprile 2015), a cura di G. Crimi, C. Spila, Roma, Roma Tre Press, 2016, pp. 7-28.

⁹⁰ «Né era la mia cara donna, anzi tua, anzi del diavolo, contenta d'aver carne assai solamente, ma le volea lucenti e chiare; come se una giovinetta di pregio fosse, alla quale, essendo per maritarsi, convenisse colla bellezza supplire la poca dota. La qual cosa acciò ch'avenisse, appresso la cura del ben mangiare e del ben bere e del vestire, *sommamente a distillare, a fare unzioni e trovar sangue di diversi animali et erbe e simili cose s'intendeva: e, senza che la casa mia era piena di fornelli e di lambecchi e di pentolini e d'ampolle e d'alberelli e di bossoli*, io non avea in Firenze speciale alcuno vicino, né in contado alcuno ortolano, che infaccendato non fosse, quali a dare ariente solimato, a purgar verderame, a far mille lavature, e quali ad andare cavando e cercando radici selvatiche et erbe mai più non udite ricordare, se non a lei; e senza che, insino a' fornaciai a cuocere guscia

con una grande varietà di immagini fino al paragrafo 243, tuttavia, in forma di digressione, in 232-33 un breve quadro comico la ritrae impegnata nell'uccisione di una mosca, colpevole di essersi posata sul suo viso appena deterso, e di una zanzara, responsabile di averla disturbata nel corso della notte.

I contenuti dell'*invectiva contra foeminas* (§§ 173-274) e quelli della *vituperatio vitulae* (§§ 275-99) sono non a caso i medesimi. Da un lato la ripetizione delle stesse argomentazioni ha come esito una maggiore amplificazione dei loro significati, dall'altro è funzionale a dimostrare che la vedova non rappresenta un'eccezione nel genere femminile:

Ben so che alcuno dire potrebbe questa non essere cosa nuova, non che a lei ma nell'altre donne; e certo io non la dico per nuova, ma per viziosa e spiacevole e cattiva: e per mostrare ch'ella non è separata da' costumi dell'altre e perché più pronta fede sia data a quello che resultava di questi modi, quando tel dirò; che sarà tosto
(*Corb.*, 243)

Nonostante la guida dichiara di voler trattare in maniera poco approfondita l'aspetto della lussuria, argomento che stimola il pensiero ossessivo-passionale,⁹¹ il motivo è riccamente trattato nelle pagine che seguono. Metafore sessuali sono impiegate in relazione agli scenari cortesi e cavallereschi. L'introduzione di questa è preceduta da un'ennesima dichiarazione dello spirito:

d'uova, gromma di vino, marzacotto, e altre mille cose nuove n'erano impacciati. Delle quali confezioni essa ugnendosi e dipignendosi, come sé a vendere dovesse andare, spesse volte avvenne che, non guardandomene io e basciandola, tutte le labbra m'invischiai; e meglio col naso quella biuta che con gli occhi sentendo, non che quello che nello stomaco era di cibo preso, ma appena gli spiriti ritenea nel petto», Corb., 225-7.

⁹¹ Cfr. *Corb.*, 249-53.

Delle cui alte virtù splendide e singolari [della vedova] volendo, secondo il preso stile, avanti procedere, una via e due servigi farò: per ciò che, *mentre racconterò quelle, ti mosterrò come intender si dee, e come ella intende*, ciò che, nella lettera a te mandata da lei, scrive che le piace; forse da te non tanto bene inteso.

(*Corb*, 253)

Il passo citato definisce la cifra oppositiva su cui si fonda l'intera opera: lo spirito, infatti, tramite la sua esposizione, metterà in luce i loro veri significati contrapponendoli a quelli dichiarati dalla donna. Tale processo di chiarimento verrà condotto prima sui concetti di magnanimità e cortesia⁹², poi sulla prodezza⁹³. È in questo contesto in cui gli scenari cavallereschi sono piegati ai significati metaforici e sessuali. La vedova, infatti, non è in alcun modo contenta di vedere gli uomini impegnati nelle tipiche giostre medievali o in battaglie all'ultimo sangue, poiché rischierebbe di perdere gustose prede. Ben altra è la sua concezione di prodezza:

Ella non s'usa nelle piazze né ne' campi né su per le mura né con coraze indosso né con bacinetti in testa né con alcuno offendevole ferro: ella s'usa nelle camere, ne' nascosi luoghi, ne' letti e negli altri simili luoghi acconci a ciò, dove, senza corso di cavallo o suono di tromba di rame, alle giostre si va a pian passo; e colui tiene ella che sia o vuogli Lancelotto o vuogli Tristano, Orlando o Ulivieri di prodeza, la cui lancia, per sei o per otto o per dieci aringhi, la notte non si piega in guisa che poi non si dirizi.

(*Corb*, 264)

La tendenza all'opposizione è ben evidente nella struttura duale della sintassi. Ai luoghi onesti non frequentati dalla donna e alle azioni non compiute, sono contrapposti invece quelli usati. La ricca sequenza

⁹² Cfr. *Corb.*, 254-62.

⁹³ Cfr. *Corb.*, 263-5.

enumerativa è dunque suddivisa in due sezioni e ritmata prima dall'anafora del "né" congiunzione negativa coordinante, poi, a seguito dello slittamento sul reale, di "ne'" preposizione articolata con elisione. La lancia diviene metafora del membro maschile; i grandi eroi epico-cavallereschi nient'altro che dei passionali amanti; gli "aringhi", ovvero gli scontri, amplessi sessuali. Spiccatamente oscena è la chiusura del passo citato, in cui è sottolineata l'erezione: «la notte non si piega in guisa che poi non si dirizi».

La descrizione dei costumi prosegue ancora fino al paragrafo 272, seguito da una ricapitolazione conclusiva e da una nuova dichiarazione della guida, che segna il passaggio alla *vituperatio corporis*:

Perché mi vo io in più parole stendendo? Se io volessi ogni cosa contare, o pure le più notabili de' suoi fatti, e' non ci basterebbe il tempo. E, se tu così hai lo 'ngegno acuto, come io credo, assai pur per le udite puoi comprendere quanti e quali sieno i suoi costumi; e in che le sue gran virtù consistano; e che cose sieno quelle virtuose che le diletmano. Per che, senza più dire di quelle, tornando a ragionare di quello che tu non puoi avere saputo, e di che per avventura teco stesso fai una grande stima, cioè che dell'occulte parti ricoperte da' vestimenti, le quali per tua buona ventura mai non ti palesarono (così non si fossero elle mai a me palesate!), voglio che l'ascoltarmi non ti rincresca.
(*Corb*, 273-4)

Il riepilogo è canonicamente introdotto da un'interrogativa retorica atta a sottolineare la potenziale infinita durata degli argomenti trattati. Finora sono stati discussi: i costumi della donna, le sue virtù, ciò che la diletta. Da questo momento in poi, lo spirito tornerà a ragionare di ciò che l'innamorato non può in alcun modo aver conosciuto nella sua esperienza, ovvero il corpo della donna celato sotto la maschera dei "vestimenti". È questo il nucleo centrale della nota poetica del beveraggio amaro su cui si fonda l'*inventio* corbacciana, nonché il più alto uso dell'*evidentia* retorica

nella sua prosa. Se fino ad ora i vizi e i costumi della vedova sono stati oggetto di amplificazione attraverso l'impiego di ripetizioni, sequenze enumerative, *climaces* ascendenti, interrogative retoriche e scoppi di sdegno, adesso sarà invece il suo corpo ad occupare prepotentemente lo spazio narrativo divenendo pura immagine.

La destrutturazione della corporeità femminile inizia a partire dalla pelle:

molti altri, che meno di te erano prese, abbagliò e di sé mise in falsa opinione: cioè della freschezza della carne del viso suo. La quale essendo artificciata e simile alle matutine rose parendo, con teo molti altri naturale estimaro: la quale se a te e agli altri stolti, come a me, possibile fosse stato d'averne, quando la mattina del letto fosse uscita, veduta, prima che posto s'avesse il fattibello, leggiermente il vostro errore avresti riconosciuto. Era costei, e oggi più che mai credo che sia, quando la mattina usciva del letto, col viso verde, giallo, maltinto, d'un colore di fumo di pantano, e broccuta, quali sogliono gli uccelli che mudano, grinza e crostuta e tutta cascante; in tanto contraria a quello che pareva poi che avuto avea spazio di leccarsi, che a pena che niuno il potesse credere che veduto non l'avesse, come vid'io già mille volte. [...]E, se tu, come io 'l più delle mattine la vedea, veduta l'avessi colla cappellina fondata in capo e col veluzo dintorno alla gola, così pantanosa nel viso come ora dissi, e col mantello foderato covare il fuoco, in su le calcagna sedendosi, colle ochiaia livide tossire e sputare farfalloni, io non tempo punto che tutte le sue virtù, dal tuo amico udite, avessero tanto potuto farti di lei innamorare che, quelle vedendo, cento mila cotanti non t'avessero fatto disamorare. [...]Sono molto certo che, se veduta così l'avessi, o la vedessi [...], ti sarebe paruto che ti si fosse fatto incontro una soma di feccia e uno monte di letame; e per lo quale saresti, come per le spiacevoli così si fa, fuggito e ancor fuggiresti: e fuggirai la mia verità imaginando.

(Corb, 282-6)

Se in pubblico la donna si mostra con un viso simile a una rosa grazie all'artificio cosmetico, al mattino ha un tutt'altro volto: verde, giallo, maltinto, fumoso e con la pelle così grinzosa e cascante da somigliare a quella degli uccelli in piena muta. Ancora i vestiti impiegati in ambiente

domestico e l'atteggiamento usato davanti al focolare la portano ad assomigliare a una vecchia⁹⁴. La guida sottolinea di aver esperito questa vista direttamente, ribadendo inoltre che la medesima esperienza avrebbe comportato un repentino cambio d'idea in ogni uomo. Al termine di questa sezione, la donna, già metamorfizzata in animale, diviene iperbolicamente un corpo di feccia, un monte di letame. La distanza tra l'immagine percepita in pubblico e il vero aspetto della vedova è tale da richiedere un continuo sforzo persuasivo da parte dell'oratore, che a più riprese deve intervenire per rendere credibile il proprio discorso. In questo senso sono da leggere i numerosi riferimenti all'esperienza visiva reale. L'*adtestatio rei visae* è, non a caso, un espediente della retorica dell'*evidentia* per esaltare l'autorevolezza e l'intensità del processo di rappresentazione.

Attraverso il percorso trasfigurativo, la sessualità della donna è privata di ogni sfumatura erotica: le zone erogene sono mutate in elementi disgustosi. Si prenda come esempio un estratto della lunga lassa descrittiva dedicata seno (la stessa metamorfosi è subita da vagina, ano e natiche) che, privato della fasciatura in grado di fornirgli sostegno, si traduce in una visione disgustosa:

In quello gonfiato, che tu sopra la cintura vedi, abbi per certo ch'egli non v'è stoppa né altro ripieno *che la carne sola di due bozacchioni*; che già fosse *acerbi pomi* furono, a toccare dilettevoli e a veder similmente [...]. Esse, *qual che sia la cagione o l'essere troppo tirate d'altrui, o il soperchio peso di quelle, che distese l'abbia, tanto oltre misura dal loro natural sito spiccate e dilungate sono, se cascare le lasciasse, che forse, anzi senza forse, infino al bellico l'agiugnerebbono, non altrimenti vote o vize che sia una viscica sgonfiata; e certo, se di quelle come de' cappucci s'usa a Parigi, a Firenze s'usasse, ella per leggiadria sopra le spalle se le potrebbe gittare alla francesca.*
(Corb, 288-9)

⁹⁴ Per le fonti letterarie di questa e delle successive immagini si veda S. Nobili, *Le ali della sirena*, cit., *passim*.

La lassa descrittiva è estremamente ricca sul piano metaforico. Il seno deforme è rappresentato con una gran varietà strutture collative enargiche, ovvero è comparato a: due susine deformate e rinsecchite; degli acerbi pomi; una vescica sgonfia; il cappuccio di un saio alla francese.

L'ennesima ricapitolazione seguita da una dichiarazione segna il passaggio all'ultima parte, conclusione esclusa, dell'orazione:

Io lascio cose assai a dire, per volere venire a quel dolore al quale ieri t'avea condotto la tua follia; e acciò che io *ti possa ben dimostrare* come tu eri folle, agiugnendo le cose vecchie con le nuove, alquanto di lontano mi piace cominciare. *Mostrato t'ho in assai cose quanta e quale sia la eccellenza dello animo di costei e i suoi costumi*; e assai cose de' molti suoi anni t'arei detto, s'io t'avessi per sì smemorato che nel suo viso non gli avessi compresi; *né t'ho nascose quelle parti, che la tua cuncupiscenza non meno turava ad amarla che facesse l'animo la falsa opinione presa delle sue virtù. Ora della sua buona perseveranza e nella morte e dopo la morte mia mi piace di ragionarti, acciò che ad una ora io faccio pro a me e a te*: in quanto, io di ciò, con alcuno che la conosca, ragionando, *si sfogherà alquanto la sdegnosa fiamma nella mia mente accesa contra di lei per li modi suoi; e a te*, per ciò che, quanto più udirai di lei delle cose meritamente da biasimare, tanto più, lei a vile avendo, *t'appresserai alla tua guarigione*
(Corb, 299-301)

Fino all'ultimo lo spirito ribadisce l'obiettivo dimostrativo del suo discorso. Sottolinea inoltre di essersi impegnato a svelare le "parti nascoste" del corpo della vedova. La sezione terminale del discorso è invece dedicata alla narrazione degli avvenimenti accaduti al momento della sua morte e nel periodo subito successivo. La macrosequenza finale, tuttavia, differisce dalle precedenti per un aspetto solo ora apertamente ammesso: le parole spese a vituperare la donna non sono utili solo all'ascoltatore, ma servono allo stesso defunto marito per sfogare "la sdegnosa fiamma" nella sua mente "accesa" per i "modi" della vedova, ovvero quindi per tentare di

liberarsi dal sentimento dell'ira. L'uso cospicuo delle forme amplificative corrisponde, quindi, anche alla resa della dimensione patetica. L'emozione provata dalla guida è diametralmente opposta al sentimento di serenità avvertito dal discepolo a seguito del ragionamento avvenuto nella propria stanza prima di addormentarsi. Sembra così manifestarsi una discrasia nella funzione della guida, aspetto che confluisce a incrementare l'esito parodico della sua rappresentazione. La disgustosa orazione appare quindi più utile alla guida stessa che al suo discepolo.

Giunto alla morte dovuta alle sofferenze causate dalla donna, lo spirito arriva alla piena coscienza della disonestà della moglie: «Né prima fu l'anima mia dal mortal corpo né dalle terrene tenebre sviluppata e sciolta e ridotta nell'aere puro che io, con più perspicace occhio ch'io non solea, *vidi e conobbi* qual fosse l'animo di questa iniqua femina»⁹⁵. Il rapporto tra testimonianza visiva e conoscenza è al centro del percorso di disvelamento operato nel *Corbaccio*. Il calco dantesco "vidi e conobbi"⁹⁶ rimarca la forza della presa di consapevolezza, che arriva solo dopo aver visto il suo comportamento femminile in propria assenza. La descrizione di questo supera lo spazio diegetico corbacciano, sconfinando in maniera digressiva in quella che potrebbe essere definita una novella in forma di *exemplum*. È impossibile non riconoscere negli eventi rievocati una forte affinità con i racconti decameroniani, con cui condividono motivi narrativi e ricchezza espressiva.

Divenuta per la seconda volta vedova, riesce a fingere così bene dolore e sofferenza da convincere l'intera famiglia della propria sincerità. Da questo

⁹⁵ *Corb.*, 303.

⁹⁶ «vidi e conobbi l'ombra di colui», Dante, *Inferno*, III 59; «sì come è la dolorosa ricordanza della pestifera mortalità trapassata, universalmente a ciascuno che quella vide o altramenti conobbe dannosa», *Dec.*, I, *Intr.*, 2.

momento, prende avvio la descrizione della sua nuova vita, a tutti gli effetti elaborata come una novella decameroniana: recitando compunzione, la donna si trasferisce in una casetta isolata nei pressi di una chiesa; frequenta i luoghi di preghiera per «uccellare»⁹⁷; indossa vestiti neri in segno di lutto. La finzione è tuttavia resa nota da piccoli atteggiamenti in grado di svelare la malizia e dal forte afflato visivo, come il dettaglio della mano bianca sulle vesti scure: «con suo mantello nero in capo [...] va faccendo baco baco; ma pure, se bene v'hai posto mente, ora quello apre ora il richiude, non sappiendosi ancora delle usate vanità rimanere; e, quasi ad ogni parola parola in giù si tira le bende dal mento o caccia la mano fuori dal mantello, parendogliele bellissima avere e massimamente sopra 'l nero»⁹⁸. Le sue preghiere sono in realtà la letteratura d'amore, nonché quella "galeotta", dei "romanzi franceschi" e delle "canzoni latine":

Ma io così fidatamente ne favellava, per ciò che saper mi pareva, e so, che le sue orazioni e paternostri sono *i romanzi franceschi e le canzoni latine*, e' quali ella legge di Lancellotto e di Ginevra e di Tristano e d'Isotta e le loro prodezze e i loro amori e le giostre e i torneamenti e le sembee. *Ella tutta si stritotala quando legge Lancellotto o Tristano o alcuno altro colle loro donne nelle camere, segretamente e soli, raunarsi, sì come colei alla quale pare vedere ciò che fanno e che volentieri, come di loro imagina, così farebbe*; avvenga che ella faccio sì che di ciò corta voglia sostiene. *Legge la Canzone dello indovinello e quella di Florio e Biancifiore e simili cose assai. E, se ella forse a così fatta lezione non intende, a guisa d'una*

⁹⁷ La metafora della caccia è qui perfettamente calzante: se "uccellare" è un termine variamente utilizzato nella prosa boccacciana per indicare la caccia di volatili, al contempo il termine "uccello" è canonicamente impiegato come metafora del membro maschile. La donna si reca dunque in chiesa per cacciare prede sessuali: «Ma, sì come colei che di variar cibi spesso si diletta, non dopo molto, sazia, a prender nuova cacciagione si ritorna; e, per averne ella tutta via due o tre presti, non si riman'ella però d'uccellare», *Corb.*, 312. Per la sequenza narrativa ora descritta si vedano i paragrafi 305-12.

⁹⁸ *Corb.*, 310.

fanciulletta lasciva con certi animalletti, che in casa tiene, si trastulla infino all'ora che venga più desiderato trastullo e che con lei si congiunga.
(*Corb*, 316-8)

La canonica rappresentazione della donna lettrice di romanzi d'amore, che guarda inevitabilmente alla vicenda di Paolo e Francesca in *Inferno V*, è qui narratologicamente amplificata in un'ottica deformante. La lettura stimola il pensiero passionale, ma la donna è tendenzialmente sola e l'impulso si traduce in un comportamento quasi voyeuristico, in cui la stessa è rappresentata nell'atto di immaginare i momenti più intimi non narrati in via diretta nei romanzi. Le letture, manipolate dalla mente femminile, assumono così sfumature di natura pornografica. La violenza peccaminosa del desiderio appare rimarcata nel sintagma conclusivo: nell'attesa di un ben più voluto "trastullo", dunque del sesso, la vedova – finora descritta come una vecchia – diviene una "fanciulletta lasciva" intenta a spegnere le fiamme della fantasia con "certi animalletti, che in casa tiene". Il gioco metaforico che sovrappone il membro maschile a immagini animali è già stato rilevato nella prosa corbacciana. In questo senso, nel passo finale potrebbero essere scorte allusioni alla pratica autoerotica⁹⁹.

A seguito della breve digressione sulla lussuria, la narrazione si concentra su una sequenza in cui perfino la struttura narrativa del triangolo amoroso subisce un processo di amplificazione dovuto alla moltiplicazione dei personaggi implicati nell'azione. Gli attanti coinvolti sono in effetti quattro: la vedova e il "Secondo Absalone", ovvero il nuovo amante, sono ritratti nell'atto di leggere la lettera a lei inviata dal protagonista e a deriderlo, nel frattempo la guida compare in forma di spirito nella stanza e li osserva senza esser visto. La scena è descritta con l'impiego della

⁹⁹ L'interpretazione del passo conclusivo come riferimento alla pratica autoerotica è stata già proposta da M. Santagata, *Boccaccio*, cit.

narrazione lenta e dettagliata, ovvero scomponendo l'evento nelle singole parti:

Per che ancora, arrestato, volli vedere che volesse loro significare: né guari stetti, che alla richiesta di colui, con cui era, *levatasi e acceso un torchietto e quella lettera, che tu mandata avevi, tratta d'un forzierino, col lume in mano e con la lettera a letto si ritornò. E quivi, il lume l'uno tenendo e l'altro la lettera leggendo e a parte a parte guardandola, ti sentii nominari e con maravigliose risa schernire*
(*Corb*, 328-9)

I due sono spiati nel buio della camera da letto rischiarato solo da una piccola torcia, nell'atto di illuminare la lettera, presa da un forziere, mentre si scambiano sguardo di intesa e ne commentano ironicamente i contenuti. Non è solo il protagonista a essere schernito, ma più in generale tutti gli uomini colti. È quindi l'umiliazione a essere sfruttata per stimolare un moto d'orgoglio non solo nell'ascoltatore, ma, secondo una più vasta prospettiva che riflette gli usi dell'amplificazione, in tutti i lettori. Il pubblico di riferimento coincide in forma plurale con il personaggio destinatario dell'orazione. L'importanza pedagogica dell'evento è, ulteriormente, rimarcata da un lungo momento moraleggiante, caratterizzato da ripetizioni, interrogative retoriche e strutture binarie modulate sulla contrapposizione tra natura maschile e femminile, oltre che tra la perfezione del protagonista e la mostruosità della vedova¹⁰⁰.

Con un ultimo scoppio di sdegno generato dall'immagine dei due amanti impegnati nell'atto di schernire tutti gli scrittori dalla classicità al protagonista del *Corbaccio* si conclude la lunga *vituperatio* della donna. Il compito della guida termina con la fine dell'orazione. Al risveglio, il protagonista prenderà atto dell'insegnamento ricevuto, che a tutti gli effetti

¹⁰⁰ Cfr. *Corb.*, 344-73.

può essere definito una *riscoperta*, compiuta in un primo momento in autonomia e poi mano nella mano con il proprio maestro. La sintesi del *Corbaccio*, ovvero il suo significato allegorico, è da sempre identificata con il simbolo della svolta umanistica nel percorso culturale boccacciano, un argomento che, a prescindere dal grado di radicalità dell'interpretazione, appare innegabile. È, questa, la sua ultima opera narrativa in volgare e ancora l'ultima in cui non è presente alcun intento storico o storiografico, né enciclopedico. Negli anni successivi, Boccaccio sarà impegnato nella scrittura del *De mulieribus claris* e del *De casibus virorum illustrium*. Molto sforzo sarà poi destinato alla scrittura del *De montibus* e della *Genealogia deorum gentiulium*.

Il *Corbaccio* desta da sempre imbarazzo nell'analisi esegetica, poiché da un lato appare come una totale rinnegazione della produzione precedente, dall'altro mal si adatta alla figura di letterato impegnato che Boccaccio cerca di costruire nel corso di tutta l'età matura. Nella sua parabola intellettuale è questo, però, un momento di grande importanza. Nuova attenzione vogliamo porre sulla necessità di leggere il percorso curativo dell'opera come duale. Sono numerose le possibilità con cui può essere mantenuto coerente il filo narrativo tra la prima e la seconda fase della narrazione, quali il legame di *praeposteratio* o il riferimento alle teorie relative alla virtù fantastica. Ad ogni modo, ciò che però colpisce è che Boccaccio abbia scelto di offrire a un personaggio – che già in autonomia, tramite l'uso della sua ragione, era arrivato a scegliere consapevolmente di abbandonare l'impulso passionale – tanto una guida quanto un percorso curativo retoricamente connotato e ricco di riferimenti alla tradizione letteraria dalla classicità al Medioevo. Sembra possibile leggere in questa operazione una dichiarazione di indipendenza intellettuale.

Se davvero si vuole far coincidere la figura del Certaldese con quella dell'anonimo protagonista, pur senza eccedere nel dettaglio biografico, allora sarà possibile muoversi in direzione di una nuova conclusione. L'autore e il personaggio riescono in autosufficienza e impiegando il ragionamento scolastico-deduttivo a volgere la propria parabola esistenziale nella direzione di una filosofia di natura umanistica. Nel farlo non hanno bisogno né di un maestro né di una guida. La visione segue il momento di autonoma consapevolezza e si configura così in forma di rinforzo. Guardando al passato, Boccaccio crea un discorso retoricamente costruito in grado di vantare la consapevolezza della tradizione tramite l'applicazione degli strumenti dell'*evidentia* e dell'*amplificatio*, che grazie alle potenzialità visualizzanti pongono l'accento su scelte, contenuti e fonti, oltre che sulla forma di natura oratoria, dunque connotata in senso civile. La progressiva resa comica della guida, che alla fine diviene a tutti gli effetti lo stesso destinatario della propria orazione, dimostra che il suo discorso in realtà non occorre al protagonista, e dunque all'autore, divenuto ormai maestro.

4. Retorica epidittica, *evidentia* e *amplificatio*: alcune epistole di Giovanni Boccaccio

Di Boccaccio sono pervenute oggi solo venticinque epistole, ma che coprono l'intero arco della sua esistenza (1339-74). Molto nota è la tredicesima, diretta a Francesco Nelli e composta a Venezia il 28 o il 30 giugno del 1363. La missiva ha goduto di una buona fortuna nella trasmissione: sono 17 i testimoni latori del testo, in un volgarizzamento apparentemente fedele¹. L'originale latino è stato, purtroppo, perduto. Ne rimane solo un piccolo lacerto, ritrovato da Federico Patetta nel foglio di guardia di un volume della propria biblioteca².

La lettera è stata composta in un momento particolare della vita di Boccaccio, ovvero subito dopo la conclusione del tragico soggiorno napoletano avvenuto tra ottobre 1362 e marzo 1363. Le sdegnate parole che la compongono sono testimonianza della pessima accoglienza a lui destinata da Francesco Nelli e Niccolò Acciaiuoli. Il primo, in qualità di intendente del gran siniscalco, aveva invitato Boccaccio a corte, dopo il definitivo diniego di Petrarca. È il punto più alto del tormentatissimo rapporto con l'Acciaiuoli, a cui Boccaccio inviò anche delle parole speranzose nel 1348, manifestandosi nostalgico dei bei tempi passati insieme nella gioiosa Partenope e fiducioso di una loro riunione futura³. L'incontro tanto agognato avvenne, ma in esso egli rappresentò solo una

¹ Cfr. G. Auzzas, *Prime osservazioni sul testo dell'epistola al Nelli*, «Studi sul Boccaccio», XXVIII, 2000, pp. 221-58, a pp. 221-2.

² Cfr. F. Patetta, *Frammento del testo latino dell'Epistola del Boccaccio a Francesco Nelli*, in *Miscellanea di studi storici in onore di Giovanni Sforza*, Lucca, Tipografia editrice Baroni, 1920, pp. 727-30.

³ Cfr., in sintesi, V. Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, cit., pp. 23-4, 52-8.

seconda scelta: era in effetti un intellettuale di ripiego e, in quanto tale, ricevette l'accoglienza che si riserva a un ospite non davvero desiderato.

L'acerbo *incipit* della missiva lascia intendere che si tratta di una risposta a un'epistola di Nelli a noi non pervenuta:

A me era animo d'aver taciuto; tu con la tua mordace epistola in parole mi commuovi. Certo io mi doglio, però che non sempre ad onesto uomo si confà spargere quello che essa verità patirebbe, acciò che non paio istimolo vaere rivolta la lingua, e, mentre che egli dice il vero, sia riputato maldicente: *ma perciò che l'innocenzia si debba difendere, ed io offeso sono accusato, è da venire in parole*. Tu scrivi, innanzi all'altre cose, *che io sono uomo di vetro*, il quale a me non è nuove soprannome: altra volta tu medesimo mi chiamasti "di vetro". Di quindi aggiugni, quasi adirato, che io sia subito, e finalmente con più largo parlare scrivi che io non doveva così da subito il partire, anzi la fuga del tuo Mecenate arrapare [...] affermandosi il Mecenate tuo essersi vergognato quando udì il mio partire⁴
(*Ep. XIII*, 1-2)

Se in un primo momento Boccaccio decide di abbandonare Napoli senza commentare le ingiurie subite come si addice alle persone oneste, le parole di Nelli lo obbligano a difendere il suo orgoglio. L'autore è definito *uomo di vetro*, ovvero persona insofferente e incapace di sopportazione. È accusato, inoltre, di aver destato sdegno in Niccolò Acciaiuoli per aver lasciato la città prima del termine previsto e senza averne dato avviso. Questa premessa posta in apertura dell'epistola – in cui il mittente dimostra di non essere semplicemente intollerante, ma di aver subito delle vere e proprie umiliazioni – ha portato molti a leggere il testo come un indispettito lamento di un Boccaccio indignato per via del trattamento subito. Giuseppe Billanovich l'ha definita uno «sfogo grottesco e genialmente zotico [...] che

⁴ G. Boccaccio, *Epistola XIII*, in *Epistole e lettere*, a cura di G. Auzzas, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. V, Milano, Mondadori, 1992, pp. 596-629, a pp. 596-7.

si allunga e si distorce come una vasta novella»⁵. Émile G. Léonard l'ha interpretata invece come un pittoresco e divertente «prodotto di rancori accumulati»⁶. Sembra impossibile non concordare con Ginetta Auzzas quando afferma che «stimare l'epistola al Nelli uno sfogo, cui l'estro del grande autore aggiunge una coloritura geniale equivale [...] a banalizzarla»⁷. La sua tenuta stilistica è elevatissima, come anche raffinata la tecnica di scrittura, che si avvicina potentemente al genere dell'invettiva. Il testo è tramato da una fitta rete di preziose citazioni classiche. Il livello di *ars combinatoria* che Boccaccio raggiunge in queste pagine è altissimo se si considera che i riferimenti, talvolta reiterati, sono diretti a Valerio Massimo, Plinio il Vecchio, Svetonio, Livio, e ancora Cicerone, Virgilio, Lucano, Terenzio.

In risposta alle accuse voltegli da Francesco Nelli, Boccaccio ripercorre nell'epistola l'intero soggiorno napoletano con obiettivo chiaramente dimostrativo, poiché afferma: «Dirai forse: "Se tu sai che io il sapessi, perché me lo scrivi?" Per Ercole! Non per altro, se non perché tu t'avvegga che ancora io mi sia avveduto che quello che quivi era non era di Malfa»⁸. L'autore intende, infatti, narrare quanto avvenuto nel corso della residenza per porre l'accento sugli aspetti più truci, facendo così notare al destinatario la propria piena consapevolezza del trattamento subito. La descrizione prende quindi avvio dal primo incontro, in cui l'iniziale saluto è in effetti una sola fredda stretta di mano:

⁵ G. Billanovich, *Petrarca letterato*, cit., vol. I, pp. 262-3.

⁶ É. G. Leonard, s.v. *Acciaiuoli, Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, *web*.

⁷ G. Auzzas, *L'epistola a Francesco Nelli*, cit., p. 343.

⁸ *Ep.*, XIII, 27.

Io venni *con malo augurio*, ed a Nocera te ed il tuo grande trovai. O lieto dì, o ricevuta festevole! Non altrimenti che se io tornassi da' borghi o del contado vicino a Napoli, non con viso ridente, con amichevole abbracciare e graziose parole dal tuo Mecenate ricevuto sono: anzi, *appena portami la mano ritta*, in casa sua entrai. *Augurio certamente infelice!*

(*Ep.* XIII, 10)

La narrazione di quanto accaduto nei giorni partenopei si sviluppa da questo momento in poi sempre sulla base della medesima struttura binaria, in cui sono poste a contrasto aspettativa e realtà, condizione florida del Mecenate e indigenza dell'ospitato. La forma oppositiva è quindi sfruttata per evidenziare lo sconcerto causato dalle pessime condizioni in cui è richiesto all'autore di soggiornare.

Se l'accoglienza iniziale non è quella che egli premeditava, ancor meno lo sono gli ambienti a lui riservati per la residenza. Nonostante Niccolò Acciaiuolo possegga «città nobilissime e castella molte, ville e palagi e grandissimi poderi, più luoghi riposti e nascosi e dilettevoli»⁹, a Boccaccio è destinata «una breve particella attorniata e rinchiusa d'una vecchia nebbia di tele di ragnolo e di secca polvere, disorrevole, fetida e di cattivo odore e da essere tenuta a vile da ogni uomo quantunque disonesto»¹⁰, così disorrevole da essere chiamata parimenti da mittente e destinatario «sentina». Qui è costretto a dormire in un letto sporco e maleodorante, più adatto a un cane che a una persona¹¹. La tagliente ironia si esprime con i massimi esiti comici nella descrizione della tavola su cui è imbandita la cena: in una stanza illuminata con solo una minuscola lucerna «era una piccola tavoletta, di grasso e spurcido canovaccio, da' cani o vero dalla vecchiaia tutto róso», sotto di essa «in luogo di panca era un legnerello

⁹ *Ep.* XIII, 12.

¹⁰ *Ep.* XIII, 12.

¹¹ Cfr. *Ep.* XIII, 13-17.

monco d'un piè [...] credo», ipotizza salacemente, «che questo nondimeno fusse fatto avvedutamente, acciò che, accordantesi il riposo di coloro che sedevano con la letizia delle vivande, agevolmente non si risolvessero in sonno»¹². La compagnia è ben adatta al contesto: rumorosa, dall'odore fetido, l'aspetto malato, così molesta e sgradevole da generare effetti di disgusto corporeo¹³. In questi passi le descrizioni di Boccaccio sono caratterizzate da una meticolosa attenzione ai particolari. La disumanità del luogo e dei suoi abitanti non è solo narrata, ma posta enargicamente sotto gli occhi del suo lettore. Strumento principe dell'azione dimostrativa boccacciana è l'*evidentia*: con un'esposizione retoricamente connotata, gli eventi negativi sono presentati nel dettaglio facendo sì che il lettore possa immaginare di essere stato presente nel momento del loro svolgimento.

La descrizione non è concentrata solo sugli ambienti e sulla compagnia: dedica ampio spazio, infatti, al momento della cena messo in scena con la medesima struttura duale-oppositiva, ma anche impiegando gli strumenti retorici dell'*evidentia* e dell'*amplificatio*. Soprattutto per quanto concerne la descrizione del banchetto serale, nel corso della fruizione del testo sovviene al lettore un forte effetto di presenza. Tale esito è raggiunto in particolar modo grazie alla scomposizione della scena nelle sue singole parti. L'ampio e dinamico quadro di insieme è ottenuto tramite l'accumulo dettagli sgradevoli. Sembra opportuno sottolineare che quando nell'ottavo libro dell'*Istitutio oratoria* Quintiliano spiega che l'effetto di visualizzazione testuale può essere reso anche tramite una *congeries* di elementi che uniti compongono un'immagine più ampia. In questa occasione, impiega come

¹² *Ep.* XIII, 19.

¹³ *Cfr. Ep.* XIII, 21-25.

esempio esplicativo uno stralcio di una perduta orazione ciceroniana rivolta a Plozio Gallo in cui viene descritto proprio un banchetto dissoluto:

Interim ex pluribus efficitur illa qua quam conamur exprimere facies, ut est apud eundem (namque ad omnium ornandi uirtutum exemplum uel unus sufficit) in descriptione conuiuuii luxuriosi: "Videbar uidere alios intrantis, alios autem exuntis, quosdam ex uino uacillantibus, quosdam hesternam ex potatione oscitantibus. Humus erat immunda, lutulenta uino, coronis languidulis et spinis cooperta piscium". Quid plus uideret qui intrasset?
(*Inst. Or.*, VIII, III, 66-7)

Il passo ora riportato dall'*Istitutio oratoria* è presente anche nella versione lacunosa del testo, che circolava nel XIV secolo tra i sodali di Petrarca. Nel manoscritto a lui appartenuto (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 7720) ricorre a f. 72r.

La tendenza ad applicare una struttura duale-oppositiva nella descrizione, presente nell'epistola fin dalla sua apertura, è ancora più evidente nella teatralizzazione della mensa. Tale caratteristica stilistica, non suggerita da Quintiliano, sembra guardare a un preciso modello classico: la *Satira V* di Giovenale. Nel suo puntuale commento all'epistola, Ginetta Auzzas riconosce un solo riferimento a all'autore latino, ovvero al personaggio di Codro, presente nella terza satira, ma proverbiale nel Medioevo. La *Satira V* composta nella forma di un discorso dissuasivo, in cui l'autore si impegna a convincere Trebio, un *cliens* di bassa estrazione sociale, ad abbandonare il servizio del suo sadico *patronus* Virrone. Il tema centrale è dunque quello della degradazione dell'istituzione clientelare, le cui cause, secondo Giovenale, sono parimenti da imputare a potenti e

sottomessi¹⁴. Per realizzare la sua opera di convincimento, l'autore si avvale di un caso concreto in funzione di *specimen* della generale situazione della clientela, ovvero una cena organizzata dal *patronus* come sadico passatempo¹⁵. La descrizione della mensa avviene alternando scene in cui sono confrontate le portate di Trebio e quelle di Virrone con intromissioni dell'autore, in cui sono sottolineate amaramente le angherie a cui è soggetto il cliente nel tentativo di stimolarlo alla ribellione.

Il primo elemento di confronto è il vino:

Qualis cena tamen! *Vinum quod sucida nollet
lana pati. De conviva Corybanta videbis.
[...] Ipse capillato diffusum consule potat
calcatamque tenet bellis socialibus uvam.
Cardiaco numquam cyatum missurus amico
cras bibet Albanis aliquid de montibus aut de
Setinis, cuius patriam titulumque senectus
delevit multa veteris fuligine teste,
quale coronati Trasea Helvidiusque bibebant
Brutorum et Cassi natalibus.*¹⁶
(*Sat. V*, 24-36)

Se Trebio beve un vino pessimo, inadatto persino a pulire la lana non raffinata, Virrone ne gusta invece uno invecchiato in cantina da tempi remoti e avidamente non lo condividerebbe neanche con un amico malato. Parimenti Boccaccio è costretto a bere vini scadenti, eppure ricorda Nelli essere bevitore sopraffino:

¹⁴ Cfr. G. Highet, *Juvenal the Satirist. A Study*, Oxford, Clarendon Press, 1954, pp. 84-8; W. S. Anderson, *Juvenal and Quintilian*, «Yale Classical Studies», XVII, 1961, ora in Id., *Essay on Roman Satire*, Princeton, Princeton Legacy Library, 1982, pp. 396-486, a p. 435.

¹⁵ Cfr. B. Santorelli, *Giovenale, Satira V. Introduzione, traduzione e commento*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2013, p. 5. Tutte le citazioni della *Satira V* (da ora in poi: *Satira V*) sono invece tratte dal codice ms. Laur. Plut. 38.39 appartenuto a Boccaccio di cui si indicherà il numero delle carte.

¹⁶ *Sati V*, vv. 24-36, cfr. ms. Laur. Plut. 34.29 cc. 13r-13v.

Ma per ristoro delle sopraddette cose sopravvenivano *vini o agresti o fracidi o vero acetosi*, non sufficienti a tôrre via la sete eziando se molta d'acqua vi si mettesse. Questo non arei mai creduto essere stata tua operazione, se tu avessi cenato con noi, *perché mi ricorda con quanta cura tu solevi cercare gli ottimi vini*; ma tu sì come soavissimo sempre, lasciata la sventurata moltitudine, salivi il monte di Crasso ne' conviti reali, o, se piuttosto vuoi, del tuo Mecenate, t'inframmettevi, ne' quali erano più larghi bocconi *messi vasi d'argento*, e quivi ottimi vini sorsavi (*Ep. XIII, 30-1*)

E se Francesco Nelli e Niccolò Acciaiuoli bevono vino in coppe di argento, Boccaccio è costretto a condividere con i suoi infimi commensali vasi così sudici che «dalle botteghe de' barbieri di Napoli, parevano essere suti imbolati»¹⁷; proprio come Trebio non può permettersi di sfiorare il calice d'oro tempestato di gemme con cui beve il suo Virrone e ne ha tra le mani uno tutto sbeccato e degno di un ciabattino¹⁸. Condividono, Trebio e Boccaccio, anche la ripugnanza delle portate: per il primo un'anguilla o un pescetto del Tevere di quelli che nascono vicino alle sponde del fiume e «*vos anguilla manet longae cognata colubrae / aut glacie aspersus maculis Tiberinus et ipse / vernula riparum, pinguis torrente cloaca / et solitus mediae cryptam penetrare Suburae*»¹⁹, per il secondo «piccolissimi pesciolini, ancora a' mendicanti lasciate, delle quali il dì santo digiuno eravamo pasciuti, cotti in olio fetido!»²⁰. Per il *cliens* forse qualche avanzo di

¹⁷ *Ep. XIII, 27.*

¹⁸ «*Ipse capaces / Heliadum crustas et inaequales berillos / Virro tenet phialas: tibi non committitur aurum, / vel, si quando datur, custos adfixus ibidem et / qui numeret gemmas, ungues observet adunco. / Da veniam: preclara illic laudatur iaspis. / Nam Virro, ut multi, gemmas ad pocula transffert / a digitis, quas in vaginae fronte solebat / ponere zelotipo iuvenis prelatus Iarbe / Tu Beneventani sutoris nomen habentem / siccabis calicem nasorum quattuor ac iam / quassatum et rupto poscentem sulphura vitro*», *Sat., V, 37-49*, cfr. ms. Laur. Plut. 34.29 c. 13v.

¹⁹ *Sat. V, 103-6.*

²⁰ *Ep. XIII, 30.*

lepre, qualche boccone di cinghiale o un pollastrino²¹; per il toscano «buoi di vecchiaia e di fatica o di infermità morti [...] o troie spegnate o colombi vecchi»²². Il loro pasto nauseabondo si oppone all'iperbolica bontà del desinare altrui: Virrone ha per sé una triglia pescata in alto mare o un'enorme murena proveniente dagli abissi siciliani²³, fegato d'oca, un pollo dalle dimensioni smisurate e un cinghiale degno di essere stato saettato dal biondo Meleagro²⁴. Colpisce il riferimento a Meleagro, poiché ricorre anche nell'elenco dei gustosi cibi che Boccaccio non pretende dal Nelli, ma crede siano abitualmente sulla tavola dell'Acciaiuoli e dei suoi lussuriosi comparì:

non t'arei chiesto uccelli di Colco, d'Ortigia, non fagiani e strane, non vitelle e capretti di Surriento, non il porco selvatico di Calidonia vinto da Melagro, non i rombi del mare Adriatico, non l'orata o l'ostriche condotte dalla chiusura di Sergio Orata, non le mele di Esperida, non le vivande degl'imperadori [...]. Queste delizie e del tuo Grande e di coloro che lussuriosamente hanno sollicitudine della gola si sieno.
(*Ep. XIII, 35*)

Parallelismi e antitesi di questo genere sono anche in una fonte comune a Giovenale e Boccaccio, ovvero in Marziale, di cui il secondo aveva copiato di propria mano gli epigrammi nell'attuale ms. Ambrosiano C 67 sup., ricco

²¹ «Ecce dabit iam / semesum leporem atque aliquid de clunibus apri, / ad nos iam veniet minor attilis», *Sat. V*, 166-8, cfr. ms. Laur. Plut. 34.29 c. 15r.

²² *Ep. XIII, 29*.

²³ «Mullus erit domini, quem misit Corsica vel quem / Tauromenitanae rupes, quando omne peractum est / et iam defecit nostrum mare, dum gula sevit, / retibus assiduis penitus scrutante macello / proxima, nec patimur Tyrrhenum crescere piscem. / Instruct ergo focum provincia, sumitur illinc / quod captator emat Laenas, Aurelia vendat. / Virroni murena datur, que maxima venit / gurgite de Siculo; nam dum se continet Auster, / dum sedet et siccat madidas in carcere pinnas, / contemnunt mediam temeraria lina Charybdim», *Sat. V*, 92-103, cfr. ms. Laur. Plut. 34.29 cc. 14r-14v.

²⁴ «et flavis ferro dignus Meleagri fumat aper», *Sat. V*, 115-6, cfr. ms. Laur. Plut. 34.29 cc. 14v.

di postille autografe e in cui è incluso anche il verso 22 della *Satira* decima²⁵. Il motivo della *mensa inaequalis* ricorre spesso negli epigrammi.

L'epigramma I 43 narra di una curiosa cena in cui Mancino, proprietario di casa, invita ben sessanta persone, ma non imbandisce nessun banchetto. Al posto della ricca mensa è invece un solo cinghiale, che terrà tutto per sé, così piccolo da poter sfamare una sola persona o da essere cacciato dalle mani inermi di un nano. Questo particolare voyeurismo al contrario ricorre anche in I 20, in cui Ceciliano gode a mangiare enormi porcini mentre i suoi invitati restano a bocca asciutta. Ancor peggiore è la cena offerta da Zoilo in III 82, in cui non solo gli invitati sono costretti a pietanze maleodoranti opposte alle delizie altrui, ma sono obbligati anche alla vista di spettacoli imbarazzanti. Nel decimo epigramma del nono libro è descritta lungamente la disparità della cena offerta da Lupo alla propria amante e al proprio *amicus*. Mentre la donna beve vini di Sezze e mangia panini impastati con fior di farina, allo sventurato uomo spettano bevande dal sapore avvelenato e pane di crusca. In III 60, Marziale denuncia di ricevere al posto di denari un invito a cena da Lucrino, ma ai due non sono servite le stesse pietanze: ostriche, boleti, rombi, grasse cosce di tortora per il secondo; un mitilo, porci, spari e una gazza morta in gabbia per il primo. Tutti gli epigrammi ora citati sono sicuramente noti a Boccaccio, che li annota variamente nel manoscritto ambrosiano²⁶. Ciò che differenzia Marziale a Giovenale è al

²⁵ Cfr. M. Petoletti, *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, «Italia Medioevale e Umanistica», XCVI, 2006, pp. 35-55; Id., *Le postille di Giovanni Boccaccio a Marziale (Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 67 sup.)*, in «Studi sul Boccaccio», XXXIV, 2006, pp. 103-84; Id., *Marziale*, cit., pp. 336-7.

²⁶ In III 82 ne ricorrono due, una correzione filologica e una nota interlineare in cui viene fornita l'esegesi di un termine scabroso. Un appunto filologico è anche in III 60. Un fiorellino è posto a margine di una massima di VI 11, che ha diretta influenza anche nel *Decameron* IX 9, 34. Per il tema della cena negativa in Marziale cfr. A. Fusi, *Marziale 3, 82 e la cena trimalchionis*, in *Epigramma longum. Da Marziale alla tarda antichità*.

contempo il motivo che persuade a riconoscere una maggiore vicinanza, tutta stilistica, tra Boccaccio e Giovenale. Come ha argomentato Biagio Santorelli:

I semplici schizzi che Marziale riusciva a contenere nella successione di pochi distici risultano ampliati e distorti sino agli esiti più paradossali dal satirico, che di fatto li ricompono nelle fosche tinte di una suasion variamente tesa a scuotere la coscienza dell'irrecuperabile destinatario. Una coscienza che corrisponde a quella dell'autore stesso.²⁷

Le immagini di Boccaccio sono iperboliche, di dettaglio in dettaglio e nel segno di una violenta evidenza narrativa amplificano e drammatizzano la diversità delle pietanze offerte ai convitati e quelle riservate all'Acciaiuoli²⁸. Un gusto, questo, tutto giovenaliano. L'intollerabilità della situazione è resa attraverso l'impiego dei cinque sensi in immagini audacemente emblematiche che sembrano articolate sulla scia della struttura proposta nelle satire. Seppure l'assenza del testo originale in latino impedisca di inoltrarsi in una più dettagliata analisi stilistica, l'assetto generale della narrazione riconduce a forme macrostrutturali caratterizzate da una forte *evidentia* narrativa.

Il motivo per cui Boccaccio sceglie di impostare tutta la prima parte dell'epistola sulla base del modello giovenaliano potrebbe essere rintracciato nell'epilogo della satira in questione, i cui ultimi versi sono una potente *sententia*: «Ille sapit, qui te sic utitur. Omnia ferre / si potes, et

From Martial to late antiquity, Atti del Convegno (Cassino, 29-31 maggio 2006), a cura di A. M. Morelli, Cassino, Edizioni dell'Università di Cassino, 2008, t. 1, pp. 268-87.

²⁷ Cfr. B. Santorelli, *Il gioco delle coppie a tavola tra Marziale e Giovenale*, in Id., *Giovenale, Satira V*, p. 25.

²⁸ Cfr. R. Gigliucci, «*Qualis coena tamen!*». Il topos anticortigiano del tinello, «Lettere Italiane», L/4, 1998, pp. 587-605.

debes»²⁹. Come si è anticipato, per Giovenale la causa della degradazione dell'istituzione clientelare non è dovuta esclusivamente al sadismo o alla corruzione dei *patroni*, ma ha solide fondamenta nella remissività dei *clientes*. Apparendo disposti a tollerare giorno per giorno maltrattamenti e umiliazioni di ogni genere, autorizzano, e in un certo qual modo giustificano, l'atteggiamento tirannico dei *patroni*. Boccaccio, abbandonando la corte dell'Acciaiuoli, sembra cogliere il potente messaggio del maestro latino. L'esperimento dell'*Epistola XIII* non può essere letto come una semplice esercitazione retorica. Si assisterebbe in questo senso a un uso non solo retorico, ma anche ideologico della satira. Sotto questa prospettiva possono essere lette anche le argomentazioni che seguono la descrizione della *mensa inaequalis*, in cui Boccaccio sembra voler dimostrare che la sua non fu una ingiuriosa fuga, ma al contrario un repentino moto di orgoglio con cui ostentare dignitosamente la propria autorità di uomo e letterato. Nella sezione finale dell'epistola, l'autore a lungo ribadisce di aver scelto e agito in qualità di uomo indipendente, che preferisce possedere nulla pur di essere libero («Siensi sue le sue ricchezza che e' possiede, sua sia la gloria trovata: ma mia sia la santa libertà»³⁰).

Ai paragrafi 61 e 62 dell'epistola, l'autore porge una lunga serie di interrogative retoriche al suo destinatario, con l'obiettivo di mettere in evidenza quale siano le proprie origini:

Ma qui è da fermarsi un pochetto, acciò che io apra un poco quello che io ho scritto ed infino a qui paruto che con mansueto animo abbia passato. Deh! Dimmi: ètti paruto la persona mia così vile? Conoscimi tu per così da poco, per così indegno almeno d'un poco onore, che tu debbi avere stimato che io sia da essere trattato con sì orribili villanie, con così servili? Donde m'avevi tu ricolto? del loto o della feccia? Donde m'avevi

²⁹ *Sat. V*, 170-71.

³⁰ *Ep. XIII*, 237.

tu cavato? Della prigione de' servi? *Donde m'avevi tu tratto?* de ceppi o della puzza della prigionia? *Donde m'avevi tu sciolto? dalla mangiatoia della maliziosa Circe?* che *così vilmente, così bruttamente, così al tutto merdosamente me*, o vero per tua natura o vero sospinto da tuo Mecenate, dovessi essere trattato? Non veramente: *ma dalla casa mia, dalla patria mia, da quello luogo* nel quale, benché non reali, almeno alla qualità mia convenevoli vivande abbondevolmente erano date.
(*Ep. XIII*, 61-2)

Il passo è introdotto da un annunciato scoppio di sdegno ed è ritmicamente sostenuto dall'uso anaforico di "donde", funzionale a porre l'accento sul tema delle proprie origini. La struttura binaria ha eco in solo una delle domande («Donde m'avevi tu ricolto? del loto o della feccia?»). Anche in questo caso, come più in generale avviene in tutta l'epistola, il dettato è impreziosito dal riferimento a un personaggio classico, ovvero quello di Circe. Da un lato, come anche nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, il paragone con il mondo classico è sfruttato retoricamente in tutto lo sviluppo testuale per amplificare le argomentazioni; dall'altro il rimando agli autori del canone letterario è utile a dimostrare l'alto livello culturale dello scrivente. La sequenza è sviluppata secondo una *climax* ascendente di gravità particolarmente evidente nella sequenza «così vilmente, così bruttamente, così al tutto merdosamente». La complessità dell'analisi stilistica causata dalla mancanza del testo latino è qui particolarmente critica, poiché rende impossibile pronunciarsi sull'impiego di termini basso corporei come "merdosamente".

Dal paragrafo 71 al 91 il testo è ordinato nella forma argomentativa di un'articolata difesa retorica. Progressivamente, Boccaccio risponde alle accuse postegli da Francesco Nelli nella missiva a noi non pervenuta. La prima questione su cui si concentra è quella da cui prende avvio l'intera epistola, ovvero l'esser stato definito "uomo di vetro". In merito l'autore fornisce quattro risposte:

1. La sua non è una colpa, poiché tutti gli uomini possono in realtà essere detti tali in quanto «sottoposti ad innumerabili pericoli, per piccola sospinta siamo rotti e torniamo in nulla»³¹.

2. Se invece l'espressione voglia essere intesa per "uomo insofferente, incapace di sopportazione", allora l'accusa è infondata, poiché egli ha vissuto nelle condizioni di indigenza a lui riservate da Nelli e Acciaiuoli per ben due mesi prima di porre fine all'esperienza. Dell'esperienza vissuta è fornito un nuovo resoconto composto da un elenco di interrogative retoriche³².

3. A sostegno delle affermazioni è anche una colorita apostrofe indirizzata allo stesso Francesco Nelli, dalle cui scelte Boccaccio prende le distanze, accusandolo di essere apprezzato dal gran siniscalco esclusivamente per il suo carattere mite e arrendevole:

Tu aresti forse voluto che io, guidato dall'esempio tuo, avessi infino alla fine della vita sostenuti questi fastidi (non mi penso, però che io fossi dette meno di te paziente) acciò che con la pigrizia mia io rendessi te scusato? Tolga Dio questa vergogna da uomo usato nelle case della filosofia, dimestico delle Muse e conosciuto da uomini chiarissimi ed avuto in pregio, che, a modo delle mosche, con aggirare continuo attorniando vada ora le taverne del macello ora quelle del vino, cercando le carni corrotte ed il vino fracido, e, portando la teglia in mano, i fornari visiti ed i farsettai e le femminelle che vendono i cavoli, per portare éasca a' colombi comperata con piccolo pregio! Non è a me cotale animo; non mi mandò ancora così sotto la Fortuna, benché il tuo Mecenate mi abbia voluto mandare.
(Ep. XIII, 77-8)

Come avvenuto nel precedente scoppio di sdegno, anche in questo caso il dettato boccacciano è colorato da tinte violente. Particolarmente vivida è l'immagine della mosca che vaga tra i luoghi più fetidi. La successiva

³¹ Ep. XIII, 61.

³² Ep. XIII, 74 e segg.

sequenza di immagini trae paragoni dagli strati più bassi della società e si conclude in un'esclamativa atta a marcare l'invettiva.

4. Per ultimo, Boccaccio sfrutta l'*exemplum* di Bonaccorso di Cino da Firenze, pittore che, avendo subito un trattamento analogo, sceglie di abbandonare il proprio ospite³³.

Il Certaldese afferma, poi, di non aver lasciato la città in segreto, ma di aver dato notizia della partenza almeno allo stesso Francesco Nelli. A sostegno della propria posizione, l'autore aggiunge ulteriori motivazioni che l'hanno portato alla scelta di porre fine al soggiorno. Queste sono tutte da ricondurre al comportamento di Niccolò Acciaiuoli: «E se del mio partire le cose che sono dette non pensi assai degna cagione, altre ce ne sono. Aggiugnerolle [...]. Temeva i costumi inumani del tuo Mecenate»³⁴. La sua figura è al centro di tutta la seconda parte dell'epistola che si sviluppa dal paragrafo 91 al 231³⁵. L'immagine del gran siniscalco è ampliata e deformata fino ad assumere tratti grotteschi e caricaturali. Dal processo di vituperio, emerge un ritratto ridicolo e impietoso, che il destinatario reale di questa lunga invettiva non riuscì mai in effetti a cancellare, quasi come se le parole boccacciane siano divenute una profezia realizzata: «In gran gloria pel sangue mio non entrerà, guardisi piuttosto che non entri in infamia che spegnere non si possa»³⁶. In tutta questa seconda parte dell'epistola sono riconoscibili i tratti del *genus demonstrativum* o epidittico in forma di

³³ Cfr. *Ep. XIII*, 84.

³⁴ *Ep. XIII*, 91-2.

³⁵ A tal riguardo, Ginetta Auzzas afferma: «benché indirizzata al Nelli [...] il destinatario reale [dell'epistola] è l'Acciaiuoli, nel senso che di lui si parla, è a lui che viene dato addosso [...] Cosa, questa, che, per altro, non ci può sorprendere, perché, nelle sue ripetute diatribe con l'Acciaiuoli, il Boccaccio evitò sempre l'attacco frontale: infatti, benché il suo unico, vero, bersaglio, sia il gran siniscalco, lo aggira tanto nella coppia di epistole a Zanobi quanto nelle egloghe, dove si scherma con il velo dell'allegoria», G. Auzzas, *Sull'epistola a Francesco Nelli*, cit., p. 341.

³⁶ *Ep. XIII*, 240.

vituperatio. Secondo la retorica classica, il vituperio di una persona può basarsi su ciò che è esterno a essa, sul corpo e sull'animo. La dimensione contestuale è ben resa in tutta la prima sezione dell'epistola. Più nello specifico, la figura di Acciaiuoli è elaborata con attenzione ai suoi costumi, seppur con sporadici riferimenti ad aspetti corporei. Aneddoti, *exempla* di natura storica, parallelismi con figure eroiche e grandi saggi arricchiscono il discorso amplificando le caratteristiche negative elencate. Dal punto di vista stilistico, l'invettiva assume una maggiore violenza espressiva grazie al sapiente uso di apostrofi, lunghi elenchi di interrogative retoriche, procedimenti comparativi e accumulazione di particolari che producono un effetto di saturazione e disgusto.

La prima inumana colpa attribuita ad Acciaiuoli è quella di non conoscere il sentimento di pietà. L'accusa è anticipata da un'*enumeratio* di circostanze estreme non in grado di smuovere il suo animo:

Piova il cielo, caggia gragnuola o vera neve, scrolli il mondo la rabbia de' venti, i tuoni spaventino i mortali, i baleni minaccino incendi e le saette morte, escano i fiumi del ventre loro, assedino i ladroni i cammini, per fatica vengano meno le cavalcature: quante simili cose vuoi orribili occorran in casa o fuori, non altrimenti era da pietà mosso, a' miseri che il servono, ad aiuto di consiglio, di parole o di fatti, che se elli fussono Arabi o Indi o bestie selvatiche. Pur che esso stia bene, pericoli poi chi vuole.
(*Ep. XIII*, 95)

Incapace di altruismo, egli ha cura solo del proprio benessere. Pur consapevole delle necessità di amici deboli o malati, non compie alcun gesto in loro aiuto³⁷. Una serie di tre interrogative retoriche è utilizzata per evidenziare l'atrocità di questo atteggiamento: «Questo inumano costume chi non avrebbe in orrore? chi nol temerebbe? È egli niuna sì crudele barbaria,

³⁷ Cfr. *Ep. XIII*, 96.

nella quale non sia l'amicizia con alcuna pietà onorata?». Boccaccio ribadisce, inoltre, che tali comportamenti non sono usati solo nei confronti degli sconosciuti o, più in generale, dei suoi sudditi, ma anche nei confronti di persone con cui è stretto in un legame di amicizia. Questo tipo di sottolineature è incluso tra i *loci communes* utili all'*amplificatio* indicati tanto nella *Rhetorica ad Herennium* quanto nel *De inventione*. Boccaccio non solo mette in mostra le caratteristiche negative di Acciaiuoli, ma per ogni sua azione include anche una serie di aggravanti. A sostegno del giudizio negativo è anche il confronto con personaggi noti del passato:

Indarno gli esempi degli uomini grandi leggiamo, anzi dannosamente, se noi operiamo il contrario. Questo non insegna quello Balerio, al quale il tuo Mecenate spesso volte usò dire che egli è familiarissimo. E' si dovrebbe ricordare, Marco Marcello avere date le lagrime all'infelicità de' Siragusani, e da queste pigliare, se a' nimici dagli uomini chiari sono date, quali sieno dovute agli amici. E similmente la laudevole opere d'Alessandro di Macedonia re dovrebbe a memoria rivocare, al quale vincitore d'Asia, stante la gelida neve, parve agevole discendere della reale sedia, la quale era presso al fuoco, ed in quella avere posto con le proprie mani un soldato de' minori e vecchio, già pel troppo freddo mancante, acciò che l'agio del fuoco sentisse.
(*Ep. XIII*, 99-102)

Nella breve digressione, non solo Boccaccio amplifica l'aspetto vituperevole, ma ribadisce anche la propria superiorità intellettuale nei confronti di Niccolò Acciaiuoli. Gli stilemi qui impiegati sono sistematicamente utilizzati fino alla conclusione per ogni accusa a lui rivolta. Il gran siniscalco è considerato avido; colpevole di non aver alcuna gloria in battaglia e di corrompere i suoi nemici col denaro; alla ricerca della fama eterna tramite la costruzione di edifici e corti (chiaro il riferimento alla Certosa); illetterato, pur fingendo di ben conoscere le lettere e possedendo una grande biblioteca privata; privo di magnanimità e magnificenza.

Attraverso i riferimenti aneddotici, il ritratto elaborato in queste pagine assume talvolta tratti narrativi e novellistici. Ciò è particolarmente chiaro quando al centro del discorso campeggia l'elemento fisico, materico, ovvero il corpo del personaggio vituperato:

Spessime volte *egli se ne va nel conclavio*, e quivi, acciò che paia che egli abbia molto che fare della gravità del regno, posti, secondo l'usanza reale, portinari all'uscio della camera, a niuno che il domandi è conceduta licenzia dell'entrare. *Vengono molti, ed alcuna volta de' maggiori; empiono il cortile dinanzi alla porta e con bassa voce domandano copia di parlare. Che risposte sieno date dagli ammaestrati portinari, è cosa da ridere.* [...] o vero che io creda piuttosto, però che (benché io non sia de' suoi cameriere e non voglia essere, nondimeno conosco i costumi di camera) che in guardarobba per suo comandamento si poneva una seggiola, che quivi, *non altrimenti che nella sedia della sua maestà*, vi siede, e, stando dintorno le femmine sue, veramente non puttane, che troppo disonesto parrebbe, né sirocchie né parenti né nipoti, *intra' troppo discordevoli romori del ventre ed il cacciare fuori del puzzolente peso delle budella* gran consigli si tengono ed i propri fatti del Regno si dispongono
(*Ep. XIII*, 107-8)

Niccolò Acciaiuoli è rappresentato nei momenti di massima intimità. Nel passo citato, la scena è costruita con particolare premura a partire dalla dimensione contestuale. La tensione ironico-satirica gioca abilmente sul tema della segretezza. La riservatezza delle sedute nelle stanze private stimola l'immaginazione dei frequentatori del palazzo, che presi dalla massima curiosità credono il signore impegnato in elevate faccende. Le studiate risposte dei portinai occupati a controllare l'ingresso della stanza e a deviare gli avventori accrescono la violenta comicità della icastica figura finale. In queste circostanze, i consigli del gran siniscalco sono immaginati tra la compagnia delle donne e l'espletazione dei bisogni fisici. Il rimando alla dimensione corporea è, inoltre, reso concreto dal riferimento ai rumori e agli odori che il *ventre* e le *budella* producono. Dallo sforzo narrativo

emerge un quadro deformante e caricaturale, fortemente vicino al dettato del *Corbaccio*. Se pure Boccaccio al termine dell'epistola dichiara di non essersi ancora mosso a invettiva, è proprio all'interno di questo genere che sembra iscriversi il testo. La negazione pare essere piuttosto sfruttata come una non troppo velata minaccia di ripercussioni maggiori in casi futuri:

Guardisi: e tu ti guarda che tu non mi commuova in invettiva, ché tu vedrai che io vaglio in quella arte più che tu non pensi. Tu mi lavasti con l'acque fredde: io rasi te non, come io doveva, col coltello dentato: ma quello che non è fatto si farà poi, se non istarai cheto. Dio ti guardi.
(*Ep. XIII*, 253-4)

Non è noto se Boccaccio abbia mai davvero inviato l'epistola al Nelli, che morì poco dopo la composizione della missiva. L'epistola XIII, a prescindere dalla sua finale destinazione, dimostra a pieno l'orizzontalità degli strumenti dell'*amplificatio* e dell'*evidentia* nella scrittura del Certaldese. L'impulso narrativo nella sua scrittura emerge inaspettatamente in ogni forma prosastica senza distinzioni di genere. Le forme retoriche ora analizzate sono sfruttate nella missiva in tutta la loro potenzialità epidittica, secondo un preciso sostrato oratorio, ma pur tenendo conto delle fonti letterarie. La struttura su cui sono modulate l'invettiva rivolta a Francesco Nelli e la *vituperatio* di Niccolò Acciaiuoli, la lingua ricca ed espressiva, l'intarsio di fonti classiche sono qui saggiati nello spazio testuale relativamente breve dell'epistola, ma sono ancora impiegati nelle scritture prosastiche precedenti e successive in contesti narrativi più ampi latini e volgari.

5.1. L'*aptum* della retorica: il *De casibus virorum illustrium*

Il *De casibus virorum illustrium*, prima delle opere latine maggiori, fu scritto da Boccaccio in età ormai matura a partire dal 1355. La sua stesura fu lunga e impegnativa: interrotta all'altezza del VII libro, fu poi ripresa nel 1359 su incitazione di Petrarca, di cui l'autore era ospite a Milano, e terminata nella prima redazione nel 1360. La seconda, che include la dedica a Mainardo Cavalcanti, è datata 1373¹. L'opera ebbe una grande fortuna nei secoli, come attestano i numerosi manoscritti, le prolifiche edizioni e le cospicue traduzioni che si diffusero negli anni immediatamente successivi alla sua scrittura². Il testo è diviso in 9 libri, ovvero in 159 capitoli variamente distribuiti. Tramite una lunga serie di prosopopee in cui è data voce alle anime di uomini illustri vissuti dall'antichità e alla contemporaneità, l'opera affronta i motivi dei vizi, delle virtù e della fortuna secondo una prospettiva etica e moraleggiante.

Il *De casibus*, che si compone come una successione ben equilibrata di *vitae* e *sermones*, è inevitabilmente da iscrivere all'interno del sistema biografico, nonché di un genere che dall'età classica non aveva mai avuto

¹ Sulle due redazioni de *De casibus* si vedano gli studi di Vittorio Zaccaria, in cui è possibile consultare anche i pareri precedenti di Hortis e Traversari: V. Zaccaria, *le due redazioni del De Casibus*, in «Studi sul Boccaccio», X, 1977-8, pp. 1-26; Id. *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 35-6; Id., *Ancora qualche riflessione sull'edizione delle tre opere latine maggiori del Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XXXIII, 2005, pp. 143-63.

² Sono 137 i testimoni del testo entro il XVI secolo, 5 le edizioni in latino solo nel biennio 1474-1475 e 28 le traduzioni che si diffondono in tutta Europa nell'arco di tempo che va dal 1476 al 1602. L'opera ebbe inoltre risonanza negli scritti di umanisti e letterati in Inghilterra, Francia, Germania e Spagna, oltre che nell'arte pittorica dei secoli XV e XVI. Nel 1396 Giovanni Segarelli da Parma ne scrisse una prosecuzione. Per questi dati e ulteriori riferimenti bibliografici cfr. E. Romanini, *De casibus virorum illustrium*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 189-94, a p. 94; V. Zaccaria, *Boccaccio narratore*, cit., pp. 88-9.

un effettivo arresto. Mantenuto vivo dagli autori cristiani, era stato nel Trecento ripreso prima da Giovanni Colonna con il *De viris illustribus* e poi da Petrarca con l'opera omonima, ma anche più in generale con la sua produzione di natura storica dall'*Africa* ai *Rerum memorandarum libri*. Il ruolo di Petrarca è, come è noto, fondamentale delle biografie boccacciane, se è vero che proprio dalle sue parole il Certaldese trovò nuovo vigore per portarle a compimento. Nel *Proemio* del *De mulieribus claris*, dalla struttura affine a quella del *De casibus* e terminato nel 1362, egli si dimostra consapevole della lunga tradizione letteraria che lo precede e cita in via diretta il *De viris illustribus* di Petrarca, al momento ancora in stesura e destinato a rimanere inconcluso:

Scripsere iam dudum non nulli veterum sub compendio de viris illustribus libreo; et nostro evo, latiori tamen volumine et accuratiori stilo, vir insecnis et poeta egregius Franciscus Petrarca, preceptor noster, scribit; et digne.
(*De mulier.*, *Proemio*, 1)

Il nome di Petrarca spicca nel *Proemio*, poiché è in effetti l'unico di cui è fatta aperta menzione. La scrittura del *De mulieribus claris* ha come movente in questa sede proprio la ricchezza della tradizione pregressa: se molti hanno già narrato le vite degli uomini illustri, non vale lo stesso per quelle femminili, che tendenzialmente sono state taciute dagli autori, su cui le loro vicende non hanno mai avuto presa³. Nonostante l'iniziale resa, Boccaccio intraprende comunque la realizzazione di un'opera dedicata anche all'universo maschile subito dopo la conclusione del *De mulieribus*. Come

³ «Sane miratus sum plurimum adeo modicum apud huiusce viros potuisse mulier, ut nullam memorie gratiam in speciali aliqua descriptione consecute sint, ut nulla memorie gratiam in speciali aliqua discriptione consecute sint, cum liquido ex amplioribus historiis constet quasdam tam strenue quam fortiter egisse non nulla», Boccaccio, *De mulier.*, *Proemio*, 2.

spesso avviene nella sua parabola di scrittore, il Certaldese si distingue dai suoi predecessori apportando importanti innovazioni al genere pur mantenendo un rapporto saldo con la loro produzione.

Il legame con l'opera di Petrarca è l'unico esibito nel *De casibus* e reso dichiaratamente noto ai lettori. L'impiego delle fonti è sottaciuto in entrambe le opere latine⁴. La loro scrittura dipende, tuttavia, da un grande percorso di studio e ricerca. Le biografie antiche, in continuità con il lavoro che Boccaccio stava compiendo per la *Genealogia* e il *De montibus*, sono ricostruite sulla base di un ricco assemblaggio di notizie tratte dalle opere

⁴ «Nell'uso delle fonti seguito nel *De casibus virorum illustrium* – con un'imposta metodologica ripresa anche nel di poco successivo *De mulieribus claris* – Giovanni Boccaccio non si cura di dare mai riferimento della fonte da cui desume le enciclopediche notizie che stanno alla base dell'opera. Solo nelle successive *Genealogie deorum gentilium* saranno posti in evidenza scrittori e poti – o molti di essi – di volta in volta utilizzati», P. Viti, *Boccaccio e le fonti classiche nel De casibus virorum illustrium*, in *Boccacce humaniste latin*, a cura di H. Casanova-Robin, S. Gambino Longo, F. La Brasca, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 25-50. Per un quadro d'insieme sulle fonti del *De casibus* si veda anche: A. Carraro, *Tradizioni culturali e storiche nel De casibus*, in «Studi sul Boccaccio», XII, 1980, pp. 197-262. Alcuni contributi hanno negli anni approfondito singoli riferimenti testuali *loci* specifici dell'opera, si vedano almeno: A. Ballarini, *Presenze e prospettive bibliche nel De casibus virorum illustrium e nel De mulieribus claris di Giovanni Boccaccio*, in «Studi ambrosiani di italianistica», IV, 2014, pp. 101-21; K. E. Gross, *Virgilian hauntings in Boccaccio's De casibus virorum illustrium*, in «Medievalia et humanistica», XXXI, 2005, pp. 15-40; E. Lowell, *A Note on Boccaccio's Sources for the Story of Oedipus in De casibus virorum illustrium and in the Genealogie*, in «Aevum», LIX, 1984, pp. 421-30; M. Miegel, *Texts and Traps in Boccaccio's De casibus Virorum Illustrium*, in «Heliotropia», XV, 2018, pp. 253-66; R. Morosini, *Quell'antica pazzia di Alessandro e i passaggi di Olimpiade. Dal De casibus e De mulieribus alle Genealogie*, in «Critica del testo», III, 2013, pp. 273-305; M. Papio, *On Seneca, Mussato, Trevet and the Boethian "Tragedies" of the De casibus*, in «Heliotropia», X, 2013, pp. 47-63; I. Tufano, *La storia di Roma nel De casibus virorum illustrium*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», XLII, 2013, pp. 111-21; J. Usher, «Magna pars abest»: *a borrowe sententia in Boccaccio's De casibus*, in «Studi sul Boccaccio», XXI, 1993, pp. 235-42; Id., *Echoes from the Culex in Boccaccio's De casibus*, «Giornale italiano di filologia», LIII, 2001, pp. 237-54; Id., *A quotation from the Culex in Boccaccio's De casibus*, in «Modern language review», XCVII, 2002, pp. 312-23. Per le fonti del *De mulieribus* e relativi riferimenti bibliografici si veda: P. Viti, *Fonti letterarie e storiografiche classiche nel De mulieribus claris*, in *Boccaccio e i suoi lettori*, a cura di G. M. Anselmi, G. Baffetti, C. Delcorno, S. Nobili, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 243-62.

storiche precedenti. Queste sono giustapposte «secondo una metodologia tipica dei cronisti medievali, senza imporsi di stabilire quale sia la *veritas*, diversamente da quanto teorizzato dal suo modello»⁵. Il rapporto intessuto con quest'ultimo, che in VIII 1 rivolge all'autore una *obiurgatio*, è al contempo di dipendenza e distacco. Il riferimento alla fortuna presente nel titolo richiama direttamente quello del *De remediis utriusque fortune*, tuttavia le biografie narrate da Boccaccio sono segnate da casi avversi e da parabole in via esclusiva decadenti⁶. La ragione di questa scelta potrebbe essere messa in relazione con una massima di Claudiano, *In Rufinum*, III 23: «iniusti tolluntur in altum, ut lapsu graviore ruant»⁷. Il titolo del *De casibus virorum illustrium* non solo pone l'accento sulla componente biografica, ma suggerisce che oggetto dell'opera sarà sottolineare «quale sia il tragico ed inevitabile destino che attende chi troppo confida nelle proprie capacità o nei valori terreni»⁸. Le vite non sono quindi raccolte secondo un fine retorico-letterario, ma con chiaro intento morale: i loro eventi sono in questo senso illuminati dai *sermones* che le accompagnano. Pur mantenendo tale prospettiva, che talvolta intralcia la scorrevolezza della lettura, nelle pagine del *De casibus* si scorge la viva traccia del Boccaccio novelliere, che intraprende qui le sue ultime prove in latino⁹. L'originalità strutturale

⁵ C. M. Monti, *Le biografie antiche: il De mulieribus claris e il De casibus virorum illustrium*, in *Boccaccio*, a cura di M. Fiorilla, I. Iocca, Roma, Carocci, 2021, pp. 214-32, a p. 225.

⁶ Sulla fortuna nel *De casibus* vd. T. Ricklin, *La fortune des autres et sa propre renommée. Les riches de l'auteur face au De casibus virorum illustrium*, in *Boccacce humaniste latine*, cit., pp. 259-69, a pp. 360-1.

⁷ Cfr. Ivi, p. 226.

⁸ A. Carraro, *Tradizioni culturali*, cit., p. 198.

⁹ Le tendenze narrative del *De casibus*, che saranno ampio oggetto di questo studio, erano già state rilevate da Hortis e sono state riccamente discusse almeno da Giuseppe Chiecchi, per cui si rimanda a Id., *Sollecitazioni narrative nel De casibus virorum illustrium*, in «Studi sul Boccaccio», XIX, 1990, pp. 103-49, ma si veda anche C. M. Monti, *Le biografie antiche*, cit. p. 225: «Nel *De casibus* non siamo di fronte a ricostruzioni

dell'opera rispetto alle scritture anteriori è da rilevarsi almeno nell'inclusione di uno spettro cronologico che pur partendo da Adamo arriva alla contemporaneità boccacciana, nella scelta deliberata e programmatica di alternare le *vitae* a dei *sermone*s in forma di commento oltre che a digressioni di vario genere, nonché nell'innesto all'interno del contesto visionistico e nella tendenza narrativa.

La seconda redazione del *De casibus* si apre con la dedica a Mainardo Cavalcanti, conosciuto da Boccaccio in occasione del tragico soggiorno napoletano del 1362. I due strinsero un'amicizia sincera e duratura, al punto che il Certaldese assunse il ruolo di padrino in occasione del battesimo del figlio di Mainardo, evento a cui la stessa dedica fa riferimento. Il loro rapporto è testimoniato anche dalle epistole XXI e XXII. L'effettiva dedica al sodale è in realtà preceduta da una lunga premessa. Innanzitutto, l'opera è definita un «opusculum, in quo virorum illustrium tractantur casus et, ut plurimum, infelices exitus, me penes ociosum fuit»¹⁰. L'autore spiega, poi, di essersi interrogato a lungo nella scelta di un destinatario a cui donare la propria impresa letteraria. Tra gli uomini di potere – pontefici, cesari o re – nessuno sembrava adatto a causa della contemporanea generale decadenza dei costumi: in un siffatto contesto, il suo libro avrebbe ricevuto solo schernevole risa e totale incomprensione¹¹. Quasi come un pensiero salvifico, sovviene alla mente di Boccaccio l'idea di inviare l'opera a un amico e quindi a Mainardo Cavalcanti, in luce della felice stima reciproca e

biografiche, ma ad ampi affreschi narrativi, in cui sulla scena si muovono vari attori e vi è una robusta e colorita ambientazione». Sulle innovazioni boccacciane al genere biografico si vedano anche: M. Aurigemma, *Boccaccio e la storia. Osservazioni sul De casibus V 1*, in «Studi latini e italiani», I, 1987, pp. 69-92; M. Miglio, *Boccaccio biografo* [1977], in *Scritture, scrittori e storia. I. Per la storia del Trecento a Roma*, Roma, Vecchiarelli, 1991, pp. 147-64.

¹⁰ *De cas.*, 2.

¹¹ Cfr. *De cas.*, 5-6.

della sua gentilezza d'animo. La scelta è drammatizzata grazie all'inserimento di una battuta discorso diretto atta a riportare un monologo interiore che, con una serie di interrogative retoriche e una breve *laudatio* del sodale, ribadisce la correttezza dell'idea e l'unicità del destinatario nel loro contesto culturale.

Gli obiettivi dell'opera sono indirizzati, attraverso la tecnica degli *exempla*, «al risanamento dei mali della società, provocati dal cattivo esercizio del potere»¹². Ancora una volta, la scrittura boccacciana è riferita alla pubblica utilità come chiarito dalle programmatiche affermazioni con cui si apre il proemio del libro I¹³:

Exquirenti michi quid ex labore studiorum meorum possem forsan rei publice utilitatis addere, occurrere preter creditum multa; maiori tamen conatu in mentem sese ingessere principum atque presidentium quorumcunque obscene libidines, violentie truces, perdita oia, avaritie inexplebiles, cruenta odia, ultiones armate precipitesque et longe plura scelesti facinora. Que cum ductu scelestium viderem nullo coercita freno evolantia undique, et inde honestatem omnem fedari publicam, iustitie sacratissimas leges solvi, labefactari virtutes omnes, et – quod infandum est – detestandis exemplis in mores impios ignare multitudinis ingenia trahi, ratus eo me a fortuna deductum quo appetebat intentio, festinus arripui calamum scripturus in tales. Nam, quid satius est quam vires omnes exponere, ut in frugem melioris vite retrahantur errantes, a desidibus sopitis letalis somnus excutiatur, vitia reprimantur et extollantur virtutes? Nec me terruit maiorum nostrorum in hos ingentia vidisse volumina, et illa novisse stili suavitate et pondere sententiarum meis literulis preponenda plurimum, cum meminerim non nunquam rudem voculam excivisse non nullos quos tonitrua movisse non poterant.

(*De cas.*, *Proemio*, 1-4)

¹² V. Zaccaria, *Boccaccio narratore*, cit., p. 37.

¹³ Carla Maria Monti ha rilevato quanto i proemi e le conclusioni del *De mulieribus claris* e del *De casibus virorum illustribus* siano composti seguendo i medesimi motivi e strutture, tale aspetto sarebbe un'ulteriore prova di quanto le due opere compongano un progetto comune, cfr. Ead., *Luoghi liminari e conclusivi di De mulieribus claris e De casibus virorum illustrium*, in «Studi sul Boccaccio», XLVIII, 2020, pp. 77-98.

Boccaccio inizia a scrivere il *De casibus* a seguito di un momento di riflessione su come impiegare i suoi faticosi studi per aggiungere utilità alla *res publica* («rei publici utilitatis addere»). Della molta materia offerta, con particolare forza si fissano nella sua mente le immagini della degenerazione causata dall'esercizio del potere dei "principi o in generale di chi comanda". Il degrado delle istituzioni di potere è reso tramite una concitata *enumeratio* dalle tinte violente in grado di riassumere in sé l'insieme delle atrocità che verranno una dopo l'altra analiticamente affrontate nel corso dell'opera. Le biografie boccacciane sono infatti costellate da libidine, eccessi, ozi, cupidigia, violenze e delitti, ovvero gli elementi che aprono il proemio del primo libro. La spinta a trattare di questi argomenti è indubbiamente di ordine morale: essendo testimone oculare del dilagarsi senza alcun freno degli abominevoli *exempla*, l'autore decide di "afferrare la penna per scrivere contro costoro". L'interrogativa retorica sottolinea l'impegno di pubblica utilità preso da Boccaccio in questa operazione, volta interamente alla repressione dei vizi e al sostentamento delle virtù. Egli è consapevole di venire alla fine di una lunga tradizione letteraria che già aveva affrontato a pieno questi temi, ma sceglie comunque di procedere, poiché talvolta "una povera vocina sa svegliare certuni che i tuoni non riescono a smuovere".

Il percorso qui intrapreso è quindi di natura persuasiva e mira alla salvezza di coloro che sono avvezzi agli osceni piaceri. La tecnica impiegata è quella degli *exempla*, la valutazione non ricade su questa forma espressiva in maniera casuale: «Sane cum tales, obscenis sueti voluptatibus, difficiles animos demonstrationibus prestare consueverint, et lapidatate *hystoriarum* capi non nunquam, *exemplis* agendum ratus sum eis *describere* quid Deus omnipotens, seu – ut eorum loquar more – Fortuna in elatos possit et

fecerit»¹⁴. La dichiarazione ora riportata ha un valore di rilievo per comprendere l'impostazione di retorica e poetica su cui si fonda la scrittura del *De casibus*. L'obiettivo è ancora una volta pedagogico, Boccaccio sceglie apertamente di non dilungarsi in ragionamenti di natura dimostrativa, ma di impiegare narrazione storiche in forma di esempio con cui descrivere le sventure dei suoi protagonisti, perché questa tecnica permette di ottenere una maggiore efficacia nella ricezione dei contenuti da parte dei lettori/ascoltatori.

Le immagini narrative, dunque, hanno una più grande presa dei discorsi di natura filosofica. Sembra essere qui dispiegato in maniera diretta il nucleo strutturale su cui si fonda il *Corbaccio*. L'opera volgare è, come si è cercato di dimostrare, suddivisa in due ampie sezioni: la prima, più breve, in cui il superamento della passione amorosa avviene grazie all'uso della ragione; la seconda, ampia e dilatata, nella quale lo stesso obiettivo è raggiunto grazie a una serie di esempi dal forte afflato visualizzante nel contesto di una *vituperatio*. Nel *De casibus*, la prima fase del percorso di apprendimento è deliberatamente esclusa e sostituita con il solo impiego di racconti, in cui i nefasti accadimenti sono letteralmente "descritti". Oggetto della narrazione saranno quindi i casi tanto di uomini quanto di donne dalle origini del mondo fino ai tempi contemporanei all'autore («a mundi primordio in nostro usque evum, consternatos duces illustresque alios, tam viros quam mulier»¹⁵). In luce della vastità dell'arco cronologico considerato, sono scelti i personaggi più noti tra quelli illustri. I lettori, così, "vedendo" («viderint») il destino dei principi e dei re su cui si abbatte l'instabilità della fortuna e il giustizio divino impareranno dall'esperienza

¹⁴ *De cas.*, 6. Sembra significativo che il titolo del capitolo VIII, XV sia proprio *Dolentium descriptio brevis*.

¹⁵ *De cas.*, I, *Proemio*, 7.

altrui il corretto comportamento. Già nell'introduzione all'opera emerge l'importanza del campo sensoriale visivo. L'uso del verbo *video* e dei suoi sinonimi è, come si metterà in luce, particolarmente florido in tutta l'opera ed è fortemente connesso al concetto di descrizione evidente. Le tendenze narrative del *De casibus* hanno un importante apporto visualizzante nella descrizione degli effetti negativi della fortuna sui resti corporei degli spiriti che prendono, l'uno dopo l'altro, parola. Come nel *Corbaccio*, anche nell'opera latina l'apprendimento passa attraverso l'espressivismo della comunicazione¹⁶.

L'alto grado di consapevolezza boccacciana nella gestione di tale operazione pedagogica secondo una prospettiva stilistico-retorica emerge da un breve passo incluso prima del canonico congedo proemiale con invocazione a Dio: «Porro, ne *continua hystoriarum series legenti possit fastidium aliquod inferre, morsus in vitia et ad virtutem suasiones inseruisse quandoque tam delectabile quam utile arbitratus adnectam*»¹⁷. Quel che segue può essere definito come una successione continua di *historiae*, che, per la connaturata ripetitività data anche dalla comune parabola di caduta dei singoli racconti, può comportare fastidio e quindi noia al lettore. Per evitare di intercorrere in questo rischio, il ritmo piano della narrazione è deliberatamente interrotto da *suasiones* – un termine, sembra opportuno sottolineare, retoricamente connotato – sui vizi e sulle virtù che hanno relazione argomentative con le storie presentate. In questo senso, lo strumento della digressione assume un ruolo programmatico nel sistema del *De casibus*. La sua finalità è al contempo l'utile e il dilettevole, poiché da

¹⁶ Cfr. R. Gigliucci, *Evidenza e orrore nel De casibus*, in *Le parole "giudiziose". Indagini sul lessico della critica umanistico-rinascimentale*, Atti del seminario di studi (Roma, 16-17 giugno 2006), a cura di R. A. Pettinelli, S. Benedetti, P. Petteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 31-59.

¹⁷ *De cas.*, 9.

un lato i discorsi che intervallano le vite servono a consolidare il significato morale dei fatti esposti, dall'altro interrompono il fluire lineare delle biografie con riflessioni di varia natura. È anche all'interno di questi intervalli che può essere rilevata la più forte componente retorica dell'opera, poiché, come si vedrà, la loro generale impostazione avvicina prepotentemente il dettato del *De casibus* a quello delle predicazioni, ma anche delle orazioni classiche.

5.1. Il ritratto di Cicerone e la difesa della retorica

Il libro VI del *De casibus* include una sezione particolarmente importante per questa analisi, poiché i capitoli XI, XII e XIII propongono in maniera compatta una lode di Cicerone e una ricca digressione in difesa della retorica¹⁸. La *laudatio*, sviluppata a pieno nel XII, è già anticipata nel XI: prima di soffermarsi sulla figura dell'Arpinate e usando una tecnica di vasta applicazione nel *De casibus*, Boccaccio descrive un più vasto quadro composto da un gran numero di afflitti, nonché figure tratte dalla storia di Roma. Cicerone si distingue per via del suo portamento: incede infatti

¹⁸ Per le fonti del ritratto ciceroniano si veda soprattutto il commento all'edizione in uso di V. Zaccaria alle pp. 995-6. Cicerone è citato a più riprese e con diverso grado di approfondimento nelle opere di Boccaccio, per cui si vedano: Cicerone è citato a più riprese nelle opere boccacciane, cfr.: «Vicit et ingenium vires: non talia quivit / exuperare labor. Frusta sudavit in altum / ferrus Arpinas, calamis et voce sonorus», *Bucc. Car.*, XII 187-9; «i detti ornati, nitidi e puliti / di Cicerone [...]», *Comm. Ninf.*, XXXVI 23; «Tullio, Gallio e Ovidio si vedieno»; «Vie dopo questi ancora mi pareo / Seneca riguardando ragionare / con Tullio insieme, che con lui sedea», «Ovidio, Tulio, Amulcar si vedieno», *Am. Vis.*, IV 78 e XXXVII 17; «ma l'avrebbe detto esser Tullio medesimo o forse Quintiliano», *Dec.* VI 10, 7; *Corb.*, 461; «Si ergo legerint quid Tullius Cicero, homo phylosophus non poeta, dixerint ea in oratione, quam apud senatum habuit pro Aulo Licinio Archia, in fidem forsitan faciliores devenient [...]», *Gen.* XIV 7. Si veda inoltre *Esp.*, IV 1, 328.

umilmente in silenzio e a testa bassa, a differenza dei molti altri personaggi del *De casibus* spesso intenti a catturare la sua attenzione narrando i propri casi e lamentandone la sofferenza:

Quibus iunctus splendidissimus atque facundus orator Marcus Tullius Cicero deiecta fronte tacitus incedebat. Quem ego, postpositis ceteris, mirabundus intueri cepi et cum grandem eius togatam gloriam indignumque exitum animum scribendi cupido cepisset, principem romani eloquii meditans tenuesque meas tanto ceptui vires, fere destiti, eum solum de se satis digne nec alium scribere posse ratus.

(De cas., VI, XI 16)

Tutte le etichette di lode attribuite al personaggio sono strettamente connesse alla sua immagine di oratore. La grandezza della sua eloquenza, centro focale della biografia, è sottolineata da una canonica *recusatio*, in cui Boccaccio si dichiara non in grado di tessere le lodi di Cicerone, definito “*princeps romani eloquii*” e “*splendidissimus atque facundos orator*”. A spingerlo nella complessa impresa è un pensiero risolutivo:

Sane, ne tanquam obscurus luce dignus eximia pretermisus videretur, mecum cepi: «Age, resumme animum, urge ingenium, vires integra teque ipsum totum exprime et dignissimo quod potes inpende. Cui enim stolido non est notum nebulas solis radios non posse fuscare? Levis est, incompositus, nullo firmatus artificio, sermo tuus. Sed quid? Si nil aliud agat, saltem suum gravem ornatum et mira venustate decorum, ut luculentior apparet faciet, si contraria iuxta se posita clarius elucescunt.

(De cas., VI, XI 17)

Lo stesso utilizzo di un dettato “leggero, scomposto e privo di artificio” per tessere le lodi di una persona eccellente nell’arte dell’eloquenza avrebbe come esito nient’altro che un’amplificazione delle stesse. In forma oppositiva, l’impiego di una scrittura disadorna permetterebbe di porre accento sulla grandezza retorica di Cicerone. L’immagine che oppone la luce del sole all’oscurità delle nuvole tematizza tale stilema retorico: così,

dunque, il buio della lode porterà al risultato di rendere “più luminoso lume” il “severo ornato” del modello, poiché «si contraria iuxta se posita clarius elucescunt». L’impostazione retorica proposta in via risolutiva dopo la *recusatio* sembra chiarire un aspetto stilistico che può dirsi una costante nella scrittura boccacciana e che si è tentato di sottolineare a più riprese nell’analisi delle opere precedenti al *De casibus* evidenziandone le relazioni con la trattatistica classica e medioevale. Non sono rare le occasioni in cui Boccaccio amplifica tanto l’aspetto positivo quanto quello negativo di un argomento impiegando descrizioni articolate in una forma binaria, che oppongono al pensiero che si vuole dimostrare il suo contrario. L’*oppositum* è strutturalmente impiegato per la descrizione della bellezza di Fiammetta nell’*Elegia*, per lo svelamento della reale connotazione del genere femminile-vedovile nel *Corbaccio*, per porre accento sull’atrocità della condizione a cui lo costrinse Niccolò Acciaiuoli. Come si vedrà, la stessa impostazione formale ha ricco impiego in generale in tutte le biografie del *De casibus*, in cui la fine tragica è con costanza contrapposta ai momenti più felici della parabola esistenziale narrata.

Il copioso capitolo XII è interamente dedicato alla vita di Cicerone. Brevi cenni sull’infanzia sono sfruttati per sottolineare la grandezza del suo animo: in un contesto sociale in cui regnano vizi quali ambizione, avarizia e lussuria, egli si distingue per scienza e decoro dei costumi che gli permettono in età adulta di raggiungere la carica del consolato¹⁹. Sono in seguito ricostruite alcune tra le sue vicende di oratore, con maggiore attenzione alla congiura di Catilina. Oltre alle catilinarie, sono citate le orazioni *Pro Quinctio*, *Pro Roscio Amerino*, *Pro Archia*, *Pro Milano*, *Pro Plancio*,

¹⁹ *De cas.*, VI, XII 1-4.

Pro rege Deiotario, Pro Marcello, Pro Ligario e le filippiche²⁰. Boccaccio allude inoltre alla produzione filosofica dell'Arpinate, che ritiene in questo superiore persino a Platone e più in generale ai greci²¹, tuttavia – in maniera conforme a quanto avviene anche nella *Genealogia* e nel *Buccolicum carmen* – assente è ogni riferimento alla scrittura poetica.

Cicerone è quindi esclusivamente un oratore, un retore. La sua vita è infatti caratterizzata da un punto di vista strettamente togato. La sua bravura è tale da riuscire a vincere con la parola persino i capi armati. Maestro della *techné*, è paragonato a un medico-chirurgo in grado di liberare con la propria conoscenza del corpo un ascesso dalle zone intestinali, a dispetto invece di coloro che riescono semplicemente a ledere ferite esterne e a renderle cicatrici impiegando l'arte degli unguenti²². L'immagine metaforica fornisce un'idea profonda del sapere retorico ciceroniano, una competenza tale da permettere di agire tramite il solo uso della parola sugli equilibri del mondo che lo circonda. La sua eloquenza è così grande da permettergli di piegare a suo favore ogni mente, anche quella dei più ostinati («Tantum lingua potuit quantum ad flectendam quo velis mentem cuiuscunque etiam obstinati sufficeret»)²³. Boccaccio si dimostra in questa

²⁰ Si nota l'assenza della *Pro Cluentio*, che di certo Boccaccio lesse nell'attuale ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 51.10. Per i rimandi testuali e l'effettiva conoscenza boccacciana delle orazioni qui citate si rimanda al commento di Zaccaria all'edizione in uso, più nello specifico alle pp. 994-6.

²¹ Cfr. *De cas.*, VI, XII 12.

²² Cfr. *De cas.*, VI, XII 9. Il campo semantico della medicina è impiegato anche da Cicerone nel *De oratore*, sottolineando che la scelta degli argomenti da trattare deve basarsi sulle predisposizioni di un giudice come la cura offerta a un malato deve fondarsi sulla conoscenza del paziente da parte del medico: «Sin id aut non erit aut erit obscuris, sicuti medico diligenti, priusquam conetur aegro adhibere medicinam, non solum morbus eius cui mederi volet, sed etiam consuetudo valentis et natura corporis cognoscenda est [...]», *De or.*, II 186. La comparazione con l'arte medica è in effetti topica nella tradizione latina, per cui si veda almeno anche *Inst. Or.*: II, XVII 9, 25, 39 e XVIII 3.

²³ *De cas.*, VI, XII 14.

sede consapevole a pieno dell'importanza di *pronuntiatio* e *actio* nelle orazioni: seppure un vasto novero di testi ciceroniani siano sopravvissuti ai secoli arrivando fino al Medioevo, la grandezza della loro eloquenza non potrà mai essere goduta, poiché non possono essere ascoltati nelle letture pubbliche che l'autore ne fece, in questo senso, quindi «Nam, ut alenis utar verbis, in Tullium magna pars Tullii abest quod legitur potius quam audiatur»²⁴. Non appare rilevato dalla critica né nel commento all'edizione, che la massima, dichiaratamente tratta da altri, è una citazione letterale di Valerio Massimo, *Factorum et dictorum memorabilium libri*, VIII 10, 1, in cui l'autore tuttavia si riferisce a Demostene: «tamen in Demosthene magna pars Demosthenis abest, quod legitur potius quam auditur». Solo due paragrafi prima, i due erano già stati posti a confronto con un giudizio in favore del latino²⁵.

Prima di arrivare ai risvolti tragici della vita ciceroniana, Boccaccio dichiara di voler omettere tutti i dettagli della sua felice vita privata, per narrarne direttamente la rovina²⁶. Accusato di essere coinvolto nell'uccisione di Cesare, Cicerone è proscritto e condannato alla pena capitale:

Quo damnabili nimium ingratitude tractus Gaius Popilius Lenas [...] Caiete suo gladio iugulum exhibere coarctavit caputque illud, per quod ne suum feriretur actum fuerat, truculentus abscidit, nec tam impio facinore contentus dexteram abstulit talique honustus onere, tanquam maximum et rei publice perutilimum perfecisset opus, Romam rediit tantumque in eo male cepta perfidia potuit ut illud una cum manu pro rostris affigeret. Et sic multis a se confectis orationibus, multis editis libris multisque scriptis epistolis, [...] ex

²⁴ Ivi.

²⁵ *De cas.*, VI, XII 12.

²⁶ Cfr. *De cas.*, VI, XII 14.

amplissimo fulgoris culmine vite huius erumnas Tullius terminavit
infelix
(*De cas.*, VI, XII 17-8)

Cicerone muore proprio per mano di chi aveva ricevuto salvezza dalla sua eloquenza. Tale aspetto è ribadito a più riprese da Boccaccio, che sembra così cogliere l'insegnamento del suo modello. L'undicesimo tra i *loci communes* dell'*indignatio* elencati nel *De inventione* I 101-6 consta infatti nel dimostrare che l'azione dolosa è stata commessa proprio da chi meno avrebbe dovuto compierla, e dunque in questo caso Gaio Popilio Lenate difeso dalla sua vittima con un'orazione oggi perduta in un caso in cui aveva rischiato la medesima condanna. La fine è fortemente drammatica: il corpo dell'oratore è decapitato, la sua mano destra è amputata; entrambe le parti del corpo sono poi riportate a Roma e affisse davanti ai rostri da Lenate, che agisce con particolare enfasi, ovvero quasi se stesse offrendo un gran servizio allo Stato. Il sommario finale, organizzato come canonicamente avviene in tutte le vite del *De casibus*, affianca con la forma retorica dell'*oppositum* la grandezza della vita di Cicerone – limitata esclusivamente alla produzione di orazioni, libri ed epistole – con la velocità del declino.

Il *De casibus*, tuttavia, non è l'unica sede in cui il motivo dell'ingratitude del boia è rimarcato. Già nei *Factorum et dictorum memorabilium libri*, fonte tra le più sfruttate in questa sede, è sottolineato tale aspetto:

Sed ut ad alium consentaneum huic ingrati animi actum transgrediar, M. Cicero C. Popillium Laenatem, Picenae regionis, rogatu M. Caeli non minore cura quam eloquentia defendit, eumque causa admodum dubia fluctuantem salvum ad penates suos remisit. Hic Popilius postea, nec re nec verbo a Cicerone laesus, iltro M. Antonium rogavit ut ad illum proscriptum persequendum et iugulandum mitteretur, impetratisque detestabilis ministerii partibus *gaudio* exultans Caietam

cucurrit, et virum, *mitto quod amplissimae dignitatis*, iussit, ac protinus *caput* Romanae eloquentia et pacis clarissimam dexteram per summum et securum otium amputavit, eaque sarcina tamquam opimis spoliis alacer in urbem reversus est: neque enim scelestum portanti onus succurrit illud se caput ferre quod pro capite eius quondam peroraverat. Invalidae ad hoc montreum suggillandum litterae, quoniam qui talem Ciceronis casum satis digne deplorare possit alius Cicero non extat.

(*Fact. Dict.*, V 3, 4)

Valerio Massimo narra la morte di Cicerone come esempio di azione compiuta da una persona ingrata. Ribadisce infatti che Lenate agì con particolare impegno nell'operazione dopo aver richiesto egli stesso a Marco Antonio di ottenere l'incarico, pur non avendo ricevuto alcun torto dall'Arpinate. La compassione per la sua vittima non sarebbe dovuta in lui nascere solo dalla sua grandissima dignità d'animo, ma soprattutto per l'obbligo della riconoscenza. Il compito è portato a termine senza alcuna esitazione e con estrema calma. La vena polemica della descrizione è particolarmente evidente nella frase conclusiva: Lenate, portando egli stesso la testa di Cicerone a Roma, non realizza che proprio da essa fu pronunciata un'orazione in suo favore. Nonostante Boccaccio affronti il motivo dell'ingratitude in una lassa testuale più ridotta, dovuta alla disponibilità di un minore spazio narrativo, tuttavia, riporta la notizia seguendo la medesima impostazione di Valerio Massimo e sfruttando l'argomentazione con fini amplificativi. Meno dettagliata è la descrizione dei fatti nel *De viris* di Girolamo-Eusabio e nell'*Epitome de Tito Livio* di Floro²⁷.

²⁷ «Nam Romae capita caesorum proponere in rostri siam usitatum erat; verum sic quoque civitas lacrimas tenere non potuit, cum recisum Ciceronis caput illis suis rostris videretur, nec aliter ad videndum eum, quam solebat ad audiendum, concurretur», Floro, *Epitome de Tito Livio* II 16, 5; «Ciceronis caput cum manu dextra pro rostris positum iuxtaque coronata imago Popilii militis qui eum ecciderat», Eusebio-Girolamo, *De viris illustribus*, 158, 4.

La fine della vita di Cicerone è seguita nel *De casibus* da una dichiarata manifestazione di indignazione, segnata da tre interrogative retoriche che sono ritmate dall'uso anaforico dei termini "ubi" e "quid", oltre che da un'invocazione a Dio:

O Deus bone, ubi indignatio iusta, ubi ignis edax, ubi fulmen, ubi telluris hyatus? Quid scelestum hominem, quid ingratum non, ipso tam enormi in crimine spectantibus miseris Romanis, ad impios inpulisti manes? Sed quid? Dum eius infortunio nullis mundanis eminentiis confidere docemur, Romanorum plebs impia redarguitur et rubore conspersa plurimo in compassionem indigni facinoris provocatur, eius cervicem spectans in rostris, cuius opere factum est ne sue inspicerentur in cloacis..

(De cas., VI, XII 19-20)

La sequenza è introdotta da una serie di immagini violente, l'indignazione è trasmessa dall'icasticità delle fiamme, dei fulmini e della terra che si spacca. Boccaccio domanda per quale motivo il volere divino ha causato la morte di Cicerone, e non del suo boia. Dalla vita del retore gli uomini oggi imparano che è errato confidare in ogni altezza mondana. Il colore con cui si chiude la feroce denuncia è quello del rossore di cui è cosparsa l'empia plebe romana, che osserva sui rostri la testa dell'oratore, ovvero di colui che li aveva difesi in passato.

Nel commento all'edizione, Vittorio Zaccaria afferma che «la figura di Cicerone non riscosse nel Boccaccio quella simpatia e quell'ammirazione che gli tributò il Petrarca»²⁸. Il medesimo parere è espresso ancor prima da Vittore Branca, secondo cui nelle *Esposizioni* l'autore «non lo presenta né come maestro di morale né come uomo politico esemplare», ma piuttosto esclusivamente in qualità di oratore o come latinizzatore della cultura

²⁸ Da ora in poi Zaccaria, *Note*, p. 996.

greca²⁹. La delimitazione dell'Arpinate al solo carattere di retore sembra essere a tutti gli effetti innegabile e assume, come si è voluto evidenziare, una forma ancora più evidente nel *De casibus*. Il procedimento di riduzione a cui è sottoposta la sua figura non getta, a nostro avviso, alcuna forma di discredito su Cicerone, né è da intendersi come una privazione sul piano morale del suo esempio. Per definizione un ottimo retore deve essere necessariamente un *vir bonus*, poiché la retorica ha un suo fondamento concettuale nell'etica stessa. In questo senso, quindi, non sembra possibile affermare che al Cicerone boccacciano manchi la stessa luce positiva che gli attribuiscono Dante e Petrarca. Il giudizio negativo a riguardo di Vittorio Zaccaria e Vittore Branca appare in contrasto con la biografia del *De casibus*, articolata retoricamente in una concitata difesa. I momenti narrativi della vita non sembrano riconoscere al modello alcuna forma di colpevolezza né specifici errori di valutazione che condussero la sua parabola esistenziale al declino, al contrario invece è posto accento sulla disonestà di colui che ne determinò la morte. In luce della ricca *laudatio* analizzata in questa sede, l'attrazione culturale esercitata dall'oratore su Boccaccio appare innegabile. Cicerone assume in questo senso una funzione specifica nella poetica del Certaldese in quanto simbolo della conoscenza retorica. L'importanza di tale disciplina è, infatti, a più riprese ribadita nelle sue opere dell'età matura. Non a caso, la vita dell'Arpinate è seguita da un *sermone* dal titolo "In garrulos adversus rethoricam". Se finora Boccaccio ha intessuto un'articolata difesa in favore del singolo, adesso perseguirà la medesima operazione secondo una prospettiva più ampia, volta in generale al

²⁹ V. Branca, *Cicerone tra Dante, Petrarca e Boccaccio*, in «Ciceroniana», VII, 1990, pp. 201-5, a pp. 201-2.

riconoscimento del ruolo giocato dalla retorica nella formazione di uno scrittore e nella condivisione della conoscenza.

Nel *Trattatello in laude di Dante* e nei testi latini, il Certaldese a più riprese si pronuncia in favore della poesia e dei poeti³⁰. Le celebri pagine sul tema delle *Genealogie deorum gentilium*, sottolineano che per quanto un individuo possa essere animato da un fervore poetico interiore, non potrà essere prodotta alcuna opera degna di nota se non verranno impiegati gli opportuni strumenti in grado di trasformare le immagini pensate in espressione linguistica. Le regole in grado di plasmare il pensiero in poesia sono quelle della grammatica e della retorica, la cui conoscenza è opportuna, nonostante in passato alcuni siano riusciti nell'intento avallandole:

Insuper, quantumcunque urheat animos, quibus infus est, perraro impulsus commendabile perficit aliquid, si instrumenta, quibus meditata perfici consuevere, defecerint, ut puta grammatica precepta atque rethorice, quorum plena notitia oportuna est, esto non nulli mirabiliter materno sermone iam scripserint et per singula poesis officia peregerint.

(*Gen.*, XIV, VII 2)

È, tuttavia, solo nel sesto libro del *De casibus virorum illustrium*, che Boccaccio si esprime più ampiamente a sostegno della retorica. La digressione dedicata al tema è connotata da un robusto sentimento polemico che alterna i toni di un'elaborata perorazione oratoria a quelli delle più aspre invettive. Già il titolo del capitolo, *In garrulos adversus rethoricam*, si configura come un attacco a generici accusatori definiti poi, senza mezzi termini, "inepti homini" e "blateratores" uniti in una "dementium homini factio". Prima di addentrarsi nell'effettiva

³⁰ *Tratt.*, 127-62; *Gen.*, XIV V-VIII; *De cas.*, III 14, VI 13; *De mul.*, XXVII, 9-17.

dissertazione degli argomenti in difesa della retorica, Boccaccio fornisce una prefazione «con toni virulenti perché mosso non da finalità pedagogiche, ma da intento polemico di battaglia contro avversari che ritiene ostinati nella loro cecità»³¹:

Blaterantes quidam et inepti homines rudientes, potius quam loquentes, in tam detestabilem se insaniam delabi quandoque permittunt, ut audeant, si queant, ex manibus rethorice arma surripere et in eam eisdem insurgere osque insipidum, ut mordeant, non verentur extendere, sientes illam deceptionibus potius quam necessitati servire, sufficere satis quibuscunque verbis mentis conceptum exprimere et hinc tam laborem nostri principis quam decorem stolidissime damnare nituntur.

Secondo l'interpretazione del passo fornita da Anna Cerbo, gli anonimi blateranti definiti in questa sede ignoranti sono in realtà i dialettici e gli averroisti del '300, già imputati da Petrarca come corruttori del sapere e delle arti del discorso. Essi, seguendo la logicata terministica, hanno violato la tradizione retorica, svilendo in un solo tempo tanto il significato quanto la struttura delle parole³². Il *sermone* di denuncia ha un forte nesso con le precedenti pagine dedicate a Cicerone: l'atteggiamento dei diffamatori si traduce, infatti, in un'offesa al "labor" e al "decor" dell'Arpinate, che diviene a tutti gli effetti simbolo della buona e corretta retorica. La virulenta premessa si configura come una difesa dagli attacchi mordaci dei detrattori, che ritengono la retorica uno strumento più atto all'inganno ("deceptio") che alla necessità.

In tal modo coloro che attaccano la retorica tentano di disarmarla per insorgere contro di essa. L'immagine dell'arma è usata qui in negativo, mentre un riferimento in senso favorevole è presente invece in *De inventione*

³¹ A. Cerbo, *Ideologia e retorica*, cit., p. 133

³² Cfr. Ivi, pp. 133 e segg.

I, 1: «qui vero ita sese armat eloquentia, ut non oppugnare commoda patriae, sed pro his propugnare possit, is mihi vir et suis et publicis rationibus utilissimus atque amicissimus civis fore videtur». Cicerone qui sottolinea che gli uomini onesti impiegano l'eloquenza come un'arma per battersi in favore del bene della patria e per il pubblico bene. Vittorino nelle *Explanationes in Ciceronis rhetoricam* rimarca tale aspetto positivo nel commento al passo citato: «bene "armat", quasi sapientia pro robore sit, pro armis eloquentia"»³³. In ambito teologico, questo è inoltre riportato letteralmente da Radberto Pascasio nell'*Expositio in Evangelium Matheis*³⁴; alluso nel *Sermo* 18 di Tommaso di Chobam in cui l'autore afferma «et licet habeamus bona arma eloquencie»³⁵, oltre che nelle *Divinae Institutiones* di Lattanzio Firmiano in cui lo stesso valore di arma difensiva è tuttavia attribuito tanto all'eloquenza quanto alla filosofia³⁶. Il nesso tra arma e eloquenza è poi ampiamente dispiegato da Brunetto Latini: «Per questa arme intendo la eloquenza, e per sapienzia intendo la forza; che sì come coll'arme ci difendiamo da' nemici e colla forza sostenemo l'arme, tutto altresì per eloquenza difendiamo noi la nostra causa dall'avversario e per sapienzia ne sostenemo di dire quello che a noi potesse tenere danno»³⁷. Nella premessa, tuttavia, Boccaccio non iscrive un nesso tra "arma" ed "eloquentia", ma più nello specifico tra "arma" e "rhetorica" («ex manibus rhetorice arma surripere»). Non sembra essere stato notato dalla critica che l'unico precedente affine all'impostazione del Certaldese sembrerebbe

³³ Mario Victorino, *Explanationes in Ciceronis rhetoricam*, I 1.

³⁴ Cfr. Radberto Pascasio, *Expositio in Evangelium Matheis*, CM 56a, VIII.

³⁵ Thomas de Chobam, *Sermo* 18.

³⁶ «quin immo si qua illis fiducia est uel in philosophia uel in eloquentia, arment se ac refellant haec nostra, si possunt, congregiantur cominus et singula quaeque discutiant», Lattanzio Firmiano, *Divinae Institutiones*, V 19, 8.

³⁷ Brunetto Latini, *Rettorica*, III 1, 5. Sulla consonanza del passo di Brunetto con il *De casibus* si veda ancora A. Cerbo, *Ideologia e retorica*, cit., pp. 132 e segg.

essere nei *Florida* di Apuleio: «Prima creterra litteratoris rudimento eximit, secunda grammatica doctrina instruit, tertia rhetoric eloquentia armat»³⁸.

Boccaccio di certo conosceva gli *excerpta* delle orazioni apuleiane, che sul suo scrittorio erano passati in duplice copia. Una prima volta nell'attuale ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 29.2, ff. 73vA-79vB, un codice che egli ebbe modo di leggere già negli anni '30 a Napoli, ma che con buona probabilità non entrò a far parte della sua biblioteca³⁹. Al suo interno è presente un'articolata stratigrafia di marginali e interventi di mano di Boccaccio sono stati individuati anche all'altezza di *Florida* XVI, ovvero al f. 77rB. L'attenzione con cui egli si dedicò a tale lettura sembra dimostrata dalla presenza di postille lasciate dallo stesso in margine a Fulgenzio nel ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 33.31 e che ne richiamano tanto il testo quanto le note⁴⁰. Il secondo manoscritto è invece l'attuale Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 54.32, ff. 62vA-68vB, interamente autografo e trascritto tra gli anni '40 e '50⁴¹. Anche in questa sede sono presenti *marginalia* e *maniculae* vergati in momenti successivi alla copia, scritti con inchiostri differenti da quello del testo e diversi tra loro, oltre che interventi successivi di altra mano. Il passo apuleiano in cui è fatta

³⁸ Apuleio, *Florida*, 20.

³⁹ Tutte le informazioni a riguardo sono tratte da D. Speranzi, M. Fiorilla, *Un Apuleio letto e annotato dal giovane Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, pp. 350-3. Si rimanda al catalogo anche per l'ulteriore bibliografia consultata.

⁴⁰ «Alcune note di lettura infine risultano intrecciate con postille lasciate da B. in margine a Fulgenzio nel Laur. 33.31: in margine al f. 1r ad esempio, al fianco della parola "vispillo" [...] B. ha scritto "Apuleius in IV° Floridorum ait: atque ita vispillonum manibus exaratum etc."; in corrispondenza del passo dei *Florida* nel codice cassinese compare la postilla *vispilio*», *ivi*, p. 353.

⁴¹ Anche in questo caso le informazioni e la bibliografia sono tratte da D. Speranzi, M. Fiorilla, *Un apuleio di mano del Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 341-3.

menzione del nesso arma-retorica è presente al f. 68r. A questa altezza è un leggero segno di lettura a forma di croce sul margine destro della carta⁴².

Chi, dunque, critica la retorica è definito da Boccaccio folle («notissima eorum insania est»⁴³) in maniera speculare a coloro che la supportano. Il legame tra saggezza ed eloquenza è da considerarsi topico, ed è rimarcato tanto nella tradizione ciceroniana a partire dal *De inventione*, quanto in quella medievale. L'aspetto virtuoso è sottolineato anche da Dante nel *Convivio*, in cui egli afferma «lo sermone, il quale è ordinato a manifestare lo concetto umano, è virtuoso quanto quello che fa, e più virtuoso che più lo fa»⁴⁴. Il Certaldese ribadisce inoltre che la parola è l'elemento con cui la natura ha distinto gli uomini, dotati di animo divino, dagli animali, guidati solo dai sensi⁴⁵. Secondo questa prospettiva, dunque, essa non è solo da considerare un "decorum" ma è "oportuna". È solo grazie alla facoltà del linguaggio che gli uomini possono compiere azioni di natura intellettuale come speculazioni su astri, elementi e fenomeni; grazie a essa gli uomini stringono amicizie, lodano le virtù, biasimano i vizi, apprendono, condividono la dottrina e hanno la possibilità di venerare Dio:

Hac etenim profundissimas superiorum corporum meditationes,
elementorum alterationes, rerum variarum productiones atque
corruptiones perceptas communicamus solo homini intellectas;
amicitias iungimus, virtutes laudamus, vitia deprimimus, doctrinas
accipimus et exhibemus et breviter quicquid rationalis anima sentiat

⁴² Difficile valutare l'autografia del segno di lettura, se ne fa tuttavia menzione per l'importanza in questa sede del testo rimarcato.

⁴³ *De cas.*, VI, XIII 2.

⁴⁴ Dante, *Convivio*, I 5.

⁴⁵ Sul linguaggio come differenza sostanziale tra uomini e animali si veda anche Cicerone, *De oratore*, I 31, 32-3. La conoscenza dell'opera da parte di Boccaccio, come ampiamente discusso nella prima parte di questa tesi (vd. in partic. pp. XY) non è dimostrabile.

propalamus et sentita percipimus. Hac insaper Deum rationales
oramus et confessione supplici veneramur.
(*De cas.*, VI, XIII 5)

Il linguaggio opportuno e ornato, ovvero la parola eloquente, investe per Boccaccio «l'insieme dei problemi posti dalla cultura»⁴⁶. Questa forma comunicativa permette di gestire la conoscenza in ogni sua forma e di condividerla. Letteratura, scienza e teologia dipendono quindi strettamente dall'eloquenza. Il riferimento ai vizi e alla virtù, nonché alla *laudatio*, è esempio massimo dell'applicazione retorica fin dalla tradizione classica di natura epidittica. Allo stesso modo, il discorso rivolto a Dio sembra avere eco nella tradizione delle *artes praedicandi* e il rimando all'amicizia appare vicino alla dimensione epistolare il cui ordinamento del dettato è moderato in ambito medievale dall'arte del *dictamen*.

Boccaccio individua due forme di linguaggio: uno naturale, definito "rudis" ed "exoticum", ovvero quello delle nutrici e comune a tutti; uno costretto entro determinate regole, "exornatus" e "floridus", proprio dei pochi esperti dell'arte eloquente⁴⁷. Con un'interrogativa retorica sottolinea inoltre che il secondo è realizzabile solo con un grande sforzo di studio atto a ripulire il discorso dalla rozzezza per abbellirlo e renderlo decoroso. La scelta su quale forma comunicativa preferire è determinata dalle circostanze in cui si fa uso della parola. La "lingua delle nutrici" è sì adatta per parlare con i servi o i contadini, ma non può essere impiegata per rivolgersi a Dio⁴⁸. Più nello specifico, qualsiasi discorso deve essere elaborato avendo piena

⁴⁶ A. Cerbo, *Ideologia e retorica*, cit., p. 137.

⁴⁷ « Huius cum due sint species, ea scilicet quam a nutrice suscipimus et natura persepe rudis et exotica cunctisque communis, et reliqua quam ab arte politam exornatam floridam et certis sub regulis coartatam studio pauci provectique volentes assumimus; quis ergo erit tam dementis sententiae qui facile non assentiat lepidam comptamque minus lepide preferendam?» , *De cas.*, VI, XIII 6.

⁴⁸ Cfr. *De cas.*, VI, XIII 7.

consapevolezza delle circostanze in cui è espresso, poiché, essendo l'eloquenza un'arma, il suo errato bilanciamento può a tutti gli effetti causare la rovina degli uomini:

Si nobis non sint pro tempore arte composita, nunc aspera atque mordentia verba, nunc placida atque clementia, nunc summo lepore sapida, nunc colorata pulchritudine splendida, nunc gravitate sententiarum succiplena et cum his pronuntiatio secundum necessitudinem instantem apta, qualiter, sinamus regem, sed plebeium hominem ira incensum furentemque perdit in mansuetudinem retrahemus; qualiter in lacrimis et merore mersum atque deiectum in consolationem et letitiam reducemus; qualiter ignavum torpentemque ad gloriam animabimus; qualiter ocio ac voluptatibus deditum ad frugalitatem commode devolvemus? Certe ego non video. Vidisse tamen quandoque memini quosdam ruditate et imperitia fandi, iam tepentes iras, dum se putarent extinguere, in mortiferum revocasse incendium et iam abstersas lacrimas iterum ad oculos reduxisse et animatos in timorem et segnitiem compulsisse et se ipsos, dum circa excusationes insisterent, turpissime accusasse.

(De cas., VI, XIII 9-10)

Fondato su un'istanza di natura dialogica, il discorso retorico dipende dalla persuasione, che si configura come il suo obiettivo primario. Il convincimento della parte avversa non può realizzarsi se l'orazione non è adatta per contenuti, registro comunicativo e forma all'avversario stesso e al contesto comunicativo in cui si realizza. La tradizione trattatistica definisce "aptum" l'appropriatezza del discorso alla situazione ed al raggiungimento dei fini prefissati, oltre che alla conformità delle regole. Boccaccio sembra riferirsi a questa specifica concezione teorica quanto afferma che le parole devono essere composte «pro tempore arte», dunque devono essere adattate alla circostanza comunicativa. La lunga interrogativa retorica che segue include una ricca serie di esempi, ritmati dall'uso anaforico di "nunc" e "qualiter", differenti nell'indicazione del *pathos* dominante e nella caratterizzazione del destinatario. Ora si

aggiungono distinzioni intermedie, proprio sulla base dell'*aptum*, ovvero della convenienza espressiva: diverso sarà placare l'animo di un plebeo acceso d'ira, consolare un uomo abbattuto dal pianto, animare alla gloria un vile, o spingere alla moderazione colui che è dedito all'ozio. Boccaccio sottolinea inoltre che l'errata scelta nell'impostazione del discorso potrebbe determinare l'effetto opposto a quello che si intendeva produrre nell'ascoltatore. Sull'argomento ritorna poi nel paragrafo 12 dell'invettiva, in cui egli si riferisce nello specifico il tema della *decentia*⁴⁹.

Il capitolo *De apte dicendo* (XI 1) dell'*Institutio oratoria* affronta l'argomento per ampio spazio e con un ricco apparato di esempi modulati secondo una prospettiva situazionale⁵⁰. La trattazione del tema parte dall'insegnamento ciceroniano, ovvero dal *De oratore* e in maniera cursoria si riferisce all'*Orator*. In questa sede è sottolineato che l'Arpinate affronta l'argomento dell'*aptum* in maniera chiara, ma piuttosto breve, poiché si limita a sottolineare che è la quarta virtù dell'*elocutio* e a indicare la non adattabilità di ogni stile a qualsiasi causa, ascoltatore, persona e circostanza. La seconda affermazione è citata letteralmente dal *De oratore* «non omni causae neque auditori neque personae neque temporis congruere orationis unum genus»⁵¹. Quintiliano aggiunge inoltre che l'*aptum* è poco affrontato nella tradizione e che intende sopperire a questa mancanza. Per far sì che un discorso sia conveniente, bisogna scegliere argomenti utili e al medesimo tempo confacenti («Illud est diligentius docendum, eum demum dicere apte qui non solum quid expediat, sed etiam quid deceat insperxerit.

⁴⁹ Cfr. *De cas.*, VI, XIII 12.

⁵⁰ Il capitolo è presente fino al paragrafo 71 nel ms. petrarchesco Parigi, Bibliothèque Nationale de France, 7720, ff. 96r-99v, per cui si veda la pt. 1, cap. 2.2. di questa tesi. A f. 96r Petrarca rimarca la provenienza dal *De oratore* e dall'*Orator* dei concetti ciceroniani trattati da Quintiliano.

⁵¹ *De or.*, III 210.

Nec me fugit plerumque haec esse coniuncta»⁵². La discussione del *De casibus* e gli esempi proposti nel testo boccacciano sembrano particolarmente vicini alla posizione quintiliana:

Quis vere nesciat quanto aliud dicendi genus poscat gravitas senatoria, aliud aura popularis, cum etiam singulis iudicantibus non idem apud gravis viros quod leviores, non idem apud eruditum quod militare deceat, sitque nonnumquam summittenda et contrahenda oratio, ne iudex eam vel intelligere vel capere non possit?

(*Inst. Or.*, XI, I 45)

I due concordano sulla necessità di variare il discorso sulla base della provenienza sociale dell'ascoltatore e sulla circostanza comunicativa. Il rapporto tra *aptum*, convincimento ed espressione dialogica è ben presente alla tradizione medievale. È un esempio in questo senso la *rota virgilii* nella sua resa grafica ideata da Giovanni di Garlandia, ma più nello specifico sembra avvicinarsi a questo insieme di conoscenze la teorizzazione dell'apostrofe Goffredo di Vinsauf. Gli esempi proposti nella *Poetria nova* a sopperire la mancanza di un'effettiva definizione della figura sono sei: un impavido sicuro del proprio futuro (vv. 277-91); un vanitoso impudente (vv. 294-304); una persona timorosa delle cose avverse (vv. 306-23); all'Inghilterra, a cui preannuncia il rischio di un futuro nefasto in tempo di fortuna (vv. 327-66); ad un individuo che soffre per un lutto (vv. 368-431); ad un ridicolo (vv. 431-460)⁵³. Tematicamente questi sono piuttosto affini a quelli inclusi nella difesa boccacciana.

I riferimenti al sistema di conoscenze relativo all'*aptum* nell'invettiva *In garrulos adversus rhetoricam* conducono a una riflessione sull'impostazione dialogica del *De casibus*. Come già messo in evidenza, il testo è connotato

⁵² *Inst. Or.*, XI, I 8.

⁵³ Sull'apostrofe nelle *artes poetriae* si veda la pt. 2., cap. 3 di questa tesi.

pedagogicamente fin dalla sua apertura e in maniera conforme alla produzione precedente di Boccaccio. Ognuna delle sue opere si rivolge infatti a un pubblico ben definito e realizza in maniera programmatica obiettivi di insegnamento. La lingua, lo stile e il dettato della scrittura boccacciana variano nel tempo in base alle necessità dell'*aptum*. Nel *De casibus* l'apostrofe è uno strumento usato con ampia frequenza per la trasmissione di messaggi culturali e politico-sociali rivolti tanto a persone quanto a entità personificate. Queste sono cariche di significati morali e civili che coincidono con i dichiarati obiettivi del *De casibus*, ovvero istruire i potenti – destinatari delle stesse – sulla caducità della fortuna e sull'importanza di una condotta virtuosa e non dedita al vizio. Se quindi da un lato Boccaccio risale ai modelli medioevali di prosa militante ed erudita (come Guittone d'Arezzo, Bernardo di Chiaravalle, Boezio o Agostino⁵⁴), al contempo l'operazione si iscrive all'interno del più specifico contesto nella retorica civile, così come appresa dal modello ciceroniano e quintiliano.

Alla trattatistica di stampo retorico sembra alludere anche il successivo argomento dell'invettiva:

Ergo ne id agamus quod fugimus et eo possimus pervenire quo cupimus, toto ingenio et pervigili studio exornandus est sermo, quo assidue utimur, quo a brutis distinguimur, quo etiam inter minus eruditos homines venustamur atque prepommur.

(*De cas.*, VI, XIII 11)

Per rendere il discorso eloquente, è necessario essere consapevoli degli errori che non bisogna commettere al fine di raggiungere gli obiettivi che si sono prefissati. Ornare la parola coinvolge a pieno l'ingegno e richiede un

⁵⁴ A. Cerbo, *Ideologia e retorica*, cit., p. 282. Per un quadro d'insieme sull'uso delle apostrofi nel *De casibus* e la differenza di utilizzo del medesimo strumento nel *De mulieribus* si rimanda ancora allo stesso studio, per cui vd. in partic. pp. 282-316.

pervigil studium. Solo in questo modo sarà possibile impiegare a pieno il linguaggio per cui l'uomo si distingue dagli animali. Lo *studium* a cui gli eruditi si devono quindi dedicare è quello della retorica, dei testi precettistici quintiliane e ciceroniani in cui sono forniti gli strumenti atti a raggiungere i propri fini comunicativi, rendendo *moderata l'oratio* secondo precise regole⁵⁵. Seguendo tale impostazione, è possibile raggiungere una forma di armonia affine a quella musicale, che permette al discorso di raggiungere l'anima attraverso le orecchie e di conquistare a pieno l'attenzione dell'uditore, che rimarrà immobile e attonito, trasferito nella volontà del parlante⁵⁶.

Le pagine in lode di Cicerone e l'invettiva *In garrulos adversus rhetoricam* possono essere intese come il punto d'arrivo di un lungo studio sulla natura della retorica e sulle possibilità della sua applicazione che Boccaccio affronta nella sua intera parabola esistenziale, in cui l'eloquenza ha sempre un ruolo di rilievo. L'impegno civile del Certaldese incontra nella strada della retorica la sua realizzazione. Le pagine del *De casibus*, scritte in età ormai matura, raccolgono i risultati di un lavoro d'indagine assiduo, offrendo al lettore l'immagine completa della sua concezione di retorica.

5.2. Zone proemiali e conclusive

Come anticipato, il proemio che apre il *De casibus* iscrive il progetto letterario all'interno di un contesto pedagogico. Le singole biografie che lo

⁵⁵ Per l'espressione "moderata oratio" si veda *De cas.*, VI, XIII 9. A tal riguardo si veda *De or.*, II 34 e 72; *Or.*, 51; *Pro Caelio*, 7.

⁵⁶ *De cas.*, VI, XI 15.

compongono sono prolungate in lunghe tirate morali che ne approfondiscono gli aspetti caratterizzanti in relazione ai vizi e alle virtù di cui sono gli *exempla*. Tale struttura costituisce un elemento di novità rispetto alla tradizione precedente. Nell'avvio dell'opera, l'autore si autorappresenta nella solitudine della propria stanza e intento a ragionare su come rendere scrittura e la conoscenza in ambito storico di pubblica utilità. In questa fase di riflessione, davanti ai suoi occhi si prospettano in forma di visione gli spiriti dei personaggi dell'opera. Nonostante essi siano morti, portano su quel che resta del loro corpo le tracce della violenza subita in vita e manifestano brutalmente la loro presenza chiamando l'attenzione dell'autore. Il motivo visionistico era stato già sfruttato da Boccaccio tanto nell'*Amorosa Visione* quanto nel *Corbaccio*, e alluso nel capitolo X dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* quando si manifestano davanti agli occhi del protagonista gli spiriti delle grandi donne del passato afflitte d'amore. Nel *De casibus* questo è impiegato per una narrazione ben più ampia, riferimenti alla visione sono infatti presenti nelle zone proemiali di ogni libro, che possono in questo senso esser lette come una vera cornice in grado di mantenere salda la struttura narrativa frammentata in vite e *sermone*s per tutta la lunga durata dell'opera⁵⁷.

Gli argomenti esplicitati in apertura del primo libro occorrono anche nel proemio capitolo del secondo, intitolato *Incipit secundus eiusdem feliciter*. In questa sono articolati in forma di difesa da eventuali accuse di ripetitività:

Forsan erunt qui dicant iam dictis exemplis satis ostensum esse que sint Fortune vires [...] si quid ultra monstraretur, superfluum. Ego quidem fatebor ultro unico, nedum tot exemplis, generosos posse moveri animos, et in rectum reduci: sed non talibus tantum hic assumptus est

⁵⁷ Cfr. N. Maldina, *Dante, Petrarca e la cornice visionaria del De casibus*, in «Heliotropia», XI/1-2, 2014, pp. 79-104.

labor. Sunt plurimi adeo rebus perituris innixi, ut vix etiam strepentem assiduis tonitruis aerem sentiant, nedum facili sono labentia verba percipiant, quos continua semper incumbentium casuum reverberatione feriendos arbitror, ut, uti assiduo aque casu durissimus perforatur lapis, sic et adamantinum cor talium longa narratione molliatur; et gratias agens his quibus satis est me huc usque laborasse, bona eorum pace ad obsequendum reliquis veniam: ad quod iam revocer sentio.

(*De cas.*, II, *Proemio*, 1-3)

Le parole con cui si apre il discorso sono ancora una volta connotate dal punto di vista retorico. Alcuni possono ritenere infatti che gli *exempla* già dispiegati abbiano “mostrato” efficacemente qual è la forza della fortuna e che fornire ulteriori sarebbe superfluo. Il verbo “ostendo” utilizzato qui per definire il carattere dimostrativo della funzione attribuita alla narrazione è un termine tipico del sistema retorico dell'*evidentia*, in particolar modo sfruttato da Quintiliano nell'*Institutio oratoria*⁵⁸. Non sembra, dunque, un caso che nel *De casibus* esso sia impiegato a più riprese⁵⁹. L'intento del discorso è inoltre fondato sul “movere” gli animi dei propri lettori. La scelta di proseguire la narrazione è motivata dal punto di vista pedagogico e oratorio: seppure l'autore sia ben consapevole che alcuni possono essere persuasi dalla semplice presentazione di un solo caso esplicativo, d'altro canto sottolinea che alcuni sono insensibili anche ai messaggi violenti come il rimbombare dei tuoni nel cielo, nel caso in cui un oratore/maestro si trovi di fronte a questo tipo di pubblico ha la necessità di ripetere il proprio

⁵⁸ Sull'uso quintiliano del termine vd. F. Giunta, *L'evidentia delle passioni*, cit., a pp. 453-60.

⁵⁹ Cfr. almeno «clarius ostendere», I, XIX 2; «ostenditur mentis humilitas», II, II 4; «ad salutem ostenditur», II, XVIII, 11; «predilectam sibi et eximie formositatis coniugem dormientem ostendisse», II, XIX 2; «Pandosiam urbem et fluvium Acheronta letalem illi sortes ostenderant», IV, VIII 12; «scelerum penas ostendens», IV, XVI 1; «duo regna Fortuna se daturam ostenderet», IV, XVII 13; «ostendisse voluit Fortuna», V, XVII 7; «se regem benignissimum futurum ostendere», VIII, XIX 6; «per omnem corpus Fortune ictus ostendens, di Filippa», IX, XXV 1.

discorso a lungo per raggiungere i propri obiettivi. Una seconda metafora esplicativa è usata ancora per ribadire il tipo di operazione applicato nel succedersi delle biografie: proprio come la pietra più dura è perforata dalla continua caduta dell'acqua, così anche i cuori adamantini sono ammorbiditi da una "longa narratio". In luce di quanto affermato nella zona proemiale del secondo libro, la ripetizione, caratterizzante il sistema dell'*amplificatio*, è da considerarsi uno strumento programmaticamente impiegato da Boccaccio per raggiungere i suoi obiettivi. Secondo questa prospettiva, dunque, è da interpretare la serialità degli *exempla* che ritmano il lungo fluire del *De casibus*. La riflessione metaletteraria si chiude con un riferimento alla dimensione della cornice: l'attenzione dell'autore è richiamata dalle anime che attendono il suo ascolto.

Il terzo libro è avviato a tutti gli effetti da un proemio, come evidente dal titolo: *Incipit tercius eiusdem feliciter. Prohemium*. La narrazione è qui paragonata a un viaggio lungo e faticosa in cui si ha la necessità di fermarsi da un lato per trovare ristoro, dall'altro per ragionare sulle esperienze vissute, un'operazione che permette di riprendersi prima di affrontare la restante fatica:

Consuevere longum ac laboriosum iter agentes non solum aliquando consistere, sudores abstergere, corpus leviare, auram captare levem et sitim poculis pellere; sed etiam, in tergum facie versa, iam acta metiri spatia, oppida recolere flumina montes vallesque et equora recensere; et dum toto itineri quod preteritum est eximunt, non modicum sibi ad laboris residuum virium superaddere. Que dum paululum mecum ipse revolverem, in profundissimum lapsus admirationem, sigillatim cepi cuncta colligere, et potissime quibus modis, quibus viis, quibus ex causis, hi quos deiectos apposui cecidere[...]

(*De cas.*, III, *Proemio*, 1-2)

Più articolato è l'avvio del quarto libro, in cui è ravvisabile ancora l'impiego del verbo "movere": «*Movisse reor aliquantisper ab obstinata olim duritie presidentium animos, et exemplis tam ingentibus elatorum spirituum insolentia terruisse*»⁶⁰. Il passo riprende apertamente il discorso iniziato nel secondo: Boccaccio, infatti, si dichiara convinto di aver compiuto a pieno la sua missione, ovvero di aver rimosso con le sue parole l'ostinata durezza dal cuore dei potenti a cui l'opera è destinata grazie all'uso di esempi clamorosi. Alcuni di questi sono riassunti da un sommario enumerativo incluso in una lunga interrogativa retorica che pone in evidenza elementi più impressionanti su cui finora si è concentrata la narrazione. Anche i più ostinati si sentirebbero sull'orlo di un precipizio leggendo i casi dispiegati nei primi tre libri («*Quis enim tam saxeus legisse potuit [...] quod, horrore quodam percitus, qua in precipitio positus, sibi prospexisse non debeat? Neminem sensibilem credam*»⁶¹). L'opera ha ancora una ragione pedagogica per proseguire: dopo aver trasmesso il messaggio ai lettori, è ora il momento della sua consolidazione:

Sane, cum eduxisse soporatos in vigiliam satis non sit, ni in lucem deducantur integram, in solidationem credulitatis iam sumpte procedendum est, ut, dum promissa sequemur, *fides etiam maiorum deiectorum copia ampliatur*. Ad quod grandis nimium et infesta lugentium, etiam Ytalorum, turba me revocat.
(*De cas.*, IV, *Proemio*, 4-5)

Per condurre i lettori a "luce piena" e rendere saldo l'obiettivo persuasivo mantenendo le promesse strette nel proemio del primo libro, occorre ampliare il numero dei caduti le cui storie sono sfruttate in forma di *exempla* educativi. Il passaggio alla diegesi è segnato ancora una volta

⁶⁰ *De cas.*, IV, *Proemio*, 1.

⁶¹ *De cas.*, IV, *Proemio*, 2-3.

dalla medesima scena: una gran folla di piangenti, questa volta italici, interrompe le riflessioni autoriali richiamando il narratore alla scrittura di biografie e sermoni.

Più ridotto è l'avvio dei successivi due libri, ovvero il quinto e il sesto, in cui ricorre ancora il *topos* della fatica e del riposo:

Dum post Arsinoes miserias novas vires fabricarem aliquali ocio, immixti maxime miserorum caterve Seleucus et Anthiocus, olim Asye Syriæque reges, infortunia sua flentes et suas accusantes nequitas affuere. Quos ego, *refocillatus paululum*, non despexi.
(*De cas.*, V, I 1-5)

Michi post pausillum requiei iam calamum resumentis horridum monstrum illud, rerum ministra mortalium Fortuna, affuit. O Deus bone, quam grandis illi statura, quam admirabilis forma!
(*De cas.*, VI, I 1)

Il motivo, in forma ampliata, occorre inoltre in apertura del settimo libro:

Nemini circumspecto dubium est quin, quanto magis laboribus vires exhaurimus, tanto quietem avidiores assumimus; que diffusa per artus non nunquam tanta suavitate defessos complectitur, ut, nisi quis caveat, in torporem facile alligetur. Quod quidem et ego nuper expertus sum. Nam descripsisse, quantumcunque succincte, ingentia gesta tam grandium tanque illustrium virorum et tristes exitus eorundem adeo robur meum retulerat ut, non solum cupide, sed precipitanter in quietem me miserem; quam ob rem non tantum maiori, sed insolita etiam lenitate demulsus, in soporem fere solutus sum. In quo ni clamor plurimum obstrepentium circa vetuisset, iners procul dubio iacuissem.
(*De cas.*, VII, I 1-3.)

Il "descrivere" i casi degli uomini illustri e le loro fini tragiche, seppur breve (poiché brevi sono le singole narrazioni, pur nell'ampia lunghezza di sette libri), conduce l'autore a una progressiva stanchezza, che rende particolarmente dolce il riposo; è questa una sfumatura piacevole conosciuta unicamente da chi ha esperito la fatica del lavoro.

Il sonno è tuttavia un demone rischioso⁶², un “precipizio” in cui si cade dimenticando l’importanza dell’impegno. Poco prima di lasciarsi andare al sopore, Boccaccio è risvegliato ancora una volta dalle grida delle molte anime che lo attorniano. La caduta qui annunciata, si realizza all’inizio dell’ottavo libro in cui l’autore dichiara apertamente di aver commesso il peccato di ignavia. Il momento di abbandono è descritto con particolare attenzione al dettaglio e una certa accuratezza retorica:

Quid inquam? Satis animadversum est quietem corporis nimiam torporis matrem et ingenii hostem fore; quod quidem etsi iam dudum ignavia mea sepius expertus sim, nunc tamen in fere letiferam incidi. Nam dum omissis habenis in amplissimum ocium avidus liquissem labantia membra, in tantum tanque profundum demersus soporem sum ut, nedum alteri, verum michi ipsi immobilis factus mortuus fere viderer; et esto expergefactus aliquando a cepti laboris cura revocarer, victus tamen marciduSque iacens aiebam
(*De cas.*, VIII, I 1)

Non a caso l’ottavo è l’unico libro che prende avvio con un’interrogativa. L’abbandono al peccato avviene avidamente e il sonno che ne consegue ha un aspetto mortifero. Il senso del dovere conduce l’autore a temporanei momenti di risveglio, sempre interrotti dalla spossatezza e da ragionamenti demotivanti. Il flusso dei pensieri dell’autore procede per lungo spazio, segnato da riprese anaforiche (si veda il termine “quid”), oltre che interrogative ed esclamative retoriche. Con la prospettiva deformante dell’abbandono ai piaceri, l’impegno civile dell’opera è ridotto a una «insana cupido»⁶³, nient’altro che una deviata fame di gloria: «Ex

⁶² Riferimenti alla stanchezza sono già presenti nel sesto libro ai capitoli VIII e X, oltre che nella conclusione del primo.

⁶³ *De cas.*, VIII, I 3. Il flusso dei pensieri si snoda dal §2 al §4.

antiquorum ruinis, ex cineribus infortunatorum, novis literulis extorquere conaris famam atque protelare dies nomenque tuum desideras»⁶⁴.

L'abbandono definitivo alla pigrizia è narrato con particolare attenzione al dettaglio reale, l'autore si ritrae nel momento in cui reclina il capo prima appoggiato sul gomito nel tentativo di alzarsi: «Talibus ergo plurimisque similibus suadente desidia, semivictus, imo victus in totum, caput, quod in cubitum surrecturus erexeram, in pulvinar iterum reclinavi»⁶⁵. L'istante è interrotto dall'apparizione di Petrarca, unico personaggio vivo – oltre Boccaccio, identificato con la voce narrante – tra quelli che prendono voce nel *De casibus*:

Quem adhuc tacentem, dum reseratis oculis somnoque omnino excusso acutius intuerer, agnovi eum *Franciscum Petrarcam optimum venerandumque preceptorem meum*, cuius monitus michi semper ad virtutem calcar extiterant et *quem ego ab ineunte iuventute mea pre ceteris colueram et michi conscius erubui eo viso*. Verum postquam me acriori vultu pausillum spectavit, incepit:

(*De cas.*, VIII, I 6)

Dal paragrafo ottavo al ventisettesimo, Petrarca si esprime tramite il discorso diretto e si esprime duramente nei confronti di Boccaccio rimproverandolo degli errori già riconosciuti dall'autore in autonomia. Il primo è descritto coronato d'alloro e vestito di un manto regale, dall'aspetto mite e leggiadro degno di somma reverenza. La reazione boccacciana di vergogna e rossore può dirsi affine a quella che è descritta al momento del primo incontro tra il protagonista del *Corbaccio* e la sua guida. Le medesime emozioni, con annesse espressioni esteriori e indicazione diretta del nome

⁶⁴ *De cas.*, VIII, I 2.

⁶⁵ *De cas.*, VIII, I 5.

di Petrarca, ricorrono anche nell'incipit del IX libro, nonché ultimo⁶⁶. È nel momento citato dell'ottavo che avviene, infatti, un'ammissione di colpevolezza da parte di Boccaccio e che Petrarca instaura con lui un rapporto definibile di natura confessionale. Nel discorso diretto che segue, il secondo prende la parola in una lunga tirata morale che trova movente iniziale proprio nella colpa del primo, definito «ociorum professor egregie»⁶⁷. Ancora una volta, il procedimento di esaltazione amplificativa di vizi e virtù è realizzato secondo una struttura oppositiva: se il Certaldese è professore dell'ozio, l'Aretino è etichettato di contro "ottimo e venerabile maestro". Il discorso da lui pronunciato dal paragrafo settimo al ventisettesimo sviluppa le medesime argomentazioni delle autonome riflessioni negative dell'autore volgendole in positivo⁶⁸. Il desiderio di fama è qui volto in senso positivo e riconosciuto come strettamente connesso alla virtù. Il legame con l'opera di Petrarca, suggerito dall'affermazioni del genere poste in apertura del primo libro, diviene qui evidente e dichiarato. Solo grazie al suo intervento Boccaccio arriva alla consapevolezza di voler procedere nella scrittura.

Il passo ora analizzato è di particolare importanza, poiché Petrarca assume un ruolo estremamente affine a quello di Cicerone. La distanza tra di essi è da misurare innanzitutto sulla differenza che intercorre nella loro manifestazione. Sebbene a entrambi sia dedicato un ampio spazio testuale, solo alla voce di Petrarca è destinata la dimensione dialogica. Nella finzione narrativa definita dalla cornice, tutti i personaggi di cui sono narrate le

⁶⁶ «Non immemor ab inclito preceptore meo ruboris iniecti, quanquam pro voluptatis desiderio sati socio vacatum non sit, surrexi tamen, cupidus metam propositi, si detur aliquando contingere. Erat tamen animus michi alio dirigere cursum, cum iam a longe venientes viderem et Mauritium Augustum», *De cas.*, IX, I 1-2.

⁶⁷ *De cas.*, VIII, I 7.

⁶⁸ Sui contenuti del discorso petrarchesco e sul suo rapporto con il *Trionfo della fama* si veda P. Viti, *Boccaccio e le fonti classiche*, cit., p. 33.

biografie richiamano l'attenzione di Boccaccio rivolgendogli la parola. Solo raramente, tuttavia, la loro voce è offerta al lettore dal discorso diretto. Sono in questo caso esempi il dibattito tra Caligola, Tiberio e Messalina o la personificazione della Fortuna. Petrarca, unico personaggio ancora in vita al momento della stesura dell'opera, dialoga espressamente con Boccaccio, che a sua volta gli risponde. La voce ciceroniana rimane, invece, esclusivamente riportata dal filtro della narrazione autoriale. L'istanza petrarchesca assume in questo senso sfumature profonde nel *De casibus*, innestandosi alla base dell'*inventio* narrativa in quanto origine dell'iniziale stesura dell'opera e motivo del suo pieno compimento. La ragione dello stretto legame è da rimandare, a nostro avviso, alle ragioni connesse alla scelta del genere letterario in cui l'opera si iscrive e di cui abbiamo trattato in apertura del presente capitolo.

Quanto il ruolo di Petrarca sia fondamentale nel progetto culturale del *De casibus*, e lo sia in qualità di autore più vicino cronologicamente della tradizione letteraria in cui Boccaccio si inserisce al momento della scrittura dell'opera, è evidente anche alla lettura della sua conclusione. Come anticipato, in apertura dell'ultimo libro la sua presenza è rievocata al pari del sentimento di imbarazzo avvertito dal narratore. La zona proemiale è qui però piuttosto breve. Più ampia è invece la riflessione nella sezione conclusiva che segue la biografia di Filippa di Catania:

Hunc et alii sequebantur innumeri, pro qualitate infortuniorum gementes; quos omnes omictendos censui, eo quod quietis sit tempus. Nam, divino munere, per tot regum labores, pericula, lacrimas et suprema exitia, exigua cimba estuosum mare sulcantes, eo ventum est quo ab initio proram direximus. Si autem parte aliqua, aut plus maris aut minus quam oportuerit capiendo, exorbitatum est a veritatis tramite, doleo; attamen, cum humanum peccare sit, compatiendum ignorantie mee est, non arrogantie imputandum. Sane, ne perseverando videar eterni luminis hostis, queso perdulce atque preclarum phylosophie decus

prudentiores indulgeant. *Et is potissime, qui tempestate hac splendidissimum tam morum spectabilium quam commendabilium doctrinarum iubar vividum est, Franciscus Petrarca laureatus, insignis preceptor meus, equa cum ceteris caritate agat, ut suppleatur quod omissum sit, et superfluum resecetur, et si quid minus forsan christiane religioni seu phylosophice veritati sit consonum – quod me advertente nil est – emendetur in melius.*

(*De cas.*, IX, XXVII 4-6)

Nonostante la presenza di alcune anime che ancora vorrebbero richiamare l'attenzione del narratore, è tempo di volgere al termine il lungo percorso del *De casibus*. Le difficoltà incontrate dall'autore nella scrittura dell'opera sono paragonate a quelle in cui intercorre una piccola barca che solca un mare infinito, metafora topica nella tradizione letteraria (esempi possono essere tratti dai numerosi modelli a cui l'autore guarda, quali Virgilio, Ovidio o Dante) e di comune utilizzo nelle opere boccacciane⁶⁹. Il motivo del viaggio era, non a caso, già presente nel proemio del libro III, occorre inoltre nel proemio della *Genealogia*, XIV o nel *Trattatello in laude di Dante*. La metafora del viaggio si realizza, però, nell'articolazione dei personaggi. Se la scansione cronologica delle vite è perfettamente lineare, non vale lo stesso per quella spaziale. Seguendo la sola linea temporale, Boccaccio si muove da un paese all'altro, nei poli opposti del mondo sottolineando a più riprese i suoi spostamenti. La dinamicità propria della diegesi decameroniana trova eco nei brevi cenni alle varie ambientazioni delle narrazioni, in cui l'autore paragona il suo percorso a un instabile itinerario che si sviluppa nella scacchiera geografica del mondo⁷⁰.

Arrivato dunque al "porto", ovvero al punto d'arrivo del lungo itinerario iniziato con le vicende di Adamo ed Eva e concluso con la figura contemporanea di Filippa di Catania, è giunto il momento di porre fine al

⁶⁹ Cfr. Zaccaria, *Note*, p. 1064, n. 4.

⁷⁰ Si vedano almeno *De cas.*, III, XVIII 1 e VI, VIII 1.

discorso. Seppure nel proemio del settimo libro aveva definito il suo lavoro “breve”, Boccaccio si dimostra consapevole di aver concluso un’opera dalla vasta estensione, dichiarandosi timoroso di essersi dilungato oltremisura, o per l’eccessivo numero di *exempla*, o per l’impiego di digressioni troppo lunghe e numerose. Chiede, quindi, l’indulgenza dei lettori e fa appello ai più colti, conoscitori della filosofia, per riempire le sue lacune o correggere i propri errori. Il riferimento agli emendatori si fa più stringente nell’aperta apostrofe a Petrarca, definito qui laureato e *insignis preceptor meus*. Come abbiamo sottolineato, la possibilità di lasciar spazio ad altri era già stata allusa all’inizio del primo libro. Nel ripetuto riferimento agli antecessori, ai successori e agli emendatori dell’opera, Boccaccio rende saldo il suo rapporto con la tradizione letteraria di ogni tempo.

Un’apostrofe è canonicamente rivolta ai lettori, a cui è richiesto di aprire le orecchie, spalancare gli occhi e interiorizzare definitivamente il messaggio educativo del *De casibus*, affinché non cadano nel torpore morale:

Vos autem, qui celsa tenetis imperia, *aperite oculos et aures reserate*; et ne vos letifer sommus obrepat, *vigilantes aspiciate, si minorum negligitis, regum lacrimas, deiectiones, exilia, catenas, captivitates, cruciatus, vituperia, mortes, et sanguinem fusum, distracta cadavera, disiectos cineres, orbe pulsos heredes, exinanitas regias, et regna deleta*; et his inspectis, quibus quantisque Fortune tragulis pectus geratis adversum cognoscite [...]. Et ne vos aliquali ludi stabilitate decipi forte contingat, hoc infigite animo: quotiens scilicet apparet permicti status aliquis, a vertente totiens miseris credulis insidie parantur; et quanto magis videmini in astra transferri, tanto accuratius desiderium humili loco figite, *ut in elevatione unde exultetis habeatis, et in casu – si casus contingere possit humilibus – non sit unde tristari possitis*.

(*De cas.*, IX, XXVII 8-9)

La richiesta richiama l’impostazione retorico-pedagogica dell’intera opera, quindi l’*evidentia*. Nel passo citato è possibile rilevare non a caso un ripetuto riferimento al campo semantico della vista. Le immagini violente su cui è

fondata la narrazione e a cui, nel corso dei nove libri, è stata affidata la missione educativa sono rievocate tramite una ricapitolazione in forma di una serrata *enumeratio*, che è seguita da un secondo elenco accumulativo dei comportamenti virtuosi, oggetto di insegnamento nell'opera in forma oppositiva o, in via teorica, nei vari *sermone*s:

Deum summa veneratione colite et integro corde diligite, sequimini sapientiam et virtutes apprehendite, honorate dignos, amicos summa cum fide servate, prudentium consilia summite, et benignos vos minoribus exhibete; humanitate atque iustitia, dum datur, honores, laudes, gloriam famamque perquirite, ut vos dignos adepta sublimitate monstretis; et si contingat deici, non vestro crimine factum appareat, sed protervia potius Fortune cuncta vertentis.

(*De cas.*, IX, XXVII 10)

Recependo a pieno l'insegnamento petrarchesco, Boccaccio include ora tra le azioni considerate moralmente corrette anche la ricerca di onori, lodi, gloria e fama, specificando che devono essere rincorse con umanità e giustizia. L'opera si chiude infine con una topica apostrofe al libro, che possa vivere felice e mantenere viva la fama di Mainardo e dell'autore⁷¹.

Nelle zone proemiali e nella conclusione del *De casibus* è possibile individuare una serie di fili conduttori atti a innestare l'opera in una precisa tradizione letteraria e, al contempo, a fornire un contesto narrativo ad una diegesi altrimenti frammentata. Le singole biografie, più o meno connesse al concetto di *brevitas*, sono così rese salde l'una all'altra dal riferimento visionistico, un aspetto che manca alla tradizione biografica precedente. Ne emerge quella che può essere definita a tutti gli effetti una cornice

⁷¹ «Tu autem, parve liber, longum vive felixque, insignis militis Maghinardi meique tenax nominis atque fame», *De cas.*, IX, XXVII 11.

narrativa⁷², che potremmo definire affine alla struttura decameroniana. I motivi dell'impegno civile, della visione e del viaggio si ripetono nei vari tasselli della macrostruttura, mantenendo saldo il legame tra i vari libri, oltre che la scansione interna di vite e sermoni. Nelle zone di riflessione autoriale è possibile, inoltre, rilevare rimandi specifici agli strumenti retorici che Boccaccio impiega per raggiungere il proprio fine pedagogico, ovvero all'*evidentia*. I reiterati riferimenti al campo semantico della vista e più in generale alle percezioni sensoriali (tra tutte, l'udito continuamente stimolato da lamenti delle anime) consentono l'attivazione dei procedimenti di visualizzazione testuale. La scelta di inserire le narrazioni all'interno del sistema-visione è, a nostro avviso, da iscriversi all'interno di questa particolare impostazione retorica. Sogni e visioni sono l'esito di una stimolazione della virtù fantastica, ovvero quella che attiva il campo dell'immaginazione e permette la creazione di figure che hanno parvenza reale. Il messaggio educativo trasmesso da Boccaccio fonda la sua efficacia proprio sulla concretezza dell'esempio. I corpi mutilati, bruciati, tagliati, strappati e sofferenti dei personaggi sono il tramite simbolico del peccato, di ciò che non deve essere compiuto, del vizio e, più di ogni altro, della violenza icastica della Fortuna. La corrispondenza tra forma e contenuto, l'*aptum* retorico, è nel *De casibus* portata alla sua massima espressione con piena consapevolezza autoriale.

⁷² Sulla presenza di una cornice nel *De casibus* si rimanda ancora a N. Maldina, *Dante, Petrarca e la cornice*, cit.

5.3. Espressivismo apotrettico

La cornice visionistica del *De casibus* non è contestualizzata in uno spazio definito. L'unico ambiente a cui è fatto riferimento e dove si svolge l'azione è la stanza privata dell'autore-narratore in prima persona, in cui compaiono gli spiriti pronti a narrare i propri casi. Nelle filigrane dantesche dell'opera non è possibile riconoscere quindi uno dei tratti caratteristici della *Commedia*, ovvero l'attenzione alla dimensione spaziale e quindi la precisa delineazione di una geografia infernale. Nonostante Boccaccio impieghi a più riprese la metafora del viaggio-narrazione, l'istanza diegetica dell'opera può dirsi a tutti gli effetti statica. La mancata profilazione del luogo in cui la visione si manifesta non lede tuttavia l'effetto di realismo, che da sempre è riconosciuto alla prosa del *De casibus* come uno dei più grandi pregi. Ben note sono le parole di Attilio Hortis, che nell'Ottocento, additando i veristi del suo tempo, riconosceva a Boccaccio il merito di aver trasmesso un forte effetto di realtà nella sua opera, facendo inoltre riferimento alla precedente produzione del Certaldese:

Leggendo il libro del Boccaccio ti sembra talvolta di essere spettatore di un dramma; e a più di un atto vorresti applaudire per a verità nella pittura de' caratteri. [...] Quelli che chiamano se stessi col nome di *veristi* troveranno in tutte queste descrizioni del Boccaccio tanto *verismo*, che in nessun meglio: la scena tra Tieste ed Atreo è troppo vera, la descrizione della donna forse anche troppo particolareggiata, quella degli effetti perniciosi della gola quasi nauseante, i pidocchi che pullulano nella carni di Arnolfo imperatore, par di vederli ecc. In fatti, che il Boccaccio non fosse punto schizzinoso si vede dalle descrizioni del *Corbaccio*. E in quel sonetto dove predice l'invecchiare della sua donna "e il chiaro tesoro del sen ritrarsi"? ecc. Tuttavia devo confessare che in alcuni *poeti veristi* d'oggi c'è tanta arte e tanta leggiadria che, grazie queste, perdoneresti loro anche il *troppo vero*⁷³

⁷³ A. Hortis, *Studj sulle opere latine*, cit., p. 121 e n. 1.

La concretezza della narrazione nell'opera è tutta da riconoscere alla rappresentazione delle sofferenze fisiche dei personaggi che la animano, tanto da spingerci ad affermare che «il *De casibus virorum illustrium* è fondamentalmente un *de casibus corpororum*»⁷⁴. Boccaccio si definisce tramite la voce di Brunichilde «calamitatum preteritarum eviscerator novissime»⁷⁵. Il termine “eviscerator”, utilizzato in questa sede in forma metaforica, sembra cogliere a pieno il percorso di dissezione e smembramento della fisicità umana realizzato nel *De casibus*. La Fortuna si abbatte sul corpo dei protagonisti e con la sua violenza offre lo spettacolo di morti edificanti sviluppato nell'opera in maniera proporzionale alla loro componente distruttiva e truce, tanto che è possibile individuare in questa prosa il parallelismo tra «incremento etico e incremento macabro» proprio della letteratura espressivista medievale⁷⁶. È dunque il campo sensoriale della vista a primeggiare nell'intera narrazione, in cui non sembra possibile contare agilmente il numero di occorrenze di verbi quali “specto”, “cerno” o “video”. La ricchezza sensoriale si completa nei riferimenti alla dimensione uditiva, poiché gli spiriti si pongono in relazione con il protagonista attraverso la parola e il lamento delle proprie sofferenze. Le grida arrivano così a riempire la stanza, forti come quelle dei tribuni nei fori romani («Gracci Gaius et Tyberius fratres post miseriam Alexandri non minus clamoribus camerulam meam complentes quam dudum tribuni romanum forum facerant»⁷⁷).

Le anime si presentano al cospetto dell'autore-narratore manifestando su quel che resta del loro corpo dopo la morte le tracce delle rispettive avverse

⁷⁴ R. Gigliucci, *Evidenza e orrore*, cit., p. 33

⁷⁵ *De cas.*, IX, I 5.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *De cas.*, V, XVI 1.

esperienze di vita. Pur nel contesto della visione, il *De casibus* ha come oggetto vicende già avvenute nella loro concretezza. La narrazione guarda a un mondo terreno e reale, in cui l'elemento di finzione investe unicamente il livello della cornice. Il più chiaro significato di fortuna – a più riprese personificata nell'opera – è trasmesso dalla violenza con cui si abbatte nella vita degli uomini. In quanto prova concreta e innegabile della negativa sorte umana, i corpi sono esibiti nella prosa del *De casibus* grazie all'uso dell'*evidentia*. Al momento del primo incontro con i singoli personaggi, l'autore è spesso colpito dalla loro immagine decadente. È quello che avviene fin dall'iniziale comparsa di Adamo ed Eva⁷⁸, che si presentano cospetto di Boccaccio, intento a riflettere sulle rovine degli antichi, come due vegliardi erosi dalle loro (quasi) interminabili vite: «Maiorum nostrorum dum flebiles casus, ut satis dignum principem infortuniis assumerem ex deiectionum multitudine, animo voverem, et ecce senes astitere duo, tam grandi annositate graves, ut vix artus tremulos posse trahere viderentur»⁷⁹. L'aspetto dei "decrepiti" colpisce il Certaldese a tal punto da spingerlo prima a osservarli con sguardo attonito e pieno di meraviglia, poi a narrarne i casi: «Ego intueri decrepitos, mirari homines extra nature officinam productos, mortalium parentes omnium et paradisi ante obitum incolas stupens cepi, ac inde libens preferendos assumpsi»⁸⁰.

⁷⁸ Anche il *De mulieribus claris* prende avvio con il capitolo *De Eva parente prima*. Le fonti principali della biografia di Adamo ed Eva sono *Genesi*, II 4 e 5, oltre che il *Compendium sive Chronologia magna* di Paolino da Venezia. Il ms. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Latin, 4939, prodotto degli ambienti di Roberto di Angiò sotto la sorveglianza di Paolino da Venezia stesso, contiene un'annotazione di mano di Boccaccio al f. 116r. Dal codice egli trasse gli abbondanti estratti presenti in ZM 163v-263v tra il 1355 e il 1356. A riguardo cfr. I. Ceccherini, C. M. Monti, *Boccaccio lettore del Compendium sive Chronologia magna di Paolino da Venezia*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 374-6.

⁷⁹ *De cas.*, I, I 1.

⁸⁰ *De cas.*, I, I 3.

La medesima dinamica occorre ripetutamente nei nove libri in cui i ritratti assumono tinte drammaticamente truci. Tra gli innumerevoli esempi che possono essere tratti dal testo⁸¹, si veda almeno il caso di Gaio Mario Arpinate, ritratto affannato, con il volto bagnato di lacrime, l'aspetto scomposto, una veste funerea e ancora sporco del sangue versato in vita. Egli è condotto dalla Fortuna stessa (*mulier imperiosa*) davanti agli occhi del narratore: «Nec mora; et ecce *ante oculos meos mulier imperiosa deduxit, madidis gemitu genis, squalida barba, incompositis canis, funesta veste, adhuc civili sanguine respersum, erumnosum Marium Arpinatem*»⁸². Particolarmente pregnante è ancora la storia del filosofo Callistene, che appare più come un "mozzicone" cosperso di sangue e polvere che un uomo. La sua vista è a tal punto impressionante da commuovere lo stesso autore:

Nam haud procul inde adeo deformis et tabido turpis cruore Callisthenes tacitus sequebatur, *ut potius truncum sanguine pulvereque respersum sese moventem extimasses quam incedentem hominem*. Cuius ego casu nomen audiens, memoransque subito eum quandoque sscris phylosophantium in scholis

⁸¹ A titolo d'esempio per illustrare la varietà di queste iniziali descrizioni, si rimanda qui almeno a: «Non equidem unguentis madens, et fulgens purpura, verum fumosa facie extremi adhuc rogi, insignia ferens, querebatur anxie», *De cas.*, II, XII 12; « Hec, auream cesariem distractam manibus, et decoram faciem unguibus infestis rigatam, cum scissa ac turpissima veste, fletu habundantissimo humectans ora, pectusque pugnis tundens anxium, tristi cum voce viduitatem suam, fratris matrimonium, natorum cedem et suum lamentabatur exilium. Que, ut sic aliis prout michi pietatem iniciant, explicare mens est», IV, XIV 10; « Hec unguibus genas rigaverat, discerpserat crines et vestem diruperat lugubrem et crebris singultibus imperfectas voces adeo infrungebat, ut vix satis possem ex eis tanti doloris percipere causas», V, XIX 2; «Madens erat adhuc undis egyptiis udorumque fragmentorum fumo luridus vix cervicem sustentare posse videbatur», VI, I 34; «Quibus iunctus erat et ipse Vitellius vino madens adhuc», VII, V 5; « Veniebat hos inter Valerianus Augustus, turpi respersus canitie et servili veste contactus, qui non minus habitu quam verbis suam fatebatur ignominiam. Quam in amplioem sui nominis detestationem plusculis recitandam verbis assumpsi», VIII, II 13; «Gallerius Maximianus Augustus fetida putredine tabeque squalida completus calamum in se traxit», VIII, IX 1.

⁸² *De cas.*, VI, I 29.

celebrem audisse, nedum calamum, in ignominiam sevientis in eum, sibi ultro
sponderim, sed nec lacrimas negare potui
(*De cas.*, IV, VII 3-4)

La morte di Callistene, voluta da Alessandro il Macedone, è poi ostesa con un maggior novero di dettagli amplificanti nello spazio biografico a lui dedicato:

Callistheni effossi sunt oculi truncate aures et nares et labia pariter atque manus pedesque, deinde exercitibus, ira excandescente iubentis, tam ornatus regis preceptor in spectaculum atque ludibrium deductus est. Que cum nondum satis rabiem imperantis explessent, postremo cavea inclusus est et cum eo canis unus quietis lacesciti infestator assiduus
(*De cas.*, IV, VII 18-9)

Il corpo del filosofo, mutilato in più punti, è esibito per pubblico ludibrio. Dopo la sua messa in mostra, è sottoposto a tortura: rinchiuso in una gabbia che continuamente ne disturba il riposo. L'unica salvezza alla sofferenza di tale martirio è la morte, che gli è indotta grazie all'intervento salvifico di un anonimo soldato mosso a compassione. Informazioni sulla fine di Callistene provengono a Boccaccio da varie fonti⁸³. La descrizione della tortura sembra, tuttavia, provenire piuttosto da Giustino, che si sofferma a sottolineare l'entità delle mutilazioni subite dal personaggio: «Quippe cum Alexander Magnus Callisthenen philosophum [...] eoumque truncatis crudeliter omnibus membris abscisisque auribus ac naso labiisque deforme ac miserandum spectaculum reddidisset, insuper in cavea cum cane clausum ad metum ceterorum circumferret»⁸⁴. Nel *De casibus* la descrizione

⁸³ I riferimenti sono trattati dalle note all'edizione a cura di V. Zaccaria, p. 956. Si considerino almeno: Orosio, *Historiae adversus paganos*, III 18, opera posseduta da Boccaccio nell'attuale ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 489, ff. 1r-28r e 29r-91rA; *De or.*, II 14, 58, la cui conoscenza da parte del Certaldese è stata variamente discussa in queste pagine; *Fact. Dict.*, IX, VII 2, ext. 11, testo sicuramente noto all'autore.

⁸⁴ Giustino, XV 3, 4.

delle torture appare amplificata rispetto al modello: tra le parti mutilate, Boccaccio aggiunge infatti le mani e i piedi, dando così a Callistene a tutti gli effetti la forma di un tronco, la stessa che cattura la sua attenzione quando egli è mescolato nella folla delle anime piangenti. L'immagine truce è ancora dilatata dalla conclusione della sua biografia, segnata da una riflessione autoriale dalla forte tensione retorica e che pone l'accento sul campo semantico della vista:

Queso dicatis, segnes anime: quid in subsidium stolidæ opinionis vestre appositæ estis, *postquam in castra phylosophie potuit transvolasse Fortuna? An longos somnos, cenas opipares, rutilas auro vestes, obscenas libidines et fluxos in omne dedecus mores? Arma frivola hec sunt. Quid ergo? Excutite cervicis duritiem, aperite oculos mentis et videte quia humilitas sola, Deo gratissima virtus, huius monstri vires conterere potuit; et in Eo confidite cuius solius est potentes deponere et pauperem de stercore, dum velit, erigere*
(*De cas.*, IV, VII 22-3)

Le tre interrogative retoriche sono atte a sottolineare la singolarità del caso di Callistene: la fortuna, infatti, si abbatte su di lui nonostante egli abbia vissuto un'esistenza all'insegna della morale e del bene. Il retto comportamento del filosofo è opposto alla generale condotta degli esseri umani, caratterizzata dall'eccesso, ovvero da lunghi sonni, laute cene, vesti scintillanti d'oro, oscene libidini e costumi segnati dalla vergogna. Boccaccio si rivolge dunque in maniera imperativa ai suoi lettori di aprire gli occhi della mente e vedere che l'unica vera virtù apprezzata da Dio è l'umiltà. Nel passo ora citato l'autore impiega consapevolmente i termini che caratterizzano l'*evidentia* retorica, proprio dopo aver ostentato *ante oculos* il corpo macilento del personaggio.

Per continuare l'analisi delle forme stilistiche usate da Boccaccio nella scrittura del *De casibus* si ritorni ancora al modello di apertura, ovvero alla

narrazione delle vicende vissute da Adamo ed Eva, caratterizzata da una *descriptio locis* piuttosto ampia dedicata allo spazio in cui hanno condotto le proprie vite. La loro congiunta biografia è segnata dalla topica immagine dei giardini dell'*Eden*. L'attenzione dedicata qui al luogo in cui si è svolta loro prima esistenza è funzionale a drammatizzare le vicende di tutti i personaggi del *De casibus*. Gli umili casi vissuti dagli uomini illustri sono la conseguenza del peccato originale, la condanna scontata dall'umanità per aver tradito la fiducia divina. L'intera opera si realizza nel contrasto tra le realtà terrena e spazio divino-edenico in cui la natura risplende di un'accogliente positività, o meglio di uno statico benessere opposto ai dinamici rivolgimenti della fortuna che accadono nelle vite mortali:

Erat ibi videre solum distinctum mille florum coloribus et viriditate perpetua gaudere; proceras in celum arbores, placidas umbras eterna fronde prestantes, inter quas illa vite stabat egregia et spectabilis sapientie boni malique; fluvios insuper ex fonte purissimo atque vivo mira scaturigine undis argenteis pleno alveo effluentes, et tinnitu quodam suavi faciliq̄ flexu cuncta rigantes; invisā mortalibus nemora, levi aura percita et inaudita avium garrulitate sonora. Quid multa? Sol ibi maior, luna candidior, sydera clariora et inviolata serenitas; ibi res noxia nulla, securitas integra et tranquillitas sempiterna.

(*De cas.*, I, I 6-7)

La descrizione di natura topica qui offerta riecheggia quella dei numerosi *loci amoeni* che occupano le pagine boccacciane fin dalle prime prove. Lo spazio è una natura feconda e incontaminata, segnata dall'assenza di ogni elemento nocivo, in favore di sicurezza e stabile tranquillità.

I luoghi in cui si sviluppano le biografie sono ritratti con attenzione esclusivamente quando essi sono utili ad amplificare le azioni narrate. Particolarmente corposa è la connotazione della sontuosa casa di Nerone,

dimostrazione dei suoi tentativi di conquistare fama perpetua sperperando i propri averi nella costruzione di luoghi dediti al lusso⁸⁵:

Nam dum parietibus famam potius crederet quam virtuti, Rome mirande magnitudinis domum trium milium passuum ambitus habentem, vel plurium edificari fecit, quam primo Transitoriam nominavit; inde igne consumptam restauravit inpensius eamque, pro Transitoria, appellavit Auream. Intra quam non viridaria tantum, non claustra, sed arva vineta et rura silvasque disposuit atque stagnum permaximum introduxit et pecorum omnium fere specierum atque ferarum et piscium numerositate complevit, tecta autem aureis laquearibus exornavit, cenacula et cubicula tabulis eburneis auro gemmis et carissimis conchis mirabili decoravit artificio et alia plurima potius ad libidinem quam ad pulchritudinem magnifica superadiecit
(*De cas.*, VII, IV 13-4)

Pur avendo un'abitazione dal perimetro di oltre tremila passi, egli ne edifica una seconda ancora più grande. Devastata da un incendio, la ristrutturazione ampliandone ancora le dimensioni. Lo spazio circostante la villa non è riempito dai canonici chiostri e giardini, ma da vigneti, campi, selve, enormi fontane e animali. Ogni elemento che la compone è decorato con avorio, oro, gemme e preziose conchiglie. *L'enumeratio* del lusso, dell'eccesso che riempie il teatro neroniano mette in mostra il tentativo vilmente umano di raggiungere la bellezza naturale dell'*Eden* descritto nel primo libro. Boccaccio sembra suggerire che il tiranno tentò in ogni modo di raggiungere una bellezza che può essere per sua origine unicamente divina. Abbandonati i giardini paradisiaci a seguito del peccato originale, ogni tentativo dell'uomo di ricreare uno spazio consimile si traduce in una rozza e immorale ricerca di lusso. La costruzione di edifici terreni all'insegna di bellezza e gloria si connota così della gravità di una sfida a Dio. Esempio

⁸⁵ Della stessa colpa è additato Niccolò Acciaiuoli in *Epistola XIII*, cfr. la pt. 3, cap. 4 di questa tesi.

massimo di tale comportamento umano può essere tratto dalla seconda biografica del libro I, ovvero quella di Nembrot⁸⁶:

Aiunt enim, longo terrarum tractu interposito [...] non turris ad instar sed surgentis ex planitie montis, molem fere usque ad nubes ascendentem *vidisse*, quam cocto latere interlito bitumine constructam testantur etiam habitantes antiqui. Quod tam ingens nec ante nec post *visum* simile edificium, maxima imperantis superbia surgens, dum iam fere nubes actingeret, factum est ut eius repente, seu ventorum impetu seu divine manus impulsu, non absque maxima obsequentium clade, pars ex sublimi corrueret.
(*De cas.*, I, III 6-7)

Marcata dal duplice uso del verbo vedere, la descrizione della Torre di Babele è modulata in forma superlativa e dall'uso di stilemi collativi atti ad amplificarne l'immagine: alta quasi quanto le nubi, la struttura si innalza sulla terra non come un edificio, ma quasi come una montagna. Né prima né dopo la terra è stata testimone di una costruzione umana della stessa altezza, che sorgeva con il pieno orgoglio di Nembrot. Al momento in cui è rovesciata dalla mano divina, arriva quasi a sfiorare le nuvole. È questo l'esempio più pregnante in cui Boccaccio sfrutta l'attenzione alla dimensione spaziale per mettere in mostra un comportamento umano di sfida a Dio.

La prima caduta narrata nel libro I è, cronologicamente e per *dispositio*, quella di Adamo ed Eva. L'effettiva causa di tutti casi che compongono il *De casibus* è da ricondurre al peccato originale da loro commesso. Da essa consegue il mutamento dell'esistenza umana:

Per hoc, quasi reseratis postibus, *victricia vitia orbem intravere terrarum, nuda egestas et sollicitudines anxie, pallentes morbi, et suo gravis pondere*

⁸⁶ La figura di Nembrot è trattata da Boccaccio anche in: *Tes.*, I 7; *Am. Vis.*, VIII 7-9; *De mul.*, I 8; *Gen.*, IV 68. Per le fonti boccacciane si veda Zaccaria, *Note*, pp. 915-6.

miseranda senectus, servitus, exilium, labor indeficiens et – ut multa in unum colligam – Fortune ludibrium; ac cum his mors hominum certa, et in nichilum fere redigens cuncta sub sole nascentia. Hi vero, qui peccantes secum posteritatem omnem suam damnaverant, patrato scelere, abeunte luce qua erant amicti, propriam advertentes ignominiam, cum petiissent latibula, obiurgati primo, demum splendida pulsi patria, inter inertes glebas et agresti solo consitas devenere vepres, et fame conciti sudore victum querere, immite celum nunc algore nunc estu nunc peste pati, coruscationes crebras, tonitrua, ignita fulmina, ventorum impetus, ferarum serpentium aviumque aculeos atque rabiem, mille rerum pericula et ipsam sibi quesitam mortem pavescere inceperere.
(*De cas.*, I, I 11-2)

L'*enumeratio* di condizioni negative che sono riversate nella vita di Adamo ed Eva, dunque degli uomini tutti, è una drammatica e fitta sequenza di quelli che sono i motivi topici dell'opera. Ecco quindi comparire, al posto del paradiso edenico, i vizi, l'indigenza, le malattie, la vecchiaia, l'esilio, il lavoro, ovvero lo "scherno della Fortuna". La *climax* ascendente di negatività si conclude con l'immagine della morte, unica sicurezza dell'esistenza terrena. Cercando riparo, i due incontrano solo l'asperità della natura e del cielo, che si realizza nella difficoltà di approvvigionamento del cibo, nella minaccia delle bestie feroci, nella violenza delle calamità naturali⁸⁷. Lo spazio che li circonda è ora connotato esclusivamente negativa. Su questo sfondo si realizza la fine di Adamo ed Eva, segnata dalla vecchiaia e dalla decadenza che da essa consegue. Decrepiti e privi di ogni forza, i due sono destinati alle fiamme dell'inferno.

Il nuovo e spaventoso volto della natura è teatro di molte altre azioni disoneste nel *De casibus* e in particolar modo è descritto con forti tensioni evidenti quando è topico sfondo di battaglie. Il peccato originale si riverbera nello spazio, amplificando la componente orrorifica della narrazione. È il caso del luogo impervio in cui sono trascinate sotto inganno le truppe di

⁸⁷ Per le descrizioni delle tempeste si veda almeno *De cas.*, I, XV 10 e IV, X 3.

Giuliano l’Apostata⁸⁸. L’ambientazione è qui caratterizzata da un caldo infernale. Nel connotare il contesto in cui si svolgono le azioni, Boccaccio riesce con pochi tratti a raggiungere un positivo effetto di realtà, fornendo dettagli concreti e verosimili, come la notizia degli elmi dei soldati quasi ardenti in quanto surriscaldati dal sole cocente:

In quibus adeo miser exercitus anxistus est ut deperire funditus credere.tur.
Nam desuper tanto solis urebatur estu ut galee quasi ignite ferrent.
Fervebant similiter et arene adeo ut grave esset militibus firmare vestigium.
Erat insuper omnino sterilis locus nec unquam diu quesita ulla apparebat
aquatio
(*De cas.*, VIII, XI 11)

Allo stesso modo Radagaiso, re dei Goti, si accorge troppo tardi di aver portato il suo esercito in una zona più che impervia. I monti in cui i soldati sono costretti a marciare sono definiti “saxeii”, “steriles” e “arida”⁸⁹. Un contesto caratterizzato in maniera affine è inoltre quello in cui si muove Annibale nel tentativo di valicare le Alpi, impresa che causa la morte di circa la metà dei suoi soldati, quasi tutti gli elefanti e una gran quantità di cavalli⁹⁰. Mortifere sono le scene dei fiumi rossi a causa del sangue degli uomini caduti in guerra: «Sed in cassum factum est, tanque ingens suorum multitudo est cesa ut Granicus et Asopus amnes, penes quos agebatur fuga, occisorum turbarentur sanguine»⁹¹. Ancora un dettaglio di realtà rende abilmente l’atmosfera terrificante in cui si svolge la narrazione della fuga di Mitridate e la sua truppa:

⁸⁸ Su Giuliano l’Apostata nel *De casibus* vd. S. Trovato, *Giuliano l’Apostata nel De casibus di Boccaccio*, in *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, a cura di A. Ferracin, M. Venier, Udine, Forum, 2014, pp. 75-91.

⁸⁹ *De cas.*, VIII, XIV 6.

⁹⁰ «Pyreneo superato, devenit ad Alpes. Quas tam ratione montium scabrosissimorum et inviorum fere quam insultuum», *De cas.*, V, X 4.

⁹¹ *De cas.*, VI, V 28.

Quem cum sequeretur Pompeius, contigit quod, surgente iam nocte concubia, nocturno celi iubare *luna adversus fugientem militare visa est; nam cum radios semipieno orbe funderet et regis militum terga feriret ac eorum pre se longissimas porrigeret umbras, accidit ut vere fatuo omnes carperentur errore crederentque, quas ipsi faciebant umbras, hostes esse iam supervenientes. Sed quid nocte non suadet fugientibus timor? Expedivere igitur ob hoc arcus sagittas et gladios et tela in vacuum vibrantes aerem, fere prius arma viresque consumpsere quam, quos ipsi putabant cedere, advenirent.*
(*De cas.*, VI, V 34-5)

I raggi della luna semipiena colpiscono alle spalle gli uomini in fuga rendendo oblunghe le loro ombre, che vengono così scambiate per i nemici. I soldati si scagliano quindi contro di esse, facendo vibrare le proprie armi nel vuoto, finendo per sperperare energie e armi.

Alle origini della vita umana e della narrazione del *De casibus*, è una violenta caduta, ma anche un cadavere sanguinoso e putrido da osservare. Adamo ed Eva vengono puniti per il loro errore con una tortura visiva: sono costretti a guardare lo spettacolo del fratricidio avvenuto tra i propri figli, nonché il corpo offeso di Abele:

Quas insuper eis fuisse mentes suspicer, cernentibus ex duobus filiis alterum alterius mactatum nequitia, cadaver exanime, immobile corpus, tabido respersum cruore et insensibile; quas lacrimas, quos dolores, quos horrores et pavores illo usque incognitos arbitrer? Inde alium transfugam, exulem, vagabundum, et postremo inter vepreta lustraque ferarum delitescensem, nepotis sagitta confossum?
(*De cas.*, I, I 13)

I lettori sono spettatori tanto delle fini violente dei protagonisti delle vite, quanto di ulteriori morti che di cui sono testimoni gli stessi spiriti nel corso della vita terrena. La morte dei cari è una delle più profonde sofferenze a cui sono soggetti i biografati. Tra tutti, particolarmente icastico e violento –

caratteristica che accumuna il ciclo delle vite ebraiche del *De casibus*⁹² – è il caso di Atalia. La donna vede tutti i suoi parenti perire di morte violenta, quando Boccaccio-narratore la incontra per la prima volta, è ancora bagnata di lacrime e con i capelli scomposti per la sofferenza che l’ha afflitta in vita⁹³. La fine dei suoi cari è narrata con particolare impeto. Il padre perisce trucidato, il suo sangue è leccato dai cani. La regina di Gerusalemme è poi costretta a vedere la degenerazione fisica di Ioram, suo consorte: affetto da una malattia letale, l’uomo emette nelle feci anche le proprie viscere, lasciando una vita in una morte atroce, disgustosa e maleodorante: «Demum ipsum Ioram virum suum a pestifero morbo correptum vidit et longa egritudine maximo eiuso tedio tabescentem, adeo ut ad ultimum etiam viscera per posterius emicentem aspiceret, et tandem fesissimo mortis exalantem genere»⁹⁴. Ancora Atalia è obbligata a vederne il cadavere vilipeso e privato di una sepoltura regale⁹⁵. La più atroce fine spetta però alla madre:

et Iezabel mater insignibus ornata regiis, eiusdem Iehu iussu ex turri celsa deiecta, rotis curruum et discurrentium equorum pedibus oppressa, corpus omne effuso sanguine quassatis ossibus cerebroque resperso attritum, et in tabem lutumque redactum est eo ipso in agro quem Nabaoth fraude sua abstulerat; et si que ex cadavere fuere reliquie, a feris alitibusque distracte sunt et viscera etiam laniata.

(*De cas.*, II, VII 10)

⁹² Il popolo ebraico subisce pene particolarmente truci nel *De casibus*, in particolar modo un ciclo di *aerumna* su questo tema si sviluppa nel libro II ai capitoli I, VI, VII, IX, XIV 1, XV, XVII 1, ma si veda anche più avanti VI, IX. Sulla violenza espressiva ad esso dedicata cfr. variamente A. Cerbo, *Ideologia e retorica*.

⁹³ Cfr. *De cas.*, II, VI 10.

⁹⁴ *De cas.*, II, VII 5.

⁹⁵ Cfr. *De cas.*, II, VII 6.

La fine di Iezabel è narrata da Boccaccio ancora nel *De mulieribus claris* e nelle *Esposizioni sopra la Comedia*⁹⁶, ma solo nelle pagine del *De casibus* il macabro arriva a un tale livello di particolareggiamento, che assume tinte raccapriccianti: gettata dall'alto di una torre, la donna è schiacciata dalle ruote dei carri e dagli zoccoli dei cavalli; il sangue versato, le ossa spezzate, le cervella disperse, il corpo diviene poltiglia fino a confondersi con il fango, quel che ne rimane è sbranato da belve e rapaci. La presenza di così ricchi dettagli non è da intendersi accessoria, ma funzionale agli obiettivi dell'opera. La via educativa passa nel *De casibus* attraverso il disgusto, la repulsione e l'orrore. Secondo un gusto tanto classico quanto medievale, all'amplificazione del macabro corrisponde nel *De casibus* un accrescimento del messaggio morale su cui l'autore fonda il suo intento pedagogico.

Come già appare da queste analisi, le fini violente e sanguigne dei personaggi che seguono assumono la forma di una teatralizzazione degli elenchi enumerativi inclusi nella prima biografia del *De casibus*. Se la vita dei due avi offre a Boccaccio la possibilità di motivare l'origine delle sofferenze umane, queste vengono più nel dettaglio affrontate e mostrate ai lettori singolarmente in tutte le narrazioni che seguono, per poi essere argomentate nei *sermones* che le affiancano. Due elementi della lunga *enumeratio* sono la vecchiaia e l'indigenza, già resi evidenti nella descrizione di Adamo ed Eva, il primo della serie è invece la comparsa del vizio nella vita umana, di cui i due non forniscono un modello. Esempio pregnante in questo senso è la figura di Sardanapalo, re degli Assiri e rappresentato come l'ideatore del lusso. A lui si devono, sottolinea Boccaccio, un gran numero

⁹⁶ «sic et Iezabelem matrem regis ornatum e turri celsa deictam et discurrentium calcitam pedibus atque adeo calcibus et rotarum orbitis attritam, ut in cenam versa nullum infausti corporis remaneret vestigium», *De mul.*, p. 208; «e Iezabel ad essere della torre sospinta e da' cavalli e da' carri e dagli uomini scalpata e divenir loto e sterco della vigna», *Esp.*

di invenzioni: il letto di piuma e coperto di seta, i bicchieri d'oro e pietre dure, le bevande complesse e i vini, profumi e lozioni atti a stimolare gli amplessi sessuali⁹⁷. La vita di eccessi è rappresentata da quattro fitte sequenze di enumerazione per accumulo (paragrafi 7-8, 11-2, 14-5, 18). Particolarmente incisivo è il denso elenco dei commensali invitati da Sardanapalo nella sua reggia e che sembrano richiamare la scena del banchetto disgustoso offertogli da Niccolò Acciaiuoli e descritto da Boccaccaccio nell'*Epistola XIII*⁹⁸:

Ceterum, ne quis illum arbitraretur solitudini damnatum omnino, sibi contubernales quesivit popine nidore afflantes cocos, sanguine bestiarum luridos lanistas, squamis piscium coruscos cetarios, nec non et eructantes assidue externa crapula epulones, et – perniciosissimum genus hominum – assentatores histrionesque et – quos diligebat precipue – ceterarum gentium sterquilinum lenones, lupanaria redolentes: profecto omnes secte gnatonice, voluptatum professores et scelerum.
(*De cas.*, II, XII, 11)

La mensa non è solo posta *ante oculos*, ma anche *ad aures* e *ad nares* del lettore. I singoli convitati sono imbrattati di sangue, maleodoranti, sporchi delle squame di pesce, ancora sotto gli effetti della sbornia del giorno precedente, portano con loro le tracce olfattive dei peccati commessi nei postriboli in qualità di ruffiani. A tutti costoro, e una folla di donne, è aperta la reggia di Sardanapalo, emblema della smoderatezza. La scelta dei singoli personaggi ha una carica espressiva altissima in cui Boccaccio si destreggia quasi con virtuosismo, che tuttavia non è mai fine a se stesso nelle pagine del *De casibus*. Avvertendo la sua rovina, Sardanapaolo comprende i suoi peccati, ma non mostra segno di cedimento: decide infatti di morire arso su un'ara

⁹⁷ *De cas.*, II, XII 8.

⁹⁸ Si veda la pt.3, cap. 4 di questa tesi.

composta da tutti i suoi averi e comanda che sopra a un suo busto venga vergata la frase «Habeo que edi, queque exaturata libido hausit: alia iacent multa et preclara relictas»⁹⁹.

Il tema del cibo e gli effetti perniciosi della gola sono argomenti tipici della letteratura dedicata al basso corporeo e particolarmente evidenti sono le descrizioni ad esso dedicate nel *De casibus*. Tale peccato, già citato nella biografia di Sardanapalo, occorre ripetutamente nei nove libri ed è in modo specifico evidenziato nella vita di Aulio Vitellio Cesare¹⁰⁰. La narrazione ha come riferimento principale il *De vita caesarum* di Svetonio, di cui Boccaccio trascrive i passi utili ai ff. 61r-v di ZM. Rispetto alla fonte, il Certaldese insiste in una ricca aggettivazione atta alla moralizzazione dei contenuti, impiegando specificatamente termini quali “insatiabilis”, “ferinus” o “hiulcus”. È proprio a partire dal modello boccacciano che negli specchi dei principi che, «emblema della concupiscenza, l’ingordigia diventa l’attributo del tiranno»¹⁰¹. Tale aspetto è particolarmente evidente nel passo dedicato a Vitellio: di umili origini, diviene dedito al peccato di gola solo dopo aver raggiunto l’alta carica di imperatore; dopo aver ceduto a questo vizio, cede a ogni altro e nel suo grasso petto prende posto ogni forma di crudeltà («Tam in peto vitio depravatus Vitellius, se ad omne facinorum genus exhibuit facilem et paulatim inter infanda pingue pectus intravit sevitia, quia uti nuper indulgentia nimia nocentibus etiam ignoscebat, minus

⁹⁹ *De cas.*, II, XII 32.

¹⁰⁰ Sul peccato di gola Boccaccio si sofferma abbondantemente anche nel commento al canto VI dell’*Inferno* incluso nelle *Esposizioni sopra la Comedia*. A tal riguardo, anche per ulteriore bibliografia, cfr. almeno F. Pucci Donati, *Peccato di gola e arte culinaria nel commento di Boccaccio al canto VI dell’Inferno*, in *Boccacce, entre Moyen âge et Renaissance. Les tensions d’un écrivain*, a cura di S. Ferrara, M. T. Ricci, E. Boillet, Parigi, Champion, 2015, pp. 56-65.

¹⁰¹ F. Quellier, *Gola. Storia di un peccato capitale*, Bari, Dedalo, 2012, p. 28.

consulte etiam in innocuos prorumpibat»¹⁰²). Banchetti e conviti, a cui partecipa con grande slancio, non bastano a saziare le sue necessità, al punto che egli arriva persino a mangiare carni solo semicotte e avanzi già addentati da altri:

Sic igitur ex humili evectus loco, quasi non oportuna virtus, non vigilantia, non circumspectio sit, nisi ut veniamus ad apicem, ea se proluit labe qua et predecessores; et in segnitiem lapsus, quasi cuidam optimo vivendi genere, gule sese ultro concessit atque voracitati; et cum non sufficerent sumptuosissime commensationes cene atque convivia, quibus apud varios et sepiissime toto vacabat studio, mediis etiam in sacrificiis et inter altaria occupatus, semicoctas ex popinis raptim rapi carnes seu diei preteriti semesa fragmenta portari iubebat et pontificalibus ornatus infulis hiulco et quasi insatiabili gucture ferino ritu devorabat apposita, crebris atque maximis potationibus capacissimum ventrem complens, et inde vino marcens titubanti gradu circuibat aras.

(De cas., VII, VI 12)

La figura del tiranno è gradualmente umiliata e ridicolizzata, non senza tinte di compiaciuta ironia che aggiungono dettagli comici alla truce descrizione moralizzante, come quando Boccaccio afferma che, a stomaco pieno, i rutti di Vitellio arrivano a superare gli astri («solitus pleno gurgite astra boatu superare»¹⁰³). Nonostante egli sia un imperatore, preferisce crapule e taverne alle guerre, favorendo in occasione la pace solo per poter vivere un'esistenza gaudente. Quando ormai la fine è vicina e avverte la concreta possibilità di essere trattato in ostaggio dai nemici, egli non rimane a stomaco vuoto, ma solo dopo aver cenato abbondantemente tenta la fuga verso la Campania scegliendo, non a caso, come sola compagnia un fornaio e un cuoco¹⁰⁴. La fine di Vitellio è segnata da violenza e umiliazione; la sua figura è abbassata a livello bestiale:

¹⁰² *De cas.*, VII, VI 13.

¹⁰³ *De cas.*, VII, VI 16.

¹⁰⁴ Cfr. *De cas.*, VII, VI 20.

ligatis post tergum manibus indutoque gucturi eius laqueo, seminudus in forum deductus est nec solum turpibus verbis occurrentium increpatus atque delasus, sed ceno lutoque atque stercoreibus passim deturpatus lacessitusque ad scalas usque Gemonias protractus est [...]. Inde iniecto ab apparitore naribus eius unco, clamantibus in eius opprobrium omnibus, usque Tiberim ritu fetidi canis distractum et in fluminis alveum proiectum est deforme cadaver et cum vita dedecorose Auli ebrietas et imperium finita sunt.

(*De cas.*, VII, VI 22-3)

Legato con le mani dietro la schiena e con un laccio al collo, è condotto seminudo al foro sotto gli occhi dei cittadini, che lo oltraggiano e irridono urlando, oltre che lanciandogli fango e sterco, per poi torturarlo fino alla morte. Al suo cadavere un boia appicca un gancio per trascinarlo fino al fiume Tevere, in cui è gettato al pari di un cane puzzolente. L'impero di Vitellio termina così insieme alla sua ubriachezza.

Alla vita segue una ricca e acuta invettiva dal titolo *In gulam et gulosus*, che si chiude con un riferimento al tiranno¹⁰⁵. La *comparatio* posta in apertura della digressione sermonistica riconosce la gola come il peggiore di tutti i vizi, poiché, causando un'alterazione mentale, ne procura ulteriori¹⁰⁶. L'ingordigia non è un problema di sola natura morale, ma anche fisica, poiché ha gravi effetti sulla salute degli uomini incidendo sul cerebro quanto sull'apparato digerente e corrompendo così gli umori corporei¹⁰⁷. Le

¹⁰⁵ Attilio Hortis ritiene il capitolo interamente dipendente da Fulgenzio, trascritto da Boccaccio al f. 106v di ZM, vd. A. Hortis, *Studj*, cit., pp. 536-7. Diverse le opinioni più recenti, per cui vd. A. M. Costantini, *Studi sullo Zibaldone Magliabechiano. I. Descrizione e analisi*, in «Studi sul Boccaccio», VII, 1973, pp. 21-58, a p. 48.

¹⁰⁶ «Abominabile quippe vitium in quocunque luxuria: sic segnitie et avaritia fugiende, ira vero preceps ob furiosam cecitatem damnanda est; sed bestialis atque exitialis est gula in quam, dum moderate nature bonis substentationi concessis utimur, ni apponamus appetitui a gustu excitato sapido temperantie frenum, facile labimur», *De cas.*, VII, VII 1. Per la considerazione della gola come generatrice di ulteriori vizi e di comportamenti negativi si veda inoltre il paragrafo 5 del medesimo capitolo.

¹⁰⁷ Cfr. *De cas.*, VII, VII 6-7.

conseguenze di tale alterazione sono presentate in una sequenza enumerativa ordinata in una *climax* ascendente di gravità che culmina con la morte:

Que tamen non nunquam servata, ut in eodem cum maxima gulosi anxietate tabescant necesse est et a tabefactis sanguis humoresque ceteri corrumpantur et sic in corpore omnis ordo nature vertatur in peius oportunum est, ex quo oculorum orisque totius deformitas nascitur, oriuntur et insuper tremula paralysis, tumens bulsities, sitibunda ydropisis, macilenta tisis, nodosa podagra, fervens prurigo, turpis scabies estuansque febris et nausea stomaci renuentis. Quibus immatura mors etiam sepe superadditur plurimis ut verificetur quod aiunt prudentissimi medicorum: «Plures interfecit cena quam gladius».

(*De cas.*, VII, VII 7-8)

La descrizione della malattia è più in generale un capitolo importante della narrazione nel *De casibus*. In questa sede, Boccaccio offre in latino la prima prova di un tema già ampiamente affrontato nella produzione volgare a partire dalle famose pagine dedicate alla peste. Il realismo della prosa raggiunge nella descrizione delle malattie le sue punte più alte, costruite con una particolare attenzione all'aggettivazione e con immagini in grado di rendere a pieno la devastazione del corpo umano¹⁰⁸. I quadri visivi sono arricchiti dalle sensazioni olfattive proprie della materia umana in stato di disfacimento e putrefazione. Si prenda ad esempio l'orrenda descrizione del corpo di Erode, coperto di lebbra, maleodorante e divorato dai vermi:

Nam cum incessabili et infesta prurigine teneretur et *per omnem corporis partem scaturientes vermes assidue glomerari cerneret* nec his obstari seu occurri posse medelis et minime Asphaltidis calentes undas vel tepentis olei balnea prodesset cognosceret se mori auspicans, ut suo

¹⁰⁸ Sulla malattia nel *De casibus* si veda A. Cerbo, *Ideologia e retorica*, cit., pp. 275-7.

funeri publice Iudeorum lacrim, cum eis se odiosum adverteret,
prestantur, novum crudelitatis genus commentus est.
(*De cas.*, VII, II 36)

Marcata dall'uso del verbo "cerno" e dalla costruzione ipotattica, particolarmente evidente è la descrizione dei grovigli di vermi che scaturiscono dalle parti del corpo di Erode. A nulla valgono i tentativi di cura, la sofferenza sembra essere perpetua e non fa altro che alimentare la già ben discussa crudeltà dell'uomo. La malattia che lo affligge è poco prima definita da Boccaccio "seva" e "turpia", termini semanticamente pregnanti nel definire un corpo che già assapora in vita un'esperienza che caratterizza la condizione di un cadavere. Anche Galerio, roso da rabbia interiore, è affetto da un'affine malattia pestifera: in un lezzo disgustoso, dopo aver rimesso le sue viscere putrefatte, vede uscire vermi da ogni suo orifizio come fosse una "cloaca putrida":

Sane iam minoratus Gallerus, Licinium dacum hominem evestigio
adversus Maxentium dixit imperatorem. Ipse vero, intrinseca agente
rabie, in pestilentem adeo valitudinem incidit ut putrefactis introrsum
vitalibus non solum expueret, verum, *eo etiam obsistente, ex auribus
naribusque et ore non aliter quam ex putredinis cloaca quadam vermes
scaturirent continue* tanto cum fetore ut quocunque deferretur illico aer
tetro inficeretur odore.
(*De cas.*, VIII, IX 9)

I riferimenti alla dimensione olfattiva rendono ancora più vivida la scena disorrevole, atta a provocare disgusto per la realtà terrena nel lettore. Entrambi i ritratti mettono in scena un motivo topico delle *artes praedicandi*, già citato nelle pagine di questa tesi dedicate al *Corbaccio*, ovvero quello del corpo divorato da vermi e insetti di vario genere. Il rapporto con le forme della predicazione medievale sembra divenire ancora più stringente nel *De casibus*, nei cui passi citati la morale non lascia spazio all'ironia e ricalca,

anticipando i sermoni, stilemi propri delle orazioni ecclesiali. Un'immagine affine è quella di Arnolfo, le cui membra sono lese dal prurito incessante dei pidocchi. La violenza icastica della sua descrizione era stata già notata da Attilio Hortis. L'effetto di presenza prodotto nel lettore è dato dalla grande attenzione al dettaglio:

Sed ea cedente, in Arnulphum, ex concubina Carolimanni filium et Romanorum imperatorem, *oculos iniecti eumque tanto pruritu plenum venientem vidi, ut strictis dentibus fere se totum laceraret unguibus. Nec scabiei causa, quin imo pediculorum undique scaturientium infestatione.* A qua – ut ipse dicebat – cum nulla medicorum ope posset liberari quin pulpis corrosis omnibus, ossibus nervisque relictis, usque ad precordia penetrarent; et ob id victum se tam dolore quam fastidio querebatur. (*De cas.*, IX, VI 7)

Il narratore vede Arnolfo farsi avanti: serrando i denti per la sofferenza, egli è intento a grattarsi ovunque fino alla corrosione di polpa, nervi, ossa e viscere. Causa dell'incessante prurito non è una malattia violenta come la scabbia, ma minuti pidocchi che ne hanno infestato il corpo in ogni sua parte. Le fonti a cui Boccaccio guarda per trarre le informazioni relative alla patologia di Arnolfo sono nettamente più brevi, poiché si limitano a fornire la notizia che egli è così invaso dai pidocchi da non poter sopperire alla sofferenza con alcuna cura medica¹⁰⁹. Nel semplice dato storiografico

¹⁰⁹ «Demum imperator Arnulphus longa infirmitate tabefactus, nulla arte medicinali poterat adiuvari, quin a pediculis consumeretur», Martin Polono, *Chronicon pontificum et imperatorum*, 463, 47-8, trascritto da Boccaccio in ZM, ff. 79r-v. Ma si veda anche: «Arnulphus longa egritudine dissolutus, vel, ut quidam ferunt, afflictus a minutis vermibus quos pediculos vocant adeo in corpore eius scaturientibus, ut a nullo medicorum minui posset, mortitur», Vincenzo di Beauvais, *Speculum Historiae*, 25, 57, cfr Zaccaria, *Note*, a p. 1041. L'opera di Vincenzo di Beauvais fu di certo nota a Boccaccio in qualità di fonte del *Compendium sive Chronologia magna* di Paolino da Venezia, cfr. C. M. Monti, *Boccaccio lettore del Compendium sive Chronologia magna*, cit., p. 376. Sulla tendenza di Boccaccio ad amplificare le sue fonti nel *De casibus* si veda R. Gigliucci, *Evidenza e orrore nel De casibus*, cit.

Boccaccio legge le possibilità icastiche dell'immagine, ponendo il potenziale visivo al servizio dell'intento morale. Lo sfascio corporeo del personaggio è amplificato orrorosamente rispetto alle fonti tramite la descrizione attenta della sintomatologia da cui è affetto, che attraversa gli strati corporei fino ad arrivare agli organi interni. Anche in questa sede, il Certaldese sottolinea di aver "introdotto gli occhi" («oculos inieci») nello spirito, di aver osservato i segni della sofferenza rimasti sull'effigie scavando nel profondo, dunque attraversando i vari strati della corporeità fino al livello viscerale. La predominanza del campo semantico della vista conferma l'aderenza della scrittura boccacciana alla retorica dell'amplificazione evidente.

Numerosi sono ancora gli esempi che possono essere tratti dai nove libri, in cui l'impianto stilistico di evidenza e violenza espressiva mantiene una forte compattezza. Come discusso nell'analisi dell'invettiva *In garrulos adversus rhetoricam*, Boccaccio ha piena consapevolezza che la retorica deve misurarsi con una funzione pragmatica. L'arte oratoria, per essere definita virtuosa, non può necessariamente essere fine a se stessa. La costanza nell'applicazione delle forme amplificative e di visualizzazione testuale è connessa alla finalità didattica del *De casibus*. Come spesso accade nei nove libri, davanti alla testa mozza di Ciro galleggiante in otre di sangue, Boccaccio-narratore si interroga retoricamente su quale sia il senso di tanta osservazione orrorifica: «Quid hoc spectare? Quid cernere caput Cyri [...]?»¹¹⁰. La domanda ha dunque ovvia risposta nella natura stessa dell'opera, ovvero nel principio medico allopatico e classico del *contraria contrariis curantur*: l'insegnamento della virtù e del retto vivere può essere raggiunto più abilmente solo osservando analiticamente i vizi e la degenerazione che comportano nell'esistenza umana. Attraverso il mezzo

¹¹⁰ *De cas.*, II, XXI 3.

della scrittura visualizzante e una retorica piena e corrispondente a un contenuto concreto, Boccaccio realizza una terapia di natura medico-pedagogica.

5.4. Il caso di Filippa di Catania

Le vicende che chiudono il *De casibus* non raccontano la vita di un uomo illustre, ma di Filippa di Catania, un'umile lavandaia siciliana la cui storia gode di scarse testimonianze scritte antecedenti all'opera boccacciana. L'unicità del personaggio di Filippa nei nove libri di biografie è evidente e spinge l'autore ad anteporre alla sua vita un intervento di natura giustificativa, ovvero il capitolo IX, XXV, intitolato "Excusatio auctoris ob Phylippam Cathinensem". Rivolgendosi direttamente ai suoi lettori, Boccaccio chiede di abbandonare lo sdegno per la peculiare presenza conclusiva di una donna dalle umili origini, poiché, a discapito della sua estrazione sociale, visse una vita oltremodo fortunata negli strati più alti della società. Al primo incontro con lo spirito, il narratore è fortemente colpito dal suo aspetto, che è quello di un'eroina tragica (significativo, in questo senso, il rimando alle chiome sparse): «non vereatur nunc inter anxios plures, canis sparsique comis, per omne effetum corpus Fortune ictus ostendens, Phylippa cathinesis tremula voce deposcere se saltem tanquam pedissequam, si aliter non datur, trahi post reges»¹¹¹. Il corpo di Filippa, l'ultimo a cui è dedicata una narrazione estesa, ostende in ogni sua parte i colpi della fortuna. Come quelli che l'hanno preceduto, è la traccia materiale della mutabilità terrena, ma soprattutto è strumento finale del progetto

¹¹¹ *De cas.*, IX, XXV 2.

pedagogico boccacciano. La scelta di dare spazio a una umile lavandaia è argomentata e motivata dall'autore con due argomenti:

Quam ego, etsi satis absque cuiusquam iniuria, cum claros *non nobiles* tantum testatus sim velle describere, obsecrantem suscepisse poteram, non tamen absque causa suscipiendam ratus sum, *ut scilicet opus totum suis partibus in aliquo videretur esse conforme, in quibus cum exordiat a letis et in miserias finiatur*, visum est, uti a nobilissimo homine operi initium datum est, sic in plebeiam degeneremque feminam finis imponeretur
(*De cas.*, IX, XXV 2)

Boccaccio innanzitutto specifica che le biografie riguardano programmaticamente personaggi "clari" e non "nobiles", dunque, celebri a prescindere dalle proprie origini, come famosa è tra le persone la storia di Filippa di Catania. Aggiunge inoltre che la narrazione delle sue vicende fornisce un equilibrio strutturale all'opera: le singole narrazioni hanno infatti un esordio lieto e una fine misera, allo stesso modo l'intera opera avrà la medesima scansione aprendosi con le storie di un uomo nobilissimo e chiudendosi con la vita della lavandaia siciliana. Scegliendo, dunque, una precisa *dispositio* degli argomenti sia sul piano micro che macrostrutturale, Boccaccio identifica la narrazione del *De casibus* in una tragedia. Nella *Parisiense poetria*, ad esempio, Giovanni di Garlandia offre la seguente definizione del genere: «Huius tragoediae proprietates sunt tales: gravi stilo describitur, pudibonda preferuntur et scelerata; *incipit a gaudio et in lacrimas terminatur*»¹¹². Le proprietà che lo caratterizzano appartengono a pieno titolo all'opera in analisi: l'uso dello stile grave; la preferenza per argomenti disonorevoli e scellerati; un inizio a *gaudio* e una fine *in lacrimas*. Sembra suggestivo notare che la definizione inclusa nella poetria sia seguita da una tragedia esemplificativa che ha come protagonista proprio due lavandaie,

¹¹² *Par. poet.*, VII.

le *Due lotrices*¹¹³. A prescindere dall'evidente vicinanza con il testo di Giovanni di Garlandia, le affermazioni boccacciane inseriscono apertamente l'opera nella definizione variamente condivisa nel Medioevo di tragedia, ovvero una narrazione avente un avvio lieto e una conclusione triste, negativa. La biografia di Filippa catanese non deve, quindi, sorprendere il lettore arrivato alle ultime pagine del *De casibus*: non presenta alcun punto di rottura con i contenuti dell'opera, ma al contrario ne assicura l'impalcatura strutturale.

La vita conclusiva del *De casibus* ha un legame forte con il resto dell'opera non solo secondo questa prospettiva, ma anche nella sua realizzazione retorica. Come si vedrà, la fine atroce della donna raggiunge le vette più alte del descrittivismo macabro ed enargico boccacciano. La violenza è qui amplificata al suo massimo, esibita al lettore come ai testimoni oculare della morte di Filippa. Lo spazio testuale in cui i casi sono narrati è particolarmente ampio. Anche in questo caso, l'autore rende esplicite le sue scelte espressive:

Prosecuturus igitur infelicis Phylippe tam successus quam reliqua, eo quod propter sui novitatem paucis adhuc cognita sit, nec ex literis sed relatibus habeantur, non incongrue arbitratus sum, ne brevitatis nimia, alibi ampliationem facile non habens, dicendorum intentionem auferat, hystoriam simul et intentum contexere, in qua quedam auribus, quedam oculis sumpta meis describam. In visis vero me minime deceptum scio; si in auditis veriora tradantur, non reprehendendus venio, cum exquisiverim certiora pro viribus.
(*De cas.*, IX, XXV 3-4)

¹¹³ Il testo è stampato nell'edizione della *Parisiense poetria* a cura di Ernst Gallo. Sulla tragedia vd., anche per la bibliografia pregressa, almeno A. Bisanti, *Scilla e Romilda: due modelli per una lavandaia omicida. Sulla "tragedia" Due lotrices di Giovanni di Garlandia*, in «Studi medievali», XLIX/2, 2009, pp. 657-77.

A differenza di tutto ciò che la precede fin dal proemio, la storia di Filippa di Catania è un inedito, non c'è alcuna fonte scritta, alcun modello a cui Boccaccio può guardare per narrarne la storia, che è tramandata solo per via orale. Tale lacuna viene sopperita dall'autore, che si vede costretto ad *ampliare* il suo dettato in onore della chiarezza espressiva. Le notizie sulla sua vita giungono a Boccaccio in via orale, ma anche per testimonianza diretta. Sulle prime, non può assicurarne la veridicità; le seconde invece si avvalgono della sua autorità in qualità di spettatore della condanna pubblica che la donna subì quando il Certaldese frequentava la corte napoletana nella sua giovinezza. L'*adtestatio rei visae* è uno degli espedienti dell'*evidentia* retorica atto a esaltare l'autorevolezza e l'intensità del processo di rappresentazione. Tale stilema espressivo è impiegato dall'autore in tutto il *De casibus* ogni qual volta egli incontra i personaggi che ne animano la narrazione, nella conclusione dell'opera è sfruttato al massimo delle sue possibilità espressive. La morte della lavandaia è, tuttavia, databile al 1346. A questa altezza cronologica, Boccaccio non era di certo a Napoli e non poté dunque essere realmente presente al momento della sua pubblica gogna. I dettagli che arricchiscono la descrizione del supplizio sembrano piuttosto essere tratti dalle contemporanee cronache di Matteo Villani e Domenico Gravina¹¹⁴. La biografia non è quindi in effetti del tutto inedita e il Certaldese non ne fu davvero testimone oculare, l'insistenza autoriale su queste due componenti andrà quindi letta come uno stratagemma di natura retorica.

¹¹⁴ Cfr. A. Carraro, *Tradizioni culturali e storiche*, cit. Si vedano inoltre le considerazioni di C. Vecce in *Les chroniques napolitaines de la Renaissance*, in *L'actualité et sa mise en écriture aux XVe-XVIe et XVIIe siècles: Espagne, Italie, France et Portugal*, a cura di P. Civil, D. Boillet, Parigi, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 77-91.

A differenza di quanto avviene per le altre biografie, la vita di Filippa di Catania non si apre con notizie più o meno dettagliate sui suoi *adtributa personis* e *negotiis*, ma prende avvio dall'esperienza diretta di Boccaccio: le vicende hanno luogo, infatti, quando egli ancora giovinetto praticava gli ambienti di Re Roberto d'Angiò («Me adhuc adolescentulo [...]»¹¹⁵). In quel tempo, la donna giovane e di qualità gradevole, ma lavandaia a causa della povera condizione di nascita («Phylippa [...] iuvenis forma et statura decens, et ob pauperiem alienarum vestium lotrix»¹¹⁶) per puro caso diviene balia del figlio neonato di Roberto d'Angiò. In pieno favore della fortuna, Filippa è data in sposa di Raimondo Capanni, uno schiavo di origini etiopi che riuscirà a divenire Gran Siniscalco e assicurarle un'esistenza negli ambienti nobiliari della corte angioina. Le informazioni fornite nella fase iniziale della narrazione sono tratte in via esclusiva dalle testimonianze altrui, quelle che seguono sono in invece in parte provenienti dall'esperienza personale dell'autore («Hec igitur, senum dictorum relatione, prima nobilitatis seu claritatis – ut rectius dixerim – Phylippe rudimenta fuisse audivi. Sed que fere viderim ipse, iam referam»¹¹⁷). La fortuna è dalla parte dei due coniugi, che, nonostante le umili origini, riescono a vivere nei più alti strati della società, avendo buona disponibilità economica, un matrimonio lieto e una florida prole.

¹¹⁵ *De cas.*, IX, XXVI 1. Su Filippa catanese si vedano anche *passim* D. Aricò, *Per antiche rovine con nuove scritte. Le biografie politiche del De casibus*, in «Heliotropia», XII-XIII, 2015-6, pp. 232-61. Ancora su Filippa e la fortuna della narrazione boccacciana nei secoli a seguire si veda Ead., *Un nuovo capitolo della fortuna secentesca di Boccaccio (De cas., IX, 26)*, in «Filologia e critica», XXX, 2005, pp. 409-27; Ead., *La 'tragica storia' di Filippa catanese: aspetti e forme del De casibus virorum illustrium nel Seicento*, in «Studi sul Boccaccio», XXXV, 2007, pp. 199-237; Ead., *Dall' 'histoire tragique' all' 'histoire secrète': il De casibus virorum illustrium di Boccaccio ne La Catanoise di Nicolas Lenglet Dufresnoy (1731)*, in «Studi sul Boccaccio», XXXVI, 2008, pp. 117-53.

¹¹⁶ *De cas.*, IX, XXVI 2

¹¹⁷ *De cas.*, IX, XXVI 7.

I primi mutamenti della stabile e positiva esistenza della biografata consistono in una serie di lutti: in un breve spazio temporale, muoiono tanto Raimondo quanto alcuni dei figli. Filippa rimane, tuttavia, in uno stato di positiva condizione, insieme a lei sono sua nipote Sancia, che gode di un ottimo matrimonio, e suo figlio Roberto, che ha ereditato dal defunto padre l'incarico di Gran Siniscalco¹¹⁸. Quando ormai la donna è in età avanzata, la Fortuna cambia il suo corso senza curarsi di quel poco tempo che le rimane: la gravità dei successivi accadimenti è tale da offuscare totalmente lo splendore passato («Sed non pepercit annositati Fortuna, quin imo quod elate mulieri atque iam decrepiten per tempusculum servabatur, subita rerum revolutione, tanto emisit impeti tantaque respersit caligine, ut splendores preteriti in suam ignominiam quam decus potius viderentur assumpti»), si noti che la frase è introdotta da una proposizione avversativa a segnare il contrasto tra le due fase della narrazione¹¹⁹). Una serie di oscuri stravolgimenti di potere conducono alla morte di Andrea, secondo figlio di Caroberto d'Angiò, re d'Ungheria¹²⁰. Filippa, Sancia e Roberto sono accusati dell'omicidio e condannati a una spettacolare pena capitale, portata a termine solo dopo una lunga tortura pubblica. Sancia e Roberto vengono legati a dei pali chiodati issati su di una nave posta al centro del porto di Napoli dove sono tormentati per giorni; i due, insieme a Filippa, nudi, sono trascinati su tre carrette ed esibiti per tutta la città, mentre il popolo che assiste si accalca intorno urlando in loro spregio, i carnefici ne smembrano

¹¹⁸ *De cas.*, IX, XXVI 15.

¹¹⁹ *De cas.*, IX, XXVI 17.

¹²⁰ Per i dettagli storici di queste vicende vd. Zaccaria, *Note*, pp. 1060-4 e il più aggiornato D. Aricò, *Un personaggio singolare del De casibus virorum illustrium di Boccaccio*, in *Culture e livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*, Atti del Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009), a cura di F. Benozzo, Roma, Aracne, 2012, pp. 107-24. Allo studio di Denise Aricò si rimanda anche per l'ulteriore bibliografia relativa alla corte angioina.

pezzo a pezzo il corpo con tenaglie infuocate e ne scarnificano quel che resta con taglienti coltelli. Filippa non regge la sofferenza e spira nelle mani del suo boia. Ciò non basta: dal suo cadavere sono tratti il cuore e le viscere, poi appesi su una delle porte di Napoli, quel che ne rimane è invece arso. Sancia e Roberto, tratti dal carro, sono bruciati vivi, dalla parte ancora integra delle salme sono tratti i cuori, mangiati come lugubre sacrificio da alcuni anonimi uomini¹²¹. Gli ultimi resti sono poi trascinati per tutta la città, contaminati nei luoghi più lordi e abbandonati insepolti. La descrizione del triplice supplizio è a tutti gli effetti la più ampia per spazio di pagina dell'opera, per la sua vividezza espressiva e per il livello di macabra violenza che la caratterizza sembra opportuno in questa sede citarla integralmente:

Nec mora, erecto quippe in navi aculeo, in conspectu neapolitane urbis, medio maris in sinu, ritu regionis spectante populo et Phylippa, torsit misellam Sanciam et Robertum. Quid exhausserit incertum est; ex secutis tamen hos in mortem Andree fuisse noxios pro constanti habitum est. Nam post dies aliquos, nudis corporibus, Phylippa Robertus et Sancia, curribus impositi et malis alligati tribus, educti sunt, urbemque per omnem tracti; et concurrentibus conclamantibusque undique. in eorum dedecus popularibus, nunc ignitis forcipibus torti, nunc acutis novaculis excarnificati, eo quo flammis erat auferendum misere vite residuum ultimo devenere. Ibi quidem, cum tolerasse dolores senicula nequivisset, inter tortorum manus premortua et exenterata a carnificibus Phylippa est, et eius cor cum omni iecore uni ex portis Neapolis appensum diu testimonium atrocitatis exhibuit; et inde cadaver reliquum flammis iniectum. Sancia autem, curru deposita, miserabiliter alligata palo viva exusta est. Sic et Robertus. Quod cum non suffecisset spectantibus, semiusta cadavera flammis erepta, precordiisque pectoribus extortis, et ferali ritu a non nullis comestis, iniectis uncis corporibus, per omnem denuo civitatem tracta, ceno cloacisque fedata, et huc illuc discerptis partibus derelicta. (*De cas.*, IX, XXVI 23-7)

¹²¹ Riferimenti al cannibalismo non sono rari nel *De casibus*, vd. almeno: I, IX 8; II, XVII 23; III, VI 8-11; III, VII 7; VII, IV 45; VII, VIII 20.

Le morti di Filippa, Sancia e Roberto sono tra le più cruente del *De casibus*. Il loro martirio è un'*accumulatio* di episodi bestiali ordinata in una *climax* ascendente di violenza macabra. La potenza espressiva di questa pagina è insita nella giustapposizione dei singoli supplizi. Di volta in volta, di aggiunta in aggiunta, il lettore si aspetta di veder perire i protagonisti e di sapere i loro cadaveri abbandonati, ma è a lungo sorpreso dall'incessante infierire sui loro corpi. Il loro *exemplum* è il suggello dell'opera, che grazie all'icasticità comunicativa pone fine alla lunga sequenza. L'incessante martirio a cui sono soggetti i cadaveri dei tre personaggi è la condanna definitiva di tutto ciò che c'è di terreno alimentato dalle azioni umane. La conclusione delle vicende è seguita da un fermo commento autoriale: «Is ergo Phylippe finis, cui profecto satius erat in aquis labore pauperiem sustentare suam, quam in delitiis regiis maiora per crimen appetere, ut igni damnata, se cum quesitis tam fede deperderet»¹²². Nel tentativo di avere tutto, Filippa perde se stessa e ciò che aveva acquisito. Sarebbe dunque stato meglio accontentarsi del sostentamento della povertà¹²³, piuttosto che vivere un'esistenza nobiliare e perire di una morte atroce. L'*exemplum* di Filippa, Sancia e Roberto – come ogni altro del *De casibus*, ma con modi e forme ancor più nettamente amplificate – mostra visivamente ai lettori quale sia la peggiore strada da evitare nel comportamento umano, e quale, in via oppositiva, sia invece la migliore da seguire. Tale messaggio pedagogico è trasmesso avvalendosi della retorica dell'*evidentia* e dell'*amplificatio* come principale strumento comunicativo. L'*aptum* del *De casibus*, la consonanza tra forma e contenuto, è, secondo questa prospettiva, insita nella soluzione dell'espressivismo apotrettico.

¹²² *De cas.*, IX, XXVI, 28.

¹²³ Un'apostrofe alla povertà è in *De cas.*, I, XVI.

*

Prima delle opere latine, il *De casibus virorum illustrium* segna il definitivo passaggio boccacciano a un progetto culturale di natura umanistica, in cui hanno particolare rilievo il magistero ciceroniano e l'influenza petrarchesca. Pur non abbandonando lo spettro delle passioni umane, che rappresenta l'argomento filo conduttore della produzione volgare, Boccaccio si dedica ora a una nuova forma di pubblica utilità: da maestro di vita, egli diviene educatore civile. L'elemento passionale e vitalistico, che assume ragione positiva nelle opere precedenti, diviene ora elemento di condanna. Nel passaggio boccacciano a una nuova forma di condivisione del sapere, la costante rimane l'attenzione retorica volta alla costruzione del testo. In età ormai matura, l'autore dichiara apertamente l'importanza dell'eloquenza riconoscendo alla forma un valore sostanziale. La prosa è regolata dall'*aptum*, in una calibrata composizione che rende conto del contesto di ricezione, dell'intenzione comunicativa, degli obiettivi pedagogici. Le strutture dell'amplificazione evidente assumono nel *De casibus virorum illustrium*, più che in ogni altra opera, una funzione fondamentale nella missione etico-pedagogica boccacciana, poiché portatrici di immagini concrete ed esemplari. All'esercizio compositivo, corrisponde nella produzione boccacciana un profondo sistema di significati che guardano a un'etica dal sapore esistenziale.

ABBREVIAZIONI

- Opere boccacciane

Am. Vis.: Amoroſa viſione

Bucc. Car.: Buccolicum carmen

Comm. Ninf.: Commedia delle Ninfe fiorentine

Cons.: Epistola consolatoria a Pino de Rossi

Corb.: Corbaccio

De cas.: De casibus virorum illustrium

De mulier.: De mulieribus claris

Dec.: Decameron

Eleg. Cost.: Elegia di Costanza

Esp.: Esposizioni sopra la Comedia

Fiamm.: Elegia di Madonna Fiammetta

Filoc.: Filocolo

Folostr.: Filostrato

Gen.: Genealogiae Deorum gentilium

Ninf.: Ninfale fiesolano

Tes.: Teseida

Tratt.: Trattatello in laude di Dante

- Altre opere citate:

Ad Her.: Pseudo-Cicerone, *Rhetorica ad Herennium*

Alano, Summa: Alano di Lilla, *Summa de arte praedicatoria*

De eloc.: Demetrio, *De elocutione*

De nupt.: Marziano Cappella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*

De or.: Cicerone, *De oratore*

Doc.: Goffredo di Vinsauf, *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*

Etym.: Isidoro, *Etymologiae*

Expl. In Cic.: Mario Vittorino, *Explanationes in Ciceronis Rhetoricam*

Fact. Dict.: Valerio Massimo, *Factorum et dictorum memorabilium libri*

Heroid.: Ovidio, *Heroides*

Inst. Or.: Quintiliano, *Institutio oratoria,*

Lab.: Eberardo il Tedesco, *Laborintus*

Melk., Ars: Gervasio di Melkley, *Ars versificaria*

Or.: Cicerone, *Orator*

Par. poet.: Giovanni di Garlandia, *Parisiana poetria*

Par. poet.: Giovanni di Garlandia, *Parisiana poetria*

Part.: Cicerone, *Partitiones oratoriae*

Poet.: Goffredo di Vinsauf, *Poetria nova*

Rem. Am.: Ovidio, *Remedia Amoris*

Rhet.: Aristotele, *Rhetorica*

Sat. V: Giovenale, *Satira, V*

Th. Chob., Summa: Thomas de Chobam, *Summa de arte praedicandi*

Thetf., Ars: Richard of Thetford, *Ars dilatandi sermoni*

Top.: Cicerone, *Topica*

Vend., Ars: Matteo di Vendôme, *Ars versificator*

BIBLIOGRAFIA

Opere di Giovanni Boccaccio

- G. Boccaccio, *Amorosa visione*, a cura di V. Branca, in Id., *Tutte le opere*, vol. III, Milano, Mondadori, 1974.
- Id., *Corbaccio*, a cura di G. Natali, Milano, Mursia, 1962.
- Id., *Corbaccio*, introduzione, testo critico e note a cura di T. Nurmela, Helsinki, Suomalien Tiedeakatemia, 1968.
- Id., *Corbaccio*, a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere*, vol. V.II, Milano, Mondadori, 1994.
- Id., *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 2014⁴.
- 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, edizione rivista e aggiornata, Milano, BUR-Rizzoli, 2017².
- Id., *Decameron*, a cura di M. Veglia, Milano, Feltrinelli, 2020.
- Id., *De casibus virorum illustrium*, a cura di P. G. Ricci, V. Zaccaria, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, vol. IX, Milano, Mondadori, 1983.
- Id., *De mulieribus claris*, a cura di V. Zaccaria, in *Tutte le opere*, vol. X, Milano, Mondadori, 1967.
- Id., *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di C. Del Corno, in *Tutte le opere*, vol. V.2, Milano, Mondadori, 1994.
- Id., *Epistole*, a cura di G. Auzzas, in *Tutte le opere*, vol. V.1, Milano, Mondadori, 1992.
- Id., *Esposizioni sopra la Comedia*, a cura di G. Padoan, Milano, Mondadori, 1994².
- Id., *Filocolo*, a cura di A. E. Quaglio, in *Tutte le opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 1967.

Id., *Genealogie Deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, in *Tutte le opere*, vol. VII-VIII, Milano, Mondadori, 1998.

Id., *Trattatello in laude di Dante*, a cura di M. Fiorilla, in *Le vite di Dante tra XIV e XVI secolo*, a cura di M. Berté e M. Fiorilla, *Iconografia dantesca*, a cura di S. Chiodo e I. Valente, Roma, Salerno Editrice, 2017, NECOD, vol. VII, t. IV, pp. 11-154.

Edizioni, commenti e traduzioni delle ulteriori opere citate

Alan of Lille, *The Art of Preaching*, trad. di G. R. Evans, Kalamazoo, MI: Cistercian Publications, 1981.

Aristote, *Rhétorique*, texte établi et traduit par Dufour, M. – Wartelle, A., Paris, Les Belles Lettres, 1989.

J. Babcock, *Ars sermocinandi ac etiam collationes faciendi of Thomas of Todi*, *MS Paris, Bibl. Nat. 15965*, MA thesis, Cornell University, 1941.

Bene Florentini, *Candelabrum*, edidit G. C. Alessio, Padova, Antenore, 1983.

P. Bracciolini, *Lettere*, II, *Epistolarum familiarium libri*, a cura di H. Harth, Firenze, Olschki, 1984.

Brunetto Latini, *Rettorica*, testo critico a cura di F. Maggini, Firenze, Le Monnier, 1968².

Camargo, *Tria sunt: an Art of Poetry and Prose*, a cura di Martin Camargo, Cambridge-London, Cambridge University Press, 2019.

Marci Tullii Ciceronis, *Brutus*, recognovit Malcovati, H., Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1970.

Id., *De oratore*, a cura di K. F. Kumaniecki, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1969.

Id., *De l'invention*, texte établi et traduit par Achard, G., Paris, Les belles lettres, 1994.

Id., *Division de l'art oratoire. Topiques*, textes établis et traduits par Bornecque, H., Paris, Les belles lettres, 1960.

Id., *Topica*, edited with a Translation, Introduction and Commentary by Reinhardt, T., Oxford, Oxford University Press, 2003.

- Consulti Fortunatiani, *Ars rhetorica*, a cura di L. Calboli Montefusco, Bologna, Patron, 1979.
- G. Conversini da Ravenna, *Rationarium vitae*, a cura di V. Nason, Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere, 1986.
- Cornifici, *Rhetorica ad Herennium*, a cura di G. Calboli, Bologna, Patron 1969.
- Aelius Théon, *Progymnasmata*, texte établi et traduit par Patillon, M., avec l'assistance, pour l'Arménien, G. de Bolognesi, Paris, Les belles lettres, 1997.
- C. Iulii Victoris, *Ars rhetorica*, ediderunt R. Giomini, M. S. Celentano, Leipzig, in aedibus B. G. Teubneri, 1980.
- M. T. D'Alverny, *Alain de Lille: Texts inédits*, Paris, J. Vrin, 1965.
- T. Del Garbo, *Consiglio contro la pistolenza per Maestro Tommaso del Garbo. Conforme un codice della marciara già Farsetti raffrontato con altro codice riccardiano da Pietro Ferrato*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1866.
- R. J. Engelhardt, *Richard of Thetford: A Treatise on the Eight Modes of Dilatation*, in «Allegorica», 1978, III, pp. 77–160.
- E. Faral, *Les arts poetiques du XIIe et du XIIIe siecle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1924.
- E. Gallo, *The Poetria Nova and its sources in early rhetorical doctrine*, Paris, Mouton, 1971.
- Geoffroy of Vinsauf, *Poetria Nova*, trad. di M. Nims, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2010.
- Gervasio di Melkley, *Ars poetica*. Kritische Ausgabe von H.J. Gräbener. Münster, 1965.
- Guizzardo da Bologna, *Recolleste super Poetria magistri Gualfredi*, Verona, Fiorini, 2013.
- R. Higden, *Ars Componendi Sermones*, trad. di M. Jennings, S. A. Wilson, Paris-Leuven-Dudley, Peeters, 2003.
- Ioacchim abbas Florensis, *Tractatus super quatuor evangelia*, a cura di F. Santi, Istituto italiano per il Medioevo, 2002.
- T. Lawler (a cura di), *The Parisiana Poetria of John of Garland*, New Haven and London, Yale, 1974.

- Martiani Capellae, *Liber de arte rhetorica*, in K. Halm, *Rhetores Latini Minores*, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1863, pp. 449-492.
- Mathei Vindocinensis, *Opera*, a cura di F. Munari, III. *Ars versificatoria*, Roma, 1988, vol. 1.
- Ovidio, *Heorides. Volgarizzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi*, a cura di M. Zaggia, I-II, Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2009-14; III, Pisa, Edizioni della Normale, 2015.
- Quintilian, *Institution oratoire*, texte établi et traduit par J. Cousin, tomes 7, Paris, Les belles lettres, 1975-80.
- C. Salutati, *Epistolario*, a cura di F. Novati, Roma, Forzari e C., 1891-1911.
- P. Slomkowski, *Aristotle's Topics*, Leiden, New York, Brill, 1997.
- P. Virgerio, *L'Epistolario di Pier Paolo Virgerio*, a cura di L. Smith, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1934.
- J. H. Waszink, *Timaeus a Calcidio translatus commentarioque instructus, Plato latinus*, vol IV, Londra-Leiden, In aedibus Instituti Warburgiani – Brill, 1975².
- S. G. Wenzel, *The Art of Preaching. Five Medieval Texts and Translations*, Washington, The Catholic University of America Press, 2013.

Repertori, cataloghi ed enciclopedie

- A.A.V.V., *Codices Boethiani. I. Great Britain and the Republic of Ireland*, Warburg Institute, University of London, London, 1995.
- A.A.V.V., *Codices Boethiani. II. Austria, Belgium, Denmark, Luxembourg, The Netherlands, Sweden, Switzerland*, Warburg Institute, University of London, London, 2001.
- A.A.V.V., *Codices Boethiani. III. Italy and the Vatican City*, Warburg Institute, University of London, London, 2001.
- A.A.V.V., *Codices Boethiani. IV. Portugal and Spain*, Warburg Institute, University of London, London, 2009.

- A.A.V.V., *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1999.
- B. Bischoff, M. Berhard, S. Krämer, *Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz*, Monaco, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1962, t. 3.
- E. Casamassima, D. De Robertis (a cura di), *VI Centenario della morte di Giovanni Boccaccio*. Catalogo della Mostra di manoscritti, documenti ed edizioni (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 22 maggio-31 agosto), Certaldo, Comitato promotore per il VI centenario della morte di Giovanni Boccaccio, 1975.
- E. Casamassima, *Dentro lo scrittoio del Boccaccio. I codici della tradizione*, in «Il Ponte», XXIV, 1978, pp. 730-9, ora in A. Rossi, *Il Decameron. Pratiche testuali e interpretative*, Bologna, Cappelli, 1982, pp. 253-60.
- S. De Ricci, W.J. Wilson, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, vol. II, New York, Wilson, 1935-1940.
- S. De Ricci, *Supplement to the Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, New York, Bibliographical Society of America, 1962, vol. I.
- T. De Robertis, G. Tanturli, S. Zamponi, *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'umanesimo*, Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 2 novembre 2008-30 gennaio 2009), Firenze, Mandragora, 2008.
- T. De Robertis, C. M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli, S. Zamponi (a cura di), *Boccaccio autore e copista*, Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014), Firenze, Mandragora, 2014.
- M. Falconer et al., *A summary Catalogue of Western Manuscripts in the Bodleian Library at Oxford which have hitherto been catalogued in the Quarto Series*, Oxford, 1895-1952, vol. II/1.
- M. Feo (a cura di), *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche Fiorentine*, Catalogo della Mostra (19 maggio-30 giugno 1991), Firenze, Le Lettere, 1991.
- Id. (a cura di), *Petrarca nel tempo: tradizione lettori e immagini delle opere*, Catalogo della mostra (Arezzo, Sottocchia di San Francesco, 22 novembre 2003-27 gennaio 2004), Bandecchi & Vivaldi, 2003.

- G. Fiesoli, E. Somigli (a cura di), *Repertorio di Inventari e Cataloghi di Biblioteche Medievali*, vol. 1, Italia, Toscana, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2009.
- G. Glauche, *Katalog der lateinischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Die Pergamenthandschriften aus dem Domkapitel Freising*, II, Clm 6317-6437, *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Monacensis*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2011.
- P. Glorieux, *Répertoire des maîtres en théologie de Paris au XIII^e siècle*, J. Vrin, Paris, 1933.
- Id., *Maîtres franciscains de Paris. Supplément au "Répertoire"*, in «Archivium Franciscanum Historicum», XXVII, 1934, pp. 531-64.
- S. Gulizia, *Ambiguità della forma breve da Boccaccio all'Umanesimo*, in «Heliotropia», III/1-2, 2005-6, pp. 1-15.
- E. Klemm, *Die ottonischen und frühromanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, I-IV, *Textband*, Wiesbaden, Reichert, 2004.
- R. Klugseder, A. Rausch, A. Čizmić et al., *Katalog der mittelalterlichen Musikhandschriften der Österreichischen Nationalbibliothek Wien*, a cura di V. M. Charvat, Purkersdorf, Bruder Hollinek & co., 2014.
- J. B. Mittarelli, *Bibliotheca codicum manuscriptorum monasterii S. Venetiarum prope Murianum*, Venezia, 1729.
- R. A. B. Mynors, *Durham Cathedral manuscripts to the end of the twelfth century. Ten plates in colour and forty-seven in monochrome. With an introduction, including a list of all known Durham manuscripts before 1200*, Durham, 1939.
- S. Morpurgo, *I manoscritti della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, vol. 1, *I manoscritti italiani dal Ricc. 1002 al Ricc. 1700*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1900.
- B. Munk Olsen, *L'Études des auteurs classiques latins aux XI^e et XII^e siècle*, I, *Catalogue des manuscrits classiques latins copiés du IC^e au XII^e siècle*, Apicius-Juvénal, Paris, C.N.R.S., 1982.
- W. Neuhauser, *Wissenschaftspflege in Neustift im Mittelalter in Spiegel der Handschriften*, in *In libris: Beiträge zur Buch- und Bibliotheksgeschichte Tirols*, a cura di W. Neuhauser, C. Schretter, P. Zerlauth, Innsbruck, Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 2010, pp. 97-128.
- F. Newton, *The scriptorium and library at Monte Cassino (1058-1105)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

- E. Pellegrin, *Manuscrits latins de la Bodmeriana*, Cologny-Genève, Fondation Bodmer, 1982.
- E. J. Polak, *Medieval and Renaissance Letter Treatises and Form Letters. A census of the Manuscripts Found in Part of Europe. The Works on Letter Writing from the Eleventh to the Seventeenth Century Found in Albania, Austria, Bulgaria, France, Germany and Italy*, Leiden-Boston, Brill, 2015.
- D. Punuch, *I manoscritti della Raccolta Durazzo*, Genova, Sagep, 1979.
- S. Reynolds, *A Catalogue of the Manuscripts in the Library at Holkham Hall I Manuscripts from Italy to 1500, I, Shelfmarks 1-399*, Turnhout, Brepols, 2015.
- R. Sharpe, *A Handlist of the Latin Writers of Great Britain and Ireland Before 1540*, Turnhout, Brepols, 1997.
- B. Smalley, *English Friars and Antiquity in the Early Fourteenth Century*, Oxford, Basil Blackwell, 1960.
- L. Thorndike, P. Kibre, *A catalogue of incipits of mediaeval scientific writings in Latin*, Cambridge, Medieval Academy of America, 1963.
- C. Villa, *I manoscritti di Orazio*, I-III, in «Aevum», LXVI-VIII, 1992-4.

Studi

A

- M. Accame Lanzillotta, *Le postille del Petrarca a Quintiliano (Cod. Parigino lat. 7720)*, in «Quaderni Petrarqueschi», V, 1988, pp. 1-201.
- G. Achard, *Pathos et passions dans l'Ad Herennium et le De inventione*, in Hortus litterarum antiquarum. *Festschrifts für Hans Armin Gärtner*, a cura di A. Haltenhoff, F. H. Mutschelr, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 2000, pp. 1-17.
- J. N. Adams, *The latin sexual vocabulary*, Londra, Duckworth, 1982.
- G. Albanese, P. Pontari (a cura di), *Boccaccio e la Romagna*, Atti del Convegno di Studi (Forlì, 22-23 novembre 2013), Ravenna, Longo, 2015.

- A. Alberte, *¿Es justa la descalificación erasmiana sobre las artes predicatorias medievales?*, in «Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos», XV, 1998, pp. 475-88.
- Id., *La amplificación en las artes predicatoria*, in «Velia», XVIII-XIX, 2001-2, pp. 467-75.
- Id., *Presencia de la retórica clásica en las artes predicatorias medievales*, in *Retórica, poética y géneros literarios*, a cura di J. A. Sánchez Marín, M. N. Muñoz Martín, Granada, Universidad de Granada, 2004, pp. 211-88.
- G. C. Alessio, *Brunetto Latini e Cicerone (e i dettatori)*, in «Italia medioevale e umanistica», XXII, 1979, pp. 123-69.
- G. C. Alessio, C. Villa, *Il nuovo fascino degli autori antichi tra i secoli XII e XIV*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, 3, *La ricezione del testo*, a cura di G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, Roma, Salerno Editrice, 1989-91, pp. 473-511.
- G. C. Alessio, D. Losappio (a cura di), *Le poetriae nel Medioevo latino*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018.
- Id., *Lucidissima dictandi perita. Studi di grammatica e retorica medievale*, a cura di F. Bognini, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015.
- G. Alfano, E. Grimaldi, S. Martelli, A. Mazzucchi, M. Palumbo, A. Perriccioli Saggese, C. Vecce (a cura di), *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Atti del convegno Boccaccio Angioino (Napoli-Salerno, 23-25 ottobre 2013), Firenze, Cesati, 2015.
- G. Alfano, *Cibo per gli occhi: il banchetto come dispositivo teatrale nel Decameron*, in *Boccacce, entre Moyen Âge et Renaissance. Les tensions d'un écrivain*, a cura di S. Ferrara, M. T. Ricci, E. Boillet, Parigi, Honoré Champion, 2015, pp. 67-80.
- F. D. Anderson, *Dispositio in the Preaching of Hugh Latimer*, in «Speech Monographs», XXXV, 1968, pp. 452-454.
- W. S. Anderson, *Juvenal and Quintilian*, «Yale Classical Studies», XVII, 1961, ora in Id., *Essay on Roman Satire*, Princeton, Princeton Legacy Library, 1982, pp. 396-486.
- A. Andreini, S. Barsella, E. Filosa, J. Houston, S. Tognetti (a cura di), *Niccolò Acciaiuoli, Boccaccio e la Certosa del Galluzzo. Politica, religione ed economia nell'Italia del Trecento*, Roma, Viella, 2020.
- D. Aricò, *Un nuovo capitolo della fortuna secentesca di Boccaccio (De cas., IX, 26)*, in «Filologia e critica», XXX, 2005, pp. 409-27.

- Ead., *La 'tragica storia' di Filippa catanese: aspetti e forme del De casibus virorum illustrium nel Seicento*, in «Studi sul Boccaccio», XXXV, 2007, pp. 199–237.
- Ead., *Dall' 'histoire tragique' all' 'histoire secrète': il De casibus virorum illustrium di Boccaccio ne La Catanoise di Nicolas Lenglet Dufresnoy (1731)*, in «Studi sul Boccaccio», XXXVI, 2008, pp. 117–53.
- Ead., *Un personaggio singolare del De casibus virorum illustrium di Boccaccio*, in *Culture e livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*, Atti del Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009), a cura di F. Benozzo, Roma, Aracne, 2012, pp. 107-24.
- Ead., *Per antiche rovine con nuove scritture. Le biografie politiche del De casibus*, in «Heliotropia», XII-XIII, 2015-6, pp. 232-61.
- V. Arrighi, s.v. *Gianfigliuzzi, Luigi*, in «Dizionario biografico degli italiani», LIV, *web*, 2000.
- J. Arrizabalaga, *Facing the Black Death: Perceptions and Reactions of University Medical Practitioners*, in *Practical Medicine from Salerno to the Black Death*, a cura di Garcia L. Ballester, R. French, J. Arrizabalaga, A. Cunningham, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 237-88.
- E. Auerbach, *Frate Alberto*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1964, vol. 1 pp. 224-252.
- M. Aurigemma, *Boccaccio e la storia. Osservazioni sul De casibus V 1*, in «Studi latini e italiani», I, 1987, pp. 69-92.
- G. Auzzas, *I codici autografi. Elenco e bibliografia*, in «Studi sul Boccaccio», VII, 1973, pp. 1-20.
- Ead., G. Auzzas, *Prime osservazioni sul testo dell'epistola al Nelli*, «Studi sul Boccaccio», XXVIII, 2000, pp. 221-58.
- Ead., *Dalla predica al trattato: lo Specchio della vera penitenza di Iacopo Passavanti*, in «Lettere italiane», LIV/3, 2002, pp. 325-42.
- G. Auzzas, *L'epistola a Francesco Nelli*, in *Boccaccio letterato*, Atti del convegno internazionale (Firenze-Certaldo, 10-12 ottobre 2018), a cura di M. Mariachiaro, S. Zamponi, Firenze, Accademia della Crusca, 2015, pp. 339-50.
- J. P. Aygon, *Imagination et description chez les rhéteurs du Ier siècle ap. J.-C.*, in «Latomus», LXIII, 2004, pp. 108-23.

B

- L. Badini Confalonieri, *Madonna Oretta e il luogo del Decameron*, in *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'arciere, 1984 pp. 127-43.
- P. Bagni, *La costituzione della poesia nelle artes del XII e XIII secolo*, Bologna, Zanichelli, 1968.
- V. Baggione, G. Casalegno, *Dizionario storico del lessico erotico italiano. Metafore, eufemismi, oscenità, doppi sensi, parole dotte e parole basse in otto secoli di letteratura italiana*, Milano, Longanesi & C., 1996.
- C. Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic to 1400*, Londra, McMillan, 1972.
- A. Ballarini, *Presenze e prospettive bibliche nel De casibus virorum illustrium e nel De mulieribus claris di Giovanni Boccaccio*, in «Studi ambrosiani di italianistica», IV, 2014, pp. 101-21.
- M. Baratto, *Realtà e stile nel Decameron*, Vicenza, Neri Pozza, 1970.
- G. Barberi Squarotti, *Visione e ritrattazione: il Corbaccio*, in «Italianistica», XXI/2-3, 1992, pp. 549-62.
- B. Barbiellini Amidei, *A proposito dell'invocazione a Venere, al sonno e al libro nella Fiammetta*, in *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a cura di A. M. Cabrini, A. D'Agostino, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 197-211.
- M. Bardi, *Un romanzo tra lamento, confessione e trattato: l'Elegia di Madonna Fiammetta*, in AA. VV., *La macchina meravigliosa: il romanzo dalle origini al '700. Teoria e storia dei generi letterari*, Torino, Tirrenia, 1993, pp. 51-82.
- Id., *Le voci dell'assenza. Una lettura dell'Elegia di Madonna Fiammetta*, Torino, Tirrenia, 1998.
- R. Barilli, *La retorica nella narrativa di Boccaccio. L'Elegia di Madonna Fiammetta*, in «Quaderni d'italianistica», VI/2, 1985, pp. 241-8.
- A. Barlucchi (a cura di), *Il notariato in Casentino nel Medioevo. Cultura, prassi, carriere*, Firenze, Associazione di Studi Storici Elio Conti, 2016.
- A. Barrieria, *Il codice fiorentino nazionale II° VI-14 e la tradizione manoscritta del De Oratore*, in «Rivista di filologia e di istruzione classica», LV, 1927, pp. 213-8.
- T. Barolini, *The scholar and the widow: Corrupt Appetite and Moral Failure in Society's Intellectual Elite*, in *The Decameron Eighth Day in Perspective*, a cura di W. Robins, Toronto, Toronto University Press, 2020, pp. 148-89.

- S. Barsella, *La parola icastica: strategie figurative nelle novelle del Decameron*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XXXVII/2, 2009, pp. 91-102.
- E. Bartoli, *Le poesie e la bucolica medievale latina*, in *Le poëtriae del Medioevo latino. Modelli, fortuna, commenti*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2018, pp. 15-44.
- J. Bartuschat, *Appunti sull'ecfrasi in Boccaccio*, in «Italianistica», XXXVIII/2, 2009, pp. 71-90.
- S. Battaglia, *Il significato della Fiammetta*, in Id., *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965, pp. 659-668.
- L. Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della Morte»*, Roma, Salerno Editrice, 1987.
- Ead., *Leggere e scrivere novelle tra '200 e '300*, in *La novella italiana*, Atti del convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), a cura di S. Bianchi, Roma, Salerno, 1989, vol. II, pp. 629-55.
- Ead., *Autografi antichi e edizioni moderne. Il caso di Sacchetti*, in «Filologia e critica», XX, 1995, pp. 385-257, in partic. pp. 390-2.
- Ead., *Per la storia della fondazione del genere novella tra '200 e '300*, in «Medioevo e Rinascimento», n.s. IX, 1998, pp. 307-20.
- Ead., *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Pisa, Gruppo Editoriale Internazionale, 1994.
- Ead., *Boccaccio*, Roma, Salerno editrice, 2000.
- Ead., *“Una novella per esempio”. Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento*, in «Studi sul Boccaccio», XVIII, 2000, pp. 105-24.
- Ead., *Comporre il testo: elaborazione e tradizione*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del convegno (Urbino, 1-3 ottobre 2001), a cura di E. Malato, Roma, Salerno, 2003, pp. 21-40.
- Ead., *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013.
- F. Bausi, *Sull'utilità e il danno della ricerca delle fonti. Il caso del Decameron*, in «Carte romanze», VII/1, 2019.
- C. Baxter, *Galeotto fu la metafora: Language and sex in Boccaccio's Decamerone*, in *Sexualities, textualities, art and music in early modern Italy*, a cura di K. A. McIver, Ashgate, 2014, pp. 23-40.

- F. Berardi, *Le figure dell'evidenza: descriptio e demonstratio nella Rhetorica ad Herennium*, in «Rivista di filologia e istruzione classica», CXXXV/3, 2007, pp. 289-308.
- Id., *La descrizione dello spazio: procedimenti espressivi e tecniche di composizione secondo i retori greci*, in *Topos-chôra. L'espai a Grècia I: perspectives interdisciplinàries*, a cura di C. Jarruesco, Barcellona, 2010, pp. 37-4.
- Id., *La teoria dello stile in Dionigi di Alicarnasso: il caso dell'enargeia*, in *Les noms du style dans l'antiquité gréco-latine*, a cura di P. Chiron, C. Lévy, Louvain, Peeters, 2010, pp. 179-200.
- Id., *La dottrina dell'evidentia nella retorica greca e latina*, Perugia, Pliniana, 2012.
- K. Bergidolt, *La peste nera e la fine del Medioevo*, Casale Monferrato, Piemme, 2002.
- N. Bériou, *L'aveènement des maîtres de la parole: La prédication à Paris au XIII^e siècle*, 2 voll., Parigi, Institut d'Études Augustiniennes, 1998.
- M. Bertè, *Il codice cassinese archetipo di Varrone con la Pro Cluentio di Cicerone*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 353-7.
- V. Bertolucci Pizzorusso, *Gli smeraldi di Beatrice*, in «Studi mediolatini volgari», XVII, 1969, pp. 7-16.
- G. Bertoni, E. P. Vicini, *Gli studi di grammatica e la rinascenza a Modena. Con appendice di documenti*, Modena, G. Vincenzi e Nipoti, 1905.
- O. Besomi, *Codici petrarcheschi nelle biblioteche svizzere*, in «Italia Medioevale e Umanistica», VIII, 1965, pp. 411-2.
- P. Bettella, *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*, Toronto-Buffalo-Londra, University of Toronto Press, 2005.
- G. Billanovich, *Petrarca e Cicerone*, in «Studi e testi», CXXIV, 1946, pp. 88-106.
- Id., *Biblioteche dei dotti e letteratura italiana tra il Trecento e il Quattrocento*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Atti del convegno di studi di filologia italiana in occasione del centenario della Commissione dei Testi per la Lingua (Bologna, 7-9 aprile 1960), Bologna, Commissione dei Testi per la Lingua, 1961, pp. 335-48.
- Id., *Il Petrarca e i retori latini minori*, in «Italia Medioevale e Umanistica», V, 1962, pp. 103-64.

- Id., *L'insegnamento della grammatica e della retorica nelle Università italiane tra Petrarca e Guarino*, in *Les Universités à la fin du Moyen-Age*, Atti del congresso internazionale (26-30 maggio 1975), a cura di J. Paquet, J. Ijsewijn, Louvain, Institut d'études médiévales, 1978, pp. 368-380.
- Id., *Petrarca, Pietro da Moglio e Pietro da Parma*, in «Italia medioevale e umanistica», XXII, 1979, pp. 371-89.
- Id., *Quattro libri di Petrarca e la biblioteca della Cattedrale di Verona*, in «Studi petrarcheschi», n.s., VII, 1990, pp. 233-62.
- Id., *Nuovi autografi del Boccaccio I Parigino Lat. 4939 II Parigino Lat. 6802 [1952]*, in Id., *Petrarca e il primo Umanesimo*, Roma, Antenore, 1996, pp.142-57.
- A. Bisanti, *Boccaccio tra l'Alda e il Geta*, in «Heliotropia», XVI-XVII, 2019-20, pp. 1-53.
- B. Bischoff, *Paleography and the Transmission of Classical Text in the Early Middle Ages [1975]*, in *Manuscripts and Libraries in the Age of Charlesmagne*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007³, pp. 115-34.
- R. Black, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth Century to the Fifteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Id., *The School Miscellany in Medieval and Renaissance Italy*, in *Il codice miscellaneo. Tipologie e funzioni*, Atti del Convegno internazionale (Cassino, 14-17 maggio 2003), numero monografico di «Segno e testo», II, 2004, pp. 213-44,
- Id., *Education and Society in Florentine Tuscany. Teachers, Pupils and Schools, c. 1250-1500*, Leiden-Boston, Brill, 2007.
- P. Blanc, *Pétrarque lecteur de Cicéron. Les scolies Pétrarquiennes du De oratore et de l'Orator*, in «Studi petrarcheschi», IX, 1978, pp. 109-66.
- G. Braccini, S. Marchesi, *Livio XXV,26 e l'Introduzione alla Prima giornata. Di una possibile tessera classica per il cominciamento del Decameron*, in «Italice», 2003, pp. 139-46.
- R. Bragantini, *Ancora su fonti e intertesti del Decameron: conferme e nuovi sondaggi*, in *Boccaccio, gli antichi e i moderni*, a cura di A. M. Cabrini, A. D'Agostino, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 115-38.
- Id., *Tra generi e fonti: elegia e invettiva nella Fiammetta e nel Corbaccio*, in *Testi e vicende del Trecento: lettura ed esegesi di Dante, Petarca e Boccaccio*, Catanzaro, Mannelli, 2019, pp. 147-66.

- Id., *Il Decameron e il Medioevo rivoluzionario di Boccaccio*, Roma, Carocci, 2022.
- V. Branca, *Boccaccio Medievale*, Firenze, Sansoni, 1956.
- Id., P. G. Ricci, *Un autografo del Decameron (Codice Hamiltoniano 90)*, Padova, C.E.D.A.M., 1962.
- Id., *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Firenze, Sansoni, 1977.
- Id., *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze, Sansoni, 1990⁷.
- Id., *Cicerone tra Dante, Petrarca e Boccaccio*, in «Ciceroniana», VII, 1990, pp. 201-5, a pp. 201-2.
- Id., *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, vol. II, *Un secondo elenco manoscritti e studi sul testo del Decameron*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1991, pp. 175-6.
- Id., M. Vitale, *Il capolavoro del Boccaccio e due diverse redazioni*, Venezia, Istituto veneto di cultura, 2002.
- M. G. Briscoe, *Artes Praedicandi. Typologie des sources du moyen âge occidental*, Turnhout, Brepols, 1993.
- F. Bruni, *Dal De vetula al Corbaccio: l'idea d'amore e i due tempi dell'intellettuale*, in «Medioevo romano», I, 1974, pp. 161-221, poi in Id., *Testi e chierici del Medioevo*, Genova, Marietti, 1991, pp. 239-88.
- Id., *Historia calamitatum, Secretum, Corbaccio: tre posizioni su luxuria (-amor) e superbia (-gloria)*, in *Boccaccio in Europe*, Atti del convegno (Louvain, dicembre 1975), a cura di G. Tournoy, Leuven, Leuven University press, 1977, pp. 23-52
- Id., *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990.
- J. P. Boyer, s.v. *Roberto d'Angiò, re di Sicilia-Napoli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2017.
- J. Bons, R. T. Lane, *Institutio Oratoria VI 2: on the Emotions*, in *Quintilian and the Law*, a cura di O. Tellengen-Couperus, Leuven, Leuven University Press, 2003, pp. 129-44.
- P. S. Boskoff, *Quintilian in the Late Middle Ages*, in «Speculum», XXVII/1, 1952, pp. 71-8.
- F. P. Botti, *Lo scolare o della costruzione*, in *Alle origini della modernità. Studi su Petrarca e Boccaccio*, Napoli, Liguori, 2009, pp. 71-120.

- J. Bouciez, *Sur l'énigme de Corbaccio*, in «Revue des Langues Romanes», LXXII, 1958, pp. 330-7.
- A. C. Braet, *Ethos, Pathos and Logos in Aristotle's Rhetoric: a Re-Examination*, in «Argumentation», VI, pp. 307-20.
- H. A. Burrow, *Gestures and looks in medieval narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

C

- G. Calboli, *La sinonimia latina fino alla prosa classica*, in «Quaderni dell'Istituto di Glottologia», VIII, 1964-5, pp. 21-66.
- Id., *Démonstration et exemple*, in «Pallas», LXIX, 2005, pp. 59-7.
- Id., *Cicero, Rhetorica ad C. Herennium, glossatori e dettatori: la forza di una falsa attribuzione*, in «Ciceroniana», XIII, 2009, pp. 117-40.
- Id., *Digressio*, in «Papers on Rhetoric», XIII, 2016, pp. 41-56.
- L. Calboli Montefusco, *Stylistic and Argumentative Function of Theoretical Amplificatio*, in «Hermes», CXXXII/1, 2004, pp. 69-81.
- Ead., *Ενάργεια et ἐνέργεια: l'évidence d'une démonstration qui signifie les choses en acte (Rhet.Her. 4, 68)*, in «Pallas», LXIX, 2005, pp. 43-58.
- Ead., *Captatio benevolentiae*, in *Brill's New Pauly online*, a cura di H. Cancik, H. Schreidor, 2006.
- A. Calvo Revilla, *El modelo retórico, entramado de la poética medieval: análisis de la Poetria nova de Godofredo de Vinsauf*, in «Helmántica. Revista de Filología Clásica y Hebrea», LIII, 2002, pp. 281-307.
- A. Calvo Revilla, *Tratamiento de la elocutio en las artes poetriae medievales*, in *Post tenebras spero lucemlos estudios gramaticales en la España medieval y renacentista*, a cura di A. M. González Carrillo, Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 9-28.
- M. Camargo, *Medieval rhetoric of prose composition. Five english artes dictandi and their tradition*, New York, Mediaeval and Renaissance texts and studies, 1995.
- Id., *Tria sunt. The Long and The Short of Geoffrey's of Vinsauf's Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, in «Speculum», LXXIV, 1999, pp. 935-55.

- I. Candido, *I confini del Decameron. Fiammetta e Corbaccio a confronto*, in *Aimer ou ne pas aimer*, cit., pp. 191-207.
- I. Candido, *Boccaccio rinnovatore dei generi letterari*, in *Boccaccio 1313-2013. Proceedings of the Second Triennial American Boccaccio Association Conference* (Georgetown University, October 4-6, 2013), a cura di F. Ciabattoni, E. Filosa, K. Olson, Ravenna, Longo editore, 2015, pp. 225-36.
- Id., *Boccaccio sulla via del romanzo. Metamorfosi di un genere tra antico e moderno*, in «Arnovit», I, 2016, pp. 8-28.
- H. Caplan, *A Late Mediaeval Tractate on Preaching*, in *Studies in Rhetoric and Public Speaking in Honor of James A. Winans*, a cura di A. M. Drummond, New York, Century, 1925, pp. 61-90 ora in Id., *Of Eloquence: Studies in Ancient and Mediaeval Rhetoric*, a cura di A. King, H. North, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1970, pp. 40-79.
- Id., *Classical Rhetoric and the Medieval Theory of Preaching*, in «Classical Philology», XXVIII, 1933, pp. 73-96.
- H. Caplan, *Henry of Hesse on the Art of Preaching*, in «PMLA», XLVIII/2, 1933, pp. 340-61.
- Id., *Mediaeval Artes Praedicandi: A Hand-List*, Ithaca, Cornell University Press, 1934.
- Id., *Mediaeval Artes Praedicandi: A Supplementary Hand-List*, Ithaca, Cornell University Press, 1936.
- Id., *A Late Mediaeval Tractate on Preaching*, in Id., *Of Eloquence. Studies in Ancient and Mediaeval Rhetoric*, Ithaca-London, Cornell University, 1970, pp. 40-78.
- F. Cardini, *Le cento novelle contro la morte. Giovanni Boccaccio e la rifondazione cavalleresca del mondo*, Roma, Salerno, 2007, pp. 21-50.
- S. Carrai, *Ad Somnum, l'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990.
- Id., *Per il testo del Corbaccio: la vulgata e la testimonianza del codice Mannelli*, in «Filologia italiana», III, 2006, pp. 23-30, a pp. 24-5.
- Id., *I volgarizzamenti e l'invenzione dell'elegia in volgare*, in Id., *Boccaccio e i volgarizzamenti*, Roma-Padova, Antenore, 2016, pp. 20-42.
- A. Carraro, *Tradizioni culturali e storiche nel De casibus*, in «Studi sul Boccaccio», XII, 1980, pp. 197-262.

- E. Casamassima, *Dentro lo scrittoio di Boccaccio. I codici della tradizione*, in «Il Ponte», XXIV/6, 1978, pp. 730-9.
- A. K. Cassel, *The Crow of the Fable and the Corbaccio. A Suggestion for the title*, in «Modern Language Notes», LXXXV, 1970, pp. 83-91.
- I. Castiglia, *Il labirinto d'amore. Istanze morali e ragioni artistiche nel Corbaccio di Giovanni Boccaccio*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 2012.
- A. Cavarzere, *Gli arcani dell'oratore. Alcuni appunti sull'actio dei romani*, Roma-Padova, Antenore, 2011.
- M. S. Celentano, *L'evidenza esemplare di Cicerone oratore*, in *Lo spettacolo della giustizia: le orazioni di Cicerone*, a cura di G. Perrone, A. Casamento, Palermo, Flaccovio, 2007, pp. 33-48.
- Ead., *Performance oratoria e spazio comico: il punto di vista di Cicerone e Quintiliano*, in «Papers on Rhetoric», XII, 2014, pp. 19-35.
- A. Cerbo, *Ideologia e retorica nel Boccaccio latino*, Napoli, Ferraro, 1984.
- A. Cerbo, *Le arti figurative nel Boccaccio latino*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma, Adi editore, 2018, pp. 1-8.
- A. M. Cesari, *Theorica planetarum di Andalò del Negro. Questioni di astronomia. Indagine delle fonti astronomiche nelle opere del Boccaccio. Edizione critica*, «Physis. Rivista internazionale di storia della scienza», XXVII, 1985, pp. 181-235.
- M. Ceroti, *Spazio geografico e tipologia delle novelle del Decameron*, in «Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'università di Siena», XXI, 2000, pp. 119-42.
- T. M. Charland, *Artes Praedicandi: Contribution à l'histoire de la rhétorique au moyen âge*, Paris, De Vrin, 1936.
- L. Chiappelli, *Una notevole libreria napoletana del Trecento*, in «Studi medievali», n.s., I, 1928, pp. 456-70.
- G. Chiecchi, *Sentenze e proverbi nel Decameron*, in «Studi sul Boccaccio», XI, 1975-6, pp. 119-68, a pp. 142-3.
- Id., *Sollecitazioni narrative nel De casibus virorum illustrium*, in «Studi sul Boccaccio», XIX, 1990, pp. 103-49.
- Id., *Dolcemente dissimulando. Cartelle Laurenziane e Decameron censurato*, Padova, Antenore, 1992.

- Id., *Le annotazioni e i discorsi sul Decameron del 1573 dei deputati fiorentini*, Roma-Padova, Antenore, 2001.
- Id., *Nell'arte narrativa di Giovanni Boccaccio*, Firenze, Olschki, 2017.
- Sollecitazioni narrative nel De casibus virorum illustrium*, in «Studi sul Boccaccio», XIX, 1990, pp. 103-49.
- G. Chierchi, *L'onestade e l'onesto raccontare nel Decameron*, Cadmo, Fiesole, 2004.
- P. Chiron, *La fable come exercice préparatoire de rhétorique dans l'Antiquité*, in G. Artigas Menant, A. Couprie, E. Pinto Mathieu, *L'idée et ses fables, Le role du genre*, Paris, Honoré Champion, 2008, pp. 255-70, a pp. 257-8.
- K. P. Clarke, *Taking the Proverbial: Reading (at) the Margin of Boccaccio's Corbaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XXXVIII, 2010, pp. 106-44.
- M. Cicuto, *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci, 1990.
- Id., *Figure di Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco bolognese*, Napoli, Federico & Ardia, 1991, 5- 77.
- Id., *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi, 1995.
- Id., *Un'antica canzone di Giotto e i pittori di Boccaccio. Nascita dell'identità artistica*, in «Intersezioni», XVI/3, 1996, pp. 403-416.
- Id., *Mitologie astrali per la scrittura nuova del Boccaccio: dai trattati di Andalò del Negro ai progetti illustrativi del Teseida*, in «Humanistica», VII, 2013, pp. 99-107.
- Id., *Le novelle d'artista in Boccaccio: per una storia narrativa del visibile parlare*, in «Carte romanze», VI/2, 2018, pp. 199-210.
- M. Ciavoletta, *La tradizione dell'aegretudo amoris nel Decameron*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLVII, 1970, pp. 496-517.
- Id., *Letteratura e pornografia: la novella di Masetto da Lamporecchio*, in «Leggiadre donne...». *Novella e racconto breve in Italia*, a cura F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 29-42.
- F. E. Craz, *Quintilian as Ancient Thinker*, in «Rhetorica – A Journal on the History of Rhetoric», XIII, 1995, pp. 219-30.
- V. Crescini in *Contributo agli studi su Boccaccio con documenti inediti*, Torino, Loescher, 1887.

- R. Cockcraft, *Fine-Tuning Quintilian's Doctrine of Rhetorical Emotion: Seven Types of Enargeia*, in *Quintiliano: historia y actualidad de la retorica*, Actas del congreso internacional, 2003, pp. 503-10.
- R. G. Coleman, *Poetic Diction, Poetic Discours, and the Poetic Register*, in «Proceeding of the British Academy», XCIII, 1999, pp. 21-93.
- F. Conca, *Narratio*, Leipzig, Teubner, 1983.
- A. Conte, *Frate Alberto a Venezia, o l'ultima burla di un dissoluto punito. Sulla composizione di Decameron IV 2*, «Strumenti critici», III, 2017, pp. 349-61.
- M. Costantini, *Studi sullo Zibaldone Magliabechiano. I. Descrizione e analisi*, in «Studi sul Boccaccio», VII, 1973, pp. 21-58.
- M. Cottino Jones, *The Corbaccio. Notes for a Mythical Perspective of Moral Alternative*, in «Forum Italicum», IV, 1970, pp. 490-509.
- C. C. Coulter, *Boccaccio and the Cassinese Manuscripts of the Laurentian Library*, in «Classical Philology», XLIII, 1948, pp. 217-30.
- Ead., *Boccaccio's Knowledge of Quintilian*, in «Speculum», XXXIII/4, 1958, pp. 490-6.
- R. Courtney, *Technical Ekphrasis in Greek and Roman Science and Literature: the Written Machine between Alexandria and Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
- J. Cousin, *Quintilien et le théâtre*, in Association G. Budé, Actes du IX^e Congrès (Rome, 13-18 avril 1973), Les Belles Lettres, Parigi, 1975, vol. I, pp. 459-67.
- V. Cox, *Ciceronian Rhetoric in Italy, 1260-1350*, in «Rhetorica», XVII, 1999, pp. 239-88.
- Ead., *Ciceronian Rhetorical Theory in the volgare: A Fourteenth-Century Text and its Fifteenth-Century Readers*, in *Rhetoric and Renewal in the Latin West 1100-1540: Essays in Honor of John O. Ward*, a cura di C. J. Mews, C. J. Nederman, R. M. Thomson, Turhout, Brepols, 2003.
- Ead., J. O. Ward (a cura di), *The Rhetoric of Cicero in its Medieval and Early Renaissance Commentary Tradition*, Leiden-Boston, Brill, 2006.
- J. M. Cozzarelli, *Love and Destruction in the Decameron: Cimone and Calandrino*, in «Forum Italicum», II, 2004, pp. 338-63.
- R. Crespo, *Brunetto Latini e la Poetria nova di Geoffroi de Vinsauf*, in «Lettere italiane», XXIV, 1972, pp. 97-9.

- M. Corsi, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007.
- M. Corsi, M. Fiorilla, *Boccaccio*, in *Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento*, a cura di G. Brunetti, M. Fiorilla, M. Petoletti, Roma, Salerno editrice, 2013, pp. 43-103.
- M. Corsi, *L'autografo berlinese del Decameron*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 137-8.

D

- A. D'Agostino, *Da cappa a cappa. L'autodistruzione di frate Alberto (Decameron, IV 2)*, in *Boccaccio e lettore*, cit., pp. 241-72.
- A. D'Andrea, *Il nome della storia. Studi e ricerche di storia della letteratura*, Napoli, Liguori, 1982.
- A. Daneloni, *Poliziano e il testo dell'Instutio Oratoria*, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2001.
- R. Daniels, *Rethinking the Critical History of the Decameron: Boccaccio's Epistle XXII to Mainardo Cavalcanti*, in «Modern Language Review», CVI, pp. 162-91.
- P. Degni, A. Peri, *Per un catalogo dei codici grammaticali altomedievali*, in *Manuscripts and Tradition of Grammatical Texts from Antiquity to the Renaissance*, a cura di M. De Nonno, P. de Paolis, L. Holtz, Cassino, Ed. dell'Università degli Studi di Cassino, 2000, vol. I, pp. 719-745.
- E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Paris, Michel, 1998.
- A. De Ferrari, s.v. *Del Garbo, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, XXXVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, web.
- F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana* [1870], a cura di N. Gallo, introduzione di N. Sapegno, con una nota di C. Muscetta, 2 voll., Torino, Einaudi, 1971.
- L. De Lachenal, *Illustrazione antiche dei testi classici in età medievale ed umanistica. Note in margine a una mostra*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», s. 9, VIII/3, 1997, pp. 533-84.
- F. R. de la Flor, *El diagrama: geometría y lógica en la literatura espiritual del Siglo de Oro*, in *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, a cura di M. García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 839-52.

- A. C. De la Mare, *The Handwriting of Italian Humanists. I/1. Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Coluccio Salutati, Niccolò Niccoli, Poggio Bracciolini, Bartolomeo Aragazzi of Montepulciano, Sozomeno da Pistoia, Giorgio Antonio Vespucci*, Oxford, Oxford University Press, 1973.
- M. De Las Nieves Muniz, *Sulla tradizione della descriptio puellae e sull'Amaranta di Sannizzaro*, in «Rinascimento meridionale», II, 2011, pp. 21-57.
- C. Delcorno, *Nota sui dantismi dell'Elegia di Madonna Fiammetta*, in «Studi sul Boccaccio», XI, 1979, pp. 251-94.
- P. De Paolis, *Un manuale scolastico da Corbie*, in *Vestigia notitiae. Scritti in memoria di Michelangelo Giusta*, a cura di E. Bona, C. Lévy, G. Magnaldi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 81-106.
- W. A. De Pater, *Les Topiques d'Aristote et la dialectique platonicienne*, Fribourg, Editions St. Paul, 1965.
- T. De Robertis, *L'inventario della parva libreria di Santo Spirito*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 403-10.
- Ead., *Orosio, Paolo Diacono e Pasquale Romano: un autografo finalmente ricomposto*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 343-6.
- F. De Rubeis, *Scritture epigrafiche e scritture librerie in Italia meridionale in Il monachesimo italiano dall'età longobarda all'età ottoniana (secc. VIII-X)*, a cura di G. Spinelli, Atti del Convegno di studi storici sull'Italia benedettina (Nonantola-Modena, 10-13 settembre 2003), Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, 2006 pp. 487-508.
- I. Desiderio, *Cultura e fonti nell'Elegia di Madonna Fiammetta*, in «Critica Letteraria», XXXIII/4, 2005, pp. 627-54, a p. 632.
- T. De Marini, *La biblioteca napoletana degli Aragona*, vol. 1, Milano, Hoepli, 1952.
- C. Di Franza, *Tecniche retoriche della narrazione in Boccaccio: l'Elegia di Madonna Fiammetta*, in *La letteratura italiana a congresso. Bilanci e prospettive del decennale (1996-2006)*, Atti del Congresso annuale Adi (Monopoli, 13-16 settembre 2006), a cura di R. Cavalluzzi, W. De Nuncio, G. Distaso, P. Guaragnella, Lecce, Pensa Multimedia, 2008, pp. 253-60.
- Ead., *L'Elegia di madonna Fiammetta: la descriptio tra modelli retorici e questioni di genere*, in «Filologia e critica. Rivista quadrimestrale», 2009, pp. 42-76.

- Ead., «*Dal fuoco dipinto a quello che veramente arde*»: una poetica in forma di *quaestio* nel capitolo VIII dell'«*Elegia di Madonna Fiammetta*», in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di G. Alfano, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, Bruxelles Bern Berlin Frankfurt New York Oxford Wien, Peter Lang, 2012, pp. 89-101.
- O. A. Dieter, *Arbor Picta: The Medieval Tree of Preaching*, «*Quarterly Journal of Speech*», LI, 1965, pp. 123-144.
- C. Di Girolamo, C. Lee, *Fonti*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini, P. M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 142-61.
- A. Diller, *The Library of Francesco ed Ermolao Barbaro*, in «*Italia Medioevale e Umanistica*», VI, 1963, pp. 253-62.
- P. C. Doering, *La giustizia penale nel Decameron di Boccaccio. Sulla difficoltà di scrivere la verità dell'inganno (Novella III 7)*, in *Poesia e diritto nel Duecento e Trecento italiano*, a cura di F. Meier, E. Zanin, Ravenna, Longo, pp. 139-60.
- U. Dotti, *La rivoluzione incompiuta. Società, politica e cultura da Dante a Machiavelli*, Torino, Nino Aragno, 2011.
- J. Dross, *De l'imagination a l'illusion: quelques aspects de la phantasia chez Quintilien et dans la rhétorique impériale*, in «*Incontri triestini di filologia classica*», IV, 2004-5, pp. 273-90.
- Ead., *Texte, image et imagination: le développement de la rhétorique de l'évidence à Rome*, in «*Pallas*», XCIII, 2013, pp. 269-79.
- S. Dubel, *Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours*, in *Dire l'évidence (Philosophie et rhétorique antiques)*, a cura di C. Lévy, L. Pernot, Paris, 1997, pp. 249-264.
- S. Durante, *Le Satirae di Giovenale appartenute a Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 359-60.
- P. E. Dutton, *Material Remains of the Study of the Timaeus in the Later Middle Ages*, in *L'Enseignement de la philosophie au XIII^e siècle. Autour du 'Guide de l'étudiant' dum s. Ripoll 109*, Turnhout, 1997, pp. 203-30.
- E. F. Dyck, *Topos and Enthymeme*, in «*Rhetorica*», XX, 2002, pp. 105-19.

E

- M. P. Ellero, *Libri pittori e libri parlanti. Lettura e immaginazione nelle allocuzioni all'opera di Boccaccio: dal Filocolo all'Elegia di madonna Fiammetta*, in «*Heliotropia*», XVI-XVII, 2019-20, pp. 55-77.

M. S. Elsheikh, *Medicina e farmacologia nei manoscritti della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, Roma, Vecchiarelli, 1990.

R. J. Engelhardt, *Mediaeval Vestiges in the Rhetoric of Erasmus*, in «Publications of the Modern Language Association of America», LXIII, 1948, pp. 739-44.

F

A. Fabris, *Intorno alla rappresentazione dello spazio urbano nelle novelle del Decameron*, in *Giovanni Boccaccio. Tradizione, interpretazione e fortuna*, cit., pp. 471-84.

P. Falzone, s.v. *Pilato, Leonzio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2005, *web*.

E. Faral, *Le manuscrit 511 du 'Hunterian Museum' de Glasgow*, in «*Studi medievali*», IX, 1936, pp. 18-121.

B. Fedi, *Una fonte fra tradizione e innovazione. La sesta satira di Giovenale e il Corbaccio*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di I. Beccherucci, S. Giusti, N. Tonelli, Le Lettere, Firenze, 2000, pp. 91-120.

M. Feo, *Francesco Petrarca*, in *Storia della letteratura italiana*, X, *La tradizione dei testi*, collana diretta da A. Malato, Roma, Salerno editrice, 2001, pp. 271-329.

E. Fenzi, *Ridere e lietamente morire. Un'interpretazione del Decameron*, in «*Per leggere*», XII, 2007, pp. 121-50.

M. Ferretti, *Boccaccio, Paolo da Perugia e i commentatori ovidiani di Giovanni del Virgilio*, in «*Studi sul Boccaccio*», XXXV, 2007, pp. 85-110.

G. Ferroni, *Frammenti di discorsi sul comico*, in Id., D. Della Terza, F. Granda, I. Paccagnella, F. Scalise, *Ambiguità del comico*, a cura di Id., Palermo, Sellerio, 1983, pp. 17-79.

F. Fido, *Il regime delle simmetrie imperfette. Studi sul Decameron*, Milano, Franco Angeli, 1988.

E. Filosa, *Modalità di contatto tra Decameron e Corbaccio: Giovenale nella novella di Modonna Sismonda (Dec. VII 8)*, in «*Modern Languages Notes*», XXXII, 2007, pp. 123-32.

S. Finazi, *Le postille di Boccaccio a Terenzio*, in «*Italia Medioevale e Umanistica*», LIV, 2013, pp. 81-134.

- Ead., *Nuove schede su Boccaccio e i classici*, in «Filologia e critica», XXXIX/1, 2014, pp. 97-115.
- M. Fiorilla, *Marginalia figurati nei codici di Petrarca*, Firenze, Olschki, 2005.
- Id., *Per il testo del Decameron*, in «L'ellissi», V, 2010, pp. 9-38.
- K. Friis-Jensen, *The Ars poetica in Twelfth-Century France. The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland*, in «Cahiers de l'Institut du moyen âge grec et latin», LX, 1990, pp. 319-88.
- J. Fohlen, *Colophons et souscription de copistes dans les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane (XIVe et XVe s.)*, in *Roma, magistra mundi. Itineraria culturae medievalis. Mélanges offerts au Père L.E. Boyle à l'occasion de son 75e anniversaire*, a cura di J. Hamesse, Louvain le Neuve, Federation International des Institus d'Études Médievales, 1998, vol. 1.
- A. Fontes Baratto, *Le thème de la beffa dans le Décameron*, in *Formes et signification de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, a cura di A. Rochon, Université de la Sorbonne nouvelle, Parigi, 1972.
- A. Foresti, *Pietro da Moglio a Padova e la sua amicizia col Petrarca e col Boccaccio*, in «L'Archiginnasio», XV, 1920, pp. 163-173.
- P. M. Forni, *Forme complesse nel Decameron*, Firenze, Olschki, 1992.
- Id., *Adventures in Speech. Rhetoric and Narration in Boccaccio's Decameron*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996.
- C. Forno, *L'amaro riso della beffa*, in *Prospettive sul Decameron*, a cura di G. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989, pp. 131-47.
- F. Forti, *La transumptio nei dettatori bolognesi e in Dante*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, Bologna, Commissione per i testi della lingua, 1967 pp. 127-49.
- K. M. Fredborg, *The Grammar and Rhetoric Offered to John of Salisbury*, in *The Classics in the medieval and Renaissance Classroom. The Role of Ancient Texts in The Arts Curriculum as Revealed by Surviving Manuscripts and Early Printed Books*, a cura di J. Feros Ruys, J. O. Ward, M. Heyworth, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 103-30.
- K. M. Fredborg, *The ars poetica in the eleventh and twelfth centuries. From the Vienna Scholia to the materia commentary*, in «Aevum-Rassegna di scienze storiche linguistiche e filologiche», LXXXVIII/2, 2014, pp. 399-442

- K. Friis-Jensen, *The Ars poetica in twelfth-century France: the Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland*, in «Cahiers de l'Institut du Moyen Âge grec et latin», LX, 1990, pp. 319-388.
- Ead. *The Medieval Horace*, a cura di K. M. Fredborg, M. Skafta Jensen, M. Pade, J. Ramminger, Roma, Quasar, 2005.
- M. A. Fusco, *From Auditor to Actor. Cicero's Dramatic Use of Personae in Exordium*, Chicago, University of Chicago, 1988.
- A. Fusi, *Marziale 3, 82 e la cena trimalchionis*, in *Epigramma longum. Da Marziale alla tarda antichità. From Martial to late antiquity*, Atti del Convegno (Cassino, 29-31 maggio 2006), a cura di A. M. Morelli, Cassino, Edizioni dell'Università di Cassino, 2008, t. 1, pp. 268-87.

G

- S. Gallick, *Medieval Rhetorical Arts in England and the Manuscripts Tradition*, in «Manuscripta», XVIII, 1974, pp. 67-95.
- E. Gallo, *The grammarian rhetoric: the Poetria Nova of Geoffrey of Vinsauf*, in *Medieval eloquence: studies in theory and practice of medieval rhetoric*, a cura di J. J. Murphy, Berkley-Los Angeles, University of California, 1978, pp. 68-84.
- F. Gallo, *La Rhetorica del Magister Onofrio Fiorentino*, in «Aevum», LXXXIV/3, 2010, pp. 593-608. F. Gallo, *La Rhetorica del Magister Onofrio Fiorentino*, in «Aevum», LXXXIV/3, 2010, pp. 593-608.
- A. Garcea, *Appunti sul pathos della miseratio: struttura e loci communes attraverso Cic. Inv. 1, 106-9*, in «Quaderni del dipartimento di Filologia A. Rostagni», 2001, pp. 137-75.
- Id., *Le passioni presso gli antichi: un percorso attraverso le Tusculanae disputationes di Cicerone*, in *Passioni, emozioni, affetti*, a cura di C. Bazzanella, P. Kobau, Milano, Mc Graw-Hill, 2002, pp. 1-18.
- Id., *Tamquam uidentes demonstrare: la phantasia et les passions dans la théories rhétorique sur la pitié*, in «Pallas», LXIX, 2005, pp. 73-83.
- L. Gargan, *Per la biblioteca del Conversini*, in Id., *Libri e maestri tra Medioevo e Umanesimo*, con una premessa di V. Fera, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2011, pp. 377-401.
- Id., *I libri di Niccolò Acciaiuoli e la Biblioteca della Certosa di Firenze*, in «Italia Medioevale e Umanistica», LIII, 2012, pp. 37-118.

- Id., *Un nuovo profilo di Giovanni Conversini da Ravenna*, in *Dante a Ravenna nel Trecento*, a cura di M. Petoletti, Ravenna, Longo, 2015.
- S. Gastaldi, *Pathe and Polis. Aristotle's Theory of Passions in the Rhetoric and in the Ethic*, in «Topoi», VII/2, 1967, pp. 105-10.
- Ead., *Aristotele e la politica delle passioni. Retorica, psicologia ed etica dei comportamenti emozionali*, Torino, Tirrenia, 1990.
- P. Gatti, P. Stoppacci, *Cassiodorus Senator*, in *Te. Tra. La trasmissione dei testi latini*, IV, a cura di P. Chiesa, S. Gastaldi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2012, pp. 89-99.
- P. F. Gehl, *Moral art. Grammar, Society and Culture in Trecento Florence*, Ithaca, 1993, p. 210.
- S. Gentile, S. Rizzo, *Per una tipologia delle miscellanee umanistiche*, in *Il codice miscellaneo*, cit., pp. 379-408.
- G. Getto, *La peste nel Decameron e il problema della fonte Lucreziana*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXV/4, 1958, pp. 507-23.
- S. Gieben, *Preaching in the Thirteenth Century: A Note on Ms. Gonville and Caius 439*, in «Collectanea Franciscana», XXXII, 1962, pp. 310-24.
- Id., *Rudimentum Doctrinae di Gilberto di Tournai, con l'edizione del suo Registrum o tavola della materia*, in *Bonaventuriana: Miscellanea in Onore de J. G. Bougerol*, a cura di F. De Asis Chavero Blanco, Antonianum Pontificio Ateneo, Roma, 1988, vol. II, pp. 621-80.
- C. A. Gibson, *Learning Greek History in the Ancient Classroom: the Evidence of the Treatises on Progymnasmata*, in «Classical Philology», XCIX/2, 2004, pp. 103-29.
- M. Gibson, *The Study of Timaeus in the Eleventh and Twelfth Centuries*, in «Pensiero», XXV, 1969, pp. 183-94.
- G. Gilbert, *Boccaccio's Devotion to Artists and Art*, in ID., *Poets Seeing Artists' Work. Instances in the Italian Renaissance*, Firenze, Olschki, 1991, 49-65, trad. it., *La devozione di Giovanni Boccaccio per gli artisti e l'arte*, in AA.VV., *Boccaccio visualizzato*, cit. vol. I, pp. 145-153.
- G. Y. Giles, *Gervais of Melkley's Treatise on the Art of Versifying and the Method of Composing in Prose*, Rutgers, 1973.
- R. Gigliucci, «Qualis coena tamen!». *Il topos anticortigiano del tinello*, «Lettere Italiane», L/4, 1998, pp. 587-605.

- Id., *Evidenza e orrore nel De casibus*, in *Le parole "giudiziose". Indagini sul lessico della critica umanistico-rinascimentale*, Atti del seminario di studi (Roma, 16-17 giugno 2006), a cura di R. A. Pettinelli, S. Benedetti, P. Petteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 31-59.
- S. Giombini, *Gorgia epidittico. Commento filosofico all'Encomio di Elena, all'Apologia di Palamede, all'Epitaffio*, Aguaplano, Perugia, 2012.
- R. Giomini, *Struttura e retorica del tragico nelle Heroides di Ovidio*, in *Cultura e lingue classiche*, II, 2° Convegno di aggiornamento e di didattica, Atti del Convegno (Roma, 31 ottobre-1 novembre 1987), a cura di B. Amata, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1993, pp. 203-14.
- Id., *Ancora sulla struttura retorica delle Heroides ovidiane: l'epistola di Fedra a Ippolito*, in *Cultura e lingue classiche*, III, 3° convegno di aggiornamento e di didattica, Atti del Convegno (Palermo, 29 ottobre-1 novembre 1989), a cura di B. Amata, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1993, pp. 347-58.
- F. Giunta, *L'evidentia delle passioni: Quintiliano nella poetica del Tasso*, in «Lettere Italiane», LXVI/3, 2016, pp. 445-75.
- V. Gobbato, «...Quanti piacevoli basci, quanti amorosi abbracciari». *Note sul lessico amoroso dell'Elegia di Madonna Fiammetta*, in «Chroniques italiennes», web, XXXVI/2, 2018.
- J. Goering, *William de Montibus (c. 1140-1213). The schools and the literature of pastoral care*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1992.
- T. Gramigni, *Il Compendiloquium di Giovanni Gallico appartenuto a Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 968-9.
- K. E. Gross, *Virgilian hauntings in Boccaccio's De casibus virorum illustrium*, in «Medievalia et humanistica», XXXI, 2005, pp. 15-40.
- P. F. Grendler, *The universities of Italian Renaissance*, Baltimora, Johns Hopkins Universities Press, 2002.
- B. Grévin, *Métaphore et vérité. La Transumptio, clé de voûte de la rhétorique au XIIIe siècle*, in *La Vérité. Vérité et crédibilité. Construire la vérité dans le système de communication de l'Occident (XIIIe-XVIIe siècle)*, a cura di H. P. Genet, Parigi-Roma, Éditions de la Sorbonne, 2017, pp. 149-82.
- L. Grzybowska, *Arbor Praedicandi. Some Remarks on Dispositio in Mediaeval Sermons (on the Example of Sermo 39 "Semen Est Verbum Dei" by Mikołaj of Błonie)*, in «Terminus», XXI/2, 2019, pp. 169-95.
- P. Guérin, *De l'image au texte et du texte à l'image : sur les puissances de la peinture chez Boccace*, in «Cahiers d'études italiennes», VIII, 2008, pp. 13-39.

- Id., *La passione: motore e freno nell'Elegia di Madonna Fiammetta*, in «Griselda Online», XVIII/2, 2019, pp. 29-44; Id., *Una feconda cecità. Boccaccio lettore della Vita Nova*, in *Per Enrico Fenzi. Saggi di allievi e amici per i suoi ottant'anni*, Firenze, Le Lettere, 2020, pp. 427-38.
- Id., *Le muse del Corbaccio e il dialogo sulla poesia tra Petrarca e Boccaccio*, in «Petrarchesca», IX, 2021, pp. 57-75.
- D. Gutierrez, *La biblioteca di Santo Spirito in Firenze nella metà del secolo XV*, in «Analecta Giustiniana», XXV, 1962, pp. 5-88.
- Id., *La biblioteca di San Giovanni a Carbonara di Napoli*, in «Analecta Augustiniana», XXIX, 1966, pp. 59-212.

H

- B. Harbert, *A Thirteenth-century Anthology of Rhetorical Poems*, Toronto, Toronto Medieval Texts and Translation, 1975.
- H. Hauvette, *Boccacce. Étude biographique et littéraire*, Paris, Librairie Armand Colin, 1914.
- T. Haye, *Der Labourintus Eberhards des Deutschen. Zur Überlieferung und rezeption eines spätmittelalterlichen klassikers*, in «Revue d'histoire des textes», VIII, 2013, pp. 339-69.
- J. B. Haureau, *Mémoire sur la vie et quelques oeuvres d'Alain de Lille*, in «Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», XXXII, Parigi, 1886, pp. 1-27.
- O. Hecker, *Boccaccio-Funde. Stücke aus der bislang verscholenen Bibliothek des Dichters, darunter von seiner Hand geschriebenes Fremdes un Eigens*, Braunschweig, 1902.
- R. Heinze, *Ovids elegische Erzählung* [1960], ora Id., *Il racconto elegiaco di Ovidio*, trad. it. C. Travan, con una premessa di F. Serpa, a cura di S. Ravalico, Eut, Trieste, 2010, pp. 49-52.
- L. Herf-Lancnert, *La parodie du mythe de l'amant surnaturel: l'histoire de frère Albert (Decameron IV 2) et les romans d'Alexandre*, in *Boccaccio e letterature romanze*, cit., pp. 49-56.
- J. Henderson, *The Black Death in Florence: Medical Communal Responses, in Death in Towns: Urban responses to the Dying and Dead, 1000-1600*, a cura di S. Basset, London, Leicester University Press, 1992, pp. 136-150.

I. Heullant-Donat, *Quelques réflexions sur la cour angevine comme milieu culturel au XIV^e siècle*, in *L'état angevin. Pouvoir culture société entre XII et XIV siècle*, Actes du Colloque International (Rome-Naples, 7-11 novembre 1995), Rome, Collection de l'École française de Rome, 1995, pp. 174-91.

Ead., *Une affaire d'hommes et de livres. Louis de Hongrie et la dispersion de la Bibliothèque de Robert d'Anjou*, in *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du Moyen Âge*, Actes du Colloque International (Angers-Saumur, 3-6 giugno 1998), Rome, École Française de Rome, 2000, pp. 689-708.

G. Highet, *Juvenal the Satirist. A Study*, Oxford, Clarendon Press, 1954.

O. Holmes, *Trial by Beffa: Retributive Justice and in Group Formation in Day Eight*, in «Annali di italianistica», XXXI, 2013, pp. 355-79.

M. Huglo, *Recherches sur la tradition des digrammes de Calcidius*, in «Scriptorium», LXII/2, 2008, pp. 185-230.

Id., *La théorie de la musique antique et médiévale*, Aldershot, Routledge, 2005.

G. O. Hutchinson, *Deflected Addresses: Apostrophe and Space (Sophocle, Aeschines, Plautus, Cicero, Virgil and Others)*, in «The Classical Quarterly», LX/1, 2010, pp. 96-109.

I

C. Ingraham, *Energy: Rhetoric's Vitality*, in «Rhetoric Society Quarterly», XLVIII/3, 2018, pp. 260-8.

A. Illiano, *Per un'introduzione al Corbaccio*, in «Rivista di letteratura italiana», XVII/3, 1988, pp. 393-416

Id., *Corbaccio: precisazioni e proposte su autobiografismo, età, datazione*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XIX/2-3, 1990, pp. 239-52.

Id., *Per l'esegesi del Corbaccio*, Napoli, Federico & Ardia, 1991.

B. Innocenti, *Toward a Theory of Vivid Description as Practiced in Cicero's Verrine Orations*, in «Rhetorica – A Journal on the History of Rhetoric», XII, 1994, pp. 355-81.

A. Ippolito, *Marius Victorinus. Explanations in Ciceronis Rhetoricam*, Turnhout, Brepols, 2006.

J

- D. James-Raoul, *La description en question dans les arts poétiques au tournant des XIIe et XIIIe siècles*, in «Medievales», XXIV, 2003, pp. 52-63.
- Id., *Les arts poétique des XII^e et XIII^e siècles face à la rhétorique cicéronienne: originalités et nouveautés*, in *La transmission des savoirs au Moyen Age et à la Renaissance*, ed. par P. Nobel, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comte, 2005, t. I, pp. 199-214.
- W. M. Jeffrey, *Boccaccio's Title and the Meaning of Corbaccio*, in «The Modern Language Review», XXVIII, 1933, pp. 194-204.
- M. Jennings, *Rhetor Redivivus? Cicero in the Artes Praedicandi*, in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge*, LVI, 1989, pp. 91-122.
- M. Jennings, *The Ars Componendi Sermones of Ranulph Higden, O. S. B.*, Leiden-Boston, Brill, 1991.
- Ead., *Medieval Thematic Preaching: A Ciceronian Second Coming*, in *The Rhetoric of Cicero in Its Medieval and Early Renaissance Commentary Tradition*, a cura di V. Cox, J. O. Ward, Leiden-Boston, Brill, 2006, pp. 313-34

K

- A. Katula, *Emotions in the court room. Quintilian Judge then and now*, in *Quintilian and the Law*, a cura di O. Tellengen-Couperus, Leuven, Leuven University Press, 2003, pp. 145-56.
- D. Kelly, *The Art of Poetry and Prose*, Brepols, Turnhout, 1991.
- J. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton, Princeton University Press, 1963.
- S. Khan, *Diversa Diversis. Mittelalterliche Standespredigten Und Ihre Visualisierung*, Köln, Böhlau, 2007; A. Minnis, *Medieval Imagination and Memory*, in *The Cambridge History of Literary Criticism, 2, Middle Ages*, a cura di A. Minnis, I. Johnson, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 239-74.
- F. Kilcoyne, M. Jennings, *Rethinking "Continuity": Erasmus' Ecclesiastes and the Artes Praedicandi*, in «Renaissance and Reformation», n.s., XXI/4, 1997, pp. 5-24.
- J. Krochalis, *Alain de Lille: De Planctu Nature. Studies towards an Edition*, tesi di dottorato, Harvard University, 1973.

L

- M. Lavagetto, *Oltre le usate leggi. Una lettura del Decameron*, Torino, Einaudi, 2019.
- H. Lausberg, *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Study*, prefazione di G. A. Kennedy, traduzione di M. T. Bliss, A. Jansen, D. E. Orton, a cura di D. E. Orton, R. D. Anderson, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1998.
- J. Le Goff, *La civiltà dell'occidente medievale*, Torino, Einaudi, 1999.
- G. Ledda, «Uno bellissimo paone»: immagini di animali tra Dante e Boccaccio, in *Boccaccio e i suoi lettori. Una lunga ricezione*, a cura di G. M. Anselmi, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 405-18.
- P. Lehamann, *Die Institutio Oratoria des Quintilianus in Mittelalter*, in «Philologus», LXXXIX, 1934, pp. 349-83.
- M. Leigh, *Quintilian on the Emotions (Institutio Oratoria 6 preface 1-2)*, in «Journal of Roman Studies», XCIV, 2004, pp. 122-40.
- M. Lemoine, *Una nouvelle citation du Timeé chez Augustin*, in «Revue de études augustinienne», XL, 1994.
- É. G. Leonard, s.v. Acciaiuoli, Niccolò, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, web.
- J. Levarie Smarr, *Ovid's Boccaccio: a Note on Self Defense*, in «Maediaevalia», XIII, 1989, pp. 247-55.
- Ead., *Clergy in Decameron: another look?*, in «Heliotropia», XI, 2014, pp. 55-64.
- F. Lo Monaco, *Cicerone nella tradizione culturale beneventano-cassinese*, in «Ciceroniana», IX, 2000, pp. 217-30.
- D. Losappio, *Un nuovo testimone frammentario del commento di Guizzardo da Bologna*, in «Spolia», ns., VI, 2020.
- G. Lopez, *Praefatio*, in M. Tulli Ciceronis, *Actionis secundae in C. Verrem*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1993.
- E. Lowell, *A Note on Boccaccio's Sources for the Story of Oedipus in De casibus virorum illustrium and in the Genealogie*, in «Aevum», LIX, 1984, pp. 421-30.
- O. Lurati, *Dizionario dei modi di dire*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 832-833.

Id., G. Piacenti, *Inventario dei mss. delle orazioni ciceroniane contro Verre*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», s. 3, VI/2, 1973, pp. 83-98.

C. Lotusch, *L'exorde dans les discours de Ciceron*, Bruxelles, Latomus, 1994.

M

L. Marcozzi, *Passio e ratio tra Andrea Cappellano e Giovanni Boccaccio: la novella dello scolare e della vedova (Decameron VIII, 7) e i castighi del De amore*, in «Italianistica», I, 2001, pp. 9-32.

Id., *Strutture discorsive, ribaltamenti, palinodia letteraria: per una nuova lettura del Corbaccio*, in *Aimer ou ne pas aimer*, cit., pp. 225-45.

Id., *Dante, la paura e il dolore: lettura di Inferno XVI*, in «L'Alighieri», XLI/1, 2013, pp. 83-113.

G. Martellotti, s.v. *Barzizza, Gasperino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, VII, web, 1970.

P. Martins, *A Periegetic Gaze on Ekphrasis*, in «Revista Classica», XXIX/2, 2016, pp. 163-204.

D. R. Martin, *Moving the Judge: a Legal Commentary on Book VI of Institutio Oratoria*, in *Quintilian and the Law*, a cura di O. Tellengen-Couperus, Leuven, Leuven University Press, 2003, pp. 157-67.

G. F. Milanese, *Saggio d'inventario dei manoscritti del De Topicis differentiis di Boezio*, in «Atti dell'accademia ligure di scienze e lettere», XXVIII/1, 1981, pp. 3-27.

A. Milanese, *Affinità e contraddizioni tra rubriche e novelle del Decameron*, in «Studi sul Boccaccio», XXIII, 1995, pp. 89-111.

I. Maffia Scariati, *La descriptio puellae dalla tradizione mediolatina a quella umanistica: Elena, Isotta e le altre*, in *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal medioevo al Rinascimento*, Atti del convegno internazionale di studi (Università di Basilea, 8-10 giugno 2006) a cura di A. Maffia Scariati, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2008, pp. 437-80.

F. Malagnini, *Il sistema delle maiuscole nell'autografo berlinese del Decameron e la scansione del mondo commentato*, in «Studi sul Boccaccio», XXXI, 2003, pp. 31-69.

E. Malcovati, *La tradizione del Brutus e il nuovo frammento cremonese*, in «Athenaeum», XXXVI, 1958, pp. 30-47.

- Ead., *La tradizione del Brutus e il nuovo frammento cremonese*, in «Athenaeum», XXXVI, 1958, pp. 30-47.
- Ead., *Ancora sulla tradizione del Brutus*, «Athenaeum», XXXVII, 1959, pp. 174-183.
- Ead., *Per una nuova edizione del Brutus*, in «Athenaeum», XXXVIII 1960, pp. 328-340.
- Ead., *Sulle ultime edizioni del Brutus*, in «Athenaeum», XLVI, 1968, pp. 122-130.
- N. Maldina, *Dante profeta della paura. Per la semantica dantesca di una passio medievale*, in «Griseldaonline», XV, 2005, pp. 1-16.
- Id., *Retoriche e modelli della predicazione medievale nel Corbaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XXXIX, 2011, pp. 154-187.
- Id., *De penitente suscipiendo. Chiose minime al Corbaccio*, in «Le Tre Corone», I, 2014, pp. 153-76.
- Id., *Dante, Petrarca e la cornice visionaria del De casibus*, in «Heliotropia», XI/1-2, 2014, pp. 79-104.
- P. Manni, *La lingua di Boccaccio*, Bologna, Il Mulino, 2016.
- M. Marechiaro, *Attribuzioni rifiutate*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 380-1.
- S. Marchesi, *Stratigrafie decameroniane*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 27-30.
- Per una metalettura del Corbaccio: il ripudio di Fiammetta*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLIII, 1976, pp. 60-86.
- G. Manacorda, *Storia della scuola*, I, *Il Medioevo*, Milano, Sardon, 1913.
- A. Manieri, *L'immagine poetica: phantasia ed enargeia*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Nazionali, 1998.
- G. Manzoni, *Sulle tracce di Plozio Gallo*, in *Analecta brixiana II*, a cura di A. Valvo, R. Gazich, Milano, Vita e pensiero, 2007, pp. 159-78.
- Id., *Il linguaggio del corpo tra oratore e attore*, in «Acme», II, 2017, pp. 99-112.
- E. Marguin Hamon, *Tradition manuscrite de l'oeuvre de Jean de Garlande*, in «Revue d'Histoire des Textes», I, 2006, pp. 189-257.
- R. Mattmann, *Einige Handschriften mit Ciceros De inventione aus dem 9–11 Jahrhundert*, in «Giornale italiano di filologia», n.s., VI, 1975, pp. 282–305.

- S. Mauriello, *L'autocensura del censurato: le metafore sessuali nel Decameron emendato da Lionardo Salviati*, in *Contesti, forme, riflessi della censura. Creazione, ricezione e canoni culturali tra XVI e XX secolo*, Proceedings of the Conference, ed. by L. Bachelet, F. Goli, E. Ricceri, E. M. Rossi, Roma, Sapienza, 2021, pp. 83-100.
- Ead., *Tra filosofia e medicina: il riso e la peste nel Decameron*, in *Lo scaffale degli scrittori: letteratura e gli altri saperi*, Atti del convegno, a cura di M. Carcione, M. Esposito, S. Mauriello, L. A. Nappi, L. Saverna, Roma, Sapienza, 2021, pp. 147-64.
- A. Mazza, *L'inventario della Parva Libreria di Santo Spirito*, in «Italia medioevale e umanistica», IX, 1966, pp. 1-74.
- S. Mazzoni Peruzzi, *Medioevo francese nel Corbaccio*, Firenze, Le Lettere, 2001.
- P. Mehtonen, *Old Concepts and New Poetics: Historia, Argumentum, and Fabula in the Twelfth-and Early Thirteenth Century Latin Poetics of Fiction*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, 1996.
- M. Miegel, *A Rhetoric of the Decameron*, Toronto, Toronto University Press, 2003.
- Ead., *Texts and Traps in Boccaccio's De casibus Virorum Illustrium*, in «Heliotropia», XV, 2018, pp. 253-66.
- M. Miglio, *Boccaccio biografo* [1977], in *Scritture, scrittori e storia. I. Per la storia del Trecento a Roma*, Roma, Vecchiarelli, 1991, pp. 147-64.
- A. Milanese, *Affinità e contraddizioni tra rubriche e novelle del Decameron*, in «Studi sul Boccaccio», XXIII, 1995, pp. 89-111.
- S. J. Milner, *Communication, Consensus and Conflict: Rhetorical Precept, the Ars Concionandi, and Social Ordering in the late Medieval Italy*, in *The Rhetoric of Cicero*, cit., pp. 365-402.
- M. Millicent Joy, *The Accomodating Frate Alberto: a Gloss on Decameron, IV 2*, in «Italica», LVI, 1979, pp. 3-21.
- F. Morenzoni, *La littérature des artes praedicandi de la fin du XIIe au début du XVe siècle*, in *Sprachtheorien in Spätantike und Mittelalter*, a cura di S. Ebbesen, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1995, pp. 339-59.
- Id., *Parole du prédicateur et inspiration divine d'après les artes praedicandi*, in *La parole de prédicateur. Ve-XVe siècle*, a cura di R. M Dessì, M. Lauwers, Nice, Z' éditions, 1997, pp. 271-90.

- R. Mordenti, *Per un'analisi dei testi censurati: strategia testuale e impianto ecdotico della "Rassetatura" di Lionardo Salviati*, in «Annali di Filologia Moderna», I, 1982, pp. 7-51.
- R. Morosini (a cura di), *Boccaccio geografo. Un viaggio nel Mediterraneo tra le città, i giardini e... il 'mondo' di Giovanni Boccaccio*, Firenze, Mauro Pagliai, 2010.
- Ead., *Quell'antica pazzia di Alessandro e i passaggi di Olimpiade. Dal De casibus e De mulieribus alle Genealogie*, in «Critica del testo», III, 2013, pp. 273-305
- B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Firenze, Bompiani, 2019.
- D. E. Mortensen, *The loci of Cicero*, in «Rhetorica», XXVI/1, 2008, pp. 31-56.
- A. Montefusco, *Dall'università di Parigi a Frate Alberto. Immaginario antimendicante ed ecclesiologia vernacolare in Giovanni Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XLIII, 2015, pp. 177-232.
- C. M. Monti, "Opto te incolumem videre". *Petrarca e la scoperta del Quintiliano integro*, in «Studi petrarcheschi», XX, 2007, pp. 105-23.
- Ead., *Il ravennate Donato Albanzani Amico di Boccaccio e Petrarca*, in *Dante a Ravenna nel Trecento*, cit., pp. 115-76.
- Ead., *Boccaccio lettore del Compendium sive Chronologia magna di Paolino da Venezia*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 374-6.
- Ead., *Le biografie antiche: il De mulieribus claris e il De casibus virorum illustrium*, in *Boccaccio*, a cura di M. Fiorilla, I. Iocca, Roma, Carocci, 2021, pp. 214-32.
- Ead., *Luoghi liminari e conclusivi di De mulieribus claris e De casibus virorum illustrium*, in «Studi sul Boccaccio», XLVIII, 2020, pp. 77-98.
- G. Moretti, A. Bonandini (a cura di), *Persona ficta. Personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2012.
- I. Morresi, *La prima fortuna del De Rethorica di Cassiodoro. Estratti dalle Institutiones in un antico accessus al De Inventione Ciceroniano*, in «Littarae Calaestes», n.s., XII, 2017, pp. 47-74.
- Ead., *Le redazioni ΦΔ delle Institutiones di Cassiodoro. Considerazioni preliminari all'edizione critica*, in «Filologia Mediolatina», XXV, 2018, pp. 85-97.

- R. Mosti, *Per un'edizione critica di quattro trattatelli medici del primo Trecento*, in «Studi di Lessicografia Italiana», XXXI, pp. 45-73.
- J. J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Brekley-Los Angeles-London, University of California Press, 1983², ed. it., *Retorica nel Medioevo*, trad. di V. Licitra, Napoli, Liguori, 1983
- B. Munk Olsen, *Chronique des manuscrits classiques latins (IXe-XIIe siècle)*, IV, in «Revue d'Histoire des Textes», 2001, pp. 123-88.

N

- I. Naso, *Individuazione diagnostica della "Peste Nera"*, in *La peste nera: dati di una realtà ed elementi di una interpretazione*, Atti del XXX Convegno Storico Internazionale (Todi, 10-13 ottobre 1993), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1994, pp. 349-383.
- G. Natali, *La diceria di Madonna Fiammetta*, in «La rassegna della letteratura italiana», XC, 1986, pp. 55-70.
- P. Navone, *Fiammetta tra classici e medievali: appunti sulla fortuna di letteratura ovidiana e pseudo-ovidiana nell'Elegia*, in «Studi di letteratura e filologia italiana», VI, 1984, pp. 45-64.
- La consolazione della letteratura. Un itinerario tra Petrarca e Boccaccio*, Ravenna, Longo, 2017, pp. 149-65.
- P. Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, Nouvelle édition, remaniée et augmentée, Avec un portrait inédit de Pétrarque et des fac-similés de ses manuscrits, t. II, Paris, Libraire Honore Champion, 1907.
- C. Nicolosi, F. Carpinteri, *Un codice inedito delle Verrine di Cicerone*, in «Siculorum Gymnasium», XVI/1, 1963, pp. 65-83.
- M. Nicoud, *Les régimes de santé au Moyen Âge. Naissance et diffusion d'une écriture médicale en Italie et en France (XIII^e- XV^e siècle)*, Roma, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 2007, pp. 826-7.
- C. S. Nobili, *Per il titolo del Corbaccio*, in «Studi e problemi di critica testuale», XLVIII, 1994, pp. 93-114.
- Ead., *Le ali della sirena. Il Corbaccio nella tradizione medievale*, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di G. M. Pasquini et al., Bologna, Gedit, 2005, pp. 265-86.

- F. Novati, *Luigi Gianfigliuzzi giureconsulto ed orator fiorentino del sec. XIV*, in «Archivio storico italiano», s. V, III, 1889, pp. 440-7.
- A. Novelli, *Il tramonto di Giovanni Boccaccio*, commedia in tre atti, corredata di note storiche e letterarie, Firenze, Bemporard, s.d. [la premessa è datata aprile 1914], pp. IX-X.
- V. Nutton, *The Seeds of Disease: an Explanation of Contagion and Infection from the Greeks to the Renaissance*, in «Medical History», XXVII, 1983, pp. 1-34 1983.

O

- J. D. O' Banion, *Narration and Argumentation. Quintilian on Narratio as the Heart of Rhetorical Thinking*, in «Rhetorica: a Journal of the History of Rhetoric», V, 1987, pp. 325-51.
- C. O' Culleánáin, *Religion and clergy in Boccaccio's Decameron*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1984, pp. 15-55.
- G. Olson, *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1982.
- L. Onder, s.v. *Ratto*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 1970, *web*.
- N. Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2009².
- N. Otto, *Enargeia: Untersuchung zur Charakteristik alexandrinischer Dichtung*, Stuttgart, Steiner, 2009.

P

- W. Pabst, *Venus als Heilige und Furie in Boccaccios Fiammetta-dichtung*, Krefeld, Scherpe, 1958.
- E. Paccagnini, *Il Corbaccio*, in *Verso il centenario di Boccaccio: presenze classiche e tradizione biblica*, a cura di M. Ballarini, G. Frasso, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni Editore, 2014.
- M. Pace, *L'amore di Cimone. Tradizione medica e memoria cavalcantiana in Decameron V 1*, in «Studi sul Boccaccio», XLIV, 2016, pp. 251-75.
- M. Paciucci, *Elementi della rielaborazione del sacro in Boccaccio: la novella VIII 7: Elena e lo scolare*, in «Studi (e test) italiani», XXVI/2, 2010.

- G. Padoan, *Il Boccaccio le Muse Il Parnaso e l'Arno*, Firenze, Olschki, 1978.
- L. J. Paetow, *The Arts Course at Medieval Universities*, Illinois, Urbana-Champaign, 1910.
- F. Patetta, *Frammento del testo latino dell'Epistola del Boccaccio a Francesco Nelli*, in *Miscellanea di studi storici in onore di Giovanni Sforza*, Lucca, Tipografia editrice Baroni, 1920, pp. 727-30.
- R. Palmieri, *Laudatio e vituperatio nell'exordium dell'XI Filippica di Cicerone*, in «Euphrosyne», n.s., XXIV, 1996, pp. 199-204.
- M. Palumbo, *I leggiadri motti nella sesta giornata nel Decameron*, in «Esperienze letterarie», III, 2008.
- L. Pani, «*Propriis manibus ipse transcripsit*». *Il manoscritto London, British Library, Harley 5383*, in «Scrineum Rivista», IX, 2012, pp. 305-25.
- Ead., «*Simillima pestis Florentie et quasi per universum orbem*»: *Boccaccio e l'Historia longobardorum di Paolo Diacono*, in *Giovanni Boccaccio: tradizione interpretazione e fortuna*, cit., pp. 93-132.
- M. Panico, *La digressione nella tradizione retorico-grammaticale*, in «Bollettino di Studi Latini», XXXI/2, 2001, pp. 478-96.
- I. Pantin, *Fracastoro's De Contagione and Medieval Reflection on 'Action at a Distance'. Old and New Trends in Renaissance Discourse on Contagion*, in *Imagining Contagion in Early Modern Europe*, a cura di C. L. Carlin, Londra, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 1-25.
- S. Papaioannou, *Byzantine Enargeia and Theories of Representation*, in «Byzantinoslavica», LXIX/3, 2011, pp. 48-60.
- M. Papio, *On Seneca, Mussato, Trevet and the Boethian "Tragedies" of the Decasibus*, in «Heliotropia», X, 2013, pp. 47-63.
- E. G. Parodi, *Lingua e letteratura. Studi di Teoria linguistica e di Storia dell'italiano antico*, a cura di G. Folena, con un saggio introduttivo di A. Schiaffini, Venezia, Neri Pozza, 1957.
- E. Pastore Stocchi, *Su alcuni autografi di Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», X, 1977-8, pp. 123-43.
- M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo*, Torino, Einaudi, 2012.
- A. Pegoretti, A. Pegoretti, «*Di che paese se' tu di Ponente?*». *Cartografie boccacciane*, in «Studi sul Boccaccio», XXXIX, 20011, pp. 83-113.

- L. Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco romain*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1993, voll. 1-3.
- Id., *Epidictic Rhetoric. Questioning the Stakes of Ancient Praise*, Austin, University of Texas, 2015.
- A. Pertusi, *Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio. Le sue versioni omeriche negli autografi di Venezia e la cultura greca del primo Umanesimo*, Venezia-Roma, 1964.
- Id., *Venezia, la cultura greca e il Boccaccio*, in «Studi Sul Boccaccio», X, 1977, pp. 217-33.
- E. Pellegrin, *Manuscripts de Pétrarque à la Bibliothèque Vaticane. Supplément au catalogue de Vatasso*, in «Italia medioevale e umanistica», 1975.
- P. S. Perry, *The Rhetoric of Digressions. Revelation 7:1-17 and 10:1-11-13 and Ancient Communication*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2009, pp. 106-47.
- W. Peterson, *The Vatican Codex of Cicero's Verrines*, in «American Journal of Philology», XXVI, 1905, pp. 409-36.
- M. Petoletti, *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, «Italia Medioevale e Umanistica», XCVI, 2006, pp. 35-55.
- Id., *Le postille di Giovanni Boccaccio a Marziale (Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 67 sup.)*, in «Studi sul Boccaccio», XXXIV, 2006, pp. 103-84.
- Id., *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), a cura di G. Del Corso, O. Pecere, Cassino, Edizioni Università di Cassino, 2010, t. II, p. 537-75.
- Id., *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 336-7.
- Id., *Gli zibaldoni di Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 291-300.
- G. Petrone, *Quintiliano e il visibile parlare: strumenti visuali per l'oratoria latina*, in *Quintilien ancien et modern*, a cura di P. Galand, Turnhout, Brepols, 2010, pp. 67-108.
- A. Petrucci, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1967.
- Id., *Il ms. berlinese hamiltoniano 90. Note codicologiche e paleografiche*, in G. Boccaccio, *Decameron. Edizione diplomatico-interpretativa dell'autografo*

- Hamilton 90*, a cura di C. S. Singleton, Baltimora-London, Hopkins University Press, 1974, pp. 647-661.
- H. F. Plett, *Enargeia in Classical Antiquity and the Warly Modern Age: the Aesthetics of Wvidence*, Leiden-Boston, Brill, 2012.
- M. Picone, C. Cazalé Bérard (a cura di), *Gli zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura*, Firenze, Cesati, 1998.
- M. Picone, *La vergine e l'eremita. Una lettura intertestuale della novella di Alibeck (Decameron, III 10)*, in «Vox Romanica», LVII, 1998, pp. 85-100.
- Id., *La Comedia Lidie dallo Zibaldone al Decameron*, in *Gli Zibaldoni di Boccaccio*, cit., pp. 401-24.
- Id., *Lettura macrotestuale dell'ottava giornata del Decameron*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», XX, 2003, pp. 11-35.
- Id., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron*, a cura di N. Coderey, G. Genswein, R. Pittorino, Ravenna, Longo, 2008.
- G. Piras, *Nuove testimonianze dalla biblioteca di Petrarca: le annotazioni al De lingua latina di Varrone*, in «Quaderni Petrarqueschi», XVII-XVIII, 2008-2009, pp. 829-856.
- W. Plobst, *Die Auxesis (Amplificatio). Studien zu Ihrer Entwicklung und Anwendung*, Munchen, Buchdruckerei C. Wolf, 1911.
- B. Porcelli, *Il Corbaccio. Per un'interpretazione dell'opera e del titolo*, in «Italianistica», XXI, 1992, pp. 563-79.
- G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.
- Id., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 145-84.
- A. Prato, *L'ipotiposi retorica. Il far vedere e l'effetto di presenza*, in «Lexia», XXVII-VIII, 2017, pp. 260-7.
- P. Prill, *Cicero in theory and practice. The securing of good will in the exordia of five forensic speeches*, in «Rhetorica: a Journal of the History of Rhetoric», IV, 1986, pp. 93-106.
- F. Pucci Donati, *Peccato di gola e arte culinaria nel commento di Boccaccio al canto VI dell'Inferno*, in *Boccacce, entre Moyen âge et Renaissance. Les tension d'un écrivain*, a cura di S. Ferrara, M. T. Ricci, E. Boillet, Parigi, Champion, 2015, pp. 56-65.
- A. Punzi, A. Manfredi, *Per le biblioteche di Boccaccio e Salutati*, in «Italia medioevale e umanistica», XXXIV, pp. 193-203.

W. M. Purcell, *Transsumptio: a Rhetorical Doctrine of the Thirteenth Century*, in «*Rhetorica: a Journal of the History of Rhetoric*», V/4, 1987, pp. 369-410.

Id., *Ars Poetriae: Rhetorical and Grammatical Invention at the Margin of Literacy*, Columbia, University of South Carolina Press, 1996.

Q

L. Quaquarelli, *Per un profilo aggiornato di Pietro da Moglio*, in «*Schede umanistiche*», XXXIII, 2010, pp. 33-55.

Id., s.v. *Moglio, Pietro da*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, web, 2011.

F. Quellier, *Gola. Storia di un peccato capitale*, Bari, Dedalo, 2012.

A. Quondam, *Scienza e mito nel Boccaccio*, Padova, Liviana, 1957.

A. Quondam, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, Il Mulino, 2010.

R

M. C. Rabuzzi, *Retorica e poetica. La teoria della descriptio delle Artes Poetrie medievali ed alcuni dibattiti poetici*, in «*Papers on rhetoric*», III, 2000, pp. 233-50.

D. Rastelli, *Boccaccio retore nel Prologo della Fiammetta*, in «*Saggi di umanesimo cristiano*», XI/3, 1947, pp. 10-8, a p. 17-8; Id., *Spunti lirici e narrativi, motivi stilistici nella Fiammetta di Giovanni Boccaccio*, in «*Lettere italiane*», III/2-3, 1951, pp. 83-98.

F. Ravazzoli, *Il testo perpetuo. Studi sui movimenti retorici del linguaggio*, Milano, Bompiani, 1991.

G. Ravenna, *Per l'identità dell'ekphrasis*, in «*Incontri triestini di filologia classica*», IV, 2004-5, pp. 21-30.

G. Raynaud de Lage, *Alain de Lille, poète du XII^e siècle*, Paris, Vrin, 1951.

R. Rea, *Psicologia ed etica della paura nel primo canto dell'Inferno*, in «*Dante Studies*», CXXX, 2012, pp. 183-106.

- Id., «Amor est passio virtutis imaginative»: *immaginazione, immagine e immaginare nella lirica amorosa duecentesca*, in «Letteratura e arte: rivista annuale», XVI, 2018, pp. 119-37.
- Id., *L'amore come errore della virtus estimativa in Cavalcanti e Dante*, in «Filologia classica e medievale: comparatistica, critica del testo e attualità», III, 2019, pp. 13-24
- F. Regina Psaki, *Giving Them the Bird: Figurative Language and the "Woman Question" in the Decameron and the Corbaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XLI, 2013, pp. 208-37.
- M. D. Reeve, *The Circulation of Classical Works on Rhetoric from the 12th to the 14th century*, in *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV*, Atti del convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo Latino (AMUL) in onore e memoria di Ezio Franceschini (Trento-Rovereto, 3-5 ottobre 1985), a cura di C. Leonardi, E. Menestò, Firenze, La Nuova Italia, 1988, pp. 109-24.
- L. Regnicoli, *Documenti su Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 387-93.
- P. G. Ricci, *Studi sulla vita e le opere del Boccaccio*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1985.
- F. Rico, *La datación (petrarquesca) del Corbaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XXX, 2002, pp. 229-319
- Id., *Ritratti allo specchio (Boccaccio, Petrarca)*, Roma-Padova, Antenore, 2012.
- T. Rickiln, *La fortune des autres et sa propre renommée. Les riches de l'auteur face au De casibus virorum illustrium*, in *Boccacce humaniste latine*, cit., pp. 259-69, a pp. 360-1.
- P. Rigo, *Dante e la retorica del gesto. Primi appunti*, in «Italianistica», CLXXXI/4, 2018 pp. 751-70.
- M. Riva, *Hereos / Eleos. L'ambivalente terapia del mal d'amore nel libro "chiamato Decameron e cognominato principe galeotto"*, in «Italian Quarterly», CXLIII-VI, 2000, pp. 69-106.
- A. Robin, *Boccacce et les médecins du Décaméron*, in «Cronique italiennes», I, 2011, pp. 1-19.
- Ead., *Una modalità di conservazione della vita: il "regimen sanitatis" della brigata del Decameron*, in «Compar(a)ison: an international journal of comparative literature», XXXIV, 2016, pp. 53-66;

- Ead., *Giovane e fresco. Le corps désirant dans le Décaméron*, in «Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne», XVIII, 2016, pp. 92-107.
- A. Robin, *Les remèdes d'amour dans l'Elegia di Madonna Fiammetta et le Corbaccio*, in *Aimer ou ne pas aimer. Boccacce, Elegia di madonna Fiammetta et Corbaccio*, a cura di M. Gragnolati, P. Guérin, Parigi, Sorbonne Nouvelle, 2018, pp. 125-38.
- S. Rocca, *Il potere della parola: la persuasione d'Elena e la scuola di retorica*, in «Aufidus», IX/25, 1995, pp. 31-48.
- C. Rocchio, *I binari della persuasione. Elementi di inventio*, Roma, Aracne, 2011.
- G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti* [1954], trad. it. Torino, Einaudi, 1969.
- A. M. Rosiene, *The Ars Versificatoria of Gervase of Melkley. Structure, hierarchy, borrowings*, in *Le poetrie nel Medioevo latino*, a cura di G. C. Alessio, D. Losappio, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018, pp. 205-24.
- A. Rossi, *Proposta per un titolo del Boccaccio: il Corbaccio*, in «Studi di filologia italiana», XX, 1962, pp. 383-90.
- L. Rossi, «In luogo di sollazzo» *i fabliaux del Decameron*, in «Leggiadre donne...». *Novella e racconto breve in Italia*, a cura F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 13-28.
- R. H. Rouse, *Cicero*, in *Texts and Transmission: a Survey of the Latin Classics*, a cura di L. D. Reynolds, Oxford, Oxford University Press, 1983, pp. 54-142.
- S. Rubinelli, *The Rhetorical Game. Topi and Loci in Action*, in «Argumentation», XX, 2006, pp. 353-72.
- Ead., *Ars Topica. The Classical Technique of Constructing Arguments from Aristotle to Cicero*, introduzione di D. S. Levene, Lugano, Springer, 2009.
- Ead., *Ars topical. The classical technique of constructing arguments from Aristotle to Cicero*, Lugano, Springer, 2009.

S

- R. Sabbadini, *Le scoperte de' codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, Firenze, Sansoni, 1905.

- Id., *I libri del gran siniscalco Niccolò Acciaiuoli*, in «Il libro e la stampa», n.s., I, 1907, pp. 33-40.
- Id., *Giovanni da Ravenna, insigne figura d'umanista (1343-1408). Da documenti inediti*, Como, Ostinelli di Cesare, Nari e C., 1924.
- R. Sabry, *La digression dans la rhétorique antique*, in «Poétique», LXXIX, 1989, p. 259-76.
- E. Sanguineti, *Gli schemata del Decameron* [1975], in Id., *Il chierico organico. Scritture intellettuali*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 44-57.
- L. Sanguineti White, *La scena conviviale e sua funzione nel mondo del Boccaccio*, Firenze, Olschki, 1983.
- Ead., *La tentazione di re Carlo: Decameron X 6*, in «Lettere italiane», I, 2012, pp. 3-10.
- B. Santorelli, *Giovenale, Satira V. Introduzione, traduzione e commento*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2013.
- C. Savelli, *Riso*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini, P. M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 342-72.
- M. Santagata, *Boccaccio. La fragilità di un genio*, Milano, Mondadori, 2019.
- O. Scarpati, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma, Viella, 2008.
- F. Schettino, *Auerbach e la novella di Frate Alberto*, in «Romanische Forschungen», LXXI, 1959, pp. 406-13.
- F. Scholtz, *Ekphrasis and Energeia in Quintilian's Institutiones Oratoriae libri XII*, in *Rhetorica movet. Studies in Historical and Modern Rhetoric in Hounor of H. F. Plett*, a cura di T. O. Sloane, P. L. Oesterrich, Leiden, 1988.
- F. Schomarek, *Captatio benevolentiae. Strategien antiker Rhetorik in Prolog des Höfischen Romans*, Verlag, Grin, 2008.
- J. C. Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- M. Schonbuch, *Elena, donna petra*, in «Chroniques italiennes», III-IV, 2000, pp. 109-18.
- C. Segre, *Strutture e registri della Fiammetta*, in «Strumenti critici», XVIII, pp. 1972, pp. 134-62.
- Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

- Id., *La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del Convegno (Pienza, 10-14 settembre 1991), Roma, Salerno, 1992, vol. 1, pp. 13-28, a pp. 16 e 22.
- Id., *La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento*, in *Notizie della crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 85-97.
- S. I. Siddharta Brumana, *Energiea e dynamis in Aristotele. Prospettive contemporanee del dibattito*, in «Rivista di filosofia neo-scolastica», III, 2017, pp. 737-44.
- M. Signorini, *Considerazioni preliminari sulla biblioteca di Giovanni Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XXXIX, 2011, pp. 367-86.
- F. Siri, *Et natura mediocritatis est amica. Empreintes philosophiques sur la prédication d'Alain de Lille*, in «Revue des sciences philosophiques et théologiques», XLVII, 2013, pp. 299-344.
- F. Sivo, *Corpus infame*, in *Estremità e escrescenze del corpo*, «Micrologus», XX, 2012, pp. 109-90
- Ead., *Per un'estetica del rovescio. La vituperatio vituale tra retorica e parodia*, in *Il ruolo della scuola nella tradizione dei classici latini. Tra Fortleben ed esegesi*, Atti del convegno internazionale (Foggia, 16-18 ottobre 2016), a cura di G. M. Masselli, F. Sivo, Foggia, Il Castello, 2017, t. II, pp. 487-534.
- B. Smalley, *English Friars and Antiquity in the Early Fourteenth Century*, Oxford, Basil Blackwell, 1960.
- A. Sotgiu, *L'Elegia di Madonna Fiammetta è un romanzo psicologico?*, in *Aimer ou ne pas aimer*, cit., pp. 209-24.
- M. Spallone, *La trasmissione della Rhetorica ad Herennium nell'Italia meridionale tra XI e XII secolo*, in «Bollettino dei classici», s. III., I, 1980, pp. 158-90.
- G. B. Speroni, *Proposte per il testo della Parisiana Poetria di Giovanni di Garlandia*, in «Studi Medievali», XX/2, 1979, pp. 585-624.
- C. Spila, *Il discorso irato: elementi e modelli dell'invettiva*, in *Le scritture dell'ira. Voci e modelli dell'invettiva nella letteratura italiana*, Atti del convegno (Roma, Fondazione Marco Besso, 16 aprile 2015), a cura di G. Crimi, C. Spila, Roma, Roma Tre Press, 2016, pp. 7-28.
- G. Sposito, *Il luogo dell'oratore. Argomentazione topica e retorica forense in Cicerone*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2001.

- P. D. Stewart, *Madonna Oretta e le due parti del Decameron*, in «Yearbook of Italian Studies», III, 1973.
- Ead., *Considerazioni sulla tecnica della descriptio superficialis nel Decameron*, in *Boccaccio e dintorni, Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, II, Firenze, Olschki, 1983, pp. 111-21.
- Ead., *Retorica e mimica nel Decameron e nella commedia del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1986.
- R. Stillers, "L' Amoroza visione e la poetica della visualità", in *Autori e lettori di Boccaccio*, Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001), a cura di M. Picone, Firenze, Cesati, 2002, pp. 327-342.
- E. Stump, *Boethius' De Topicis in Ciceronis Topica*, Ithaca, Cornell University Press, 1978.
- K. Sudhoff, *Pestschriften aus den ersten 150 Jahren nach der Epidemie des schwarzen Todes 1348. IV. Italienische des 14 Jahrhunderts*, in «Archiv für Geschichte der Medizin», V, 1911, pp. 332-96.
- L. Surdich, *L'Elegia di Madonna Fiammetta: l'eroina elegiaca e il suo libro*, in Id., *La cornice di amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS, 1987, pp. 155-23, a pp. 209-10.
- J. Swanson, *John of Wales. A Study on the Works and Ideas of a Thirteenth-Century Friar*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- H. Szkelenar, *Nicolaus de Dybin commentatore del Laborintus*, in *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV*, Atti del Convegno di Studio (Trento-Rovereto 3-5 ottobre 2005), a cura di C. Leonardi, E. Menestò, Firenze, La Nuova Italia, 1988, pp. 221-37.

T

- B. M. Tarquini, *I codici grammaticali in scrittura beneventana*, Montecassino, Pubblicazioni Cassinesi, 2002, pp. 25-9.
- G. Tanturli, *Coluccio Salutati e i letterati del suo tempo*, in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'umanesimo*, cit., pp. 41-47.
- E. P. Tocco, *La certosa di San Lorenzo*, in *Niccolò Acciaiuoli, Boccaccio e la Certosa del Galluzzo*, cit., pp. 129-51.
- G. Tomazzoli, *Nova quaedam inisita mirifice transsumptio. Il linguaggio figurato tra le artes poetriae e Dante*, in *Le poetrie del Medioevo latino*, cit., pp. 257-96.

- N. Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2015.
- N. Tonelli, *Beatrice, Laura, la vedova. La gentilezza, la Vita nuova e il Canzoniere del Corbaccio*, in «Chronique Italiennes», web, XXXVI/2, 2018, pp. 180-204.
- I. Torzi, *Ratio et usus. Dibattiti antichi sulla dottrina delle figure*, Milano, Vita e Pensiero, 2000.
- Id., *Cum ratione mutatio: procedimenti stilistici e grammatica semantica*, Roma, Herder, 2007.
- F. O. Touati, *Contagion and Leprosy: Myth, Ideas, Evolution in Medieval Minds and Societies*, in *Contagion. Perspectives from Pre-Modern Societies*, a cura di L. I. Conrad., D. Wujastyk, Londra-New York, Routledge, 2017², pp. 179-202.
- S. Trotta, *L'Elegia di Madonna Fiammetta di Giovanni Boccaccio e un volgarizzamento delle Epistulae Heroidum di Ovidio attribuito a Filippo Ceffi*, in «Italia medioevale e umanistica», XXXVIII, 1995, pp. 217-60.
- I. Tufano, *La Fiammetta di Boccaccio: una lettura cavalcantiana*, in «La cultura», XXXVIII/3, 2000, pp. 401-23.
- Ead., *Dall'Elegia di Madonna Fiammetta al Decameron, Aimer ou ne pas aimer*, cit., pp. 109-23.
- Ead., *Dalla cronaca alla novella*, in «Rassegna Europea di letteratura italiana», XXIX-XXX, 2007, pp. 157-69.
- Ead., *La cattedra della Cianghellina. Monnda Diana e Cianghella nel Corbaccio*, in «La parola del testo», XII/1, 2008, pp. 305-408.
- Ead., *La storia di Roma nel De casibus virorum illustrium*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», XLII, 2013, pp. 111-21.
- Ead., *Parodie agiografiche, devozione popolare, satira antifratesca nel Decameron*, in «Spolia», I, 2018, pp. 123-42.

U

- B. L. Ullman, P. A. Stadter, *The Public Library of Renaissance Florence. Niccolò Niccoli, Cosimo de' Medici and the Library of San Marco*, Padova, Antenore, 1979.

- J. Usher, *Le rubriche del Decameron*, in «Medioevo romanzo», X, 1985, pp. 391-418.
- Id., *Frate Cipolla's Ars Praedicandi or a 'Récit du discours' in Boccaccio*, in «The Modern Language Review», LXXXVIII/2, 1993, pp. 321-36.
- Id., «Magna pars abest»: *a borrowe sententia in Boccaccio's De casibus*, in «Studi sul Boccaccio», XXI, 1993, pp. 235-42.
- Id., *Lattanzio Firmiano nel Corbaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XXIX, 2001, pp. 187-98.
- Id., *Echoes from the Culex in Boccaccio's De casibus*, «Giornale italiano di filologia», LIII, 2001, pp. 237-54.
- Id., *A quotation from the Culex in Boccaccio's De casibus*, in «Modern language review», XCVII, 2002, pp. 312-23.
- Id., *Apostrophe in Greek Oratory*, in «Rhetorica», XXVIII/4, 2010, pp. 351-62.

V

- A. Vasina, *Politica e cultura in Romagna nel Trecento*, in *Boccaccio e la Romagna*, cit., pp. 21-32.
- A. Vasaly, *Representations. Images of the World in Ciceronian Oratory*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California, 1993.
- X. E. J. B. D. van Binnebeke, *Manoscritti di Coluccio Salutati nella Stadtbibliothek di Norimberga*, in «Studi medievali e umanistici», VII, 2009, pp. 9-36.
- C. Vecce in *Les chronique napolitaines de la Renaissance*, in *L'actualité et sa mise en écriture aux XVe-XVIe et XVIIe siècles: Espagne, Italie, France et Portugal*, a cura di P. Civil, D. Boillet, Parigi, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 77-91.
- M. Veglia, *Il corvo e la sirena. Cultura e poesia nel Corbaccio*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998.
- Id., «*La vita lieta*». *Una lettura del Decameron*, Ravenna, Longo, 2000.
- G. Velli, *Petrarca e Boccaccio. Tradizione – Memoria – Scrittura*, Padova, Antenore, 1979.
- Id., *Memoria*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini, Torino, Bollati-Boringhieri, 1995, pp. 222-48.

- Id., *Giovanni Boccaccio, Centonatore/Recreator or the Free Use of the Written World*, In *Boccaccio in America*, in Proceedings of the 2010 International Boccaccio Conference (Umas Amherst, April 30 – May 1 2010), a ed. by E. Filosa, M. Papio, Ravenna, Longo, 2012, pp. 241-9.
- A. Vettori (a cura di), *La città nel Decameron*, Atti della giornata di studi (16 ottobre 2009), Parigi, Istituto italiano di Cultura, 2010.
- B. Vickers, *Storia della retorica*, Bologna, Il Mulino, 1944.
- C. Villa, *Due schede per editus*, in «Italia medioevale e umanistica», XXXI, 1981, pp. 399-402.
- P. Viti, *Fonti letterarie e storiografiche classiche nel De mulieribus claris*, in *Boccaccio e i suoi lettori*, a cura di G. M. Anselmi, G. Baffetti, C. Delcorno, S. Nobili, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 243-62.
- Id., *Boccaccio e le fonti classiche nel De casibus virorum illustrium*, in *Boccacce humaniste latin*, a cura di H. Casanova-Robin, S. Gambino Longo, F. La Brasca, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 25-50.
- I. Vivarelli, *Il Decameron visualizzato. La tradizione figurativa della novella di Cimone ed Efigenia*, in «Studi sul Boccaccio», XXXII, 2004, pp. 161-200.

W

- A. D. Walker, *L'Enargeia and the Spectator in Greek Historiography*, in «Transactions of the American Philological Association», CXXIII, 1993, pp. 353-77.
- J. O. Ward, *Ciceronian Rhetoric in Treatise, Scholion and Commentary*, Turnhout, Brepols, 1995.
- Id., *Quintilian and the Rhetorical Revolution in the Middle Ages*, in «Rhetorica», XIII/3, 1995 pp. 231-84.
- Id., *Classical Rhetoric in the Middle Ages. The medieval Rhetors and Their Art 400-1300, with Manuscripts Survey to 1500 CE*, Leiden-Boston, Brill, 2019.
- P. Warren Sutherland, *Quintilian in the Medieval Florilegia*, Chapel Hill, Univerity of North Carolina, 1950.
- J. H. Waszink, *Calcidiana*, «Vigiliae Christianae», XXIX, 1975, pp. 96-119.
- W. Wehl, *Nel purgatorio della vita. Boccaccio e il progetto di un'antropologia narrativa nel Decmaron*, in *Giovanni Boccaccio: tradizione interpretazione e*

- fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, a cura di A. Ferracin, M. Venier, Udine, Forum, 2014, pp. 449-69.
- S. Wenzel, *Medieval Artes Praedicandi. A Synthesis of the Scholastic Sermon Structure*, Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press, 2015.
- R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009.
- S. K. Wertis, *The Commentary of Bartolines de Benincasa de Canulo on the Rhetorica ad Herennium*, in «Viator», X, 1979, pp. 283-310.
- M. Westin, *Aristotle's Rhetorical Enargeia: an Extended Note*, in «Advances in the History of Rhetoric», XX/3, 2017, pp. 225-51.
- E. G. Wilkins, *A classification of the similes of Ovid*, in «Classical Weekly», XXV, 1932, pp. 73-8
- M. Winterbottom, *Quintilian, Institutio Oratoria*, in *Texts and Transmission*, cit., pp. 332-4.
- Id., *Problems in Quintilian*, Londra, Institute of Classical Studies, 1970.
- Id., *More Problems on Quintilian*, in *Paper on Quintilian and Ancient Declamation* [2001], a cura di A. Stramaglia, F. Nocchi, G. Russo, Oxford, Oxford University Press, 2019, pp. 193-204.
- J. Wisse, *Ethos and Pathos. From Aristotle to Cicero*, Amsterdam, Hakkert, 1989.
- R. G. Witt, *In the Footsteps of the Ancients. The Origin of the Humanism from Lovato to Bruni*, Leiden-Boston, Brill, 2003.
- S. Wolff, *Quelques remarque sur l'Itinerarium de Pétrarque*, «Latomus», LX/1, 2001, 1, pp. 176-181.
- M. C. Woods, *The Poetic Digression and the Interpretation of Medieval Literary Texts*, in *Actas Conventus Neo-latini Santandreami*, Proceeding of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies (St. Andrews, 24th August-1st September 1982), edited by M. C. Farlane, Binghamton-New York, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1986, pp. 616-26.
- Ead., *Quintilian and Medieval Teaching*, in *Quintiliano: historia y actualidad*, Actas del Congreso Internacional Quintiliano: historia y actualidad de la retorica (Madrid y Calahorra, 1995), a cura di T. Albaladejo, E. del Rio, J. A. Caballero, t. III, pp. 1531-40, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1998.

M. C. Woods, *Classroom commentaries: Teaching the Poetria Nova across Medieval and Renaissance Europe*, Ohio, Ohio State University Press, 2010.

Z

G. Zaccaria, *Giovanni Boccaccio. Alle origini del romanzo moderno*, Milano, Bompiani, 2014.

R. Zaccaria, *Guadagni, Vieri*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2003.

V. Zaccaria, *le due redazioni del De Casibus*, in «Studi sul Boccaccio», X, 1977-8, pp. 1-26.

Id. *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 35-6.

Id., *Ancora qualche riflessione sull'edizione delle tre opere latine maggiori del Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XXXIII, 2005, pp. 143-63.

M. Zaccarello, *Del corvo, animale solitario. Ancora un'ipotesi per il titolo del Corbaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XLIII, 2014, pp. 174-94.

Id., «*Lasciati i pensier filosofici da una parte*». *Lettura di Decameron VIII 7*, in *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, a cura di A. Andreoni, C. Giunta, M. Tavoni, Bologna, Il Mulino, 2017.

Id., *Il Corbaccio nel contesto della tradizione misogina medievale: annotazioni medievali e proposte specifiche*, in «Chronique Italiennes», web, XXXVI, 2018, pp. 162-79.

Z. Zafarana, *La predicazione francescana*, In *Francescanesimo e Vita Religiosa dei Laici nel '200*, Atti del Convegno della Società Internazionale di Studi Francescani (Assisi, 16–18 ottobre 1980), a cura di R. Rusconi, Perugia, Università degli Studi di Perugia, 1981, pp. 203–50.

M. Zaggia, M. Ceriana, *I manoscritti illustrati delle Eroidi ovidiane volgarizae*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1996.

S. Zamponi, M. Pantarotto, A. Tomiello, *Stratigrafia dello Zibaldone e della miscellanea laurenziani*, in *Gli Zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura*, Atti del Seminario internazionale (Firenze-Certaldo, 26-28 aprile 1996), a cura di M. Picone, C. Cazalé Bérard, Firenze, Cesati, 1998, pp. 181-258.

C. Zamponi, M. Petoletti, *Gli zibaldoni*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 291-328.

- S. Zamponi, *La Rhetorica vetus e la Rhetorica nova in un codice realizzato all'antica da Iacopo Angeli da Scarperia*, in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'umanesimo*, cit., pp. 332-4.
- G. Zanella, *Italia, Francia e Germania: una storiografia a confronto*, in *La peste nera: dati di una realtà ed elementi di una interpretazione*, Atti del XXX Convegno storico internazionale (Todi, 10-13 ottobre 1993), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1994, pp. 49-153.
- A. Zangara, *Mettre en images le passé: l'ambiguïté et l'efficacité de l'enargeia dans le récit historique*, in «Metis», II, 2004, pp. 251-72.
- Ead., *Voir l'histoire. Théories anciennes du récit historique, II^e siècle av. J.C.-II^e siècle ap. J.C.*, Parigi, Editions de l'Ehess, 2007.
- G. Zanker, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, in «Rheisches Museum für Philologie», CXXIV/3-4, 1981, pp. 297-311.
- Id., *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*, Madison, University of Wisconsin, 2004.
- F. I. Zeitlin, *Figure: Ekphrasis*, in «Greece and Rome», LX/1, 2013, pp. 17-31.
- C. Zudini, *La struttura retorica dell'exemplum nell'Elegia di Madonna Fiammetta*, in *Aimer ou ne pas aimer*, cit., pp. 155-70.

A chi in questi anni mi ha guidata, alla pazienza dei lettori, a coloro che hanno sopportato le domande più ovvie e quelle dal sapore esistenziale, ma soprattutto alle persone con cui ho convissuto *in presenza e a distanza* all'insegna dello scambio conoscitivo, col piglio tragicomico che la classe dei dottorandi possiede, va il mio più sentito ringraziamento. Senza di voi queste pagine non sarebbero state quello che sono.

Grazie.

Tutti i diritti riservati