



Studi e Ricerche



# «Rhetorica eloquentia armat»

*Evidentia e amplificatio* nella prosa  
narrativa di Boccaccio

Serena Mauriello



University Press



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ EDITRICE



Collana Studi e Ricerche 161



# «Rhetorica eloquentia armat»

*Evidentia e amplificatio* nella prosa  
narrativa di Boccaccio

Serena Mauriello



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ EDITRICE

2025

Copyright © 2025

**Sapienza Università Editrice**

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

[editrice.sapienza@uniroma1.it](mailto:editrice.sapienza@uniroma1.it)

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

*Registry of Communication Workers registration n. 11420*

ISBN 978-88-9377-364-5

DOI 10.13133/9788893773645

Publicato nel mese di marzo 2025 | *Published in March 2025*



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione –  
Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia e diffusa in modalità  
open access (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

*Work published in open access form and licensed under Creative Commons Attribution – NonCommercial –  
NoDerivatives 3.0 Italy (CC BY-NC-ND 3.0 IT)*

Impaginazione a cura di | *Layout by:* Serena Mauriello

In copertina | *Cover image:* Égide Charles Gustave Wappers (1849), *Boccaccio racconta il Decameron alla regina Giovanna I di Napoli*, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique

«Confesso nondimeno le cose di questo mondo non avere stabilità alcuna  
ma sempre essere in mutamento»

Giovanni Boccaccio, *Decameron*, *Conclusione dell'Autore*, 27



# Indice

Tavola delle abbreviazioni	3
Introduzione	5
1. Lo scaffale dedicato alla retorica nella biblioteca di Giovanni Boccaccio	21
1.1. La ricostruzione della biblioteca di Boccaccio: stato dell'arte e note metodologiche	21
1.2. Gli autori e le opere	26
1.2.1. Cicerone	26
1.2.2. Quintiliano	30
1.2.3. Le <i>artes poetriae</i> e le <i>artes praedicandi</i>	34
2. <i>Evidentia</i> e <i>amplificatio</i> dalla Classicità al Medioevo	37
2.1. Sfumature dell' <i>evidentia</i>	37
2.1.1. L' <i>evidentia</i> come virtù narrativa e stilistica	39
2.1.2. L' <i>evidentia</i> come figura retorica	44
2.2. Forme dell' <i>amplificatio</i>	45
2.2.1. L' <i>amplificatio</i> e il genere epidittico	46
2.2.2. <i>Loci communes</i> , proemi, epiloghi	48
2.2.3. L' <i>amplificatio</i> come forme di digressione	50
2.2.4. L' <i>amplificatio</i> al servizio dell' <i>elocutio</i>	51
2.2.5. L' <i>amplificatio</i> tra <i>actio</i> e <i>pronuntiatio</i>	52
2.2.6. Dalla trattatistica classica alle <i>artes poetriae</i>	53
3. Il <i>Filocolo</i> : primi passi dell' <i>amplificatio</i>	71
4. L' <i>Elegia di Madonna Fiammetta</i> : ossessione e amplificazione	81
4.1. Descrizioni e gusto oppositivo	87
4.2. Procedimenti comparativi	97
4.3. Apostrofi alle lettrici, ai personaggi, agli oggetti	103

5. Il <i>Decameron</i> : amplificare nello spazio della <i>brevitas</i>	115
5.1. Lo spettacolo della peste	123
5.2. Interventi autoriali	132
5.3. Descrittivismo e figuratività	138
5.4. Il caso della vedova Elena ( <i>Dec.</i> , VIII 7)	155
5.5. Due gogne pubbliche ( <i>Dec.</i> , II 9 e IV 2)	159
6. Il <i>Corbaccio</i> : retorica curativa	167
6.1. Un duplice percorso curativo	176
6.2. La poetica del beveraggio amaro: funzionamento di <i>evidentia</i> , <i>amplificatio</i> , <i>oppositio</i>	185
7. Il <i>De casibus virorum illustrium</i> : retorica dell' <i>aptum</i>	211
7.1. Il ritratto di Cicerone e la difesa della retorica	219
7.2. Zone proemiali e conclusive	237
7.3. Espressivismo apotrettico	247
7.4. Il caso di Filippa di Catania	263
Bibliografia	271
Indice dei manoscritti	303
Indice dei nomi	305

# Tavola delle abbreviazioni

## **Opere di Giovanni Boccaccio**

*Com. Ninf.* = *Comedia delle Ninfe Fiorentine*

*Corb.* = *Corbaccio*

*De cas.* = *De casibus virorum illustibus*

*De mont.* = *De montibus, lacubus, fluminibus, stagnis et paludibus, et de nominibus maris*

*De mul.* = *De mulieribus claris*

*Dec.* = *Decameron*

*Fiamm.* = *Elegia di Madonna Fiammetta*

*Esp.* = *Esposizioni sopra la Comedia*

*Fil.* = *Filocolo*

*Filostr.* = *Filostrato*

*Gen.* = *Genealogia deorum gentilium*

*Tes.* = *Teseida*

*Tratt.* = *Trattello in laude di Dante*

## **Opere di altri autori**

*Ad Her.* = Pseudo-Cicerone, *Rhetorica ad Herennium*

*Alano, Summa* = Alano di Lilla, *Summa de arte praedicatoria*

*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*  
*Part.* = Cicerone, *Partitiones oratoriae*  
*Poet.* = Goffredo di Vinsauf, *Poetria nova*  
*Rem. Am.* = Ovidio, *Remedia Amoris*  
*Rhet.* = Aristotele, *Rhetorica*  
*Top.* = Cicerone, *Topica*  
*Vend., Ars* = Matteo di Vendôme, *Ars versificatoria*

# Introduzione

Nelle *Genealogiae deorum gentilium* XIV 7 Boccaccio afferma: «grammatica precepta atque rethorice plena notitia oportuna est». In età ormai matura e con la consapevolezza dello scrittore esperto, dichiara che nella formazione di un poeta la conoscenza della grammatica e della retorica è indispensabile. A questa raccomandazione segue un ulteriore passaggio sulla necessità per gli autori di possedere pienamente l'arte oratoria: «peregrinas et inauditas inventiones excogitare, meditata ordine certo componere, ornare compositum inusitato quodam verborum atque sententiarum contextu»<sup>1</sup>. In qualità di autore, Boccaccio riconosce l'importanza di tutte le fasi di organizzazione del discorso: l'*inventio*, la *dispositio* e l'*elocutio*. È sempre in un'opera della maturità, ovvero nel *De casibus virorum illustrium* (VI 13), che scaglia una violenta invettiva *In garrulos adversus rhetoricam*, ovvero contro coloro che ritengono la retorica uno strumento di inganni e non di utilità, poiché considerano l'espressione verbale già funzionale nella sua forma naturale. Queste pagine assumono un valore fondamentale secondo un'ottica metaletteraria, ovvero, quasi in forma di una dichiarazione di poetica, sembrano fornire delle direttive ai suoi lettori cui anche gli studi devono 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

---

<sup>1</sup> Gen., XIV 6.

retorico»<sup>2</sup>. Nonostante il peso delle strutture retoriche nelle opere volgari e latine boccacciane sia stato variamente riconosciuto, una loro indagine sistematica e completa su di esse a oggi ancora manca. Per quanto concerne la produzione volgare dalla *Caccia di Diana* al *Corbaccio*, tale prospettiva è stata solo parzialmente messa a fuoco negli studi che si sono occupati delle innovazioni portate da Boccaccio alla teoria e alla pratica dei generi letterari. Come si vedrà, particolarmente floride sono state le indagini che hanno rintracciato specifici stilemi oratori in singole opere dell'autore: il caso delle analisi dedicate alle forme amplificativo-digressive nel *Filocolo*, 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*<sup>3</sup>. Un'analisi sistematica delle strutture retoriche nella produzione latina di Boccaccio è stata avviata da Anna Cerbo; tuttavia, dalla pubblicazione del suo fondativo *Ideologia e retorica nel Boccaccio latino*<sup>4</sup> sono oggi trascorsi quasi quarant'anni di prolifiche scoperte relative alla biblioteca e al *modus scribendi* dell'autore che possono essere oggi utilmente messe a frutto. Obiettivo di questo percorso è rispondere agli interrogativi posti da questi studi, con una prospettiva d'insieme che ponga l'accento sullo sviluppo della parabola evolutiva del Boccaccio narratore.

L'indagine è composta da tre principali tappe. In una prima fase si è indagato la concreta conoscenza di Boccaccio della tradizione retorica, per offrire basi certe all'analisi retorica della sua scrittura. Con il medesimo obiettivo, in seconda istanza è stata ricostruita brevemente la storia dei concetti retorici di *amplificatio* ed *evidentia* a partire dalla trattatistica classica fino ad arrivare al panorama culturale coevo all'autore. L'ultima sezione di questa indagine è invece dedicata allo studio diretto della prosa narrativa di Boccaccio, secondo una prospettiva retorica che metta sempre in rapporto forma e contenuto, dimensione esteriore del testo e significati.

Nel primo capitolo di questa indagine si è, quindi, tentato di ricostruire un quadro d'insieme dello scaffale retorico della biblioteca di

---

<sup>2</sup> Branca 1963, p. 32.

<sup>3</sup> Si rimanda ai rispettivi capitoli di questo studio per i riferimenti bibliografici.

<sup>4</sup> Cerbo 1984.

Boccaccio. Negli ultimi due decenni, il versante filologico degli studi sull'autore è stato animato da un rinnovato fervore e da preziose identificazioni che hanno permesso di avere una più concreta cognizione della sua consistenza materiale<sup>5</sup>.

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 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 individuati fino al XV secolo tra integri, mutili, extravaganti, commenti e traduzioni degli *juvenilia*<sup>6</sup>. Il panorama retorico medievale è, inoltre, variegato e in continuo mutamento. Ai manuali classici si affiancano riletture e commenti, riscritture e nuove trattazioni. Le *artes* medievali, nella loro suddivisione disciplinare, sono la chiara dimostrazione di questo fenomeno. L'inventario della *parva libraria* della Biblioteca di Santo Spirito a cui Boccaccio donò la sua raccolta, conservato nel ms. Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnam 1897, riflette la pluralità del sapere retorico caratterizzante il contesto culturale in cui Boccaccio ebbe modo di formarsi e sviluppare la sua produzione narrativa. Nei banchi dell'antica biblioteca conventuale sono infatti presenti quattro testimoni latini 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).

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. All'interno dell'inventario non è segnalato quale sia il nucleo dei manoscritti appartenuti alla collezione libraria dell'autore, ma, per altre testimonianze esterne, non è plausibile che esso possa rispecchiare a pieno l'insieme del patrimonio librario boccacciano. Come si avrà modo di approfondire nel corso del

---

<sup>5</sup> Una panoramica d'insieme della questione è offerta dal catalogo della mostra *Boccaccio autore e copista* ma tale filone di ricerca è ancora lontano dall'esaurirsi, cfr. De Robertis, Monti, Petoletti, Tanturli, Zamponi 2014.

<sup>6</sup> Rouse 1983, pp. 98-100. Il censimento è in appendice a Ward 2019.

primo capitolo 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 boccacciana nella *magna libraria*, ovvero l'attuale ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 204 inf., latore dell'*Etica nicomachea* con commento tomistico autografo, 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 del sistema dei saperi retorici nella Toscana del XIV secolo e dell'inizio del XV. La condivisione della conoscenza passa attraverso una materialità che può essere indagata 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. In questa prospettiva, la prima parte di questo studio è diretta alla definizione di un preciso quadro delle conoscenze retoriche diffuse nel contesto culturale boccacciano. Partendo dai contenuti retorici della biblioteca conventuale, è stato in questo modo possibile illuminare l'importanza del bagaglio retorico nel sistema di relazioni di Boccaccio, in cui figurano letterati, maestri e retori. Si segnalano a titolo d'esempio l'amicizia con Pietro da Moglio, autore di un commento alla *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf. Tra i numerosi sodali, si staglia la figura dell'amico e maestro Francesco Petrarca, la cui collezione privata – la più ricca del suo tempo relativamente alle opere retoriche – si innesta e sovrappone con quella boccacciana in vari momenti della loro amicizia.

Tale percorso ha condotto ad affermare con un buon grado di sicurezza quali possono essere i trattati che Boccaccio 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, a oggi perduto. Il codice, che con buona probabilità fu posseduto proprio da Boccaccio in età ormai matura, appartiene a una specifica famiglia piuttosto tarda, attestata nel XIV secolo da cinque testimoni di provenienza fiorentina, tra cui figura anche un manoscritto che Petrarca ebbe dal comune amico Lapo da Castiglionchio (a questo, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Lat. 7720 si aggiungono: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat. 1159; 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 quintiliane sopravvissute alle lacune.

Per valutare il peso delle strutture retoriche nella prosa narrativa boccacciana è stato necessario compiere un'ulteriore fase di ricerca in cui sono stati selezionati i criteri di analisi testuale. Il primo limite con cui si scontra uno studio che miri a valutare l'influenza della retorica nelle scritture autoriali è l'onnidirezionalità dell'oratoria. L'arte del dire investe ogni parte del discorso e include una varietà non circoscribibile di forme, stilemi e strutture. Un'indagine che intenda valutare la prospettiva retorica nella sua totalità corre il rischio di rimanere inconclusa. 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: da un lato, come si vedrà, le è riconosciuto un ruolo strutturale nella prima esperienza in prosa narrativa di Giovanni Boccaccio, ovvero il *Filocolo*, ma non sono mai state interrogate le sue presenze residuali, evoluzioni e influenze nello stile dell'età matura; dall'altro 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,

tuttavia, variano molto nella trattatistica classica e medievale. Ragionare su quali siano le declinazioni dell'*amplificatio* preponderanti nello stile di un autore permette di valutare anche quale rapporto egli intesse con la tradizione.

All'analisi dei testi boccacciani è stata, quindi, premessa una panoramica storica delle teorie dell'*evidentia* e dell'*amplificatio*, che corrisponde al secondo capitolo di questo studio. 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. La lettura dei testi boccacciani e l'approfondimento storico hanno comportato di impiegare anche l'*evidentia* come necessario filtro di analisi. 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 connotate nel senso dell'*enargeia*, è da considerarsi un elemento costante nella scrittura boccacciana: si prendano a esempio le canoniche e preziose descrizioni spaziali del *Filocolo*, le *descriptions mulierum* disseminate in tutta la sua opera, i quadri collettivi delle dinamiche conviviali della *Fiammetta*, 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 beveraggio amaro" fulcro della prosa boccacciana.

Il secondo capitolo di questo studio intende 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 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, viste anche alla luce della loro ricezione. 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 *Parisiانا poetria* o *De arte prosayca metrica et rithmica* di Giovanni di Garlandia) con particolare attenzione alla produzione di Goffredo di Vinsauf e, nello specifico, alla *Poetria nova*, alla luce della sua capillare diffusione nell'Italia del XIV secolo.

L'indagine delle strutture retoriche nella prosa narrativa boccacciana si fonda su un *corpus* specifico di opere, ovvero: il *Filocolo*, l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, il *Decameron*, il *Corbaccio* e il *De Casibus virorum illustrium*. Si è scelto di includere sia la produzione in latino che in volgare, con l'obiettivo di mettere l'accento sulle vicinanze di impostazione scrittoria secondo una prospettiva diacronica. La limitazione della produzione boccacciana a un campione di indagine non è stata piana, né è da considerare conclusiva. Il ventaglio di possibilità è in realtà ben più ampio e potrebbe includere l'intera produzione in prosa dell'autore, perché 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 consideri a titolo d'esempio il caso del *De montibus*: 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 vedano, ad esempio, i due casi del ritrovamento dei canti smarriti). In entrambe queste occasioni, e in molte altre, il confine normativo tra i generi (enciclopedico, narrativo, storico, etc.) è assai labile. La seriale prolificità della scrittura di Boccaccio ha obbligato all'inevitabile selezione di un ristretto gruppo di opere. Lo studio fa fronte a questa lacuna, anche solo parzialmente, inserendo quando possibile nella discussione del *corpus* scelto ulteriori riferimenti alla produzione precedente e successiva, sottolineando elementi di continuità e rottura.

A ogni opera è, dunque, dedicato un capitolo di analisi che ha come obiettivo quello di coglierne gli elementi retoricamente connotanti, prendendo in considerazione sia il legame con la trattatistica classica e medievale, sia 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 precetti e stili retorici, poiché essa stessa può essere intesa come un filtro utile al loro apprendimento. I capitoli dedicati alle singole opere boccacciane indagano, quindi, anche i precedenti delle impostazioni retoriche scelte consapevolmente dall'autore nell'atto di scrittura.

Le ragioni che motivano la selezione del *corpus* di testi boccacciani oggetto di questo studio sono da individuare nei loro impianti retorici. Prima tappa di questo percorso è la lettura del *Filocolo*. La ricca tradizione di studi sulla prima esperienza boccacciana in prosa narrativa individua nell'eccessivo uso delle forme digressive il difetto più grande della sua scrittura, considerata manchevole di unità. Il filo della diegesi è infatti interrotto da premesse, trattazioni erudite, elaborate descrizioni, complicazioni narrative, approfondimenti sulle trame di personaggi collaterali, monologhi, epistole, e ancora dalle *quistioni d'amore*. Dagli ultimi tre decenni del Novecento fino a oggi, varie indagini hanno in realtà evidenziato numerose filigrane strutturali e tematiche in grado di rivalutare sul piano formale e narrativo la coerenza del *Filocolo*. L'opera è a tutti gli effetti la prima occasione in cui Boccaccio si mostra al pubblico in qualità di autore, un corpo a corpo con due tipi di tradizione: da un lato quella dei *fabulosi parlari degli ignoranti*, dall'altro i modelli latini e volgari con cui l'autore, allora ventiseienne, si era confrontato nel corso della sua formazione. Negli spazi amplificativo-digressivi, Boccaccio sperimenta modi e forme espressive, mostrando per prima volta il suo volto di narratore con una marca autoriale che fa della retorica uno strumento peculiare in cui esprimere la propria personalità di autore distaccandosi dalle modalità consuete.

La lettura dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* 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 la si intende classicamente come la figura strettamente connessa alla resa patetica, sia se la si concepisce 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 *poetriae* 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 come canonico precedente le *Heroides* ovidiane, l'autore apporta innovazioni che contengono anche riferimenti alla tradizione letteraria, culturale e medico-scientifica classica e coeva. 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*, *elocutio* e *dispositio*, 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 espressione. 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. Le scelte retoriche del *Decameron* sono da analizzare proprio nel rapporto da esse istituito con la concretezza del mondo e la sua molteplicità. L'istanza della verosimiglianza segna prepotentemente il dettato delle novelle, in cui è d'altra parte possibile rilevare la tendenza contrare, cioè all'uso di un campo stretto del narrare: infatti, 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 in maniera concentrata, dettagliata e puntuale. Le descrizioni decameroniane, a prescindere dal loro oggetto, sono qui segnate da un netto distacco con la produzione precedente. 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. Come è noto, attorno al 1370, in età ormai matura, Boccaccio ne trascrisse una copia di sua mano nell'attuale ms. Berlino, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 90. È questo un testimone assai prezioso dell'importanza che il *Decameron* ebbe nell'esperienza letteraria dell'autore, poiché dimostra che anche a circa vent'anni dalla sua conclusione l'opera costituisse per lui una preoccupazione ancor viva. Ciò che rende, tuttavia, il manoscritto ancor più rimarchevole è la forma esteriore che esso assume. A partire dal contributo *Leggere e scrivere novelle tra '200 e '300* di Lucia Battaglia Ricci, negli ultimi trenta anni vari studi hanno rilevato come la messa in pagina attuata da Boccaccio nell'autografo suggerisca importanti informazioni in ambito testuale e interpretativo<sup>7</sup>. 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, alla cui tradizione partecipavano anche i trattati di retorica. Sotto questo profilo, 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, concedendo quindi a chi fruisce il testo un primo strumento di analisi.

Il concetto di *brevitas* è indissolubilmente connesso al *Decameron* dal momento che la forma letteraria scelta nel delinearci delle narrazioni è quella del racconto breve. Se da un lato le novelle si inscrivono in un tempo del racconto limitato, dall'altro Boccaccio ne determina la struttura lasciando spazio per l'amplificazione. La narrazione più breve del

---

<sup>7</sup> Battaglia Ricci, 1989, vol. II, pp. 629-55.

*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 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.

Il primo e più vivido esempio di prosa narrativa nel *Decameron* è il racconto 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 disumane 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 efrastico 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 corrispondono 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 modalità 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 a loro vantaggio gli eventi. Coloro che invece lo subiscono, ne esperiscono le conseguenze sui propri corpi, che, mostrati con veemenza grazie all'impiego degli strumenti retorici di visualizzazione testuale, si fanno portatori presso il pubblico delle finalità pedagogiche dell'opera.

Il *Corbaccio* è per esplicita dichiarazione autoriale intimamente connesso alle forme dell'*evidentia* e dell'*amplificatio*. Nella dichiarazione dello spirito-guida si legge infatti che l'impiego di vocaboli basso-corporei, di immagini orride e narrazioni disgustose è adatta in questo contesto anche agli uomini onesti, poiché riproduce 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 tramite questo 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 molto distanti: nella prima occasione, le forme sono usate per la resa espressiva del pensiero ossessivo; nella seconda, il loro impiego 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 sfruttamento della parola sembra possibile ravvisare sfumature già presenti nella narrativa decameroniana in cui tramite l'uso acuto, retoricamente impostato, dell'espressione verbale i personaggi riescono a dominare il mondo, a imporsi sugli impervi casi della fortuna. Allo stesso modo, è l'oratoria a svolgere nel *Corbaccio* una funzione salvifica, è la parola visualizzante a condurre l'uomo in direzione della sanità.

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 "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 siano morti, essi portano su quel che resta del loro corpo le tracce della violenza subita in vita e manifestano brutalmente la loro presenza richiamando 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 del pubblico. 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'orrorifico lo strumento principale delle finalità pedagogiche dell'autore.

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* e *sermones* in forma di commento oltre che a digressioni di vario genere, nonché nell'innesto dei profili biografici all'interno di un contenitore formale visionistico dalla forte 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 nella ricomposizione del profilo dell'autore *sub specie rhetorica* e possono essere intese come il punto d'arrivo di un lungo studio sulla natura dell'oratoria e sulle possibilità della sua applicazione che Boccaccio affrontò nella propria carriera di scrittore, in cui l'eloquenza ha sempre un ruolo di rilievo. L'impegno etico incontra nella strada della retorica la sua realizzazione. Le pagine del *De casibus*, anch'esse frutto della maturità, raccolgono i risultati di un lavoro di approfondimento assiduo, offrendo al lettore l'immagine completa della sua concezione di retorica.

La ricerca che qui si presenta ha impiegato una vasta gamma di strumenti e metodi. L'analisi dello scaffale retorico nella biblioteca materiale boccacciana, la definizione di una panoramica storica delle teorie dell'*evidentia* e dell'*amplificatio*, l'indagine stilistica – che considera insieme i modelli letterari e l'insegnamento trattatistico – delle opere boccacciane dal *Filocolo* al *De casibus*, sono basati su approcci metodologici diversi ma hanno il comune obiettivo di dimostrare 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*, secondo tale prospettiva, appare emblematico. Un elemento costante dell'intera carriera letteraria boccacciana è ravvisabile nell'impegno etico-pedagogico: tutte le opere qui esaminate prendono avvio dalla precisa definizione dei destinatari e degli 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 valore 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 nuova 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.



# 1. Lo scaffale dedicato alla retorica nella biblioteca di Giovanni Boccaccio

## 1.1. 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 Spirito<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>. 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 erano stati di proprietà dell'autore e quali invece non avevano fatto 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 e la *parva libraria*, di libera entrata. L'inventario, che ci è trasmesso dal ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnam 1897, rispecchia questa doppia suddivisione<sup>3</sup>. Il desiderio espresso da Boccaccio di

---

<sup>1</sup> Regnicoli 2013.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 392.

<sup>3</sup> Per il testo dell'inventario della *magna libraria* cfr. Gutierrez 1962, pp. 35-73. Per l'inventario della *parva libraria* Cfr. Mazza 1966, ora ristampato senza commento in De Robertis, Monti, Petoletti, Tanturli, Zamponi 2013, pp. 403-10.

destinare i suoi volumi alla pubblica lettura ha condotto la critica a porre maggiore attenzione alla sezione *parva*, in cui sono stati individuati tredici manoscritti appartenuti certamente a Boccaccio, tuttavia, non è da escludere che testi da lui posseduti fossero 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*<sup>4</sup>. In entrambi gli inventari non occorrono, inoltre, testimoni latore di testi in lingua diversa dal latino né della produzione boccacciana in volgare. Gli autografi volgari furono probabilmente 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 conventuale<sup>5</sup>. 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 conoscere<sup>6</sup>. Oltre a Boccaccio donarono i propri volumi alla biblioteca Agostino Tinacci, lo stesso Martino da Signa, Luigi Marsili, 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 appartenuti<sup>7</sup>. 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

---

<sup>4</sup> Questo aspetto potrebbe essere il motivo dell'assenza dei padri della Chiesa dall'inventario, cfr. Signorini 2011, pp. 367-86.

<sup>5</sup> Sulla possibile dispersione della raccolta cfr. Ullman, Stadter 1979, p. 99; Billanovich 1961, pp. 335-7.

<sup>6</sup> Antonia Mazza suddivide i 107 volumi censiti in 8 impossibili, 18 improbabili e 81 probabili o certi, cfr. Mazza 1966, pp. 60-71.

<sup>7</sup> 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.

potrebbero verosimilmente essere stati acquisiti dal convento grazie alla sua donazione<sup>8</sup>. È in ogni modo errato immaginare che la totalità della raccolta preservata dalle 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 anti furto: 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 pioneristico di Oscar Hecker, le cui attribuzioni sono state in parte rifiutate, fino agli anni più recenti<sup>9</sup>. Studi fondamentali sul testo dell'inventario e sulla consistenza della biblioteca sono stati condotti anche da David Gutierrez, Antonia Mazza, Emanuele Casamassima e Maddalena Signorini<sup>10</sup>. Una visione di insieme sulla biblioteca di Boccaccio è fornita inoltre nella scheda in *Autografi dei letterati italiana*, curata da Marco Cursi e Maurizio Fiorilla<sup>11</sup>. In occasione del settimo centenario dalla nascita, è stata allestita una mostra dei codici boccacciani presso la Biblioteca Medicea

---

<sup>8</sup> Cfr. Gallo 2010.

<sup>9</sup> Hecker 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*); 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, it. 482 (Giovanni Boccaccio, *Decameron*); Piacenza, Biblioteca Passerini Landi, Vitali 26 (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, frammento). Cfr. Marchiaro 2013a, pp. 380-1.

<sup>10</sup> Cfr. Gutierrez 1962; Casamassima 1978; Signorini 2011. Ma cfr. anche Auzzas 1973.

<sup>11</sup> Cfr. Cursi, Fiorilla 2013.

Laurenziana di Firenze (11 ottobre 2013 – 13 gennaio 2014), il cui ottimo catalogo è, più di ogni altra pubblicazione, un punto di riferimento fondamentale per chiunque voglia condurre un'indagine sulla biblioteca dell'autore<sup>12</sup>.

Alle canoniche difficoltà nel reperimento dei codici autografi si aggiunge che la biblioteca conventuale ebbe, in effetti, una storia piuttosto travagliata e a oggi poco chiara<sup>13</sup>. Eventuali casi di danneggiamento 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 boccacciana sono comunque presenti rari manoscritti postillati in maniera piuttosto fitta e originale con commenti, chiose interlineari, *marginalia*, disegni e note, talvolta anche dalle tinte polemiche<sup>14</sup>. Nella maggioranza dei casi, sono attribuiti a Boccaccio testimoni 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* autografe<sup>15</sup>. 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

---

<sup>12</sup> De Robertis, Monti, Petoletti, Tanturli, Zamponi 2013. Una successiva identificazione di un ms. dell'inventario di Santo Spirito in Machera 2021. 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. Corsi, Fiorilla 2013, pp. 62-8. Sulle questioni paleografiche relative alla mano di Boccaccio cfr. anche: Ricci 1962; Petrucci 1974; De la Mare 1973; Zamponi, Pantarotto, Tomiello 1998.

<sup>13</sup> Per una sintesi della questione cfr. Punzi 1994, p. 194, n. 5.

<sup>14</sup> Esempio in questo senso è il ms. autografo Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 67 sup., latore degli *Epigrammata* di Marziale, noto per i disegni delle fiche dantesche e delle cipolle di Certaldo, cfr. Petoletti 2013b, pp. 336-7.

<sup>15</sup> Durante 2013, pp. 359-60.

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 giovinezza<sup>16</sup>. I materiali raccolti in questa sede sono stati da lui sfruttati fino alla tarda età. I due zibaldoni 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). Sono latori di estratti copiati dal Certaldese dal periodo napoletano fino agli anni Cinquanta (l'intervento cronologicamente più tardo è una 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 Magliabechiano (ZM), ovvero il ms. Banco Rari 50 conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, notoriamente definito come 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 medioevali<sup>17</sup>.

Nella varietà tematica degli zibaldoni mancano, tuttavia, riferimenti a opere retoriche al centro del mio 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 Vendôme, di cui è trascritta la *Comoedia Lydiae* (ML, ff. 71v-73v); Orazio,

---

<sup>16</sup> 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. Picone, Cazalé Bérard 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. Zamponi, Petoletti 2013. Si segnala anche Gentile, Rizzo 2004, pp. 390-3, utile per contestualizzare l'operazione boccacciana all'interno del più vasto contesto della produzione miscellanea umanistica.

<sup>17</sup> Billanovich 1996, p. 143.

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, la *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf, la *Summa de arte praedicatoria* di Alano da Lilla e l'*Ars poetica* di Orazio. Grande assente in questo nutrito scaffale è la *Retorica* di Aristotele.

## 1.2. Gli autori e le opere

### 1.2.1. 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 laudevoli 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.<sup>18</sup>

Dal lungo elenco qui incluso, che pur non dimostra la lettura di tutte le opere elencate, Boccaccio si presenta come 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"<sup>19</sup>. Non si tratta di un'opinione isolata nel Medioevo, in cui l'autore classico rappresenta la massima autorità latina nella tradizione di

<sup>18</sup> *Esp.*, IV 1, 328. Le citazioni si traggono da Boccaccio 1994b.

<sup>19</sup> Si veda a tal riguardo il paragrafo 7.1 di questo volume.

studi retorici. Nonostante il grande successo, la sua produzione non circola in maniera uniforme. Il *De inventione* e la *Rhetorica ad Herennium*, a lui erroneamente attribuita per lungo tempo<sup>20</sup>, ebbero una diffusione nel Medioevo che non può essere comparata a nessun'altra trattazione retorica<sup>21</sup>. La triade composta dal *Brutus*, dall'*Orator* e dal *De Oratore* godette indubbiamente di un minore successo<sup>22</sup>.

Il *De oratore* e l'*Orator* furono entrambi conosciuti da Petrarca in forma mutila e lacunosa nell'attuale ms. Troyes, Bibliothèque Comunal, 552<sup>23</sup>. L'unica notizia della conoscenza di uno di questi testi da parte di Boccaccio è il riferimento al *De oratore* nel citato passo delle *Esposizioni*<sup>24</sup>. In questa sede egli dimostra di conoscere il titolo dell'opera, il momento di composizione e gli argomenti trattati («con artificioso stile» discute 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 testo da parte dell'autore, tuttavia, il loro essere corrette e veritiere, conduce a domandarsi da dove possano essere state tratte. Come si vedrà 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* riportandone talvolta 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

---

<sup>20</sup> Per un quadro d'insieme e maggiore bibliografia riguardo l'autore della *Rhetorica ad Herennium* cfr. Calboli 2009.

<sup>21</sup> Cfr. Reeve 1988.

<sup>22</sup> Le opere vennero riscoperte definitivamente nel 1421, quando nella Biblioteca della cattedrale di Lodi fu rinvenuto un codice che le affiancava agli *juvenilia*. Tutti i manoscritti medievali relativi al *De Oratore* e all'*Orator* dipendono da una copia mutila di datazione incerta, si veda almeno Rouse 1983, pp. 102-9. La sola testimonianza medievale del *Brutus* consta invece di un frammento del IX secolo, per un quadro d'insieme e la bibliografia pregressa vd. Malcovati 1968.

<sup>23</sup> Sul ms. cfr. almeno Blanc 1978.

<sup>24</sup> 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. Assicurata la scarsa circolazione del *corpus* retorico della maturità di Cicerone nel Medioevo e in assenza di ulteriori prove, quelle ora citate restano solo suggestioni, dipendenti anche dalla diffusione di questi temi nei secoli. Cfr. tra i molti almeno Badini Confalonieri 1984; Stewart 1973.

della *parva libraria*. L'opera quintiliana potrebbe dunque essere il tramite attraverso il quale Boccaccio ebbe accesso al *De oratore*.

Anche le *Partitiones Oratoriae* furono sicuramente note a Francesco Petrarca che le possedeva nei mss. Cologny, Fondation Martin Bodmer, Bodmer 146, ff. 29v-35r (latore anche dei *Praecepta artis rhetoricae* di Severiano) e Troyes, Médiatheque Jacques-Chirac, Fonds Ancien 552<sup>25</sup>. La mano di Coluccio Salutati è stata invece riconosciuta in due codici 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 1375<sup>26</sup>. L'opera fu quindi conosciuta dai sodali di Boccaccio, ma non ci sono suggestioni che portino a ipotizzare una conoscenza diretta del testo da parte dell'autore.

Differente è la questione della circolazione del *De inventione* e la *Rhetorica ad Herennium*, che rappresentano un sapere ampiamente condiviso nel Medioevo. Il più recente censimento dei testimoni delle retoriche *vetus* e *nova* è stato pubblicato nel 2018 da John O. Ward. L'indagine, che non ambisce a essere completa e definitiva ma resta in costante aggiornamento, conta circa duemila testimoni fino al XV secolo tra integri, mutili, extravaganti, commenti e traduzioni<sup>27</sup>. 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 quattro sedi del quarto banco della *parva libraria*<sup>28</sup>, in cui sono affiancate ai testi di Lattanzio Firmiano, Andalò del Negro, Giustino, Giuliano di Toledo, Boezio, Prisciano, Giovanni Gallico e

---

<sup>25</sup> Cfr. Rouse 1983, pp. 109-12. Sulla biblioteca ciceroniana di Petrarca e i manoscritti ora citati cfr. almeno: Billanovich 1946, pp. 100-1, 106-7, ora in Billanovich 1996, pp. 158-67; Billanovich 1962, pp. 103-64; Billanovich 1990; Blanc 1978; Ippolito 2006, p. 186. Per un quadro d'insieme della biblioteca di Petrarca cfr.: Feo 2003; Feo 2001, pp. 321-5; Fiorilla 2005; Petrucci 1967.

<sup>26</sup> Per la bibliografia relativa ai codici di Salutati si rimanda *ad ind.* al catalogo della mostra a lui dedicata in occasione del VII centenario: De Robertis, Tanturli, Zamponi 2008, *ad ind.*

<sup>27</sup> Cfr. Munk Olsen 1982; Rouse 1983, pp. 98-100. Il censimento è in appendice a Ward 2019., ma disponibile open acces qui: <https://brill.com/view/title/35251> (ultima visita: 20/08/24).

<sup>28</sup> Mss. 4, 6, 9, 10. Cfr. Mazza 1966.

Gautier de Châtillon, oltre che al ciceroniano *De officiis*<sup>29</sup>. I codici a cui fa riferimento l'inventario non sono a oggi stati identificati.

La *Rhetorica ad Herennium* è inoltre presente nel ms. Pluteo 51.10 (ff. 52r-f. 83v) della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze a cui Boccaccio ebbe sicuramente accesso, ma che non coincide nell'assetto con quelli citati nell'inventario<sup>30</sup>. Si tratta di un 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*<sup>31</sup>, recentemente Silvia Finazi ne ha individuata una all'altezza della *Pro Cluentio*<sup>32</sup>. Non è chiaro in che modo egli abbia avuto accesso al testimone, 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*<sup>33</sup>.

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 scribendi* boccacciano. La loro capillare presenza negli ambienti frequentati da Boccaccio fa sì che non sia peregrino immaginarne una sua conoscenza fin a partire dagli anni della sua prima giovinezza.

---

<sup>29</sup> In alcuni riferimenti a Cicerone, l'autore latino è definito "Magistri", errata trascrizione del catalogatore da M. per Marci, cfr. Mazza 1966, p. 33.

<sup>30</sup> 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: Berté, Regnicoli 2013; Coulter 1948; Cursi-Fiorilla, 2013, p. 54; De la Mare 1973, p. 18; Finazi 2014; Mazza 1966, pp. 66-7; Munk Olsen 1982; Rouse-Reeve 1983, pp. 86, 97; Signorini 2011; Spallone 1980; Tarquini 2002.

<sup>31</sup> 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: Cursi-Fiorilla 2013, p. 54; M. Berté, L. Regnicoli, *Il codice cassinese archetipo di Varrone*, cit.

<sup>32</sup> Finazi 2018, cit., p. 99.

<sup>33</sup> Cfr. Piras 2008-2009, pp. 829-856.

### 1.2.2. 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 per lungo tempo. Fino al ritrovamento nel 1416 della versione integra dell'*Institutio oratoria* da parte di Poggio Bracciolini<sup>34</sup>, 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 *Ad Herennium* glossing tradition»<sup>35</sup>. 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 rettorico l'avrebbe stimato, ma avrebbe detto esser Tulio medesimo o forse Quintiliano»<sup>36</sup>.

Sono assai pochi gli ulteriori luoghi boccacciani in cui si fa espressa citazione di Quintiliano. Riferimenti diretti avvengono effettivamente solo in *Genealogia* XI 2 e XIV 10. Risulta complesso affermare con assoluta certezza che essi siano avvenuti tramite fonte diretta e non attraverso testi mediatori<sup>37</sup>. 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 la persuasività della proposta, per la mancata identificazione del codice e la possibile acquisizione

---

<sup>34</sup> Poggio Bracciolini annuncia a Guarino di aver scoperto un codice integro dell'*Institutio Oratoria* (l'attuale ms. Zürich, Zentrabibliothek, C 74) presso il monastero di San Gallo in una lettera del 15 dicembre 1416, cfr. Bracciolini 1984, pp. 153-6. Per la scoperta si rimanda a Daneloni 2001, pp. 21-3, 39-42, 67-8; ma cfr. anche Monti 2007, pp. 105-23.

<sup>35</sup> Ward 1995, pp. 79-97. Si veda il testo anche per la bibliografia pregressa.

<sup>36</sup> *Dec.*, VI 10, 5-6.

<sup>37</sup> 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. Boskoff 1952, cit.; il commento di Ricci in *Gen.*, pp. 966-7, n. 2.

successiva alla donazione tale prospettiva rimane ad oggi un'ipotesi<sup>38</sup>.

Nell'inventario della *parva libraria* si fa riferimento a un codice mutilo dell'*Institutio oratoria*, collocato al primo posto del settimo banco, il cui incipit è «nec tantum loquior de patribus», ovvero I 1, 16, e la cui fine della penultima carta è «et in ideo in comediis», ovvero XII 10, 38. I testimoni che si diffondono a seguito del ritrovamento di Poggio Bracciolini si aprono con la lezione *efflagitasti*<sup>39</sup>. Desta dunque interesse che nella *parva libraria* sia presente un testimone mutilo, che, come si vedrà, per la sua conformazione può essere considerato con buona probabilità antecedente al 1416. Antonia Mazza 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»<sup>40</sup>.

Una parte dei codici mutili dell'*Institutio* è ascrivibile a un'unica famiglia piuttosto tarda, 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, 521.41

I manoscritti di questa famiglia sono caratterizzati dal medesimo *incipit*, ovvero «Nec de patribus tantum loquor», molto affine a quello citato nell'inventario. In nessuno di essi la fine della penultima carta corrisponde con quella citata nell'inventario. È importante notare che la lezione indicata nell'inventario precede di soli cinque paragrafi l'effettivo *explicit* dei quattro testimoni e in essi si situa sempre in posizione liminare alla fine del verso della penultima carta. Questo aspetto

---

<sup>38</sup> L'ipotesi in Coulter 1958, pp. 490-6 si fonda anche sul parere positivo di Remigio Sabbadini, non condiviso invece da Pierre Nolhac, cfr. Nolhac 1907, p. 84; Sabbadini 1905, vol. I, p. 26.

<sup>39</sup> Ciò avviene in maniera conforme al ramo più antico della tradizione degli integri italiani, di cui primo riferimento è il ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, 153 sup., cfr. Ward 2019, pp. 149-55.

<sup>40</sup> Mazza 1966, p. 50.

<sup>41</sup> Per informazioni relative a tutti i manoscritti cfr. Winterbottom 1983, pp. 332-4; Winterbottom 1970; Winterbottom 2019, pp. 193-204. Per una descrizione più precisa dei testimoni e questioni sui loro possessori cfr. *passim* Cousins 1975.

contribuisce a confermare che il manoscritto descritto nell'inventario potrebbe appartenere a questo ristretto ramo della tradizione.

Tra i proprietari dei manoscritti sopra citati ricorrono sodali di Boccaccio. Il ms. Parigi, Bibliothèque nationale de France, Lat. 7720 appartene a Petrarca<sup>42</sup>. 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)<sup>43</sup>. 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 penetralibus induxisti». Francisco 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 dimora<sup>44</sup>. È indubbio che i due ebbero modo di incontrarsi a questa altezza cronologica e che ciò potrebbe aver potuto condurre Boccaccio alla consultazione del Quintiliano 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;
- 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.

---

<sup>42</sup> Sul ms. cfr. Cfr. Accame Lanzillotta 1988.

<sup>43</sup> Ivi, pp. 1-16.

<sup>44</sup> Rico 2012, p. 16

Tra i sodali di Petrarca, anche certamente Coluccio Salutati e Giovanni Conversini hanno posseduto una versione mutila dell'*Institutio oratoria*, forse anche Guglielmo da Pastrengo<sup>45</sup>. 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 1377<sup>46</sup>. In questa data indirizzava una lettera a Domenico Bandini di Arezzo con cui lo informava di averne chiesto una copia, ancora non ricevuta, all'amico Filippo Villani<sup>47</sup>. Anche quest'ultimo certamente conobbe l'*Institutio* in forma mutila, come testimoniato invece da un'epistola a Giovanni di Montreuil<sup>48</sup>. Nella missiva si riferisce dubbiosamente alla possibilità di ottenere un codice integro da Andrea Arese, ma che quest'ultimo abbia scoperto una versione del testo priva di lacune non è provato<sup>49</sup>. Interessante è inoltre il codice miscelaneo Marciano lat. XIV 129 (4334) appartenuto a Giovanni Conversini da Ravenna, anche lui nel circolo di Petrarca e fin dalla sua infanzia in contatto con Boccaccio<sup>50</sup>. 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

---

<sup>45</sup> La notizia è riportata da Sabbadini ma non trova conferma in altri studi, cfr. Sabbadini 1905, p. 13.

<sup>46</sup> Cfr. Salutati 1891-1911, I 151, 182, II 307, III 81, 146, 261, 605, IV 120, 156, 177, 204, 221, 222, 236.

<sup>47</sup> «Nunc autem te exoro, postquam de Quintiliani spe decidi, nis quaternus ex indulgentia pendebit 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 Tanturli 2008, p. 44.

<sup>48</sup> Suo il codice Laur. Plut. 50.27, latore del *De inventione* ciceroniano e di una versione mutila dell'*Institutio* il cui *incipit*, «sed nobis iam paullatem accrescere puer», non corrisponde a quello citato nell'inventario della *Parva Libraria*, cfr. Van Binnebeke 2009, p. 34.

<sup>49</sup> «Audio, nescio tamen si verum est, quod Andreuolus de Arisiis [...] repperit totum Quintilianum De Institutione Oratoria, quem habemus admodum diminuitum. Quambrem te exoratum velim quaternis hoc scisciteris, sique reperieris verum esse, fac ut idem Bonaccursus ita copiam habeat, quid cum diligentia faciat exemplari», Salutati 1891-1911, vol. III, p. 146. Cfr. Boskoff 1952, p. 75.

<sup>50</sup> Il codice è descritto da Mittarelli 1729, pp. 14-15, 383-4, 911, 1098, 1230. Dato per disperso da Sabbadini 1905, pp. 36, 247 è stato poi identificato da Smith 1934, p. 399, n. 1; Diller 1963, p. 257.

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»<sup>51</sup>.

Nonostante l'*Institutio oratoria* sia un testo assai raro prima del Quattrocento, l'esistenza di una famiglia di testimoni lacunosi nella Firenze del Trecento e la loro conoscenza da parte di persone 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 significativo 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 ipoteticamente vicino a quello presente nell'inventario di Santo Spirito.

### 1.2.3. Le *artes poetriae* e le *artes praedicandi*

Gli unici autori di *artes poetriae* che Boccaccio conobbe con certezza o con un buon grado di probabilità sono Matteo di Vendôme e Goffredo di Vinsauf, i cui nomi ricorrono inoltre nell'antico catalogo di Santo Spirito o negli zibaldoni.

L'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme<sup>52</sup> non è inventariata in Santo Spirito, ma il suo autore è di certo vicino al sistema di conoscenze boccacciano. Matteo di Vendôme fu sicuramente noto a Boccaccio, che, come detto, trascrisse la sua *Comoedia Lydia*, fonte certa della novella decameroniana VI 9, nello zibaldone membranaceo (Laur. Plut. XXXIII 31)<sup>53</sup>. L'*incipit* del nono codice del terzo banco corrisponde alla *praefatio* alla *In Tobiam paraphrasis metrica* dello stesso autore, un testo

---

<sup>51</sup> Cfr. Gargan 2011, p. 386.

<sup>52</sup> 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. Matteo di Vendôme 1988, tuttavia nell'introduzione lo stesso Munari dichiara che si tratta di un'indagine imperfetta, in attesa di integrazioni.

<sup>53</sup> Cfr. Petoletti 2013a, pp. 291-300; Picone 1998, pp. 401-24.

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)<sup>54</sup>. Nell'inventario, il nome di Alano da Lilla ricorre anche nella descrizione del decimo libro del secondo banco, latore della *Summa de arte praedicatoria*. Secondo Novati e Mazza sono scarse le probabilità che il codice qui indicato sia appartenuto a Boccaccio<sup>55</sup>. 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, l'autore sembra ben conoscere questa particolare tradizione retorica<sup>56</sup>. Allo stato attuale, non ci sono elementi che lascino ipotizzare la conoscenza diretta della *Summa de arte praedicatoria* da parte di Boccaccio.

La *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf è l'unica delle *artes poetriae* citata nell'inventario della *parva libraria* al banco I posizione 8, con il titolo di *Poetria novella* assai diffuso in area italiana. L'opera è tradita da circa 200 testimoni, il 40% dei quali collocabili in anni e luoghi vicini a Boccaccio, ovvero nell'Italia del XIII e il XIV secolo<sup>57</sup>. L'opera fu sfruttata con fini pedagogici, divenendo parte dei *curricula* accademici e avendo un ruolo fondamentale anche nell'insegnamento della scrittura in prosa<sup>58</sup>. Alla seconda generazione di commentatori italiani della *Poetria nova* appartiene un insegnante e retore bolognese, Pietro da Moglio. Il maestro ebbe un florido rapporto con Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio, e ospitò quest'ultimo per una settimana nella sua dimora nel 1363<sup>59</sup>. Il nome di Pietro da Moglio ricorre due volte nel ms.

---

<sup>54</sup> Cfr. Hecker 1902, p. 39; Mazza 1966, p. 29.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> Maldina 2011. Ma cfr. anche: Usher 1993b, pp. 321-36.

<sup>57</sup> Cfr. Gallo 1978, a p. 78; Curry Woods 2010, pp. 6-7.

<sup>58</sup> Cfr. *ivi*, p. 210.

<sup>59</sup> Sul ruolo di Pietro da Moglio e sul suo rapporto con Petrarca e Boccaccio cfr. almeno Billanovich 1978; Billanovich 1979, pp. 371-373, 380-389; Foresti 1920; Quaquarelli 2010; Quaquarelli 2011; Curry Woods 2010, pp. 146-148. 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.

Genova, Biblioteca Durazzo, 128 (B.II.1)<sup>60</sup>. Si tratta di un manoscritto latore della *Poetria nova* e 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 carta<sup>61</sup>. Più interessante è invece il *colophon* del manoscritto «Magister Guiccardus fecit scriptum poetrie Gualfredi et hoc habet magister Petrus de Muglio in sua», 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 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 diffusione<sup>62</sup>. Non appare peregrino immaginare che Pietro da Moglio possa essere stato uno dei tramiti possibili attraverso i quali Boccaccio può aver conosciuto la *l'ars* di Goffredo o che l'autore possa aver avuto accesso al testo in altri momenti data la florida circolazione in tutta Italia.

---

<sup>60</sup> Cfr. Woods 2010, pp. 146-8; Puncuh 1979, p. 190; Losappio 2020.

<sup>61</sup> Cfr. Puncuh p. 190, fig. 1.

<sup>62</sup> Cfr. Billanovich 1978.

## 2. *Evidentia* e *amplificatio* dalla Classicità al Medioevo

### 2.1. 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 susseguite 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 aristotelica<sup>1</sup>. Il termine è stato tradotto in ambito latino come *evidentia* da Cicerone negli *Academicorum libri* II 26 e in seguito impiegato retoricamente nei *Topica* 97<sup>2</sup>. Lo «sforzio ciceroniano di sintesi non ebbe un'influenza definitiva sulla tradizione successiva. Seppure «nel mondo latino il concetto di *enargeia* si cristallizza»<sup>3</sup>, la sua molteplicità persiste<sup>4</sup>. Già Quintiliano nell'*Institutio oratoria* lamentava lo stato confusionario della tradizione retorica:

Magna virtus res de quibus loquimur clare atque ut cerni videantur enuntiare. Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio, si usque ad aures valet, atque ea sibi iudex de quibus cognoscit

---

<sup>1</sup> Per la recente bibliografia in merito cfr. Siddharta Brumana 2017.

<sup>2</sup> Si segnalano almeno i termini: *energia*, *diatyposis* o *hypotyposis*, *demonstratio*, *descriptio*, *subiectio sub oculos*, *sub aspectum paene subiectio*, *illustratio*, *illustris oratio*, *explanatio*, *rappraesentatio* e *leptologia*. Cfr. variamente Berardi 2012, p. 13; Ravenna 2004-5, p. 23; Zanker 1981; Vasaly 1993, p. 90; Zeitlin 2013, pp. 17-31.

<sup>3</sup> Manieri 1998, p. 137.

<sup>4</sup> Cfr. Berardi 2012, p. 13, n. 25.

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.<sup>5</sup>

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.

Proprio come avveniva nei tempi remoti, chi oggi affronta lo studio dell'*evidentia* o *enargeia* si trova di fronte a una «selva terminologica di definizioni e forme»<sup>6</sup> che si articola in una bibliografia sterminata, nei cui grandi risultati di indagine dal punto di vista specifico si è andata perdendo ogni visione di insieme<sup>7</sup>. Un contributo fondamentale dal punto di vista dell'unificazione è stato prodotto in anni recenti da Francesco Berardi<sup>8</sup>. Come che sia, 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 proprio anche di altri ambiti, come la storiografia ellenistica<sup>9</sup>, ma il discorso sarebbe troppo ampio. Nelle prossime pagine tenterò di fornire un quadro il più possibilmente completo e delineato dell'applicazione del concetto nel contesto strettamente retorico.

---

<sup>5</sup> *Inst. or.*, VIII, III 62-3. Il testo si cita da Quintiliano 1975-80.

<sup>6</sup> Cfr. Dubel 1997, p. 251.

<sup>7</sup> Si rimanda alla bibliografia presente in Berardi 2012 e si segnalano qui alcuni dei contributi successivi di maggiore interesse: Courtney 2016; Dross 2013; Giunta 2016; Ingraham 2018; Martins 2016; Prato 2017; Westin 2017.

<sup>8</sup> Berardi 2012.

<sup>9</sup> Cfr. Zanker 1981.

### 2.1.1. L'*evidentia* come virtù narrativa e stilistica

Nell'*Istitutio oratoria*, in maniera conforme a una parte della tradizione greca, l'evidenza è innanzitutto introdotta come una delle *virtutes narrationis*<sup>10</sup>. Quintiliano la pone accanto a *perspicuitas*, *brevitas* e *credibilitas*<sup>11</sup>:

sunt qui adiciant his *evidentiam* quae ἐνἀργεια 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<sup>12</sup>

Ad essa è riconosciuta non solo la qualità di saper comunicare, ma anche di mostrare (*ostendere*, termine tipico della trattazione quintiliana dell'*enargeia*<sup>13</sup>) l'oggetto dell'orazione. L'evidenza è presentata quindi come una virtù molto affine alla *perspicuitas*, di cui può essere considerata anche una specificazione. Nelle citazioni usate per presentare in un'ottica pragmatica i processi visualizzanti, Quintiliano si riferisce quasi sempre alle orazioni di Cicerone e lo stesso fanno i retori successivi quali Aquila Romano o Marziano Cappella<sup>14</sup>. Il rimando teorico è, invece, ancora a un testo di Cicerone, ovvero 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 narranti»<sup>15</sup>.

L'aspetto narrativo dell'*evidentia* emerge anche in un'opera di

<sup>10</sup> Studi sul concetto di *evidentia* nella teorizzazione quintiliana sono stati prolifici negli anni, cfr. Celentano 2014; Cockcraft 1998; Dross 2004-5; Moretti 2010; Scholtz 1988.

<sup>11</sup> Per una storia completa delle virtù della narrazione vd. in partic. Calboli Montefusco 1988, pp. 33-79.

<sup>12</sup> *Inst. or.*, IV, II 63-4. Qui come in tutte le altre occasioni, nelle citazioni il corsivo è dell'autrice.

<sup>13</sup> Cfr. Giunta 2016, pp. 453-60.

<sup>14</sup> Cfr. Celentano 2007.

<sup>15</sup> *Top.*, 97. Il testo si cita da Cicerone 1960.

impronta stilistica quale il *De elocutione* di Demetrio, in cui è menzionata principalmente in funzione dello stile semplice, ovvero quello più prettamente legato alla narrazione<sup>17</sup>. L'inserimento dell'evidenza tra le *virtutes narrationis* in contesto retorico ha una stretta connessione con le teorie greche elaborate in ambito poetico e storiografico<sup>18</sup>. 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 i resoconti delle battaglie. Tuttavia, in questa fase, che è da considerarsi antecedente alla definitiva elaborazione concettuale dell'evidenza, il termine *enargeia* non viene ancora impiegato<sup>19</sup>.

Oltre che nel complesso delle teorie legate alla narrazione, l'evidenza ha un ruolo di spicco anche nella trattazione dell'*elocutio*, in cui è affrontata in maniera più ricca e dettagliata<sup>20</sup>. In opposizione all'opinione comune, Francesco Berardi ritiene che questa sua maggiore articolazione sia dovuta alla derivazione dell'evidenza elocutiva da quella narrativa, secondo un processo di progressivo arricchimento<sup>21</sup>.

Nella *Rhetorica* 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 stile<sup>22</sup>. Cicerone e Quintiliano considerano l'evidenza come la prima virtù accessoria dell'*elocutio*. Con la successiva evoluzione teorica si vengono a creare due diverse concezioni di evidenza: da una parte diviene qualità dello stile semplice, basato su un racconto elaborato con attenzione al dettaglio realistico e senza omissioni; dall'altra,

---

<sup>17</sup> Cfr. *De eloc.*, 190-239.

<sup>18</sup> Per le tecniche di visualizzazione testuale in ambito poetico cfr. Zanker 2004. Per le tecniche di visualizzazione testuale in ambito storiografico cfr. Montefusco 2005; Walker 1993; Zangara 2004; Zangara 2007.

<sup>19</sup> 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 studio di Francesco Berardi, per cui cfr. Berardi 2012, pp. 41-9.

<sup>20</sup> Cfr. Calboli Montefusco 1988, pp. 69-72.

<sup>21</sup> Cfr. Per le tecniche di visualizzazione testuale in ambito poetico cfr. Zanker 1981; Berardi 2012, p. 53.

<sup>22</sup> Cfr. Zanker 1981, pp. 307-8.

è invece correlata a un effetto pittorico, evocativo e immaginifico. 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*<sup>23</sup>.

Nelle *Partitiones oratoriae* il concetto di *illustris oratio* comprende parimenti i meccanismi dell’evidenza realistica che quelli della suggestione evocativa<sup>24</sup>. 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*. Nella trattatistica ciceroniana 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 pensiero<sup>25</sup>; nell’*Orator* è mantenuta ancora questa definizione, tuttavia, insieme all’*enfasi* e all’*etopea*, è l’ultima dell’elenco delle figure di pensiero, poiché considerata «quasi *virtutes dicendi*»<sup>26</sup>; come detto, nelle *Partitiones oratoriae* è invece considerata una virtù elocutiva.

Nonostante Quintiliano inserisca l’evidenza tra le virtù della *narratio* e le figure di pensiero, la concepisce essenzialmente come una virtù stilistica:

Ornatum est quod perspicuo ac probabili plus est. Eius primi sunt gradus in eo quo velis 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.<sup>27</sup>

L’evidenza è qui collocata tra le forme dell’*ornatus*, di cui in generale è apprezzata la chiarezza. Rispetto a esse, l’*enargeia* possiede una caratteristica aggiuntiva: la capacità di porre i contenuti davanti agli occhi degli ascoltatori. Quintiliano fornisce in questa sede quattro esempi di

<sup>23</sup> Cfr. Berardi 2010; Calboli Montefusco 2005; Manieri 1998; Westin 2017.

<sup>24</sup> *Part.*, 19.

<sup>25</sup> *De or.*, III 202.

<sup>26</sup> *Or.*, 139.

<sup>27</sup> *Inst. or.*, VIII, III 61.

*evidentia*, principalmente tratti da Cicerone e Virgilio. I primi tre fanno riferimento a una sua particolare sfumatura, ovvero quella realistica, maggioritaria nell'*Istitutio oratoria*, in cui è rimarcata l'importanza dell'aderenza alla realtà e dell'osservazione del dato naturale nel processo di visualizzazione:

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

«Constitit in digitos extemplo arrectus uterque»

et cetera, quae nobis illam pugilum congregientium faciem ita ostendit ut non clarior futura fuerit spectantibus.<sup>28</sup>

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 dando particolare attenzione ai dettagli: «Stetit soleatus praetor populi Romani cum pallio purpureo tunicaque talari muliercula nixus in litore»<sup>29</sup>. 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, ottenendo un effetto di presenza. Oltre alla *mimesis* ottenuta dall'oratore, anche la *phantasia* del fruitore gioca, quindi, un ruolo importante nel rendere l'immagine evidente<sup>30</sup>.

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 immunda, lutulenta uino, coronis languidulis et spinis

---

<sup>28</sup> *Inst. or.*, VIII, III 63.

<sup>29</sup> Cfr. Innocenti 1994.

<sup>30</sup> Cfr. infra Aygon 2004. Sul concetto di *phantasia* più in generale cfr. Manieri 1998.

cooperta piscium»<sup>31</sup>. 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 da seguire nel caso in cui si voglia narrare di una città espugnata:

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 fato 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.<sup>32</sup>

La narrazione di un evento tragico deve proseguire in maniera composita, tramite un'azione discorsiva che procede per accumulo: menzionare la sola parola "eversio" non riuscirebbe a veicolare lo stesso livello di informazioni che si raggiunge con l'aggregazione dei dettagli. Verosimiglianza e attenzione alle circostanze contingenti sono il terzo precetto fornito da Quintiliano in questo contesto<sup>33</sup>.

Il quarto metodo proposto per l'*evidentia* 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.

<sup>31</sup> *Inst. or.*, VIII, III, 68.

<sup>32</sup> *Ivi*, 68-70.

<sup>33</sup> L'insegnamento è riassunto in un inciso che ha il sapore di una massima ben difficile da dimenticare: «naturam intueamur, hanc sequamur», *ivi*, 71.

Quaere poetis quidem permittamus sane eius modi exempla [...] Non idem oratorem decebit, ut occultis aperta demonstrat.<sup>34</sup>

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 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.

### 2.1.2. L'*evidentia* come figura retorica

Come parte dell'*ornatus*, le figure retoriche rappresentano una variazione del discorso disadorno<sup>35</sup>. In questo contesto, da un canto, l'*evidentia* viene riconosciuta 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»<sup>36</sup>.

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 [...]. Hoc genere exornationis vel indignatio vel misericordia potest commoveri, cum res consequentes comprehensae universae perspicua breviter exprimuntur oratione.*

*Demonstratio est, cum ita verbis res exprimitur, ut geri negotium et res 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*

<sup>34</sup> Ivi, 72-4.

<sup>35</sup> Cfr. Lausberg 1998, § 600. Sulla manualistica antica relativa alle figure retoriche cfr. Torzi 2000.

<sup>36</sup> Berardi 2012, p. 129.

amplificanda et commiseranda re huiusmodi enarrationibus. Statuim enim rem totam et prope ponit ante oculos.<sup>37</sup>

Alcuni studiosi hanno considerato questa classificazione come sinonimica<sup>38</sup>, altri invece ne hanno riconosciuto, pur nelle affinità, una diversa specificità di impiego<sup>39</sup>. 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.<sup>40</sup> L'apparente sovrapposizione sembra essere motivata dallo sviluppo delle teorie dell'epilogo in cui la tradizione conosce una distinzione dei luoghi fondata sul metro temporale<sup>41</sup>. 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'anonimo autore.

Come che sia, l'*evidentia* resta 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.

## 2.2. Forme dell'*amplificatio*

L'*amplificatio* è un'intensificazione preconcepita e graduale dei dati naturali ottenuta mediante il ricorso all'arte in cui sono coinvolte

---

<sup>37</sup> *Ad Her.*, IV, 51 e 68. Il testo si cita da Cornificio 1986.

<sup>38</sup> Cfr. Zanker 1981, p. 301.

<sup>39</sup> Cfr. Cornifici 1969, p. 400; Berardi 2007.

<sup>40</sup> Ivi, pp. 132-3.

<sup>41</sup> Cfr. Garcea 2001.

parimenti *res* e *verba*<sup>42</sup>. Tra gli strumenti di cui un oratore dispone per dar forma al proprio discorso e incrementarne la validità persuasiva, l'*amplificatio* e la *diminutio* sono considerati prioritari, poiché corrispondono alla polarità dei suoi bisogni espressivi<sup>43</sup>. Ogni retore compie il duplice sforzo argomentativo di convincere gli uditori delle proprie posizioni e dissuaderli da quelle avverse<sup>44</sup>. Da qui 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*<sup>45</sup>. L'amplificazione 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 Medioevo<sup>46</sup>.

### 2.2.1. L'*amplificatio* e il genere epidittico

Nella tradizione retorica latina le forme di amplificazione sono consigliate per ogni forma discorsiva, tuttavia, sede d'eccezione per tali procedimenti espressivi sono le orazioni appartenenti al genere epidittico o dimostrativo, finalizzato alla lode o al vituperio<sup>47</sup>. Nell'*Institutio oratoria* III VII sono affrontati nel dettaglio gli argomenti che devono essere trattati sulla base delle categorie a cui può essere dedicata la *laudatio*, come uomini e divinità, ma anche oggetti inanimati, luoghi, detti e fatti notevoli<sup>48</sup>. Il biasimo è esaminato molto più velocemente, in luce della sua specularità rispetto alla lode<sup>49</sup>. Anche l'autore della *Rhetorica ad Herennium*, analizzando la causa dimostrativa, passa in rassegna

---

<sup>42</sup> Cfr. Lausberg 1998, p. 118.

<sup>43</sup> 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. *ibidem*.

<sup>44</sup> Cfr. Montefusco 2004; Mortara Garavelli 2019, pp. 157, 462-4.

<sup>45</sup> Cfr. Lausberg 1998, p. 118.

<sup>46</sup> Per una storia dell'*amplificatio* fino ad Aristotele cfr. Plobst 1911.

<sup>47</sup> Cfr. Lausberg 1998, pp. 33-34; Pernot 2015.

<sup>48</sup> 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.

<sup>49</sup> Cfr. *Inst. or.*, III, VII 19-21.

tutti gli aspetti che devono essere posti al centro del discorso di elogio o vituperio. La lode di una persona può basarsi su ciò che è esterno (*genus, educatio, divitiae, potestates, gloriae, civitas, amicitiae*), sul corpo (*velocitas, vires, dignitas, valetudo*) e sull'animo (*prudentia, iustitia, fortitudo, modestia*)<sup>50</sup>. Tale organizzazione degli argomenti 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<sup>51</sup>.

La rilevanza dell'amplificazione nel genere epidittico è strettamente correlata alla sua principale funzione, ovvero la mozione degli affetti<sup>52</sup>. I 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 [...] *laudandi et vituperandi*.<sup>53</sup>

I discorsi di lode e biasimo hanno come fine quello di 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 da dilatare per perseguire questo obiettivo<sup>54</sup>. 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 compassione, per farlo bisogna porre attenzione a tutti gli aspetti del fatto (*quid factum sit, a quo, in quem, quo animo, quo tempore,*

---

<sup>50</sup> Cfr. *Ad Her.*, III 10.

<sup>51</sup> Cfr. Berardi 2012, pp. 97-100; Calboli Montefusco 1988, p. 14.

<sup>52</sup> Cfr. Ivi, p. 97-8; Achard 2000, p. 3.

<sup>53</sup> *De or.*, III 104. Il testo si cita da Cicerone 1969.

<sup>54</sup> Cfr. *Ad Her.*, III 6-7, 10-5.

*quo loco, quo modo*)<sup>55</sup>. 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 oratio, quia quidquid non adicit prioribus etiam detrahere uidetur, et facile deficit adfectus qui descendit»<sup>56</sup>). Nel *De oratore* Cicerone sottolinea a più riprese quanto il giudizio umano sia influenzato dalla *permotio mentis*, dimostrando quanto sia efficace argomentare il discorso ponendo attenzione alle emozioni che sono la reale fonte di giudizio degli ascoltatori, giudici inclusi<sup>57</sup>. La pregnanza di *ethos* e *pathos* nella persuasione è considerata anche da Quintiliano a cui dedica il sesto libro della sua opera<sup>58</sup>.

### 2.2.2. *Loci communes*, proemi, epiloghi

Nella trattatistica latina legata al sistema dell'*inventio* la teoria dell'*amplificatio* è strettamente connessa a quella dei *loci communes*<sup>59</sup>, ovvero argomenti adattabili a ogni genere di causa<sup>60</sup>. Tali strumenti di amplificazione 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 caso<sup>61</sup>. Nonostante la loro applicazione sia possibile in ogni momento del discorso, queste forme amplificative risultano essere particolarmente adatte sono il proemio, in cui l'*amplificatio* assume la funzione di *captatio benevolentiae*<sup>62</sup>, e l'epilogo. La

<sup>55</sup> Cfr. *Inst. or.*, VI, I 15.

<sup>56</sup> Ivi, 29.

<sup>57</sup> Cfr. *De or.*, II 178. Per l'importanza delle passioni in Cicerone si rimanda alla ricca bibliografia presente in Garcea 2002; ma si consideri anche la discussione dell'argomento in Wisse 1989, pp. 250-298.

<sup>58</sup> Sulle emozioni nel sesto libro dell'*Inst. or.* cfr. Bons, Lane 2003; Garcea 2005; Leigh 2004.

<sup>59</sup> Cicerone nell'*Orator* sottolinea come proprio nei *loci communes* l'amplificazione esprime al meglio la sua funzione, cfr. *Or.*, 126.

<sup>60</sup> Cfr. Chiron 2008, pp. 257-8; Rocchio 2011, p. 103.

<sup>61</sup> Cfr. Kennedy parla in questo senso di «building blocks»: Kennedy 1963, p. 52. 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. Mortensen 2008, p. 41; ma sui *loci communes* in Cicerone cfr. almeno Lausberg 1998, §§ 409, 1126, 1128, 1146; Rubinelli 2009; Sposito 2001, pp. 32-6.

<sup>62</sup> Per un'analisi approfondita della *captatio benevolentiae* si rimanda a: Calboli

teoria dei luoghi comuni nel *De inventione* e della *Rhetorica ad Herennium* è particolarmente sviluppata in relazione all'epilogo. 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 uditori, ed è nominata nelle *Partitiones oratoriae* proprio *amplificatio*<sup>63</sup>. Per quanto concerne l'*indignatio*, Cicerone nel *De inventione* 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.*<sup>64</sup>

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 sovrapporsi<sup>65</sup>. Nei trattati in questione, sono fornite due liste di luoghi comuni che possono essere impiegati in sede conclusiva, che variano numericamente ma sono piuttosto affini. Per entrambe le dimensioni comunicative le tematiche suggerite sono variamente collaterali all'effettivo centro del processo, da cui si distaccano parimenti sul piano temporale e causale, riferendosi all'intera vita del cliente e sull'impatto che l'argomento trattato ha sulla società. Questo aspetto avvicina la teoria dei luoghi comuni a quella della *digressio*, che sarà trattata in seguito in relazione alla *narratio*. I *loci communes* proposti negli *juvenilia* forniscono all'oratore un'ampia rosa tematica di cui

---

Montefusco 2006; Schomarek 2008, pp. 7-41.

<sup>63</sup> Cfr. *Part. or.*, 52. Per l'interpretazione del passo si veda inoltre Calboli Montefusco 1988, pp. 88-100.

<sup>64</sup> *De inv.*, I 101. Il testo si cita da Cicerone 1994.

<sup>65</sup> *Ad Her.*, II 47.

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 it quod indignum est, proinde illi videatur indignum, ac si ipse interfuerit ac praesens viderit.<sup>66</sup>

Esaminando singolarmente tutte le circostanze e le conseguenze del delitto con toni di indignazione e di biasimo è possibile raggiungere esiti visivi: porre il fatto davanti agli occhi – *ante oculos* – del giudice provoca moto di coinvolgimento, come se l'ascoltatore avesse assistito personalmente, da 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*<sup>67</sup>.

### 2.2.3. L'*amplificatio* come forma di digressione

La *digressio*<sup>68</sup> è una forma di amplificazione impiegata dagli oratori in sede di *narratio* ogni qual volta l'orazione si allontana dall'oggetto della *iudicatio*, introducendo nuove questioni o inserendo contenuti utili alla mozione degli affetti. In ambito latino, è intesa come un pezzo a effetto utile a dare un maggiore afflato patetico all'opera di persuasione e ottenuto grazie a un temporaneo allontanamento dell'argomento centrale della causa. Quintiliano afferma che ogni aspetto al di fuori delle cinque parti del discorso è da considerarsi una digressione, e quindi un'amplificazione: esprimere sentimenti, accattivare il pubblico, confutare negative dicerie, riflessioni sui vizi o sulle virtù.

---

<sup>66</sup> *De inv.*, I 104.

<sup>67</sup> Sul rapporto tra amplificazione ed evidenza vd. in partic. Berardi 2012, pp. 113-27.

<sup>68</sup> Il termine ha un ampio numero di varianti (es. *parékebasis*, *egressus* o *egressio*), vd. Lausberg 1998, § 164; Sabry 1989, pp. 259-61. Per Quintiliano si veda in partic. *Inst. Or.*, VIII, III 15.

*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 ornata faciunt orationem, de luxuria, de avaritia, de religione, de officiis; quae sunt argumentis subiecta similium rerum, quia coherent, egredi non videntur.*<sup>69</sup>

Quintiliano sembra affermarne esplicitamente che *ogni amplificazione è una digressione*. Nel contesto retoricamente mobile della digressione, che oscilla tra parte del discorso e figura<sup>70</sup>, l'*amplificatio* conferma la sua importanza in relazione alla mozione degli affetti, ma assume valore anche in rapporto al *delectare* e al *docere*; e lo assume per via della sua capacità di inserire argomenti che allietino gli uditori e della sua funzione informativa connessa all'esposizione dei fatti.

#### 2.2.4. L'*amplificatio* al servizio dell'*elocutio*

Nel *De oratore* Cicerone ribadisce a più riprese l'importanza dell'applicazione degli strumenti amplificativi per il raggiungimento dell'eccellenza oratoria, riconoscendoli inoltre come strettamente connessi al concetto di ornato<sup>71</sup>. Nella *Rhetorica ad Herennium* non è presente una trattazione organica dell'*amplificatio*, tuttavia i termini "amplificare" e "augere" ricorrono nella definizione delle seguenti figure di parola e di pensiero: *superlatio*, *repetitio*, *conduplicatio*, *traslatio*, *permutatio*, *conformatio* e *significatio*<sup>72</sup>.

Quintiliano riconosce l'*amplificatio* come vera forza di ogni oratore<sup>73</sup> e nell'*Institutio oratoria* ne offre una sistematica teoria elocutiva individuandone un livello base di dilatazione nelle considerazioni di tipo lessicale e quattro specifici *genera amplificationis*<sup>74</sup>:

<sup>69</sup> *Inst. or.*, VIII, III 15.

<sup>70</sup> Cfr. Lausberg 1998, § 164

<sup>71</sup> «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», *De or.*, III 104. Vd. anche I 94, 221; II 80, 292, 312.

<sup>72</sup> *Ad Her.*, IV 19, 38, 44, 45, 46, 67.

<sup>73</sup> «Sed uis oratoris omnis in augendo minuendoque consis», *Inst. or.*, VIII, III 89.

<sup>74</sup> Cfr. Lausberg 1998, §§ 401-6.

- VIII, IV 1-3 | Selezione lessicale: la scelta dei sinonimi può orientare il giudizio dell'ascoltatore. Particolarmente utile è accostare termini con uno stesso referente ma a un diverso livello di intensità in una struttura binario-oppositiva, ovvero realizzando un'*enumeratio* in forma di *correctio* secondo il modulo espressivo "non A sed B"<sup>75</sup>.
- VIII, IV 3-9 | *Incrementum*: discorso che ascende da un grado più basso di significazione a uno più alto o ponendo sinonimi in sequenza accrescitiva o elencando aggravanti di un fatto.
- VIII, IV 9-14 | *Comparatio*: impiegare forme comparative per porre accento sull'essenza iperbolicamente migliore o peggiore di un fatto.
- VIII, IV 15-19 | *Ratiocinatio*: analizzare nel dettaglio le circostanze di un fatto per condurre l'ascoltatore a ragionare sul grado di importanza positiva o negativa dell'argomento<sup>76</sup>.
- VIII, IV 20-25 | *Congeries*: accumulare in maniera disordinata e per gradazione ascendente di periodi o di termini sinonimici<sup>77</sup>.

### 2.2.5. L'*amplificatio* tra *actio* e *pronuntiatio*

Cicerone, nelle *Partitiones oratoriae*, riconosce la presenza di un risvolto recitativo a ogni procedimento di dilatazione, a cui corrispondono determinate impostazioni accentuative vocali e gestuali<sup>78</sup>. Il nesso tra *amplificatio*, *inventio* e *actio* è ancora più stringente nella *Rhetorica ad Herennium*. L'anonimo autore denuncia l'assenza di trattati tecnici sull'*actio* e supplisce alla lacuna con un profilo abbastanza dettagliato

---

<sup>75</sup> «Non enim furem, sed ereptorem, non adulterum, sed ecpugnatorem pudicitiae, non sacrilegum, sed hostem sacrarum religionumque, non sicarium, sed crudelissimum carnificem», *Verrine*, I 9.

<sup>76</sup> Alcuni *loci* proposti 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 privata.

<sup>77</sup> Sembra difficile concordare con chi, a tal riguardo, ha affermato che la *congeries* si differenzia dagli altri procedimenti, poiché agisce in direzione di una dilatazione orizzontale del discorso e non verticale dell'idea (Faral 1924, p. 61; Lausberg 1998, § 406), poiché non può esistere una dilatazione orizzontale che non abbia effetti di ingrandimento di un concetto (dello stesso parere Gallo 1971, pp. 159-61).

<sup>78</sup> Cfr. *Part.*, 54.

nel libro terzo<sup>79</sup>. L'*amplificatio* nell'ambito dell'*actio* consiste principalmente nel predisporre un corrispettivo recitativo per tutti gli argomenti che ne sono stati oggetto durante la fase preparatoria del discorso.

### 2.2.6. Dalla trattatistica classica alle *artes poetriae*

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. Le *artes* mediolatine offrono principalmente consigli concreti, dunque retorici, applicabili tanto alla scrittura poetica quanto a quella prosastica<sup>80</sup>. Tra il secolo XII e XIII, le poetiche costituiscono gradualmente una vera e propria teoria dell'amplificazione fondata principalmente su un sistema di otto *modi amplificandi* applicabili a un vasto spettro di argomenti. I debiti dovuti ai trattati di ampia diffusione come la *Rhetorica ad Herennium* e il *De inventione*, ma anche l'*Ars poetica* di Orazio con cui si pongono in relazione diretta, sono stati sottolineati dagli studiosi pur non raggiungendo una soluzione univoca<sup>81</sup>.

Nonostante Matteo di Vendôme alluda variamente al concetto di amplificazione nell'*Ars versificatoria*, una vera e propria teoria sistematica ricorre per la prima volta nella *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf. Nella *Poetria nova*, gli autori all'inizio del processo di scrittura sono posti metaforicamente davanti a un bivio, le cui duplici strade sono l'*amplificatio* e la *diminutio*<sup>82</sup>. In questo senso, il sistema teorico a cui esse appartengono può esser considerato come alla selezione dello spazio testuale in cui sviluppare l'opera è argomento, ovvero alla *dispositio*. Alcuni dei *modi amplificandi* coincidono, tuttavia, con figure di parola

<sup>79</sup> Unico trattato si deve a Plozio Gallo, ma il testo non è pervenuto cfr. Manzoni 2007.

<sup>80</sup> Per un panorama di insieme sulle *artes poetriae* mediolatine e la storia del loro sviluppo cfr.: Alessio, Losappio 2018; Bagni 1968; Calvo Revilla 2010; Faral 1924; De Bruyne 1998; James-Raoul 2005, t. 1, 199-214; Kelly 1991; Murphy 1983; Purcell 1996; Tilliette 2000.

<sup>81</sup> Faral 1924, 55-99; Fredborg 2013, pp. 399-442; Friis-Jensen 1990; Friis-Jensen 2005; Gallo 1971, pp. 151-210; Tilliette 2000.

<sup>82</sup> «Curriutur 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», *Poet. nov.*, vv. 206-209.

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 commenta i versi dedicati all'argomento in un capitolo intitolato "*Dispositio*", pur usando spesso la terminologia tipica dell'*elocutio* nell'analisi di vari procedimenti<sup>83</sup>. Douglas Kelly la considera come una derivazione medievale dell'*inventio* topica e dei *loci communes* largamente impiegati nella retorica classica<sup>84</sup>. 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*»<sup>85</sup>. La difficoltà interpretativa a cui si va incontro nel tentativo di comprendere cosa sia effettivamente l'amplificazione secondo gli autori mediolatini non sembra essere altro che una conferma del peso che la tradizione retorica classica ha avuto nella loro elaborazione teorica. 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 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.

Come detto, Goffredo individua nella *Poetria nova* otto gradi di amplificazione, rispettivamente: *interpretatio*, *circuitio*, *collatio*, *apostropha*, *prosopopeia*, *digressio*, *descriptio*, *oppositio*<sup>86</sup>. Gli stessi, ma con ordine

---

<sup>83</sup> Faral 1924, pp. 55-99.

<sup>84</sup> Kelly 1991, pp. 76-8.

<sup>85</sup> Calvo Revilla 2010, pp. 25-27.

<sup>86</sup> 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

differente, sono indicati da Eberardo il Tedesco nel *Laborintus*. Il numero di questi strumenti non è costante nella tradizione<sup>87</sup> (lo stesso Goffredo nel *Documento* ne indica sette, manca l'*oppositio*). Giovanni di Garlandia nella *Parisiiana poetria* offre una duplice sistematizzazione dell'amplificazione, varia sia dal punto di vista numerico che contenutistico.<sup>88</sup>

Nel primo capitolo della *Parisiiana poetria*, sono individuate cinque *species* dell'*inventio*: «ubi, quid, quale, qualiter, ad quid»<sup>89</sup>. Per quanto concerne il modo (*qualiter*), l'autore aggiunge che questo può essere espresso tramite una serie di *colores* che possono essere impiegati per *ornare* o *ampliare* la materia, ovvero: *annominatio*, *traductio*, *repeticio*, *gradatio*, *interpretatio*, *diffinicio* e *sermocinatio*<sup>90</sup>. Si tratta principalmente di figure di ripetizione e variazione. L'autore ritorna sul tema nel capitolo dedicato al *dictamen*, ma in cui sono forniti consigli validi espressamente anche per la scrittura in versi<sup>91</sup>. Qui sono 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»<sup>92</sup>.

Una forte eccezione è costituita invece dall'*Ars versificaria* di Gervasio di Melkley<sup>93</sup>. Purcell sostiene che l'autore «abandons much of the terminology of the classical notions of style and reorganizes the figures

---

interno alla materia portandola a compimento; la *collatio*, che propone una variazione della materia. Cfr. Bagni 1968, pp. 74-97.

<sup>87</sup> Sulle possibili interpretazioni del numero otto nella teorizzazione di Goffredo vd. Tilliette 2000, pp. 90-91. Ernst Gallo ha notato, inoltre, che lo stesso numero di procedimenti amplificative è indicato in una parte della tradizione delle *artes praedicandi*, vd. Gallo 1971, pp. 167.

<sup>88</sup> 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 valida sia per la scrittura in prosa sia per quella in versi, si veda il commento di Lawler in Di Garlandia 1974, p. 242.

<sup>89</sup> *Par.*, I 88-9. Il testo si cita da Giovanni di Garlandia 1974.

<sup>90</sup> Cfr. *ivi*, I 331-4.

<sup>91</sup> *Par.*, IV 346-7.

<sup>92</sup> *Ivi*, 309-13.

<sup>93</sup> Si veda l'indice nell'edizione Gervasio di Melkley 1965.

into a coherent, consistent, and modern account that blend the systemacy of *stasis* with the efficiency of a contemporary vocabulary»<sup>94</sup>. L'articolazione così complessa del testo rende inoltre piuttosto difficile considerare quali siano le influenze subite dai suoi predecessori<sup>95</sup>. 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»<sup>96</sup>, tuttavia è indubbio che la teoria di Gervasio rifletta una tradizione ormai ben stabilitasi nelle scuole francesi negli ultimi due decenni del XIII secolo.

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 esemplificativa<sup>97</sup>. 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»<sup>98</sup>. Dello stesso parere appare Eberardo introducendo l'argomento: «Si mora longa placet nec sum brevitatis amicus, / octo materiam sic ego tendo modis»<sup>99</sup>. 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.

### - Parafrasi

Nella *Poetria nova* non è specificato il nome del primo procedimento amplificativo, che consiste nel variare più volta la forma espressiva di un solo concetto («sententia cum sit unica / non uno veniat contenta

---

<sup>94</sup> Purcell 1996, 99.

<sup>95</sup> Secondo Yodice Giles 1973, LIX-LXII, Gervasio «was trying to treat the stylistic devices philosophically».

<sup>96</sup> Camargo 1995, p. 9. Ma vd. anche: Rosiene 2018, pp. 205-24.

<sup>97</sup> «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», Kelly 1991, 78.

<sup>98</sup> *Doc.*, II 2. Il testo si cita da Faral 1924.

<sup>99</sup> *Lab.*, vv. 303-4.

paratu / sed variet vestes et mutatoria sumat»<sup>100</sup>). La definizione sembra corrispondere al *color* dell'*interpretatio*, che si realizza quando è impiegata una gran ricchezza di parole per dispiegare la materia, così come definito nel *Documentum*: «Est autem interpretatio color quando eadem sententiam per diversas clausulas interpretamur»<sup>101</sup>. Giovanni di Garlandia presenta l'*interpretatio* come l'ultimo dei cinque colori retorici che possono arricchire l'*apostrophatio*. Non ne fornisce una descrizione approfondita, tuttavia informazioni ed esempi lo connotano come variazione sinonimica<sup>102</sup>.

La figura sembra agire quindi sulla superficie del discorso, arricchendolo principalmente sul piano elocutivo. Calvo Revilla traduce *interpretatio* con *repetición* e la pone in relazione con la *Rhetorica ad Herennium* IV 42 affermando inoltre che Goffredo «insiste en que contribuye a fortalacer 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».<sup>103</sup> Non mi risulta tuttavia che tanto nella *Poetria nova* quanto nel *Documentum* si faccia riferimento all'utilità della figura citata ai fini mnemonici. 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*»<sup>104</sup>. Anche Ernst Gallo 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 significato<sup>105</sup>. Entrambi gli studiosi, tuttavia, individuano un potenziale legame tra la figura in questione e le definizioni di *interpretatio* e di *expolitio* comprese nel IV libro della *Rhetorica ad Herennium*<sup>106</sup>. L'anonimo autore inserisce la prima tra le *exornationes*

<sup>100</sup> *Poet. nov.*, vv. 220-5. Il testo si cita da Goffredo di Vinsauf 2010.

<sup>101</sup> *Doc.*, II 2, 29.

<sup>102</sup> Cfr. *Par.*, IV 312-3 e IV 410-5.

<sup>103</sup> Calvo Revilla 2008, p. 84.

<sup>104</sup> Cfr. Faral 1924, p. 63.

<sup>105</sup> Cfr. Gallo 1971, pp. 168-9.

<sup>106</sup> Cfr. *Ad Her.*, IV 38 e 54.

*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 dell'*ad Herennium*<sup>107</sup>, 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*.

### - Perifrasi

Il secondo grado di amplificazione indicato nella *Poetria nova* come nel *Documentum* è la *circumlocutio*, la perifrasi. Particolarmente chiara è la definizione data a riguardo nell'opera in prosa: «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»<sup>108</sup>. Anche in questo caso, non è nominata esplicitamente nella *Poetria nova* e alla mancanza supplisce il *Documentum*<sup>109</sup>. Il meccanismo perifrastico può agire su tre livelli: il nome, il verbo e la *sententia*. La trattazione nel *Documentum* è corredata da un gran numero di esempi tratti dal canone (Virgilio, Boezio) e originali. Legata al concetto di abbondanza terminologica, la *circumlocutio* è riconosciuta come funzionale all'elogio e al biasimo<sup>110</sup>. Tale caratteristica, assente nella tradizione classica, deriverebbe secondo Gallo dalla similarità della figura con la *descriptio*<sup>111</sup>. La vicinanza tra *circumlocutio* e *descriptio* è notata esplicitamente nell'*ars* di Gervasio di Melkley, che afferma: «Est enim circumlocutio quasi quedam rei descriptio»<sup>112</sup>. La

<sup>107</sup> Calboli 1964-1965, pp. 23-6.

<sup>108</sup> *Doc.*, II 2, 11, ma vd. *Poet. nov.*, vv. 226-40.

<sup>109</sup> Secondo Ana Calvo Revilla, con Goffredo di Vinsauf la teoria della perifrasi raggiunge il suo massimo sviluppo, cfr. Calvo Revilla 2002, pp. 281-307; Calvo Revilla 2010, p. 17.

<sup>110</sup> Lo stesso parere in *Par.*, IV 369-71.

<sup>111</sup> Gallo 1971, p. 170.

<sup>112</sup> Melk., *Ars*, 66, 24-5.

sovrapposizione tra di esse, considerate entrambe forme di digressione, sarebbe dovuta al loro aspetto appositivo.

Già Matteo di Vendôme nell'*Ars versificatoria* dedica ampio spazio e numerosi esempi alla perifrasi. La considera come una declinazione del tropo della *permutatio* e ne riconosce una duplice utilità: «Fit autem hic tropus bipertito, vel quando veritas splendide producitur, vel quando sententie feditas evitatur»<sup>113</sup>. 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 qualità della *circumlocutio* di mascherare gli argomenti vili: «Pulchro circuitu rem vilem vito, decoram / Dedico: periphrasis ista perita petit»<sup>114</sup>.

I precedenti classici per questa figura sono molti, Faral affrontando la questione si limita a citare la definizione inclusa nella *Rhetorica ad Herennium*, ovvero: «Circumitio est oratio rem simplicem adsumpta circumscribens elocutione»<sup>115</sup>. Tuttavia, nel trattato 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 considerata da Quintiliano nell'*Istitutio oratoria*<sup>116</sup>. Gallo sottolinea la relazione della perifrasi con i procedimenti amplificativi nel Medioevo è suggerita anche da Beda nel *De schematis et tropis* e da Donato nell'*Ars grammatica*.

### - Comparazione

Il terzo procedimento amplificativo nella *Poetria nova* è la *collatio*. La tradizione retorica riferisce ai processi comparativi un ampio novero di termini (*comparatio*, *conlatio*, *similitudo*, *exemplum*, *imago*), relativi tanto al campo dell'*argumentatio* quanto a quello dell'*elocutio*. La loro definizione non è univoca nelle *auctoritates* e la distinzione è definitivamente annullata da Quintiliano, che impiega univocamente il termine *similitudo* in prospettiva argomentativa e stilistica<sup>117</sup>. Tale

---

<sup>113</sup> Vend., *Ars*, IV 21.

<sup>114</sup> *Lab.*, 305-6. L'opera si cita da Faral 1924

<sup>115</sup> *Ad Her.*, IV 43.

<sup>116</sup> Cfr. *Inst. or.*, VIII 6, 59-61.

<sup>117</sup> 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

variabilità si riflette all'interno del sistema delle *artes*, in cui da un lato le forme della *comparatio* non sono sempre accettate positivamente (Matteo ed Eberardo ne consigliano un uso parco<sup>118</sup>), dall'altro non sono presentate e descritte in maniera univoca.

La *Poetria nova* offre una definizione della *collatio* ampia e inclusiva<sup>119</sup>. L'autore ne riconosce due tipologie: la prima avviene in forma "aperta" e si realizza quando il paragone è introdotto dai termini *magis, minus, aequae*; la seconda è invece "occulta" poiché non anticipata da alcuna spia linguistica, un'espressione che sconfinava nel campo della *transsumptio*<sup>120</sup>. 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»<sup>121</sup>.

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'*ornatus*). A tal riguardo, 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»<sup>122</sup>. In aggiunta, 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

---

Scarpati, pp. 14-36.

<sup>118</sup> Cfr. Vend., *Ars*, IV 1, 4; *Lab.*, 313-6.

<sup>119</sup> *Poet. nov.*, vv. 246-63.

<sup>120</sup> Per un quadro bibliografico sulla *transsumptio* e sulle possibilità di traduzione del termine vd.: Tomazzoli 2023.

<sup>121</sup> *Doc.*, II 2, 21.

<sup>122</sup> Scarpati 2008, pp. 34-5.

dettagliata di tutti i singoli processi comparativi, l'autore in questa sede sembra limitarsi a valutare la loro validità in forma di espedienti atti a fornire un collegamento digressivo.

### - Apostrofe

L'apostrofe consiste nel rivolgere un discorso diretto a un ascoltatore singolo o plurimo. Nella *Poetria nova* Goffredo dedica grande spazio testuale alla figura per ribadire la gradevolezza<sup>123</sup>. La sua definizione non è percorsa in maniera teorica, ma offerta tramite un gran numero di esempi in cui i discorsi, mirati a modificare lo stato emotivo del soggetto a cui sono rivolti, si riferiscono a: un impavido sicuro del proprio futuro; un vanitoso impudente; una persona timorosa delle avversità; l'Inghilterra, a cui preannuncia il rischio di un futuro nefasto in tempo di fortuna; un individuo che soffre per un lutto; un ridicolo<sup>124</sup>. I modelli proposti 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 discorsive. 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 animati<sup>125</sup>.

Particolarmente interessante è l'ultimo esempio indicato nella *Poetria*, dal carattere mordace e riferito a chi si crede sapiente senza realmente esserlo. La lunga orazione in versi è l'unica tra quelle elencate a essere interrotta da consigli pratici che per la prima volta sembrano far riferimento all'*actio*. Goffredo sottolinea infatti l'importanza del rapporto tra gestualità e parola in contesti legati all'ironia<sup>126</sup>. 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»<sup>127</sup>. Si tratta dell'unica occasione in

<sup>123</sup> *Poet. nov.*, vv. 263-70.

<sup>124</sup> Cfr. *ivi*, vv. 247-360.

<sup>125</sup> Cfr. Lausberg 1998, §762.

<sup>126</sup> *Poet. nov.*, v. 435.

<sup>127</sup> *Ivi*, vv. 451-4.

cui la teoria dell'amplificazione medievale fa riferimento anche alla resa orale del discorso. La trattazione sembra sconfinare oltre i limiti del sistema poetico, entrando a pieno titolo nel contesto oratorio. Prima di passare alla successiva figura, sono ricapitolati gli esempi forniti con accento sui sentimenti da cui le varie tipologie di apostrofe muovono: «Sic igitur variat vultum: vel more magistri / Corripit errorem pravum; vel ad omnia dura / In lacrimis planctuque jacet; vel surgit in iram / Propter grande scelus; vel feretur ridiculose / Contra ridiculos»<sup>128</sup>. 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 assente<sup>129</sup>. Giovanni di Garlandia aggiunge che può essere impiegata ai fini della *laudatio* o della *vituperatio*<sup>130</sup>. Ad essa non fanno riferimento Matteo e Gervasio. Nel *Documentum*, l'apostrofe è la settima figura, segue la prosopopea con cui è posta in stretta relazione. È definita esplicitamente come l'azione del rivolgere la parola a un interlocutore animato o inanimato. Può essere arricchita da quattro *exornationes* o *colores*, tendenzialmente atti ad accrescerne l'afflato patetico: *exclamatio*; *conduplicatio*; *subjectio*; *conduplicatio*<sup>131</sup>. Faral ritiene che gli autori medievali confondano l'apostrofe con l'*exclamatio* così come presentata in *Rhetorica ad Herennium* IV 22<sup>132</sup>, tuttavia nella trattatistica classica è assai frequente l'uso di esclamative tra gli esempi inseriti nella definizione della figura<sup>133</sup>. Gallo ritiene che già nell'*Institutio oratoria* l'*exclamatio* sia considerata una parte dell'apostrofe<sup>134</sup>. 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 classica<sup>135</sup>.

---

<sup>128</sup> Ivi, vv. 455-9.

<sup>129</sup> Cfr. *Lab.*, vv. 317-8.

<sup>130</sup> «causa laudandi vel vituperandi», *Par.*, IV 377.

<sup>131</sup> *Doc.*, II 2, 24-6.

<sup>132</sup> Cfr. Faral 1924, 70-72. Cfr., *Ad Her.*, IV 22.

<sup>133</sup> Per una rassegna cfr. Lausberg, *Handbook*, §§ 762-3.

<sup>134</sup> Gallo 1971, 172-4.

<sup>135</sup> Cfr. Hutchinson 2010, pp. 96-99; Torzi 2007, p. 50; Usher 2010, pp. 351-62.

### - Prosopopea

La trattazione della figura è piuttosto breve nel *Documentum* in cui anche i modelli classici non sono citati direttamente (Ovidio, Lucano, Claudiano)<sup>136</sup>, così come anche nella *Parisiana poetria*<sup>137</sup> e nel *Laborintus*<sup>138</sup>. Nella Classicità le sono riconosciute numerose sfumature di impiego<sup>140</sup>. È nota anche come *fictio personae* o *conformatio*.

Goffredo dedica maggiore spazio alla prosopopea nella *Poetria nova*<sup>141</sup>, in cui, dopo aver fornito casi canonici di città in lutto o dilaniate dalla guerra, propone tre articolati esempi originali: 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 varia casistica permette di dimostrare il duplice volto della prosopopea, che può essere impiegata sia a fini comici che tragici. Già Quintiliano sottolinea che la prosopopea, come tutte le figure di finzione, è utile all'accrescimento della dimensione emozionale<sup>142</sup>. Desto interesse che all'interno degli esempi siano presenti anche delle apostrofi: la Santa Croce si rivolge direttamente a coloro che la depredano; la tovaglia parla al suo amato tavolo; la fortezza indirizza il suo discorso alla Francia.

### - Descrizione

Descrizione, digressione e opposizione sono gli ultimi tre strumenti di amplificazione proposti da Goffredo. Come ha notato Jean-Yves Tilliette, queste «"donnent à voir" elles aussi de façon originale, non plus toutefois à partir des choses mêmes, qui se reflètent dans le miroir du texte selon trois angles distincts»<sup>143</sup>.

La *descriptio* è una delle forme più diffuse dell'amplificazione medievale. La sua teorizzazione nell'ambito delle *artes* si deve a Matteo di Vendôme. Egli sottolinea che seppure la descrizione è uno strumento duttile e di facile impiego in ogni contesto, l'autore che decide di

---

<sup>136</sup> Cfr. *Doc.*, II 2, 22-3.

<sup>137</sup> Cfr. *Par.*, IV 373-5.

<sup>138</sup> Cfr. *Lab.*, vv. 321-2.

<sup>140</sup> Cfr. Lausberg 1998, §§ 826-9.

<sup>141</sup> Cfr. *Poet. nov.*, vv. 461-527.

<sup>142</sup> Cfr. *Inst. or.*, IX, II 29.

<sup>143</sup> Tilliette 2000, p. 93.

applicarla deve valutare con attenzione se essa sia funzionale allo sviluppo argomentativo del proprio discorso, affinché non sia “superflua”<sup>144</sup>. La *descriptio personarum* è affrontata dettagliatamente e con grande varietà di esempi nell’opera. Pur riferendosi più volte all’*ars oratoria*, l’autore dipende dichiaratamente dal *De inventione* e dalla *Rhetorica ad Herennium*, da cui trae specificatamente il sistema degli *adtributa*<sup>145</sup>. Alla figura è conferita 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 anime, *ad laudem vel ad vituperium* exprimuntur.<sup>146</sup>

È possibile, quindi, distinguere due principali tipologie di *descriptio*: *superficialis*, relativa all’aspetto fisico dell’individuo; *intrinseca*, concernente il carattere. Matteo di Vendôme arricchisce il testo di molti *exempla* esplicativi, ovvero la descrizione di: un papa, Cesare, Ulisse, uno schiavo, Marcia (per la bellezza interiore), Elena (per la bellezza esteriore), Beroe (per la bruttezza)<sup>147</sup>. La scelta degli epiteti deve essere opportunamente valutata sulla base del soggetto. Per ogni individuo deve essere, infatti, selezionato l’epiteto rappresentativo della sua caratteristica più evidente<sup>148</sup>, poiché «cetere proprietates circa diversitatem personarum diverso modo debent assignari vel observari»<sup>149</sup>. Assai più limitata è la trattazione degli *adtributa negotiis*, anche in questo caso interamente tratti dalle retoriche ciceroniane di ampia diffusione

---

<sup>144</sup> Cfr. Vend., *Ars*, I 38

<sup>145</sup> Cfr. ivi, I 41. Matteo di Vendôme mette sullo stesso piano i seguenti termini che tratta in forma di sinonimi: *adtributa*, *colores operum proprietates*, *epitheta*, *personae attributa*, cfr. ivi, I 75. La derivazione ciceroniana di questi passi è pianamente condivisa dagli studiosi vd. almeno: Bagni 1968, pp. 74-97; Baldwin 1972, p. 104; Calvo Revilla 2008, pp. 80-2; Faral 1924, 133-134; Gallo 1971, 177-187; Rabuzzi 2000, pp. 233-50; James-Raoul 2005; Purcell 1996, pp. 60-61.

<sup>146</sup> Vend., *Ars*, I 74.

<sup>147</sup> Cfr. ivi, 50-8.

<sup>148</sup> Cfr. ivi, 44, ma anche 64-66.

<sup>149</sup> Ivi, 70.

medievale, ovvero: *summa facti, causa facti, ante rem, cum rem, post rem, facultas faciendi, qualitas facti, tempus, locus*. L'eseemplificazione 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 naturale<sup>150</sup>.

La lunga teorizzazione di Matteo ebbe gran fortuna nei secoli a seguire, definendo il canone descrittivo medioevale in particolar modo per la *descriptio pulchritudinis*. 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

Septima succedit praegnans descriptio verbis,  
 ut dilatet opus. Sed cum sit lata, sit ipsa  
 Laeta: pari forma speciosa sit et spatiosa.  
 [...]  
 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.<sup>151</sup>

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* descrittivi. 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<sup>152</sup>. 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

---

<sup>150</sup> Cfr. *ivi*, I 110-1.

<sup>151</sup> *Ivi*, vv. 559-566.

<sup>152</sup> Cfr. *ivi*, vv. 627-8.

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

### - Digressione

La digressione è una figura che gode di ampia attenzione tanto nelle *poetriae* quanto nei coevi commenti<sup>153</sup>. Nella teorizzazione di Goffredo sembra essere vivo il peso della tradizione classica<sup>154</sup>. Alla figura sono riconosciute le funzioni di ampliare la materia e di variazione stilistica. Ne sono individuate due tipologie:

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

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 in quanto la delimitazione 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 mediolatina, ma è già notato nel *De inventione* e nell'*Istitutio oratoria*<sup>155</sup>. Lo stesso vale per la sua funzione di anticipazione: Cicerone e Quintiliano alludevano alla possibilità di digressione attraverso il racconto di un ricordo<sup>156</sup>. Nel *De inventione* I 27, la digressione è invece connessa al concetto di comparazione.

<sup>153</sup> Per la digressione nei commenti alla *Poetria nova* cfr. Curry Woods 1986, pp. 617-8.

<sup>154</sup> Cfr. *Poet. nov.*, vv. 522-43; *Doc.*, II 2, 17-21.

<sup>155</sup> *De inv.*, I 27, 29; *Inst. or.*, IV, III 12, IX, II 55. Su rapporto tra questi luoghi e la *Poetria nova* vd. anche Gallo 1971, pp. 175-7. In luce dei passi citati, non sembra condivisibile la posizione di Faral 1924, pp. 74-5 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».

<sup>156</sup> Cfr. James-Raoul 2003, pp. 52-63.

Anche Matteo di Vendôme affronta il tema della digressione. Citando apertamente Orazio, sottolinea che essa deve essere gestita con parsimonia e premura<sup>157</sup>. 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 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*<sup>158</sup>. Il commentatore, indica come esempi di digressione congrua una descrizione tratta dalle *Verrine* e l'invocazione alle muse in apertura dell'*Eneide*. I due esempi dovrebbero essere interpretati secondo Karin Margareta Fredborg «the prototype of the concept of amplification, so popular in later medieval poetics»<sup>159</sup>. A confermarlo sarebbero una serie di coincidenze testuali con il *Documentum*. 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 [...]).<sup>160</sup>

Benché colpisca la coincidenza degli esempi con quelli impiegati nella

---

<sup>157</sup> Vend., *Ars*, II 35. Il rischio di un erroneo impiego della digressione è notato anche da Giovanni di Garlandia.

<sup>158</sup> Cfr. *ivi*, II 35; *Par.*, V 1, 20; *Doc.*, II 3, 156.

<sup>159</sup> Fredborg 2014, p. 413.

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 414.

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.

### - **Oppositio**

Assente nel *Documentum*, riproposta solo da Eberardo, l'*oppositio* è l'ultima forma di amplificazione nella *Poetria nova*. Sembra non avere alcuna derivazione diretta nelle *auctoritates* classiche, in cui possono essere individuate solo persuasive affinità. La figura è così definita da Goffredo:

Altera propositam rem ponit et altera tollit  
 Oppositam. Duplex modus in rem consonat unam  
 Sicque fluunt vocum rivi duo: rivis uterque  
 Confluit; exundat voces ex duplice rivo<sup>161</sup>

Gallo ha ipotizzato una derivazione della figura dal *contrarium*<sup>162</sup>, poiché due esempi di Goffredo includono l'opposizione all'interno di un'interrogativa come avviene in un esempio di *contrarium* proposto nell'*Ad Herennium*<sup>163</sup>. Nonostante la vicinanza strutturale sia particolarmente persuasiva, è da notare che nella *Rhetorica ad Herennium* è ribadito a più riprese che il procedimento del *contrarium* è caratterizzato dalla brevità («*Contrarium, est quod ex rebus diversibus duabus alteram breviter et facile confirmat [...]* Hoc exornationis genus *breviter et continuatis verbis perfectum debet esse; et cum commodum est auditu propter breve*»<sup>164</sup>).

L'*oppositio* goffrediana è piuttosto strutturata come la messa in relazione di antonimi secondo la formula "non A sed B". Qualcosa di

<sup>161</sup> *Poet. nov.*, vv. 673-91.

<sup>162</sup> È interessante notare che nella definizione di Eberardo il Tedesco ricorre il termine "contraria": «*Rem certam pono, cujus contraria primo / Tollitur haec dempta cedit, et illa manet*», *Lab.*, vv. 333-4.

<sup>163</sup> Gallo 1971, p. 188.

<sup>164</sup> *Ad Her.*, IV 25.

affine è riscontrabile all'interno dell'*Institutio oratoria*, in cui la prima tipologia di *amplificatio* riconosciuta nella trattazione dell'*elocutio* è l'*enumeratio* in forma di *correctio*. Come detto, Quintiliano sottolinea che l'amplificazione avviene innanzitutto tramite la corretta scelta della parola denotante il referente: per ingrandire un'immagine sarà necessario scegliere nell'ampio spettro dei sinonimi la parola dalle sfumature più veementi<sup>165</sup>. Gli esempi tratti dalle *Verrine* che seguono questa affermazione sono caratterizzati dalla stessa struttura "non A sed B": «Non enim furem, sed ereptorem; non adulterum, sed expugnatorem pudicitiae»<sup>166</sup>. In questo caso, tuttavia, non si tratta di opposti: il secondo termine è infatti la forma accrescitiva del primo.

Fraker nega con piena fermezza influenze della retorica latina nella trattazione di Goffredo dell'*oppositio*. Secondo lo studioso, l'unica teoria amplificativa degli opposti antecedente alle *artes* è da rintracciare nel mondo greco e nello specifico nell'opera di Hermogene, mediata nel Medioevo dalla parziale traduzione di Prisciano. I limiti di questa interpretazione sono riconosciuti dallo stesso Fraker, che mette in luce la diversa sfumatura interpretativa dell'autore greco: mentre Goffredo propone di affiancare affermazione e negazione, Hermogene consiglia di parlare di ciò nella realtà dei fatti non è accaduto. Con una ricca varietà di esempi, riconduce quindi la definizione non alla trattatistica retorica, ma alla poesia. Fondandosi su di un gran numero di esempi tratti da Virgilio, Stazio, Lucano e Ovidio – autori del canone medievale –, ipotizza che Goffredo abbia creato la categoria dell'*oppositio* offrendo una sistematizzazione teorica a una tipologia di espressione poetica, quella dell'opposizione tra affermazione e negazione, ben presente nella tradizione lirica latina<sup>167</sup>. Tilliette riconduce, invece, l'approccio goffrediano al più ampio contesto della teologia mediolatina: «le recours à l'opposition correspond en effet clairement à la connaissance "par negation" de la démarche apophatique: Dieu étant incompréhensible, on ne peut le définir que par ce qu'il n'est pas»<sup>168</sup>.

---

<sup>165</sup> *Inst. or.*, VIII, IV 1-2.

<sup>166</sup> *Ivi*, 2.

<sup>167</sup> Fraker 1993, pp. 63-85.

<sup>168</sup> Tilliette 2000, p. 95.



### 3. Il *Filocolo*: primi passi dell'*amplificatio*

Redatto a Napoli nella seconda metà degli anni '30<sup>1</sup>, il *Filocolo* è «indubabilmente la più precoce testimonianza della vocazione narrativa in prosa»<sup>2</sup> di Boccaccio. L'opera riscrive l'amore contrastato tra Florio e Biancifiore, una nota leggenda di probabile origine bizantina che ebbe la sua prima attestazione romanza nelle redazioni del francese *Floire et Biancheflor* databili attorno al XII secolo. L'esperienza narrativa di Boccaccio deve il suo inizio a una storia popolare a cui egli appone, per la prima volta, la sua marca autoriale di prosatore «con una insistita tendenza all'*amplificatio*»<sup>3</sup>. Il *Filocolo* non è la semplice riproposizione di un patrimonio narrativo condiviso, ma una grande e vasta impresa di riscrittura: le vicende dei due amanti si articolano in cinque libri e 459 capitoli<sup>4</sup>, nel cui filo della diegesi sono innestate digressioni

---

<sup>1</sup> La datazione del *Filocolo* è una questione ancora dibattuta dalla critica. Branca, Quaglio e Ricci, in luce dell'assenza nell'opera di riferimenti al mito di Fiammetta, propongono come datazione 1336-1338, considerando dunque l'opera come successiva al *Filostrato* (1335). Il rapporto tra le due opere sarebbe da riconsiderare secondo Muscetta, che, avendo individuato una persuasiva allusione alla prima ottava del *Filostrato* nell'*incipit* del *Teseida*, ha postdatato il *Filostrato* al 1339, considerandolo successivo al *Filocolo*. In anni recenti Bruni ha accolto la proposta di Billanovich di una stesura contemporanea di *Filocolo* e *Mavortix milix* che sarebbe da datare al 1339; la scrittura del *Filocolo*, stando alle dichiarazioni di Boccaccio in *Fil.*, V 97, doveva essere stata avviata da alcuni anni e quindi essere almeno in parte contemporanea a quella del *Filostrato*. Il *Filocolo* è certamente successivo al *Filostrato*, cfr. Vitolo 2024, p. 169. Cfr. Branca 1977; Quaglio 1967; Bruni, 1990; Muscetta 1972. Per un quadro d'insieme: Mazzucchi 2013.

<sup>2</sup> Mazzucchi 2013, p. 67.

<sup>3</sup> Mazzucchi 2013, p. 68.

<sup>4</sup> La divisione dell'opera in 5 libri è stata rimandata al romanzo di Senofonte di Efesio

dai contenuti così eterogenei da condurre la critica a considerare l'opera come manchevole di unità. Premesse, trattazioni erudite, elaborate descrizioni, complicazioni narrative, approfondimenti sulle trame di personaggi collaterali, monologhi, epistole, e ancora le *quistioni d'amore* frammentano la trama di un romanzo volgare il cui fulcro narrativo è la canonica storia di due innamorati separati e dei loro tentativi di ricongiungimento.

Le prime pagine del *Filocolo* hanno una forte valenza metaletteraria: a parlare, come sarà per il *Decameron*, è il «compositore», definito poi anche «nuovo autore» e «autore»<sup>5</sup>. Con evidenti influenze vitanovistiche<sup>6</sup>, il racconto inizia nella chiesa di San Lorenzo a Napoli, dove, durante la messa del Sabato Santo, egli si innamora di Maria, figlia di re Roberto d'Angiò («io, della presente opera compositore, mi ritrovai in un grazioso e bel tempio in Partenope»<sup>7</sup>). Al successivo incontro con l'amata in un contesto conviviale la conversazione cade sulla storia «del valoroso giovane Florio, figliuolo di Felice, grandissimo re di Spagna, recitando i suoi casi con amoroso valore»<sup>8</sup>. Maria, mossa dalle vicende dei due giovani, si rivolge direttamente all'autore. Il passo è noto:

Certo grande ingiuria riceve la memoria degli amorosi giovani [...] a non essere con debita ricordanza la loro fama essaltata da' versi d'alcun poeta, ma lasciata solamente ne' *fabulosi parlari degli ignoranti*. Ond'io [...] ti priego per la virtù che fu negli occhi miei il primo giorno che tu

---

sugli amori di Abrocome e Anzi, che in alcune delle redazioni pervenuteci, risulta egualmente ripartita, cfr. Porcelli 1993, pp. 207 e ss.

<sup>5</sup> *Fil.*, I 1, 17; I 2, 6; V 97, 4. Un riferimento al compositore è anche all'inizio del libro IV: «Onora questo luogo, però che quinci ancora si partirà colui che i tuoi accidenti con memorevoli versi farà manifesti agli ignoranti», ivi, 1, 13. Sul rapporto tra queste definizioni e i loro diversi significati, vd. Morosini 2004, pp. 40 e ss.

<sup>6</sup> Non solo per il contesto situazionale, ma si veda anche la descrizione del momento dell'innamoramento in ivi, 22-3. Sulle presenze vitanovistiche nel *Filocolo* si veda il commento di Quaglio all'edizione. Più in generale per le fonti dell'opera, oltre al commento all'edizione, vd. Bertolini 1969; Briano 2022; Cornish 2005; Di Giorgi 2018; Grossvogel 1989; Lenti 2011; Licitra 1967; Nobili 2011; Quaglio 1960; Quaglio 1962a; Quaglio 1962b; Quaglio 1963a; Quaglio 1963b; Quaglio 1963c; Venuda 1993; Vinci 1975.

<sup>7</sup> *Fil.*, I 1, 17.

<sup>8</sup> *Fil.*, I 1, 24.

mi vedesti e a me per amorosa forza t'obligasti, che tu affanni in comporre un *piccolo libretto volgarmente parlando*, nel quale il *nascimento*, lo *'nnamoramento e gli accidenti de' detti due infino alla loro fine* interamente si contenga.<sup>9</sup>

Tramite la voce di Maria, sono così definite programmaticamente materia e forma dell'opera, come anche le ragioni primarie della sua genesi: la storia di Florio e Biancifiore è connessa a una tradizione orale che non ne riesce a rappresentare la grandezza, ovvero è legata ai *fabulosi parlari degli ignoranti*<sup>10</sup>; la committente chiede a Boccaccio di affrontare in volgare l'intero arco narrativo dell'esistenza congiunta dei due giovani, dalla nascita fino al termine dei loro casi. Nella conclusione dell'opera, ovvero nell'apostrofe al *piccolo libretto* ormai compiuto, Boccaccio riprende nuovamente la parola, si definisce finalmente *autore* («i tuoi versi leggerà che di me, tuo autore»<sup>11</sup>), e afferma di essere venuto a conoscenza delle vicende tramite la testimonianza del greco Ilaro, a cui Florio stesso le ha narrate («da lunga fatica di Ilario, per veridico testimonio»<sup>12</sup>).

Drammatizzando le ragioni dell'opera ne è messo in chiaro l'obiettivo, che può essere riconosciuto come l'intenzione autoriale: «mettere in atto un preciso intervento linguistico e stilistico su materiali offertigli dalla tradizione»<sup>13</sup>. Giulia Natali ha evidenziato quanto questo specifico approccio sia comune anche ad altre opere della prima fase di Boccaccio scrittore, rappresentata dal *Filostrato* e dal *Teseida*<sup>14</sup>. Secondo la studiosa, con piena consapevolezza e coscienza critica, l'autore «si propone come sistematore di un patrimonio culturale [...] rimasto a

---

<sup>9</sup> Ivi, 26.

<sup>10</sup> Sul dantismo "fabulosi parlari" e in generale i dantismi nel *Filocolo* vd. Picone 1976, pp. 263-74; ma vd. anche Bruni 1990, pp. 347-51 e, più in generale, Quaglio 1962b.

<sup>11</sup> *Fil.*, V 87, 4.

<sup>12</sup> *Fil.*, V 87, 11. Sull'apostrofe al *piccolo libretto* vd. Ellero 2019-20.

<sup>13</sup> Natali 1990, p. 10. Secondo Natali, inoltre, «l'insistenza nel rivendicare la peregrinità dell'argomento assunto, nel qualificare il proprio stile, nell'indicare la lingua adottata sembra celare, sotto toni apparentemente dimessi, il fastidio verso la prassi dei volgarizzatori di romanzi che, nell'attingere quasi costantemente alla produzione francese, mostravano poi, nella resa, anche una carente coscienza linguistica», ibidem.

<sup>14</sup> *Filostr.*, Prologo, 32; *Teseida*, *A Fiamm.*, p. 248.

sua parere affidato ad una aleatoria tradizione, orale e scritta, che lo deprime o lo avvilisce»<sup>15</sup>. La prima esperienza di scrittura boccacciana è caratterizzata dall'espressione di una autorialità letteraria e stilistica. Il *Filocolo* dà una forma retorica a un contenuto narrativo, risponde a un raccontare indistinto con una prosa curata dal punto di vista elocutivo e formale.

Nel secondo capitolo a prendere la parola è ancora una volta l'autore: accettata la proposta di Maria, rivolge la sua voce prima ai lettori e poi alle lettrici dell'opera. Questo aspetto segna una differenza sostanziale con le altre opere di Boccaccio: infatti, mentre *l'Elegia* e il *Corbaccio* sono rispettivamente indirizzati a un pubblico femminile in un caso e maschile nell'altro, e il *Decameron* è, invece, composto con l'intento di allietare le donne chiuse nei propri ambienti privati, la funzione didascalica e letiziante del *Filocolo* poggia su un'espressione duale. Il processo amplificativo a cui soggiace l'opera si riflette anche in queste pagine. Nel *Filocolo*, infatti, il pubblico «si sdoppia, e con esso il messaggio dell'opera»<sup>16</sup>: ai giovani Boccaccio chiede di prendere a esempio la storia di Florio e Biancifiore per ricordarsi di resistere alle avversità amorose, da essa potranno «prendere [...] consolazione» e allo stesso modo comprendere che hanno «speranza di guidernone, la quale non verrà senza alleggiamento di consolazione»<sup>17</sup>; mentre le giovani donne innamorate dalla lettura impareranno «d'amare uno solo», ovvero colui che le ama «perfettamente»<sup>18</sup>.

I capitoli I 1 e 2 aprono il primo livello diegetico del *Filocolo*, che si chiude con l'ulteriore e conclusivo intervento metaletterario in V 97, ovvero l'apostrofe al *piccolo libretto*. La struttura dell'opera è stata variamente affrontata dalla tradizione di studi recente: se Carlo Muscetta parla di «struttura anulare»<sup>19</sup>, Renzo Bragantini l'ha definita «a canocchiale». le pagine incipitarie aprono un livello diegetico «che si conclude, all'altro capo del testo», al centro è la storia di Florio e Biancifiore, che Boccaccio conosce grazie all'intermediazione del greco Ilario

---

<sup>15</sup> Natali 1990, p. 11.

<sup>16</sup> Bruni 1983, p. 1.

<sup>17</sup> *Fil.*, I 2, 2.

<sup>18</sup> Ivi, 4-5.

<sup>19</sup> Muscetta, 1972, p. 53.

a cui Florio stesso l'ha narrata<sup>20</sup>. Michail Andreev definisce invece la struttura del *Filocolo* a «cerchi concentrici»<sup>21</sup> individuando tre piani narrativi: la storia di Boccaccio e Maria; le vicende che precedono la nascita di Florio e Biancifiore; la novella aggiuntiva di enormi digressioni che consiste nella tormentata dei due amanti, fatta di avvicinamenti e continue separazioni, in cui si includono le grandi digressioni amplificative. La struttura dell'opera si complica maggiormente dal momento che i vari piani diegetici sono a loro volta connessi l'uno all'altro grazie al continuo rifrangersi della figura dell'autore-compositore in personaggi che agiscono attivamente all'interno del piano narrativo di Florio e Biancifiore: Caleon, Fileno, Idalogos, fino allo stesso Florio<sup>22</sup>. Allo stesso modo, la figura di Maria si rispecchia al contempo in Biancifiore e in Fiammetta regina delle *quistioni d'amore*<sup>23</sup>.

Le proficue analisi dedicate alla struttura del *Filocolo* nella tradizione esegetica rispondono a una problematicità con cui chiunque affronti una lettura critica dell'opera deve necessariamente scontrarsi, ovvero alla molteplicità del suo discorso e della materia narrata<sup>24</sup>. Come ampiamente discusso, la trattatistica classica e medievale è concorde nel riconoscere il rischio della disorganicità ogni qualvolta si impiegano le forme retoriche amplificativo-digressive. Allontanarsi eccessivamente dalla materia del narrato può compromettere l'efficacia oratoria. Nel 1935, Salvatore Battaglia, il primo a proporre una lettura che non poggiasse esclusivamente su interpretazioni autobiografiche<sup>25</sup>, affermava: «porta i segni dell'esuberanza giovanile, che non ha saputo ancora disciplinare la propria cultura e non riesce a ingranare la passionalità che gli urge nel petto»<sup>26</sup>; trent'anni dopo Enzo Quaglio, negli studi che precedono la sua fondamentale edizione, affermava che «il *Filocolo* riflette, rifratta su specchi a varie facce, la cultura giovanile

---

<sup>20</sup> *Fil.*, V, I 97, 10.

<sup>21</sup> Andreev 1985, p. 47.

<sup>22</sup> Cfr. Smarr, 1986, pp. 34-8; Chiecchi 2014; Gigli Cervi 2020.

<sup>23</sup> Sulle quistioni d'amore si vd. almeno: Cherchi 1979; Grimaldi 2015; Kirkham 1974; Marra 2015; Surdich 1987.

<sup>24</sup> Sulla struttura dell'opera, oltre agli studi citati, vd. anche: Cazalé Berard 1971; Hernández Esteban 1975.

<sup>25</sup> Su questa tendenza ottocentesca si prenda a titolo d'esempio Crescini 1889-99.

<sup>26</sup> Battaglia 1935, p. 3.

del Boccaccio»<sup>27</sup> dando vita alla più «vasta, impegnativa, discontinua opera» della sua giovinezza<sup>28</sup>. Nei nodi diegetici di un romanzo dal sapore ellenistico, l'autore innesta digressioni e amplificazioni che gli permettono di saldare l'interezza delle sue conoscenze narrative e culturali. È nel continuo movimento tra questi contenuti che sembra rompersi l'unità dell'opera<sup>29</sup>.

La trama centrale del *Filocolo*, ovvero la storia di due amanti separati, assume una dimensione estremamente vasta<sup>30</sup>, rispetto alle versioni precedenti. La narrazione prende avvio da tutti gli eventi che precedono la nascita dei due amanti e non si ferma, come canonicamente avviene, nel momento del definitivo ricongiungimento, ma prosegue ancora fino alla loro conversione cristiana, ritornando alla città de loro antenati – Roma – segnata però dal nuovo sentimento religioso<sup>31</sup>. Così, dunque, Muscetta afferma:

Allo “strabocchevole” della trama e alla varietà del pellegrinare, corrisponde uno “strabocchevole” del discorso, una tendenza spiccata all'*amplificatio*, una ricerca del meraviglioso e del prezioso negli scenari naturali, nelle situazioni soprannaturali, nei sogni innumerevoli. [...] in quest'opera così ricca di futuro, ma così macchinosa, la composizione in un tutto organico venne a mancare, nonostante le ingegnose intenzioni di unità. [...] Le ultime parti del *Filocolo* sono solo un'ennesima prova che esso era stato lavorato accuratamente, ma a pezzi, e messo insieme da un “compositore” felice di ritrovare in tutte le situazioni

---

<sup>27</sup> Quaglio 1962a, p. 323. Allo stesso modo Branca afferma che sul *Filocolo* grava un «disordinato e pesante bagaglio culturale», Branca 1977, p. 47.

<sup>28</sup> Quaglio 1962a, p. 321.

<sup>29</sup> Su questo impegno Perella afferma: «Perhaps the clearest indication that the *Filocolo* is an immature work lies in the fact that it tries to be too many things at the same time, and, rather than a fusion, too often we find mere juxtaposition or confusion of widely differing traditions and tendencies, an inordinate pouring out of everything the young enthusiastic Boccaccio was imbibing by way of culture and of what was already in him. [...] Boccaccio passes from kind of episode or tone to another with no apparent awareness of a lack of unity», Perella 1961, p. 330.

<sup>30</sup> Se si dà fede alle informazioni date nel romanzo, l'azione dura circa 23 anni, ovvero dall'autunno del 528 alla primavera del 552, cfr. Quaglio 1963a, p. 340 e n. 1, p. 341 n. 1.

<sup>31</sup> In questo senso Hollander legge l'opera come «a christian romance», Hollander 1977, pp. 39-40. Su Roma nel *Filocolo* vd. anche Nocita 2013.

narrative la sua vocazione autentica, la sua volontà di "esercizio" letterario: epico-monologico, dialogico-novellistico, lirico-memorialistico.<sup>32</sup>

Tentativi di trovare unità di senso nelle scelte digressive, che vadano oltre la semplice intenzione di esercizio letterario, sono stati variamente condotti negli anni con interessanti risultati. Nel 1953, Guido di Pino rivaluta le scelte espressive boccacciane dando particolare rilievo ai numerosi monologhi e agli enormi dialoghi del *Filocolo*, individuando in essi un forte sostrato elegiaco. La loro presenza nell'opera rappresenterebbe uno dei nessi impiegati dall'autore nel tentativo deliberato di innalzare la storia di Florio e Biancifiore al di sopra della tradizione popolare, non solo da un punto di vista stilistico, ma anche nel tono drammatico e nell'offerta contenutistica<sup>33</sup>. Letture tematiche e strutturali hanno permesso di riconoscere nuove forme di unità: in particolar modo, Victoria Kirkham, Steven Michael Grossvogel, Roberta Morosini<sup>34</sup> hanno dimostrato come proprio le digressioni, non solo hanno corrispondenze simmetriche nell'opera, ma non hanno neanche una posizione casuale all'interno dello scorrere narrativo. Esse sono, invece, dotate di un significato tematico ed ermeneutico, poiché accogliendo l'intero sistema di conoscenze boccacciano, rendono l'opera uno «*speculum mundi in the guise of a courtly romance*»<sup>35</sup>.

La digressione è una forma retorica caratterizzata, composta da un doppio movimento, una prima fase di allontanamento dal nucleo del discorso e una seconda di riavvicinamento. La forma narrativa del *Filocolo* risponde a questa duplice tensione<sup>36</sup>. Nell'opera non è solo la voce del narratore a dispiagare i casi dei due amanti, ma sono gli stessi

---

<sup>32</sup> Muscetta 1972, pp. 58-9. Porcelli definisce in questo senso il *Filocolo* come un «contenitore di forme narrative (stili) diverse», Porcelli 1993, pp. 232-3.

<sup>33</sup> Di Pino 1953.

<sup>34</sup> Cfr. Grossvogel 1992; Kirkham 1974; Kirkham 2001; Morosini 2004.

<sup>35</sup> Grossvogel 1992, p. 11.

<sup>36</sup> In questo senso, Renzo Bragantini afferma «Quanto detto attesta che nel *Filocolo* [...] domina una tendenza centripeta, incaricata di riportare costantemente le numerose digressioni verso il nucleo centrale della storia d'amore; ma allo stesso tempo il moto centripeto lotta contro una incessante forza centrifuga, innescata dallo sfoggio culturale dell'ambizioso giovane autore, a stento tenuta sotto controllo e ricondotta all'ordine», Bragantini 2021, p. 80.

personaggi – principali e collaterali – a prendersi carico della narrazione stessa. Di libro in libro, le vicende sono dispiegate in un rifrangersi di punti di vista, in una ripetizione con variazione che aggiunge di volta in volta nuovi elementi alla storia<sup>37</sup>. Alla prima esperienza di scrittura narrativa, Boccaccio si mostra come un conoscitore della tradizione retorica, sfruttandone a pieno le sue possibilità. Se dunque da un lato le forme amplificativo-digressive sottopongono l'unità del *Filocolo* a una forza centrifuga di allontanamento del centro narrativo, dall'altro le strutture amplificativo-ripetitive rispondono al distacco con una forza centripeta di riavvicinamento al medesimo fulcro. La ripetizione non è dunque un vezzo stilistico: «sul piano formale [...] garantisce la coerenza dell'opera mentre sul piano narrativo contribuisce all'evoluzione del personaggio»<sup>38</sup>.

È grazie alle possibilità offerte dalla retorica amplificativa che Boccaccio realizza una struttura narrativa in grado di dare spazio e mostrare le sue conoscenze e competenze. Nel riecheggiamento di fonti e modelli, sempre mosso tra «i due poli della *translatio* e della *variatio*»<sup>39</sup>, ovvero nella riscrittura di una narrazione priva di una tradizione alta, presentandosi per la prima volta in qualità di narratore in prosa, egli impiega tutte le possibilità messe a disposizione dalla retorica per mostrare la sua autorialità. Soprattutto sceglie le forme dell'amplificazione e della digressione per dare sostanza personale al suo narrato, cogliendo tutte le potenzialità espressive di questi strumenti. È all'interno di queste zone testuali che è possibile riconoscere gli aspetti più caratteristici di Boccaccio narratore. Quelle specifiche forme espressive saranno riprese nelle opere successive dando sviluppi nuovi e apparentemente più organici e segneranno tutta la parabola dello scrittore. È negli spazi dell'*amplificatio* che fin dalla prima scrittura Boccaccio esprime la sua autorialità.

Sarebbe inutile vagliare al microscopio i modi dell'*amplificatio* nel *Filocolo*, perché non se ne dovrebbe tralasciare neanche una pagina, con il rischio di strabordare più di quanto fece Boccaccio stesso. Al contempo, la ricca tradizione di studi critici sull'opera, ha affrontato secondo differenti prospettive la questione, mettendo a fuoco di volta in

---

<sup>37</sup> È questo il fulcro interpretativo di Morosini 2004.

<sup>38</sup> Ivi, p. 28.

<sup>39</sup> Quaglio 1962a, p. 365.

volta diverse declinazioni della particolare forma espressiva. Riconosciuto il ruolo fondamentale di tali strumenti nella prima esperienza in prosa narrativa boccacciana, questa indagine proseguirà nell'analisi nelle medesime forme nella sua scrittura matura con l'obiettivo di delineare il profilo evolutivo di Boccaccio narratore.



#### 4. L'Elegia di Madonna Fiammetta: ossessione e amplificazione

L'Elegia di Madonna Fiammetta è la prima prosa narrativa scritta da Boccaccio dopo il rientro a Firenze del 1340. La composizione è databile tra il 1343 e il 1344<sup>1</sup>. L'opera prende avvio con una rubrica indirizzata alle donne innamorate: «Incomincia il libro chiamato di Madonna Fiammetta da lei alle innamorate donne mandato». Dalle righe che seguono l'esplicita dichiarazione d'apertura e per tutto lo sviluppo testuale, la voce della protagonista Fiammetta 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 discorsi<sup>2</sup>. 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 malinconia<sup>3</sup>, Fiammetta si pone come *exemplum* negativo per le sue lettrici, affinché possano essere dissuase dal compiere i suoi medesimi errori<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Termine *post quem* è il 1343, data delle nuove nozze del padre, a cui è fatto accenno in *Fiamm.*, VI 2, cfr. Delcorno 2013.

<sup>2</sup> Cesare Segre suddivide i discorsi per cui è impiegata la forma diretta nell'opera in dialoghi, monologhi e apostrofi, cfr. Segre 1972, pp. 152-4.

<sup>3</sup> Sulla malattia di Fiammetta cfr., anche per la ricca bibliografia, almeno Robin 2018; Tonelli 2015, pp. 217-8.

<sup>4</sup> Cfr. Chiecchi 2017, pp. 102-4; Zudini 2018; Candido 2018.

Consapevole che da una lettura maschile proverrebbe solo “scherzevole riso”<sup>5</sup>, 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 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 legciate: 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*<sup>6</sup>

Già prima dell'avvio diegetico, è ben chiaro che l'arco narrativo 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<sup>7</sup>. 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.

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»<sup>8</sup>, ovvero quello elegiaco, anticipando pertanto che

<sup>5</sup> *Fiamm.*, Prologo, 2. L'opera si cita da Boccaccio 1994a.

<sup>6</sup> *Ivi*, 3-4.

<sup>7</sup> 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 della letteratura», Desiderio 2005, p. 632.

<sup>8</sup> *Fiamm.*, Prologo, 5.

l'intera comunicazione sarà imperniata attorno al concetto di *pathos*. Se quindi l'obiettivo è quello del *docere*, verrà conseguito soprattutto grazie al coinvolgimento emotivo: altro non è che la seconda funzione dell'oratoria, ovvero quella del *movere*. 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»<sup>9</sup>, Fiammetta-narratrice ben dimostra di conoscere le *artes* medievali avviando il suo discorso con una *sententia ab exordio*<sup>10</sup>. Già Dario Rastelli 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 «esercitazione epistolare e retorica»<sup>11</sup>. 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*»<sup>12</sup>. In effetti l'*Elegia* è l'opera che segna la fine di quello che Vittore Branca definì l'ostinato tirocinio retorico *sperimentale* degli anni napoletani<sup>13</sup>. 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

---

<sup>9</sup> Ivi, 1.

<sup>10</sup> 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. Chiecchi 1975-6, pp. 142-3.

<sup>11</sup> Cfr. Rastelli 1947, pp. 17-8; Rastelli 1951.

<sup>12</sup> Natali 1986, p. 57.

<sup>13</sup> Cfr. Branca 1956, p. 32.

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 testuale<sup>14</sup>.

Se *l'Elegia di Madonna Fiammetta* può essere considerata come una "esercitazione di retorica", questo carattere non ne inficia la qualità letteraria, anzi, ma la rafforza. L'idea che all'opera soggiace ha trovato una forma particolarmente tecnica, e una lettura critica della *Fiammetta* dovrebbe valorizzare le corrispondenze tra contenuto e forma. Tale approccio è abbastanza raro nella pur ricca tradizione di studi sull'opera, tradizione 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 capitolo si proporrà una lettura retorica 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 nelle eroine ovidiane e in Francesca da Rimini di Dante<sup>15</sup>. Tale somiglianza è evidente anche a un lettore poco attento: come coloro che l'hanno preceduta, la narratrice dell'*Elegia* parla eloquentemente e con una voce in grado di monopolizzare il tessuto narrativo.

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"<sup>16</sup>. Quel legame è poi "autorizzato" dalla stessa narratrice o da Boccaccio, se si preferisce: nel sesto capitolo dell'opera, non a caso le protagoniste ovidiane sono enumerate apertamente dalla balia della protagonista con l'intento di consolarla<sup>17</sup>. Le

<sup>14</sup> Cfr. variamente Di Franza 2008, pp. 253-60.

<sup>15</sup> 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'infelicità, cfr. Chiecchi 2017, p. 95, ma vd. anche Surdich 1987, pp. 209-10.

<sup>16</sup> Si consideri a titolo d'esempio quanto afferma Crescini 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 Battaglia Ricci 2000, p. 116; Bruni 1990, p. 219; Navone 1984; Parodi 1957, II, pp. 467-8; Segre 1972, p. 91; Zaggia, Ceriana 1996, p. 40, n. 2.

<sup>17</sup> «Iansone si partì di Lenno di Isifile, e tornò in Tesaglia di Medea; Paris si partì di

*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 o segni di attenzione di sua mano e la discordanza tra le lezioni del manoscritto con le citazioni ovidiane della *Fiammetta* hanno portato una parte della critica a desumere che il Riccardiano non sia il codice che l'autore aveva in uso al momento della scrittura dell'opera<sup>18</sup>. Questa indagine è volta non alla sola definizione di stretti legami intertestuali e citazioni, ma alla comprensione del modo in cui i modelli letterari hanno rappresentato per Boccaccio una fonte per l'apprendimento della retorica sia sul piano microtestuale che macrotestuale. Ovidio è 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 oratore. Come che sia, oltre l'evidente rapporto che intercorre tra le *Heroides* e l'*Elegia*, più in generale la produzione ovidiana rappresenta un importante polo d'attrazione nell'analisi della scrittura di Boccaccio anche in senso retorico.

L'imitazione boccacciana 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, e di inclusione in una nutrita stratigrafia di modelli classici e medievali. Evidenti sono però anche le differenze rispetto al modello: la scelta della prosa, uno spazio testuale molto più ampio; la lingua volgare; l'indicazione del destinatario plurimo e pubblico. 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. La mancata adozione del metro poetico nella *Fiammetta* è stata 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 anche quello attribuito a Filippo Ceffi, sul cui rapporto con l'opera boccacciana si è

---

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.

<sup>18</sup> Marchiaro 2013b, p. 364. Nell'inventario di Santo Spirito è presente inoltre un secondo «Ovidius completus» al banco II posizione 3, cfr. Mazza 1966.

concentrata Stefania Trotta<sup>19</sup>. 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.<sup>20</sup>

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»<sup>21</sup>. 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 trattato<sup>22</sup>. 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 ottenere una risposta univoca<sup>23</sup>, resta da comprendere per quale motivo la *Fiammetta* occupi uno spazio testuale così vasto, o, in termini genetici, un «tempo del racconto» che avalla la *brevitas*.

Nell'assetto generale dell'opera il concetto di *amplificatio* sembra avere un ruolo dominante sia che essa sia intesa come una figura atta alla resa patetica secondo l'interpretazione retorica di matrice classica, sia che la si concepisca come l'applicazione degli otto *modi amplificandi* medievali. Sul piano della resa stilistica, la dilatazione del pensiero

---

<sup>19</sup> Trotta 1995, pp. 217-60. Il volgarizzamento è stato reso recentemente in edizione critica da Zaggia 2009-14, 2015.

<sup>20</sup> Carrai 2016, p. 35.

<sup>21</sup> Segre 1972, p. 138.

<sup>22</sup> Bardi 1993.

<sup>23</sup> Anche per la ricca bibliografia, si rimanda almeno a: Bardi 1993; Battaglia 1965, p. 659; Bragantini 2019; Sotgiu 2018.

amoroso di marca cavalcantiana<sup>24</sup> 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 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.

#### 4.1. Descrizioni e gusto oppositivo

La *descriptio* è da considerarsi come uno degli strumenti dell'*amplificatio* più noti e variamente utilizzati nel Medioevo. Il verbo "descrivere" è impiegato nella rubrica posta in apertura del primo capitolo dell'*Elegia*: «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»<sup>25</sup>. 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*<sup>26</sup>. Con un diverso ordinamento, Fiammetta include nella sua esposizione tutti i dati indicati nella *poetria*<sup>27</sup>. 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

---

<sup>24</sup> Sul rapporto tra l'opera la filosofia cavalcantiana, la *Vita nova* e l'*immoderata cogitatio* di Andrea Cappellano cfr. Desiderio 2005; Guérin 2019, pp. 29-44; Guérin 2020, pp. 427-38; Tonelli 2015; Tufano 2000; Tufano 2018, pp. 109-23

<sup>25</sup> *Fiamm.*, I, Rubrica.

<sup>26</sup> Vend., *Ars*, I 116.

<sup>27</sup> Su questa lettura del primo capitolo dell'*Elegia* cfr. la ricca e dettagliata analisi in Di Franza 2009.

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 festevole<sup>28</sup>.

Boccaccio sembra ben conoscere il sistema di conoscenze relativo alla teoria della *descriptio pulchritudinis*, con ogni probabilità sia grazie allo studio delle *artes* sia tramite il filtro della letteratura romanza. Dal *Ninfale fiesolano* al *Decameron* sono numerose le applicazioni più o meno pedissequae di questo modello<sup>29</sup>. Seppure non sia presente alcuna descrizione canonica di Fiammetta in tutta l'*Elegia*, le realizzazioni della figura 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, matrone<sup>30</sup>. 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 incontro con la protagonista, ne connota la bellezza con tratti virili. È una scena dalla grande importanza per lo sviluppo narrativo, poiché è proprio dall'attimo 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*

<sup>28</sup> *Poet. nov.*, vv. 554-64.

<sup>29</sup> Sul tema vd. G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, pp. 178 sgg.

<sup>30</sup> *Vend.*, *Ars*, I 63-71.

*opposto vidi; e, quello che ancora fatto non avea d'alcuno altro, da incesabile 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.*<sup>31</sup>

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, 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 maschile<sup>32</sup>. Se è vero che nel passo citato 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, circondata 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 conoscenza 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.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> *Fiamm.*, I 6, 2-3

<sup>32</sup> *Vend.*, *Ars*, I 67.

<sup>33</sup> *Fiamm.*, I 16, 2-4.

L'apparizione di Venere in questo passo è notoriamente modellata sulla visione della Filosofia di Boezio<sup>34</sup>. 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* sembra essere realizzata con una certa distanza dai modelli dominanti nel canone trecentesco. Una *descriptio superficialis* introduce tanto la protagonista quanto Venere, tuttavia la bellezza di Fiammetta 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.

Prima dell'incontro al tempio con Panfilo, la protagonista è rappresentata intenta a prepararsi per uscire<sup>35</sup>. Vanitosa come un pavone, osserva il proprio corpo con grande compiacimento all'idea di essere apprezzata dagli altri<sup>36</sup>. Come previsto, una volta arrivata nel luogo di culto, Fiammetta cattura l'attenzione di tutte le persone presenti, 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 caterve diversamente operare. Né prima, celebrandosi il sacro officio, nel tempio sentita fui, che, sì, come l'altre volte soleva 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 fiate tra me stessa ne risi, essendone meco contenta, e non meno che una deà gloriandomi di tale cosa!*

---

<sup>34</sup> Boezio, *Consolatio philosophiae*, I 1. Cfr. Pabst 1958, p. 29.

<sup>35</sup> 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. Finazi 2013, pp. 126-7.

<sup>36</sup> Cfr. *Fiamm.*, I 4, 2.

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.<sup>37</sup>

Se, come detto, 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 passo<sup>38</sup>. 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 boccacciana<sup>39</sup>. I tratti che le caratterizzano definiscono dal punto di vista medico la patologia malinconica, da cui è affetta anche la donna innamorata<sup>40</sup>.

Come già notava Concetta di Franza, l'elemento innovativo delle descrizioni boccacciane è 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 malattia. Si aggiunge inoltre che la metamorfosi della protagonista assume una maggiore concretezza, poiché avviene sotto gli occhi del marito, che, nonostante sia un attento

---

<sup>37</sup> Ivi, 5, 1-4.

<sup>38</sup> Cfr. il commento di Carlo Delcorno in Boccaccio 1994, pp. 232-3.

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> Su questo aspetto vd. la nota 23.

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<sup>41</sup>

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*<sup>42</sup>, che contestualizza il corpo di Fiammetta in un ambiente dai connotati estremamente positivi, tradendo ancora una volta un gusto oppositivo dai forti esiti amplificativi.

Nei paragrafi che seguono, il dolore della donna e il suo aspetto sono messi 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 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 medievale<sup>43</sup>.

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

---

<sup>41</sup> *Fiamm.*, V 15, 1-2

<sup>42</sup> *Ivi*, 16, 1-6.

<sup>43</sup> *Ivi*, 27 e sgg. Sulla scena conviviale nella narrativa boccacciana vd. Sanguineti White 1983. Per l'*Elegia* vd. in partic. pp. 29-33.

conoscenze, è costretta a guardarsi allo specchio per prepararsi all'apparizione in società e nel proprio riflesso riconosce quello di una furia infernale<sup>44</sup>. Il cambiamento è notato anche dagli altri invitati, che osservandola commentano il suo stato. Si prenda a 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”»<sup>45</sup>. Esattamente come la bellezza della protagonista, così anche il suo deperimento risuona nello spazio circostante e si manifesta tramite il punto di vista di chi lo osserva, a cui è dedicato un intero lungo paragrafo<sup>46</sup>.

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?”<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> «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 qual io 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.

<sup>45</sup> *Fiamm.*, 23, 16.

<sup>46</sup> *Ivi*, 23.

<sup>47</sup> *Ivi*, VII 5, 1-6.

Anche in questo caso, gli aspetti negativi precedono quelli positivi. Ogni dettaglio del corpo di Fiammetta torna a 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.

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, si lascia andare a 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 *sanza niuno conforto a piagnere incominciai duramente*, e con amare parole a biasimare la fallita speranza, e li non veri pensieri avuti dello iniquo amante<sup>48</sup>

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 ossessivi<sup>49</sup>. D'altro canto, la coincidenza tra

---

<sup>48</sup> Ivi, 8, 20.

<sup>49</sup> L'importanza del gesto nella cultura del Medioevo è tale che Jacque le Goff afferma

il *gestus* della protagonista e le sue parole ne confermano la 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*<sup>50</sup>, 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 questa tradizione 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»<sup>51</sup>).

La figura di Fiammetta è caratterizzata secondo il modello dell'eroina tragica. La vicinanza con le *Heroides* è viva dal momento in cui anche lei, 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 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<sup>52</sup>. Prima di gettarsi nel vuoto, la protagonista pronuncia

---

«la civiltà medievale è la civiltà del gesto», Le Goff 1999, p. 381. Sul tema esiste una ricca bibliografia, ma si rimanda almeno a Schmitt 1990 e al più recente Burrow 2002. Per un quadro bibliografico aggiornato si rimanda a Rigo 2018. L'attenzione boccacciana nella descrizione della gestualità di Fiammetta andrà letta secondo un'ottica spiccatamente medievale, in cui alla retorica dell'*actio* è da accostare una forma comunicativa quotidiana ben definita.

<sup>50</sup> *Inst. or.*, XI, III 1-84. Il passo è presente nel ms. Parigi, Bibliothèque nationale de France, Lat. 7720, ff. 110r e segg.

<sup>51</sup> *De cas.*, VI, XII 10.

<sup>52</sup> *Fiamm.*, VI 20, 3-5.

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 vita<sup>53</sup>. 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:

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 miei panni lunghissimi, e al mio intendimento nemici, non potendo con la loro lunghezza rafrenare il mio corso, ad uno forcuto 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<sup>54</sup>

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 vita<sup>55</sup>. 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 l'esperienza di Fiammetta inferiore a quella delle donne che

---

<sup>53</sup> «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», ivi, 6-7.

<sup>54</sup> Ivi, 9-10.

<sup>55</sup> 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», Bardi 1998, pp. 85-6.

l'hanno preceduta, poiché permette di prolungare la sofferenza. Ancora per molto la protagonista potrà far crescere il pensiero ossessivo e tradurlo in parola.

## 4.2. 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 particolare 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 coperto<sup>56</sup>. 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, 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

---

<sup>56</sup> «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.

mondo classico dall'indubbio valore<sup>57</sup>.

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 preceduta<sup>58</sup>. L'intento è apertamente dichiarato nella rubrica, 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»<sup>59</sup>. 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 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<sup>60</sup>

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

---

<sup>57</sup> Si prenda ad esempio *Fiamm.* V 28, 2, in cui gli uomini impegnati nell'azione sono affiancati per valore a Catone, Pompeo Magno, Scipione l'Africano e Cincinnato.

<sup>58</sup> Cfr. il commento di Carlo Delcorno in Boccaccio 1994, pp. 288-9.

<sup>59</sup> *Fiamm.*, VIII 1.

<sup>60</sup> Ivi, 2-3.

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»<sup>61</sup>.

La funzione effettiva dell'intero capitolo è ribadire il ruolo esemplare della protagonista e delle sue vicende. In questo senso, proprio come in un 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 mito<sup>62</sup>. 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 dolore<sup>63</sup>.

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 pianto<sup>64</sup>. 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 verissimo a quello ch'io sento, che sia dal fuoco

---

<sup>61</sup> Hauvette 1914, p. 157.

<sup>62</sup> Bruni 2003, p. 224.

<sup>63</sup> Questa struttura è stata ben identificata e analiticamente affrontata da Concetta di Franza nei suoi studi, ma vd. in partic. Di Franza 2012, pp. 89-101.

<sup>64</sup> «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,

dipinto a quello che veramente arde»<sup>65</sup>) 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 pugatorii comparisonem»<sup>66</sup>.

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 è sfruttata a più riprese anche da Ovidio per generare immagini patetiche nei lamenti delle sue eroine, spesso ritratte nel momento in cui guardano le partenze in nave dei propri amati. 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, rguardo 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.<sup>67</sup>

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*:

---

<sup>65</sup> Ivi, 4.

<sup>66</sup> Cfr. Carlo Delcorno nel commento a Boccaccio 1994, p. 286 n. 5.

<sup>67</sup> *Fiamm.*, III 7, 2-3. 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 minacciante cielo nemico alla sua dimora», ivi, II 15, 11.

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*<sup>68</sup>

*ut mare fit tremulum, tenui cum stringitur aura,  
ut quatitur tepido fraxina virga Noto,  
sic mea vibrari pallentia membra videres;  
quassus ab inposito corpore lectus erat.*<sup>69</sup>

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 contasto il legno perclitante*.<sup>70</sup>

I processi comparativi sono uno strumento retorico variamente sfruttato da Ovidio. È stato stimato che nelle sue opere ricorrono 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*<sup>71</sup>.

Altre comparazioni fanno poi uso del *topos* "fiamme amorose", 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 protagonista<sup>72</sup>. Numerose sono anche le metafore e similitudini animali, di

<sup>68</sup> Ivi, VI 2, 10.

<sup>69</sup> *Heroid.*, XI 75-9.

<sup>70</sup> *Fiamm.*, V 12, 4.

<sup>71</sup> Wilkins 1932, pp. 73-8, 81-6.

<sup>72</sup> Sul lessico amoroso nell'*Elegia* cfr. Gobbato 2018. Per le citazioni dantesche cfr. Delcorno 1979.

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 penne<sup>73</sup>. Il pavone è nei bestiari medievali rappresentato come un animale meraviglioso (la sua coda è infatti comparata alle ali angeliche) ed estremamente vanitoso<sup>74</sup>.

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<sup>75</sup>

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 simbolico<sup>76</sup>. Eppure, come si vedrà, la metafora ornitologica è impiegata spesso da Boccaccio per sottolineare il carattere trionfo 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:

---

<sup>73</sup> «E mentre che io tutta mi mirava, non altramenti che il paone le sue penne», *Fiamm.*, I 4, 1-2.

<sup>74</sup> Pastoureau 2012, pp. 204-5.

<sup>75</sup> *Tratt.*, I red., 221.

<sup>76</sup> Per l'interpretazione del passo e la conoscenza di Boccaccio della simbologia del pavone si rimanda a Ledda 2013. Si rimanda altresì al contributo anche per la ricca bibliografia a riguardo, per cui vd. in partic. p. 407.

Fattosi l'acconce ghirlande e i fiori porgere, quelle primieramente 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<sup>77</sup>

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 sé 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 cacciatori<sup>78</sup>; interpellata, reagisce come un cinghiale catturato dai cani da caccia<sup>79</sup>; come un toro, la protagonista si getta nelle braccia della sua serva credendola il proprio amato<sup>80</sup>. 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 forza<sup>81</sup>. Nell'unico caso, in cui una similitudine introduce un'azione di letizia, il termine di paragone è un falcone, animale tipicamente connesso all'ideale cortese e all'amore<sup>82</sup>. L'uso di questi elementi permette all'autore di indugiare sulle emozioni di Fiammetta, riuscendo a rendere stilisticamente il processo di superfetazione del pensiero amoroso tipico della malattia malinconica.

### 4.3. 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

---

<sup>77</sup> *Corb.*, 238. L'opera si cita da Boccaccio 1994.

<sup>78</sup> Cfr. *Fiamm.*, V 3, 1.

<sup>79</sup> Cfr. *Ivi*, 31, 4.

<sup>80</sup> Cfr. *Ivi*, II 14, 5. Nei bestiari medievali, il toro è rappresentato come una bestia ferina, non che la versione infernale del bue, cfr. Pastoureau 2012, pp. 132-3.

<sup>81</sup> Cfr. *Fiamm.*, VII 1, 13.

<sup>82</sup> Cfr. *Ivi.*, 4, 1. Per l'immagine del falco nella cultura medievale cfr. Pastoureau 2012, 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.

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»<sup>83</sup>. 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 un ampliamento della dimensione del ricevente, che diviene plurale. L'*Elegia* potrebbe, dunque, essere intesa anche come un'epistola plurima<sup>84</sup>. 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 allocutivamente<sup>85</sup>.

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 chiude<sup>86</sup>. Allo stesso modo prende avvio il patetico inizio del terzo

<sup>83</sup> Natali 1986, p. 60.

<sup>84</sup> 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. Bardi 1998, pp. 102-4.

<sup>85</sup> Segre 1972, pp. 94 e 110.

<sup>86</sup> «Mentre che io, o carissime donne, in così lieta e graziosa vita, come di sopra è

capitolo, in cui è ribadita la condizione di sofferenza vissuta dalla protagonista a seguito della partenza dell'amato<sup>87</sup>. Lo stilema è impiegato in sede incipitaria 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 opera<sup>88</sup>. 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 diretta<sup>89</sup>. 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»<sup>90</sup>. 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

---

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, isconsolata rimasi piangendo», *ivi*, 15, 13.

<sup>87</sup> «Qual voi avete udito di sopra, o donne, cotale, il mio Panfilo ripartito, rimasi, e più giorni con lagrime di tal partenza mi dolfi», *ivi*, III 1, 1.

<sup>88</sup> 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 [...]», *ivi*, 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», *ivi*, 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», *ivi*, VI 1, 1; «Sono adunque, o pietosissime donne, rimasa in cotale vita quale voi potete nelle cose udite pressummere!», *ivi*, VIII 1, 1.

<sup>89</sup> «Ecco adunque, o donne, che per li antichi inganni della Fortuna io sono misera [...]», *ivi*, 18, 1.

<sup>90</sup> Barilli 1985, pp. 241-8.

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 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 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<sup>91</sup>. 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 assenti<sup>92</sup>. 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 rincontrare la donna amata non più in vita. Anche in questa prima forma elegiaca in versi, sono riconoscibili i medesimi elementi sopracitati che arricchiscono stilisticamente l'elegia in prosa<sup>93</sup>.

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

---

<sup>91</sup> Si veda il paragrafo 2.2.2 di questo volume.

<sup>92</sup> Cfr. Heinze 2010, pp. 49-52.

<sup>93</sup> 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.

ritorno di Panfilo<sup>94</sup>. Eppure, è soprattutto al centro dell'opera che si registra un susseguirsi di invocazioni a brevissima distanza<sup>95</sup>. 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 dèi e ad Amore, V, 4; ancora agli dèi, V, 8; alla Fortuna, V, 25; all'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 citati nella tradizione retorica classica è presente, non a caso, l'invocazione a entità inanimate<sup>96</sup>. 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. 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 narrata tramite il contrasto con il proprio ambiente sociale. Carlo Delcorno suddivide il capitolo in tre sezioni minori<sup>97</sup>:

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 ne commentano lo sfiorire della bellezza. I suoi sentimenti sono espressi grazie a

---

<sup>94</sup> Cfr. *Fiamm.*, III 10, 6-7.

<sup>95</sup> Su questo aspetto vd. anche Barbiellini Amidei 2018, p. 199.

<sup>96</sup> Si veda il paragrafo 2.2.2. di questo studio.

<sup>97</sup> Cfr. Delcorno 1979, pp. 294-5.

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»<sup>98</sup>. Gli strumenti elocutivi 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. Fiammetta si rivolge tramite preghiere, invocazioni e apostrofi non solo a Panfilo, ma a tutto ciò che ha 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 ovidiano<sup>99</sup>. La voce della narratrice diviene, così, ancora più vicina a quella delle eroine ovidiane<sup>100</sup>. A confermare questa vicinanza anche il dettato della lunga apostrofe a Panfilo<sup>101</sup>. 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

---

<sup>98</sup> Bardi 1998, p. 52.

<sup>99</sup> A riguardo si veda il ricco studio di Pabst 1958 che ben mette in luce i modelli ovidiani nella connotazione di Venere tanto nella *Fiammetta* quanto nelle *Genealogie deorum gentilium*.

<sup>100</sup> Si vedano in particolar modo *Heroid.*, II 117-20 e VII 95-6.

<sup>101</sup> *Fiamm.*, V 12.

modo usato e alle lagrime ritornando»<sup>102</sup> rivolge una lunga apostrofe al Sonno<sup>103</sup>. 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 rimandi danteschi (*Rime*, XXI, vv. 9-10) e staziani (*Silvae*, V 4, vv. 11-6)<sup>104</sup>. L'esito dell'intarsio è sicuramente positivo se si considera la grande fortuna che ebbero queste pagine nei secoli a seguire<sup>105</sup>.

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 l'elegia di Arrigo da Settimello e la *Consolatio philosophiae* di Boezio<sup>106</sup>. 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.<sup>107</sup>

---

<sup>102</sup> Ivi, 12, 15.

<sup>103</sup> Ivi, V 13.

<sup>104</sup> Queste fonti sono ricordate da Boccaccio anche nelle *Esp.*, IV, 4-5 e nelle *Gen.*, cfr. il commento di Delcorno a Boccaccio 1994, p. 300, n. 1. Un'invocazione al sonno intarsiata di fonti classiche è presente anche nel *Fil.*, III 28, 9-10.

<sup>105</sup> Cfr. Carrai 1990, pp. 28-33.

<sup>106</sup> Per un quadro d'insieme sulla questione vd. Bardi 1998, pp. 59-62.

<sup>107</sup> *Fiamm.*, V 33, 4-6.

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 polemici 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<sup>108</sup>

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

---

<sup>108</sup> Ivi, VI 12, 1-3

savia Fiammetta! O care sorelle, o parenti, o qualunque altre compagne e amiche, o servitrici fedeli, rimanete con le grazie de li idii»<sup>109</sup>. 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»<sup>110</sup>. 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»<sup>111</sup>. 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 pubblico<sup>112</sup>.

\*

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 [...]

---

<sup>109</sup> Ivi, VI 20, 5-6.

<sup>110</sup> Ivi, VI 10, 20.

<sup>111</sup> Ivi, IX 1.

<sup>112</sup> 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 completa e coerente degli studi pregressi, ma pone chiarezza sull'uso boccacciano nel *topos* dal punto di vista diacronico, cfr. Ellero 2019-20, pp. 55-77.

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 [...]. In questi esercizi importava particolarmente esprimere in maniera viva ed efficace lo stato d'animo del personaggio scelto. Essi costituiscono 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 retorici<sup>113</sup>

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, 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 *poetriae* 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,

---

<sup>113</sup> Martini 1933.

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 al 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. 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.



## 5. Il *Decameron*: amplificare nello spazio della *brevitas*

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 1353<sup>1</sup>. L'Hamilton 90 è un testimone assai prezioso dell'importanza che il *Decameron* ebbe nella parabola scrittoria di Boccaccio, 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 interpretativo<sup>2</sup>. Numerose sono le sue caratteristiche da porre in evidenza: il

---

<sup>1</sup> Cfr. Fiorilla 2013, p. 129-36, a p. 129.

<sup>2</sup> Sul modello del libro a cui si conforma l'autografo del *Decameron*, oltre al citato catalogo della mostra, vd.: Battaglia Ricci 1989, vol. II, pp. 629-55; Battaglia Ricci 1995, pp. 390-2; Battaglia Ricci 1998; Battaglia Ricci 2003, pp. 21-40; Battaglia Ricci 2013; Casamassima 1978; Fiorilla 2010; Malagnini 2003; Marchesi 2004, pp. 27-30. Una sintesi chiara e lineare della *forma codicis* dell'Hamilton è offerta nel catalogo della mostra dei codici boccacciani, vd. Cursi 2013, 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

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. Questi 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»<sup>3</sup>, 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 che la struttura decameroniana delle rubriche, intese come intermediari tra voce del narratore e quella della cornice, è nella tradizione delle opere latine anticipata solo nelle pseudo-quintiliane *Declamationes maiores*. Lo studioso rileva che la forma codicologica dell'autografo boccacciano lo accomuna 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»<sup>4</sup>. Il manoscritto, appartenuto nel primo Quattrocento al professore di grammatica e retorica Gasparino di Barzizza<sup>5</sup>, è da iscriversi dunque all'interno di un contesto culturale di natura retorica<sup>6</sup>. A prescindere dall'eventuale conoscenza da parte di Boccaccio di un codice affine al ms. Vaticano Latino 1773, appare condivisibile l'affermazione di Marchesi, secondo cui la *forma codicis* dell'Hamilton 90 mostra «un testo che vuole

---

per le citazioni in questa sede.

<sup>3</sup> Casamassima 1982, p. 259.

<sup>4</sup> Marchesi 2004, pp. 27-8.

<sup>5</sup> Su Gasparino vd. Martellotti 1970.

<sup>6</sup> Appare opportuno sottolineare che le *Declamationes maiores* sono un testo presente nell'inventario della parva libreria di Santo Spirito al banco VIII posizione 6.

essere concepito come retorico e classico fin dal livello formale»<sup>7</sup>.

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 novelle<sup>8</sup>. Le zone testuali in cui l'autore prende la parola apertamente suggeriscono importanti informazioni di natura metaletteraria sull'opera. Come avviene già nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, l'incipit del proemio richiama da vicino un'impostazione di natura retorica, poiché identificabile come una forma proverbiale o sentenziosa («Umana cosa è aver compassione degli afflitti»<sup>9</sup>), ovvero una delle modalità d'apertura consigliate dalle *artes poetriae* e nello specifico da Goffredo di Vinsauf. 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 svago<sup>10</sup>. La veste grafica dell'Hamilton 90, come detto, 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: 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:

---

<sup>7</sup> Marchesi 2004, p. 30.

<sup>8</sup> 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 strutturalisti. A tal proposito una panoramica è d'insieme in: Segre 1985.

<sup>9</sup> *Dec.*, *Proemio*, 3.

<sup>10</sup> Cfr. *ivi*, 6-12.

rivolto alle donne innamorate, il *libro galeotto*, scritto per intrattenere e dilettere nel chiuso di camere complici o in splendenti giardini, 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 letterati<sup>11</sup>

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 a essa come fa pensare l'uso dell'accusativo plurale «libellos meos»<sup>12</sup>) 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»<sup>13</sup>. 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»<sup>14</sup>. Due sono le ipotesi di interpretazione della missiva: le affermazioni sono da intendere come un esibito esercizio retorico atto a confermare la tenuta del *Decameron*<sup>15</sup>; oppure, la lettera, scritta 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»<sup>16</sup>. Ho

---

<sup>11</sup> Battaglia Ricci 1989, pp. 644-5. Cfr. anche Pastore Stocchi 1977-8, p. 139; Gulizia 2005-6, pp. 1-15.

<sup>12</sup> *Ep.*, XXII. A tal riguardo cfr. Daniels 2009, pp. 162-91.

<sup>13</sup> *Ep.*, XXII.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Auzzas in Boccaccio 1992, pp. 836-7; Branca 1991, pp. 175-6; Branca, Vitale 2002, pp. 345-6.

<sup>16</sup> Bragantini 2022, p. 31.

ripetuto cose note, mi pare però importante notare come le affermazioni boccacciane nell'epistola pertengano a uno 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. Se 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 a una plausibile reazione di Boccaccio 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 risponderrebbe 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 tutto, da quel *perimetro di sicurezza*, unificante nella resa letteraria e separatore della realtà del vissuto, assicurato dalle *cornice*<sup>17</sup>

La preoccupazione per le modalità di lettura del *Decameron* non è inedita, né appare peregrino immaginare che nella *Conclusione dell'Autore* sia suggerita una fruizione parziale dell'opera proprio da parte delle donne<sup>18</sup>. Se nell'intervento decameroniano Boccaccio attribuisce la colpa di interpretazioni indecorose del testo all'occhio del lettore<sup>19</sup>, 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

---

<sup>17</sup> Corsi 2007, p. 44.

<sup>18</sup> 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. Forni 1992, pp. 16 e segg.

<sup>19</sup> «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.

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»<sup>20</sup>.

L'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 rivolti al pubblico maschile, composto da uomini dotti, scolari, nonché gli stessi da cui provengono le accuse di licenziosità. Nel *Proemio* Boccaccio si inoltra in una discussione del genere in cui iscrivere le singole narrazioni, un *distinguo* che sembra non poter interessare un pubblico femminile:

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 vegliamo, 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'arcolajo, *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.<sup>21</sup>

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

---

<sup>20</sup> Ivi, 19. Sul complesso rapporto tra rubriche e contenuto delle singole novelle si vedano almeno: D'Andrea 1982; Usher 1985; Milanese 1995, pp. 89-111.

<sup>21</sup> *Dec.*, *Proemio*, 13-4. Il testo si cita da Boccaccio 2014.

dire le vogliamo». L'interesse degli studiosi non è stato limitato al pubblico, curiosità ha destato anche la quadruplici definizione boccaccesca, talvolta considerata come lo specchio di una precaria concettualizzazione del genere "novella"<sup>22</sup>. Pamela D. Stewart suggerisce che distinzione decameroniana rispecchi le categorie con cui la retorica classica e tardoantica contraddistingue i *genera narrationes*, ovvero: *fabulae*, *historiae* e *argumenta*, fornendo a supporto dell'identificazione un gran novero di riferimenti trattatistici che includono Cicerone, Quintiliano e Giovanni di Garlandia<sup>23</sup>. Le categorie sono determinate dal diverso rapporto che la narrazione istituisce con la realtà. Un'ulteriore fonte è proposta da Simone Marchesi<sup>24</sup>, 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 specie sunt. Una quidem enim species exempli est cum dicit res prius gestas; una autem unum quidem parabula, unum autem fabule – velud Esopice et Lybice<sup>25</sup>

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 critica<sup>26</sup>. Nel *Proemio* Boccaccio riconosce alle narrazioni decameroniane un ruolo esemplare, sia secondo una

<sup>22</sup> Sulla precarietà vd. in partic. Sanguineti 2000, pp. 44-57.

<sup>23</sup> Stewart 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.: Mehtonen 1996.

<sup>24</sup> Marchesi 2004, p. 7

<sup>25</sup> *Rhet.*, II, XX 1-6.

<sup>26</sup> Sul rapporto tra *exemplum* e novella si vedano soprattutto: Battaglia Ricci 2000, pp. 105-24; Picone 2008.

prospettiva che negativa che positiva, poiché afferma: «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»<sup>27</sup>. Le destinatarie dell'opera trarranno giovamento dalla fruizione testuale secondo più prospettive: pur nell'ottica del *delectare*, la lettura permetterà loro di "cognoscere" comportamenti da imitare e quelli invece da evitare<sup>28</sup>. 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 testo<sup>29</sup>.

Il concetto di *brevitas* è indissolubilmente connesso al *Decameron*. Peculiare in questo senso è 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 dibatte arrivati al centro del *Decameron*, non a caso 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 VI 1, in cui gli avvenimenti si svolgono nel tempo di esposizione di un breve racconto orale, che non giunge neanche a conclusione; al contempo, sono presenti novelle da un lungo arco narrativo come quella di Alatiel (II 7), in cui gli eventi si sviluppano nell'arco di 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

---

<sup>27</sup> *Dec.*, *Proemio*, 5.

<sup>28</sup> Sul piacere della letteratura e il diletto nella funzione retorica decameronica vd. Forni 1996, pp. 3 e segg.

<sup>29</sup> Marchesi 2004, p. 8.

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.

### 5.1. Lo spettacolo della peste

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 («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»<sup>30</sup>). Le donne, essendo *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*<sup>31</sup>. 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* («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»<sup>32</sup>). Boccaccio pone l'accento sulla difficoltà nella quale dovrà intercorrere chiunque intraprenda la lettura articolando il discorso con una struttura collativo-oppositiva:

---

<sup>30</sup> *Dec.*, I, *Intr.*, 1.

<sup>31</sup> «*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 Bergdolt 2002; Cardini 2007, pp. 21-50; Zanella 1994, pp. 49-153.

<sup>32</sup> *Dec.*, I, *Intr.*, 4.

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 e dilettevole pianura. Dolore e allegrezza sono i due poli opposti del *Decameron*: le lettrici, ora misere, sono destinate alla letizia («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»<sup>33</sup>). 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 cause<sup>34</sup>. In altre parole, lo spettacolo della peste teatralizza la genesi dell'opera<sup>35</sup>.

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»<sup>36</sup>. La tradizione cristiana riconosceva uno stretto rapporto tra virtù e vizio, per natura destinati a combattersi a vicenda<sup>37</sup>. 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*)»<sup>38</sup>.

---

<sup>33</sup> Ivi, 6.

<sup>34</sup> «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», ivi., I, *Intr.*, 7. 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.: ivi, IV, *Intr.*, 39; *Concl. dell'Aut.*, 17.

<sup>35</sup> Si veda in questo senso Chiecchi 2017, pp. 134-5.

<sup>36</sup> Wehle 2014, a p. 451.

<sup>37</sup> Si veda in questo senso il padre della Chiesa Lattanzio Firmiano nel libro VI.3 delle *Divinae Institutiones*, citato inoltre da Wehle 2014.

<sup>38</sup> Ivi.

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»<sup>39</sup>. 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 descritto<sup>40</sup>. 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 altissima<sup>41</sup>. La peste non è presentata come un flagello universale, ma è osservata tramite lo sguardo fiorentino:

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 operatione 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 sera ampliata.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> *Dec.*, I, *Intr.*, 6.

<sup>40</sup> Cfr. *Inst. Or.*, VI, I 15, ma si consideri anche la teoria della *descriptio* di Matteo di Vendôme. Si vedano i paragrafi 2.2.4 e 2.3 di questo volume.

<sup>41</sup> Si noti che la città è chiamata qui "Fiorenza", tale toponomastico è *hapax* nell'opera, al fronte delle 76 volte che invece è nominata "Firenze" nel resto del testo.

<sup>42</sup> *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 infernali<sup>43</sup>, 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, 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 astrologica<sup>44</sup>, e la malvagità umana. Nelle cronache coeve e successive, la peste è presentata come flagello di tutta l'umanità, «un grande avvenimento apocalittico che si inquadra nel superiore piano della escatologia divina»<sup>45</sup>. Al di là delle cause della pestilenza, Boccaccio si interessa soprattutto dello sconvolgimento innanzitutto di natura sociale che essa comportò, pone l'attenzione sugli equilibri disastrosi del vivere comune all'insegna di una progressiva perdita dell'istanza etica («era la reverenda autorità delle leggi, così divine come umane, quasi caduta e dissoluta tutta»<sup>46</sup>).

La malattia infetta prima i corpi, poi le relazioni tra gli individui. La descrizione della patologia, seppure sia realizzata con attenzione ai sintomi fisici, non è sottoposta a un processo di amplificazione evidente<sup>47</sup>. Il gusto per l'orrido, il disgustoso e il macabro boccacciano si

<sup>43</sup> Vd. Chiecchi 2014, pp. 146-7. Sulla visività delle immagini iniziali si veda anche Veglia 2000, pp. 221-44.

<sup>44</sup> 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 Ciccuto 2013, pp. 99-107; Cesari 1985; Quondam 1957.

<sup>45</sup> Tufano 2007, 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. Nobili 2017, pp. 154-5.

<sup>46</sup> *Dec.*, I, *Intr.*, 13.

<sup>47</sup> 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.

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 affrontata nel *Decameron* piuttosto con occhio attento, ma freddo e scientifico; l’articolazione argomentativa sembra suggerire una buona conoscenza della tradizione medica coeva<sup>48</sup>. La descrizione dei sintomi fisici è condotta da Boccaccio con una precisione analitica. L’esito è un ritratto dettagliato 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. La rappresentazione della sintomatologia è resa chiara 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 cura<sup>49</sup>. 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?»<sup>50</sup> dimostra di aver una certa cura della sua salute fisica e la fuga assume

---

<sup>48</sup> *Dec*, I, *Intr.*, 11-2.

<sup>49</sup> 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», *ivi.*, 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.

<sup>50</sup> *Ivi.*, 63.

anche le sfumature della “prevenzione dal contagio”<sup>51</sup>. 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»<sup>52</sup>.

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, una città in cui regnano egoismo e perdizione. 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. 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 altrimenti che faccia il fuoco alle cose secche o unte quando molto gli sono avvicinate»<sup>53</sup>. 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

---

<sup>51</sup> Sul concetto di contagio nella tradizione medica medievale cfr.: Nutton 1983; Touati 2017<sup>2</sup>.

<sup>52</sup> *Dec., Concl.*, 4.

<sup>53</sup> *Ivi*, I, *Intr.*, 14.

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 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 gitati 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.<sup>54</sup>

Il passo si apre con un'autocitazione del proemio, 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, dunque, volto alla denuncia di una progressiva perdita di umanità causata dalla peste. La narrazione 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<sup>55</sup>. La dinamica assume tinte 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 dall'autore in queste pagine, ma in particolare colpisce l'aver sottolineato che l'azione dolosa è stata commessa proprio da chi meno

---

<sup>54</sup> Ivi, 16-8.

<sup>55</sup> Cfr. ivi, I, *Intr.*, 27.

avrebbe dovuta commetterla, nonché l'undicesimo *locus indignationis* indicato nel *De inventione*<sup>56</sup>. 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»<sup>57</sup> 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»<sup>58</sup>. 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»<sup>59</sup>.

La discussione sulle fonti dell'orrido cominciamento decameriano è argomento che da sempre ha attratto l'attenzione della critica<sup>60</sup>. Spetta a Vittore Branca il merito di aver riconosciuto la stretta vicinanza dell'impostazione retorico-contenutistica boccacciana con l'*Historia longobardorum* di Paolo Diacono<sup>61</sup>. Il testo del modello si fissa nel *Decameron* in vario modo, ma soprattutto per la condivisa raffigurazione evidente della disgregazione dei vincoli sociali, nonché 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

---

<sup>56</sup> Si veda il paragrafo 2.2.2. di questo studio.

<sup>57</sup> *Dec.*, I, *Intr.*, 42.

<sup>58</sup> *Ivi*, 41.

<sup>59</sup> *Ivi*, 23.

<sup>60</sup> Per il complesso discorso delle fonti del *Decameron* si rimanda qui almeno ad alcuni contributi recenti e ai fondativi studi di Giuseppe Velli: Bausi 2019; Braccini, Marchesi 2003, pp. 139-46; Bragantini 2018, pp. 115-38; Di Girolamo, Lee 1995; Velli 1979; Velli 1995; Velli 2012.

<sup>61</sup> Branca 1990<sup>7</sup>, pp. 381-7.

Spirito<sup>62</sup>. L'autografo fu allestito da Boccaccio in «un'epoca in cui la stesura del *Decameron*, probabilmente avvenuta da poco, era ben presente nella mente dell'autore»<sup>63</sup>.

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*<sup>64</sup>. 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 saturata di disciplinata letteratura, nella coscienza di responsabile e attiva continuità di una tradizione eterna.<sup>65</sup>

L'orrido cominciamento del *Decameron* conferma l'iscrizione dell'opera all'interno di un alto profilo classico, lo stesso suggerito dall'impostazione 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.

---

<sup>62</sup> Pani 2012, pp. 305-25; Pani 2014, pp. 93-132. Si veda inoltre: De Robertis 2013, pp. 343-6.

<sup>63</sup> Pani 2014, p. 97.

<sup>64</sup> *Inst. or.*, II 10, 45; III 6, 25-6; VII 2 e III.

<sup>65</sup> Getto 1958, pp. 522-3.

## 5.2. 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»<sup>66</sup> 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»<sup>67</sup>. La natura retorica di tali affermazioni è innegabile. Boccaccio si difende in questa sede da accuse di inadeguatezza relative allo spiccato uso del tema amoroso nell'opera e alla 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»<sup>68</sup>.

Più interessante ai fini di questa analisi è 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»<sup>69</sup>. Anche in questa occasione, il passo si apre con un'apostrofe alle lettrici: «Nobilissime giovani, a consalazion delle quali io a così lunga fatica messo mi sono»<sup>70</sup>. 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

---

<sup>66</sup> *Dec.*, IV, *Intr.*, 2.

<sup>67</sup> *Ivi*, 4.

<sup>68</sup> Bragantini 2022, p. 48. Sulla "novelletta delle papere" molto si è scritto, per rilevanza, si rimanda almeno a Picone 2001.

<sup>69</sup> Lavagetto 2019, p. 20.

<sup>70</sup> *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 Boccaccio 2020, p. 1257.

cui fornisce risposte a potenziali e attese critiche<sup>71</sup>.

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»<sup>72</sup>. La 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*<sup>73</sup>. Al momento della scrittura, l'autore si dimostra pienamente consapevole dei rischi in cui è intercorso inoltrandosi nel discorso osceno. In risposta alla prevista 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»<sup>74</sup>. 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 vizio<sup>75</sup>. L'impiego di metafore, perifrasi e circonlocuzioni è da intendersi quindi come un'autocensura, una forma difensiva di parlar coperto atta a permettere un ritratto veritiero della realtà.

---

<sup>71</sup> «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 spezial 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.

<sup>72</sup> Dotti 2011, p. 84.

<sup>73</sup> Su Boccaccio e la censura vd. in partic. Chiecchi 2001; Mordenti 1982, pp. 7-51. Mi permetto di rimandare inoltre al mio contributo: Mauriello 2021.

<sup>74</sup> *Dec., Concl. dell'Aut.*, 3.

<sup>75</sup> Cfr. Baxter 2014, p. 24. Su metafora e allegoria in relazione alla sessualità nelle pagine decameroniane si veda anche Fido 1988, pp. 91-103; Miegel 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 Chierchi 2004.

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 racconto<sup>76</sup>. 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'»<sup>77</sup>.

Subito dopo, è proposto un nuovo argomento difensivo in cui Boccaccio dimostra la proposta attenzione per le arti figurative<sup>78</sup>:

Senza che alla mia penna non dee essere meno d'auttorità conceduta che sia al *pennello del dipintore*, il quale senza alcuna riprensione, o almeno giusta, lasciamo stare che egli faccia a san Michele ferire il serpente o la spada con la lancia e a san Giorgio il drago 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.<sup>79</sup>

Nel paragone con l'arte pittorica, l'autore sembra citare apertamente l'*Ars poetica* oraziana: «pictoribus atque poetis / quidlibet audendi

---

<sup>76</sup> «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.

<sup>77</sup> Ivi, 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, hermois, riens, piches, pines, / ausi com se fussent spines / mais quant les sentent bien Joignanz, / eles nes tienent 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. Rossi, 2000, pp. 16-7.

<sup>78</sup> Sul tema si vedano almeno: Id., *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Firenze, Sansoni, 1977, *passim*, e i saggi contenuti nel primo dei tre monumentali volumi, Branca 1999. Ma si considerino anche: Bartuschat 2009; Battaglia Ricci 1987; Battaglia Ricci 1994; Cerbo 2018; Ciccuto 1990; Ciccuto 1996, pp. 403-416.

<sup>79</sup> *Dec., Concl. dell'Aut.*, 6. Sul passo si veda almeno: Barsella 2009, a pp. 101-2.

semper fuit aequa potestas»<sup>80</sup>. Il passo conferma, inoltre, l'importanza che la figuratività ha nel sistema retorico di Boccaccio. *L'ut pictura poesis* oraziano ha varia eco nella trattatistica classica e medievale. Anche nell'*Institutio oratoria* occorre un riferimento alla pittura nella teoria descrittiva: «tota rerum imago quodam modo verbis depingitur»<sup>81</sup>. 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»<sup>82</sup>. 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 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.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> Orazio, *Ars poetica*, vv. 9-10. Sulla conoscenza boccacciana di Orazio vd. Benedetti 2000, pp. 107-29.

<sup>81</sup> *Inst. Or.*, VIII, III 63.

<sup>82</sup> Si veda la nota 6 del commento a cura di Amedeo Quondam Boccaccio 2014<sup>2</sup>, p. 1658.

<sup>83</sup> *Dec., Concl. dell'Aut.*, 19.

L'iniziale 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»<sup>84</sup>.

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

---

<sup>84</sup> Ivi, 26. La polemica anticlericistica 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: Bruni 1990, p. 16; Levarie Smarr, 2014, p. 58; O' Culleánáin 1984, pp. 15-55; Tufano 2018, pp. 123-42.

*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.*<sup>85</sup>

Seppure il genere novellistico è iscritto 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 romanzo<sup>86</sup>. Nel dilungarsi del racconto le forme amplificative trovano terreno fertile di applicazione<sup>87</sup>. L'autorizzazione alla dilatazione del testo è rivendicata da Boccaccio nel *delectare*. Già nella prima parte della *Conclusiones*, 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 per iscampo di sé era alli più onesti non disdicevole, dette sono»<sup>88</sup>. 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»<sup>89</sup>). 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»<sup>90</sup>; dichiara inoltre di non esser grave, ma al contrario così lieve

---

<sup>85</sup> *Dec., Concl. dell'Aut.*, 20-1.

<sup>86</sup> Sull'aspetto romanzesco della produzione boccacciana si rimanda, anche per i precedenti riferimenti bibliografici, a: Candido 2015; Candido 2016; Zaccaria 2014.

<sup>87</sup> A tal riguardo Andrea Battistini afferma «per la stessa ragione [il dilettevole] si giustifica l'*amplificatio* che allunga il testo delle novelle», Battistini 1995, p. 324.

<sup>88</sup> *Dec., Concl. dell'Aut.*, 7.

<sup>89</sup> Ivi, 22.

<sup>90</sup> Ivi, 23.

da star «a galla nell'acqua»<sup>91</sup>. 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. Boccaccio conclude in maniera semiseria l'opera mostrandosi consapevole del suo ruolo di codificazione del genere novellistico, poiché, specifica, quando la vicina espresse il suo giudizio, erano poche le persone a scrivere novelle<sup>92</sup>:

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.<sup>93</sup>

### 5.3. Descrittivismo e figuratività

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*<sup>94</sup>. Come si è cercato di dimostrare nel corso della lettura dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, procedendo con la sperimentazione narrativa, l'autore rimodula anche questo peculiare strumento di amplificazione apportando importanti innovazioni alla tradizione. Il *Decameron*, nella cui cornice prendono voce sette narratrici donne, avrebbe potuto

<sup>91</sup> Ibidem. Sulla *lievitas* in Boccaccio, Dante e nelle fonti cristiane si veda il commento di Marco Veglia all'edizione Boccaccio 2020, p. 1266, n. 58

<sup>92</sup> Spetta a Janette Levarie Smarr aver riconosciuto la fonte ovidiana di questo passo e più in generale nelle strategie difensive decameroniane, vd. Smarr 1989, pp. 247-55.

<sup>93</sup> *Dec., Concl. dell'Aut., 27.*

<sup>94</sup> 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 parosissimo», Pozzi 1993, 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: Bisanti 2019-20, pp. 1-53; Di Franza 2009; Maffia Scariati 2008; Guérin 2008; Stillers 2002, pp. 327-342; Stewart 1983, pp. 111-21.

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<sup>95</sup>

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 dimostrazione delle sue capacità in questo ambito nelle opere della giovinezza. Lo spazio testuale del ritratto della ninfa Fiammetta nella *Comedia delle ninfe fiorentine* è così esteso da impedire una sua citazione integrale<sup>96</sup>; allo stesso modo della donna è offerto un duplice quadro meno ricco, ma comunque piuttosto lungo, nel *Filocolo*<sup>97</sup>. 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

---

<sup>95</sup> *Dec.*, IV, *Concl.*, 4.

<sup>96</sup> Cfr. *Com. Ninf.*, XII 17-31.

<sup>97</sup> Cfr. *Fil.*, IV 43, 1-3; IV 18, 1-7.

cornice sia proprio Fiammetta a 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 femminile<sup>98</sup>. 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 e illetterato, che persuaso dall'immagine e travolto d'amore, decide di impegnarsi per divenire colto e virtuoso<sup>99</sup>:

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 nasconde, 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<sup>100</sup>

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

---

<sup>98</sup> 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», Stewart 1986, 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.

<sup>99</sup> Sul lessico amoroso-cavalcantiano della novella vd. Cozzarelli 2004, pp. 338-63; Pace 2016, pp. 251-75. In particolare al contributo di Pace si rimanda anche per la bibliografia pregressa.

<sup>100</sup> *Dec.*, V 1, 6-9.

dedicate alla cornice. In questo caso, l'attenzione volta alla dimensione spaziale concorre ad attribuire a Efigenia i tratti tipici di una ninfa. La sequenza diegetica appare come un diretto richiamo delle vicende vissute da Ameto nella *Commedia delle ninfe fiorentine*<sup>101</sup>. Appare, 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 osservare la donna<sup>102</sup>; 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.

La medesima componente sessualizzante è 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 banchetto<sup>103</sup> 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<sup>104</sup>. L'ordine naturale degli eventi è interrotto dall'arrivo di due bellissime gemelle, figlie del fiorentino<sup>105</sup>:

---

<sup>101</sup> Su questo si veda ancora Stewart 1986, p. 43.

<sup>102</sup> «La quale come Cimone vide, non altramenti che se mai più forma di femina veduta non avesse, fermatosi sopra il suo bastone, senza dire alcuna cosa, con ammirazione 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. Vivarelli 2004, pp. 161-200.

<sup>103</sup> Per un'approfondita analisi del *topos* del banchetto e il suo impiego in forma di presidio narrativo nel *Decameron* si rimanda a: Alfano 2015; Sanguineti White 1983. Ma si veda anche Quondam 2010, *passim*.

<sup>104</sup> Cfr. *Dec.*, X 6, 9.

<sup>105</sup> Una scena simile in Fil. 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 Biancifiore. Cfr. Stewart 1986 p. 45. Per il rapporto del passo indicato del *Filocolo* e Alano di Lilla, *Anticlaudio*, I 289-91, si veda: Velli 1979, pp. 189-80. La novella è, inoltre, fortemente connessa al tema dell'*aegritudo amoris*, vd. Ciavolella 1970; Tonelli 2015; Riva 2000; Sanguineti White 2012.

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 leggiera 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.<sup>106</sup>

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 famiglio:

Le giovinette [...] 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, *sì come ammaestrate 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

---

<sup>106</sup> Dec., X 6, 11.

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 senti 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*.<sup>107</sup>

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 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 indietro. L'uomo assiste alla scena con *grandissimo* e *maraviglioso piacere* fino a essere così 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.

---

<sup>107</sup> Ivi, 13-8.

Come discusso, 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 conviviale<sup>108</sup>. 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.

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 a 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 vetulae*<sup>109</sup>. 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

---

<sup>108</sup> Si veda il paragrafo 2.3 di questo studio

<sup>109</sup> Per un *excursus* sul *topos* della *vituperatio vetulae* nei poeti latini antichi – particolare in Marziale, Ovidio e Giovenale, tutti presenti nella collezione libraria boccacciana – fino al Quattrocento, si veda almeno Bettella 2005, in cui è possibile ritrovare una ricca bibliografia pregressa e i riferimenti agli utili studi precedenti della medesima studiosa.

sgradevole<sup>110</sup>. Matteo di Vendôme nell'*Ars versificatoria* sopperisce a questa lacuna fornendo come esempio la *descriptio* di Beroè, sviluppata in maniera antitetica a quella di Elena<sup>111</sup>. I ritratti di Ciuta e Nuta nel *Decameron* sembrano guardare a tale sistema di conoscenze. Anche in questo caso, le due descrizioni si innestano nei principali nodi diegetici delle novelle, amplificando i momenti salienti del narrato.

Nell'ottava giornata, 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»<sup>112</sup>. La quarta novella narra il fallito tentativo di un prete fiesolano di avere un rapporto sessuale con Piccarda, vedova umile e virtuosa, che nel contesto della beffa viene sostituita con la sua orrida fante Ciuta. 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.<sup>113</sup>

La *descriptio superficialis* dedicata a Ciuta, in maniera conforme alla tradizione retorica, consiste in un rovesciamento dei ritratti di Efigenia e delle giovani desiderate da Carlo I<sup>114</sup>. Gli elementi corporei di attrattiva

---

<sup>110</sup> Pozzi 1993, p. 49.

<sup>111</sup> Matteo di Vendôme, *Ars versificatoria*, I 58. Più in generale sul tema della *vituperatio virtuale* e la sua tradizione fino al XII secolo si veda anche per la più che ricca bibliografia Sivo 2017, t. II, pp. 487-534. Sulla descrizione negativa del corpo si veda anche Sivo 2012.

<sup>112</sup> *Dec.*, VIII, *Intr.*, 1.

<sup>113</sup> Ivi, 21-2.

<sup>114</sup> 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», ivi, VI 10, 8. Si segnala anche, dalla medesima novella, la

notati per la bellezza sono i medesimi che colpiscono nella bruttezza di Ciuta, così “cagnazza nel volto” da essere definita dai più “Ciu-tazza”. 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 di 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 («Sì dormirò io con sei, non che con uno, se bisognerà»<sup>115</sup>), 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 beffatore), una vittima (il beffato) e un osservatore<sup>116</sup>. 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»<sup>117</sup>. 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

---

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’Altopascio, e a un suo farsetto rotto e ripezzato e intorno al collo e sotto la 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 sire di Castiglione, che rivestir la voleva e rimetterla in arnese», ivi, VI 10, 23.

<sup>115</sup> Ivi, VIII 4, 26.

<sup>116</sup> Cfr. Ferroni 1983, p. 71. Sulle strutture della beffa nel *Decameron* vd.: Fontes Baratto 1972; Picone 2003; Savelli 1995; Segre 1993.

<sup>117</sup> Fontes Baratto 1972, p. 14.

persecutore dà forma al mondo di apparenze da cui scaturisce l'inganno e ne comunica i meccanismi ai propri aiutanti o osservatori e al beffato<sup>118</sup>; le conseguenze della messa in atto che si manifestano sulla vittima cambiandone lo statuto, procedendo tramite una sua ridicolizzazione che coincide con un annientamento psicologico o fisico<sup>119</sup>. 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 società intimamente comico-ludica e dotata di «generici connotati carnevaleschi»<sup>120</sup>, in cui un membro viene isolato per divenire zimbello. Nella teatralizzazione della violenza, il persecutore raddoppia il piacere derivato dalla distruzione dell'altro: mostrare a un pubblico consenziente l'inganno si traduce nel porsi come spettatore di sé 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»<sup>121</sup>. 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*<sup>122</sup>. 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 in relazione a questi specifici sistemi narrativi, di cui la novella è un perfetto esempio nella sua impostazione retorica e strutturale.

---

<sup>118</sup> 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», Picone 2013, p. 14. Ciccuto 2018 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.

<sup>119</sup> Ivi, pp. 17-22.

<sup>120</sup> Cfr. Ferroni 1983, p. 73.

<sup>121</sup> Ivi, p. 76.

<sup>122</sup> Picone 2013, p. 17.

Nel segreto della notte e in pieno silenzio, l'orrida fante si sostituisce a Piccarda e consuma un lungo amplesso sessuale con l'inconsapevole prelado<sup>123</sup>. È la teatrale luce di un torchietto che chiarisce il rapporto tra 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, calcolato 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.<sup>124</sup>

Il disvelamento della realtà è reso con forti esiti figurativi: rischiarata dalla luce del torchietto, l'immagine del prelado 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 prelado 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

---

<sup>123</sup> «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 allato, si recò in braccio la Ciutazza e cominciolla a basciare senza dir parola, possession pigliando de' beni lungamente desiderari», *Dec.*, VIII 4, 27.

<sup>124</sup> *Ivi*, 4, 33-4.

della stanza né al solo momento citato, ma si perpetua nella futura socialità: i rumori sull'avvenuto si propagano velocemente per tutta la città e in essa riecheggiano per lungo tempo, destinando il prelado a un perpetuo pubblico ludibrio<sup>125</sup>.

L'aspetto figurativo e pubblico del sistema beffa emerge nella novella VIII 4 in maniera evidente, divenendo 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, 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 salvifica<sup>126</sup>. 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 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

---

<sup>125</sup> Cfr. VIII 4, 37.

<sup>126</sup> Sulla funzione salvifica della parola nel *Decameron* vd. almeno: Battaglia Ricci 2000; Palumbo 2008; Picone 2008, p. 79.

erotico<sup>127</sup>. 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. Quest'ultimo li convince di essere in grado di trasformare con un sortilegio la donna in una cavalla, un sortilegio che si trasformerà in uno stupro. In una stalla e in religioso silenzio, sotto lo sguardo dell'immobile Pietro, dopo aver fatto spogliare Gemmata e averla fatta mettere in posizione di quadrupedia, Gianni inizia a toccarle il corpo dalla testa ai piedi ripetendo la medesima "formula magica" («Questa sia bella testa di cavalla» con variazione della parte del corpo nominata e toccata). Arrivato il momento di «appiccar la coda»<sup>128</sup>, avviene a tutti gli effetti l'amplesso: «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"»<sup>129</sup>. L'effetto di presenza reso dalla prosa boccacciana è tale da porre il lettore affianco a Pietro, che osserva la scena 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 testa ai piedi<sup>130</sup>. Il descrittivismo supera qui 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

<sup>127</sup> 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. Segre 1992, vol. 1, pp. 13-28, a pp. 16 e 22.

<sup>128</sup> *Coda* per il membro genitale maschile è già documentata in latino (Orazio, *Satire*, I 2, 45; II 7, 49), cfr. Adams 1982, pp. 36-37.

<sup>129</sup> *Dec.*, IX 10, 17-78.

<sup>130</sup> «a summo capiti descendat splendor ad ipsam / radcem, totumque simul poliatur ad unguem», *Poet. nov.*, vv. 597-8. A tal riguardo Stewart 1986, p. 50 afferma che si tratta dell'applicazione «più brillante ed insolita dell'ordine canonico previsto per la *descriptio superficialis*».

desumibile dai termini *pivuolo*, *solco* e *piantava*<sup>131</sup>. 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»<sup>132</sup>). 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 sperma<sup>133</sup>.

La medesima prospettiva è ravvisabile in molte altre novelle decameronianie, 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 blasfemia<sup>134</sup>. Ancora l'atto erotico con cui Peronella si prende sadicamente beffa del marito è reso sul piano testuale con la metafora ironica, scottante ed evidente del cavalcare, che ottiene una maggiore concretezza visiva grazie al preciso inserimento della narrazione nel quadro spaziale<sup>135</sup>.

---

<sup>131</sup> Cfr. Boggione, Casalegno 1996, p. 231. Per un'analisi di "piantare" come termine osceno cfr. *ivi*, p. 123. Sulle metafore sessuali tratte dal mondo agricolo nel *Decameron* e nello specifico novella di Masetto da Lamporecchio cfr. Ciavolella 2000.

<sup>132</sup> *Dec.*, IX 10, 20.

<sup>133</sup> 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 conseguenze della beffa», Forno 1989, p. 145.

<sup>134</sup> «e cominciosi 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 Picone 1998.

<sup>135</sup> «E mentre che così stava e al marito insegnava e ricordava Giannello, il quale

La cura nella delineazione dei luoghi è un aspetto tipico delle novelle di beffa. Da un lato, la precisa collocazione dell'azione nello spazio è necessaria per illustrare i meccanismi di realizzazione, dall'altro la connotazione 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 sperando lo spazio testuale. Non sono questi esempi delle canoniche *descriptions locorum* medioevali, ma rappresentazioni figurative di una spazialità attiva e attivante, carica di un contributo sociale riconoscibile ai lettori coevi boccacciani<sup>136</sup>. 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 a ringhiar forte e a saltare e a imperversare e a

---

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.

<sup>136</sup> Per gli ultimi due si nota che la delineazione dello spazio non è mai fine a sé stessa, «non serve da sfondo, ma delinea l'azione», Celli Olivagnoli, pp. 99-10. Sullo spazio nel *Decameron* si vedano almeno: Ceroti 2000; Fabris 2014; Morosini 2010; Pegoretti 2011; Vettori 2010.

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 amenduni 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 sapendo che altro consiglio pigliarsi, se ne tornò a casa sua e picchio tanto che aperto gli fu.<sup>137</sup>

Giunti nella contrada della contessa di Civillari e arrivati vicino a 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»<sup>138</sup>), 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:

---

<sup>137</sup> *Dec.*, VIII 9, 97-100.

<sup>138</sup> *Ivi*, 7, 126.

Era il caldo grande: per la qual cosa Andreuccio, veggendosi solo rimasto, subitamente si spogliò in farsetto e trassesì 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.*<sup>139</sup>

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, 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, in cui la retorica diviene strumento per insegnare l'arte del saper vivere.

---

<sup>139</sup> Ivi, II 5, 37-9.

#### 5.4. Il caso della vedova Elena (*Dec.*, VIII 7)

Come detto, 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'appiccar 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 perturbante<sup>140</sup>.

La novella VIII 7 tratta di una beffa e di una controbeffa perpetrate vicendevolmente da Elena, una bella e seducente vedova, e Rinieri, uno scolare. La contro-beffa ordita dall'uomo 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»<sup>141</sup>). L'occasione per la realizzazione del piano è offerta dalla stessa donna, che chiede a Rinieri un consiglio negromantico per riconquistare il suo amante. 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:

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*

<sup>140</sup> Sulla novella dello scolare e della vedova si vedano almeno: Barolini 2020, pp. 148-89; Botti 2009; Marcozzi 2001; Paciucci 2010; Picone 2003; Schonbuch 2000; Zaccarello 2017.

<sup>141</sup> *Dec.*, VIII 8, 87. Sul concetto di giustizia nelle novelle di beffa vd. Doering 2019; Holmes 2013; Lavagetto 2019.

parte lo stimolo della carne l'assalì 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<sup>142</sup>

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 stili 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.

Quando Elena raggiunge il luogo alto in cui attendere le due damigelle, Rinieri 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 orrorifica 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<sup>143</sup>.

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, questo spazio testuale sembra

---

<sup>142</sup> Ivi, 7, 66-7.

<sup>143</sup> «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», ivi, 7, 149.

davvero anticipare di molto il tessuto narrativo del *De casibus*, con cui condivide 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 abruciata 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' piè 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, pognendosi 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 [...].<sup>144</sup>

Il risveglio di Elena 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 le apre piaghe sulla pelle. A ogni movimento, l'epidermide si lacera come cartapecora incendiata generando nuove ferite. La vedova è vittima di un ritratto studiato retoricamente con l'obiettivo dell'umiliazione: Boccaccio la inquadra ridicolmente 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

---

<sup>144</sup> Ivi, 112-7.

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. Il corpo, di cui prima si godeva esteriormente, viene, tramite la descrizione dettagliata, scarnificato, ostentato enargicamente nella sua dimensione interiore sul piano materiale. La lunga lassa testuale è descrittiva, ma narrativa e pedagogica allo stesso tempo.

Boccaccio si sofferma poi sulla componente spaziale della narrazione. Il lettore esperisce il luogo con gli occhi sofferenti di Elena. La definizione dell'ambiente vicino è funzionale all'amplificazione del tormento. La donna 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<sup>145</sup>. Anche in questo caso, quindi, la *descriptio locis* non è proposta nella forma di un mero arricchimento stilistico, ma assume una funzionalità pratica nella dimensione comunicativa autoriale.

La lunghissima sequenza narrativa della contro-beffa 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'eroticismo, 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 conchia, che ella, dove la notte passata con la sua bianchezza vinceva le tenebre, allora rossa divenuta come rabbia e tutta sangue chiazata, sarebbe paruta a chi la veduta l'avesse la più brutta cosa al mondo.<sup>146</sup>

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 *ceppello inarsicciato*. All'orrida vista, la fante, messesi le unghie nel viso

---

<sup>145</sup> Cfr. *Dec.*, VIII 7, 119.

<sup>146</sup> *Ivi*, 120.

come un'eroina tragica, si abbandona a un doloroso pianto<sup>147</sup>. Anche il corpo dell'aiutante subisce il destino della beffa: nel tentativo di scendere dalla torre, poggia malamente un piede sulla scala, scivolando e fratturandosi una gamba<sup>148</sup>. Dettagli della sofferenza patita dalla vedova sono forniti anche nella descrizione delle sue cure: mentre i dottori con grande affanno ne provano a medicare le bruciature e a combattere la sua violenta febbre, «tutta la pelle [di Elena] più volte appicata lasciò alle lenzuola»<sup>149</sup>. 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 del *De casibus*.

### 5.5. Due gogne pubbliche (*Dec.*, II 9 e IV 2)

Nella novella IV 2 l'ingannatore Berto della Massa<sup>150</sup>, uomo corrotto, si presenta ai veneziani con la falsa identità di Frate Alberto da Imola. Convince Lisetta da ca' Quirino che l'Arcangelo Gabriele possiede il suo corpo per unirsi a lei carnalmente. La notte dell'inganno, l'uomo si traveste da angelo<sup>151</sup> ed entra in camera di Lisetta.

---

<sup>147</sup> «Quando la fante l'udì parlare, quasi tutta riconfortata sali su per la scala già presso che racconta 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», *ivi*, 140.

<sup>148</sup> «La fante cattivella che di dietro era rimasa, scendendo meno avvedutamente, smucciandole il piede, cadde della scala in terra e ruppe la coscia, e per dolor sentito cominciò a mugghiar che pareva un leone», *ivi*, 142.

<sup>149</sup> *Ivi*, 147.

<sup>150</sup> Sulla novella si vedano almeno: Auerbach 1964; Conte 2017; D'Agostino 2013; Harf-Lancner 2006; Millicent Joy 1979; Montefusco 2015; Picone 2008; Schettino 1959.

<sup>151</sup> «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,

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;*<sup>152</sup>

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 sé 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.

La voce di quanto avvenuto si diffonde per Venezia, e, all'ennesimo incontro, avendo visto degli uomini appostati intenti a spiarlo, Alberto abbandona le ali e totalmente nudo si tuffa nel gran canale, per poi trovare riparo in casa di uno sconosciuto. 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:

---

in angolo si trasfigurò, e salitosene suso se n'entrò nella camera della donna», *Dec.*, IV 2, 30.

<sup>152</sup> Ivi, 31.

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 facendo d'attendere la caccia; al quale le mosche e' tafani, per ciò che di mele era unto, davan grandissima noia*<sup>153</sup>

La vendetta veneziana in difesa dell'onore di Lisetta è violentissima. Fatta eccezione del travestimento, descritto brevemente ma con precisione immaginifica, l'organizzazione dettagliata dell'azione vendicativa 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.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> Ivi, 52-3.

<sup>154</sup> Ivi, 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 uomo 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 narrazione 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 nelle 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.<sup>155</sup>

Anche lui esposto in punto alto della città, cosperso 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 visiva della sua malvagità. La componente vendicativa di questa fine è rimarcata dall'icastica sentenza conclusiva: «E così rimase lo 'ngannatore a piè dello 'ngannato»<sup>156</sup>.

\*

Il capolavoro volgare boccacciano 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 Boccaccio 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

---

<sup>155</sup> Ivi, II 9, 72-5.

<sup>156</sup> Ivi, 75.

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* 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 ritmo 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 l'impostazione del *Corbaccio* e del *De casibus*.

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 aporetica nella componente corporea e vitalistica. In queste sequenze del narrare boccacciano è, dunque, possibile ravvisare la pienezza dell'intenzione autoriale.



## 6. Il *Corbaccio*: retorica curativa

Secondo la datazione oggi più accreditata, Boccaccio inizia la scrittura del *Corbaccio* nella prima metà degli anni '60, in una fase dunque matura della sua storia di scrittore e coincidente con quella che è stata definita come la svolta umanistica della sua parabola culturale<sup>1</sup>. In questa prospettiva, i contenuti misogini dell'opera sono stati interpretati come simbolo della redenzione boccacciana rispetto alla sua produzione giovanile, in cui il tema trainante è quello della passione amorosa<sup>2</sup>. Protagonista della narrazione è un uomo di cultura follemente innamorato di una vedova. In una riflessione personale e poi nel corso di un rivelatore viaggio infernale, giunge alla liberazione dalla malattia passionale e ascolta 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

---

<sup>1</sup> Giorgio Padoan, in due interventi usciti nel 1963 e poi ristampati in Padoan 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. Marti 1976 proponeva una data non posteriore al 1363. Per un quadro d'insieme sulla questione si rimanda anche a Ricci 1985. In tempi recenti è una riesamina del tema è stata condotta da Rico 2002.

<sup>2</sup> La netta divaricazione tra le opere pre-decameroniane e dell'età matura è sostenuta almeno da Bruni 1990; Rico 2002; Tufano 2018, pp. 109-23; Veglia 1998. Elementi di continuità sono stati evidenziati almeno da Filosa 2007; Mazzoni Peruzzi 2001; Nobili 2005; Zaccarello 2014.

emergere le potenzialità parodiche 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*, 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 colte<sup>3</sup>.

Nell'edizione moderna il testo non è suddiviso in capitoli o libri, ma è presentato in forma continua. Nonostante sia stato dichiarato privo di alcuna strutturazione o divisione interna<sup>4</sup>, 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
- Conclusio<sup>5</sup>

La possibile paternità boccacciana delle rubriche è stata proposta e discussa da Stefano Carrai, secondo cui la tale partizione individua «l'osatura 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»<sup>6</sup>. I titoli attribuiti alle singole sezioni sono caratterizzati dall'impiego di termini tecnici

---

<sup>3</sup> Cfr. Psaki 2013.

<sup>4</sup> Cfr. Storini 1999.

<sup>5</sup> Carrai 2006, pp. 24-5.

<sup>6</sup> Ivi, p. 27.

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"<sup>7</sup>. La *divisio textus* che caratterizza l'autorevole 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 concessa. La qual cosa facendo, non solamente parte del mio dovere pagherò, ma senza niuno dubbio potrò a molti lettori di quella fare utilità.<sup>8</sup>

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»<sup>9</sup>. Nel Trecento la definizione testuale di "trattato" era tesa progressivamente a 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 alcuni passi del *Convivio*<sup>10</sup>. Secondo questa prospettiva,

---

<sup>7</sup> Su questo si veda anche Clarke 2010, pp. 115-6. 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.

<sup>8</sup> *Corb.*, 4. Il testo si cita da Boccaccio 1994.

<sup>9</sup> Marozzi 2018, p. 239.

<sup>10</sup> Su questa posizione si veda ancora *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*».

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 infelice<sup>11</sup>. Poco prima di cadere nel sonno che produrrà la visione, l'innamorato prende parte a un convito di sapienti<sup>12</sup>. La descrizione esteriore della guida è strutturata secondo la classica raffigurazione del maestro, a cui lo stesso protagonista lo associa:

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'aver; 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<sup>13</sup>

La veste rossa è riconosciuta come quella specifica dei maestri medievali; allo stesso modo l'età matura e il dettaglio dei capelli bianchi

---

<sup>11</sup> A titolo d'esempio, per l'interpretazione in chiave autobiografica del *Corbaccio* ottocentesca si rimanda in questa sede solo a Baldelli, 1806, pp. 121-3, a cui ampiamente si rifanno gli studi successivi. Per la bibliografia secondo novecentesca si veda Illiano 1990, 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. Novelli 1914, p. IX.

<sup>12</sup> *Corb.*, 21-6.

<sup>13</sup> Ivi, 34-5.

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 valore<sup>14</sup>.

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 per la loro conclusione: la *Fiammetta* è infatti un monologo e la sua protagonista rimane fino al termine dell'arco narrativo immobile nell'*impasse* erotico-malinconica. Nel *Corbaccio*, invece, Boccaccio tramite intraprende il percorso di pubblica utilità tramite il dialogo tra due personaggi («La qual cosa facendo, non solamente parte del mio dovere pagherò, ma senza niuno dubbio potrò a molti lettori di quella fare utilità»<sup>15</sup>); alla fine dell'opera sia il protagonista sia 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, *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

---

<sup>14</sup> Cfr. Nobili 2005.

<sup>15</sup> *Corb.*, 3-4.

divenuto servitore, ora ti duoli) e *vedrai* dove e nelle cui mani il tuo peccato e la tua troppa sùbita credenza t'aveano condotto.<sup>16</sup>

L'obiettivo è dunque il disvelamento della verità che verrà messa in mostra 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 gogo gli uomini grazie alla propria capacità di manipolare il mondo materiale a partire dal proprio corpo, che viene magistralmente contraffatto per 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 magnificenza 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.<sup>17</sup>

La dimensione oppositiva tra realtà e finzione 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'opera<sup>18</sup>. 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 tuttora sintomatica della malattia, in quanto rappresenta il corrispettivo retorico del motivo ossessivo, nel *Corbaccio* la stessa componente ha al

---

<sup>16</sup> Ivi, 200.

<sup>17</sup> Ivi, 253.

<sup>18</sup> Su questo punto di vista si veda anche Zaccaria 2014, 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.

contrario una funzione curativa. In questa sede, infatti, 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 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, nonché la totale assenza di cortesia nel suo linguaggio, 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?". [...] 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 martiro 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 soverchio, 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. Immagina queste mie parole, così suicide e così stomacose a udire, essere quello beverage 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.<sup>19</sup>*

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 *beverage 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 letteraria<sup>20</sup>. 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

<sup>19</sup> *Corb.*, 275-81. Ma vd. anche ivi, 291-6 e 299-301.

<sup>20</sup> 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. Tonelli 2015, pp. 201-21.

della narrazione: le ripetizioni 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 protagonista *in absentia* della narrazione è la vedova. Ogni ragionamento condotto dal momento in cui i due conoscono la reciproca identità ruota intorno all'immagine muliebre. Le parole e il corpo della donna campeggiano al centro della narrazione occupando prepotentemente lo spazio narrativo. Dal paragrafo 218 si sviluppa il processo di degradazione fisica della donna e la prosopopea si colora delle tinte de genere oratorio epidittico secondo la forma della *vituperatio*, un tipo di argomentazione retorica 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 riguardo<sup>21</sup>. Appare tuttavia opportuno sottolineare che il termine scelto da Boccaccio come titolo include una desinenza dispregiativa, che sembra alludere al genere vituperativo<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Si vedano almeno: Battaglia Ricci 2000, pp. 234-7; Bourciez 1958; Cassel 1970; Cottino Jones 1970; Jeffrey 1933; Mazzoni Peruzzi 2001, pp. 239-82; Nobili 1994; Padoan 1978, p. 224, n. 65; Porcelli 1992; Rossi 1962; Veglia 1998; Zaccarello 2014.

<sup>22</sup> Sulla corretta interpretazione del suffisso *-accio* molto è stato scritto. Secondo l'interpretazione più accreditata, in origine questo possedeva un valore neutro (cfr. Illiano 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. Rohlfs 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 Nobili 1994, p. 99-100.

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.

### 6.1. 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 prima persona al lettore chiuso nella propria camera privata e nel pieno della sofferenza amorosa<sup>23</sup>. Il quadro della narrazione è di chiare derivazioni vitanovistiche<sup>24</sup>. Come detto, 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*»<sup>25</sup>. Dopo un iniziale momento d'abbandono alla disperazione che conduce a una violenta voglia di commettere un elegiaco suicidio, «da celeste lume mandato»

---

<sup>23</sup> «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, si come assai volte davanti avea fatto m'avvenne che io fortissimamente sopra gli accidenti del carnale amore cominciai a pensare», *Corb.*, 6.

<sup>24</sup> Sul rapporto tra il *Corbaccio* e la *Vita nuova* si vedano almeno Barberi Squarotti 1992, pp. 549-62; Tonelli 2018; Guérin 2021.

<sup>25</sup> *Corb.*, 6.

sopravviene alla mente del protagonista-narratore un pensiero vitale<sup>26</sup>. Il lungo e solitario 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»<sup>27</sup>. 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»<sup>28</sup>.

Oltre alla citazione dantesca di tipo situazionale, sono inserite in questa sequenza due evidenti autocitazioni, forse non opportunamente approfondite dalla critica: il "vivi addunque" riecheggia della versione scempia di *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 ed è presente nella scrittura boccacciana fin dalle prime 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»<sup>29</sup>. Ancora, si ripete in maniera letterale nella pagina conclusiva dell'*Elegia*, quando Fiammetta indirizza un'apostrofe al suo libro «Vivi

---

<sup>26</sup> Ivi, 8-20.

<sup>27</sup> Ivi, 20.

<sup>28</sup> Ivi, 21.

<sup>29</sup> Il testo si cita da Boccaccio 2013.

adunque: nullo ti può di questo privare»<sup>30</sup>. 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 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'»<sup>31</sup>. All'evasione dalla prigione amorosa segue l'incontro con un convito di uomini colti, con cui il protagonista intraprende ragionamenti di natura filosofica<sup>32</sup>. Il tempo nella brigata di intellettuali scorre velocemente fin quando, ormai levata la notte, il protagonista si addormenta «soavemente»<sup>33</sup>. 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

---

<sup>30</sup> *Fiamm.*, IX 1, 22.

<sup>31</sup> *Corb.*, 22.

<sup>32</sup> *Ivi*, 23-5.

<sup>33</sup> *Ivi*, 25.

delle mie colpe, dinanzi agli occhi postemi dalla vere parole delle spirito, io non pote' le risa tenere»<sup>34</sup>, 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»<sup>35</sup>.

La lunga invettiva che si snoda nelle pagine che seguono dovrebbe avere, stando alle dichiarazioni della guida stessa, 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 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 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 veggiare, ancora dormendo s'ingegnò di noiararmi; 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.*<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Ivi, 224.

<sup>35</sup> Ivi, 374.

<sup>36</sup> Ivi, 27.

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 nel lungo viaggio in cui il sogno si snoda. La scansione narrativa del *Corbaccio* è nettamente ritmata dal passaggio tra sonno e veglia<sup>37</sup>. 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 breve 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 «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»<sup>38</sup>. Il personaggio corbacciano sembra in effetti

---

<sup>37</sup> Su questo si veda almeno Iliano 1988: «Infatti la visione corbacciosa 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».

<sup>38</sup> Rea 2018, p. 122; ma v.d. anche Rea, 2019. 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 Marcozzi, 2018. 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 Quaglio 1967; Tonelli 2015. 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 De Robertis, Monti, Petoletti, Tanturli, Zamponi 2013, *ad ind.*

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*»<sup>39</sup>). Tra i sensi stimolati dalla facoltà elettiva, un ruolo fondamentale tra questi è svolto dall'*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 appaiono 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 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. Da un lato, sembra possibile ipotizzare che 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. Dall'altro, appare suggestivo ipotizzare che il viaggio intrapreso nella realtà immaginifica sia 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*, nonché l'impiego di uno stile connotabile come espressivismo apotrettico, permette l'apertura dell'insegnamento

---

<sup>39</sup> *Corb.*, 6.

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 conforme ai dettami di Matteo di Vendôme<sup>40</sup> («avvenne che subitamente parve intrare in uno dilettevole e bello sentiero, tanto agli occhi miei e a ciascun altro mio senso piacevole»<sup>41</sup>). La sua bellezza sembra essere inefabile, 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 in negativo. All’ambiente positivo non è dedicata una descrizione effettiva, ma viene connotato fino al disvelamento della verità tramite l’elencazione degli effetti che esso provoca sul protagonista. 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»<sup>42</sup>. All’iniziale verde paesaggio primaverile ne consegue uno brullo e ostile.

La prima 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”<sup>43</sup>. La terminologia qui impiegata

---

<sup>40</sup> 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.

<sup>41</sup> *Corb.*, 27.

<sup>42</sup> *Ivi*, 29.

<sup>43</sup> Si noti in questo contesto l’impiego dell’avverbio “rattamente”, in quanto il lemma “ratto”, nelle sue variazioni poliptotiche, è termine tipicamente dantesco, cfr. Onder

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»<sup>44</sup>). In questo senso, 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»<sup>45</sup>). Ancora con una ripresa 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»<sup>46</sup>). La descrizione ecfraistica del paesaggio oltremondano, anticipata dallo 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.<sup>47</sup>

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 sottolineata tramite la precisa descrizione delle sue

---

1970.

<sup>44</sup> *Corb.*, 29.

<sup>45</sup> *Ivi*, 30.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ivi*, 31. Nelle specifiche descrizioni botaniche di questi passi, sono state riconosciute riprese testuali dalle *Divinae institutiones* di Lattanzio Placido, vd. Usher 2001.

manifestazioni fisiche<sup>48</sup>. Egli avverte provenire da lontano «mughii, urli e strida di diversi e ferocissimi animali»<sup>49</sup>. 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 'laberinto' perché così in essa gli uomini, come in quello già faceano, senza sapere mai riuscire s'aviluppano. 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 gravezza che ora ci dimori<sup>50</sup>

Il luogo spaventoso in cui il protagonista si trova è un inferno degli amanti infelici nonché 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. Come nell'elegia, Boccaccio sfrutta le strutture comparative connesse al mondo animale per indicare la perdita della facoltà razionale da parte dei personaggi<sup>51</sup>.

La coincidenza tra le anime e il protagonista discepolo, riconosciuto proprio come uno dei miseri di cui ode le voci, è qui palese, ma è già

---

<sup>48</sup> 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.

<sup>49</sup> *Ivi*, 32.

<sup>50</sup> *Corb.*, 77.

<sup>51</sup> Si veda il paragrafo 4.2 di questo studio.

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?»<sup>52</sup>. Il posto, noto con i nomi *laberinto d'Amore*, *valle incantata*, o *porcile di Venere*<sup>53</sup> 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 attenta delle risposte fisiologiche anche nella *Commedia*<sup>54</sup>. 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 stesso con una paura mescolata di non passare di malvagia vita in piggior»<sup>55</sup>. La coincidenza emotiva delle sequenze narrative sembra così offrire un'ulteriore allusione al legame che intercorre tra i due momenti dell'opera.

## 6.2. 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

---

<sup>52</sup> *Corb.*, 40.

<sup>53</sup> *Ivi*, 57.

<sup>54</sup> Sulla paura nella *Commedia* si vedano, anche per la bibliografia, almeno: Rea 2012; Maldina 2005; Marcozzi 2013.

<sup>55</sup> *Corb.*, 8.

cammino penitenziale canonicamente riconosciuti nel Medioevo, nonché pentimento, confessione e superamento del peccato:

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.<sup>56</sup>

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»<sup>57</sup>. 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, la vergogna e si traduce visivamente nel rossore del volto. Tale spettro di emozioni era sfruttato nelle canoniche confessioni medioevali<sup>58</sup>. 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 decameroniane<sup>59</sup>.

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 in buona sostanza coincidenti: curativa,

---

<sup>56</sup> *Esp.* I-2, 155-6.

<sup>57</sup> *Corb.*, 55.

<sup>58</sup> Per una più ampia bibliografia e una più approfondita analisi della questione nel *Corbaccio* si veda Maldina 2014, ma si veda anche Maldina 2011, p. 159.

<sup>59</sup> Si vedano almeno *Dec.*, I 1 e VII 5.

quindi medico-farmacologica; pedagogica, con sfumature moraleggianti. L'ininterrotto discorso della guida è stato variamente accostato alla pratica della predicazione, più nello specifico alla struttura retorica del sermone<sup>60</sup>. 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 ampiamente le arti successive: «Praedicatio est manifesta et publica instructio morum et fidei, informationi hominum deserviens, ex rationum semita, et auctoritatum fonte proveniens»<sup>61</sup>. 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 trattato<sup>62</sup>. Se si intende quindi identificare il *Corbaccio* con il genere del sermone, sono molti gli aspetti che richiamano i *topoi* della retorica misogina medievale<sup>63</sup>. 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. 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

<sup>60</sup> Fondamentale il citato studio di Maldina 2011 in cui sono evidenziate le più minute coincidenze di natura lessicale e formale, al contributo si rimanda anche per la bibliografia pregressa.

<sup>61</sup> Alano, *Summa*, 111.

<sup>62</sup> Cfr. Auzzas 2002.

<sup>63</sup> Per la misoginia nel *Corbaccio* si rimanda in questa sede solo a Zaccarello 2018 anche per la bibliografia pregressa e per un quadro d'insieme sulla complessa questione.

confronti di vizi e peccati. Si prenda a 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 e quod fuisti sperma fluidum, quomodo sis vas stercoreum, 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.<sup>64</sup>

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 critica che potrebbe essergli posta: «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?”»<sup>65</sup>. 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»<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Alano, *Summa*, 56-7.

<sup>65</sup> *Corb.*, 275.

<sup>66</sup> Nobili 1994, p. 109.

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 concentrata<sup>67</sup>. Secondo e ben noto polo d'attrazione dell'argomentazione virulenta della guida è quello medico, a sua volta topico 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 in una forma di *imitatio* più strettamente elocutiva. La *vituperatio* muliebre è già il nucleo compositivo dello pseudo ovidiano *De vetula*<sup>68</sup>, ma è soprattutto sfruttata con gli stessi fini reprobativi nei *Remedia amoris*<sup>69</sup>. I medesimi 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 proriis 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";

---

<sup>67</sup> Sulla complessa questione delle fonti nel *Corbaccio* oltre agli studi già citati cfr. Bruni 1977; Fedi 2000; Mazzoni Peruzzi 2001; Nobili 2005; Paccagnini 2014; Tonelli 2018; Tufano 2008; Usher 2001. Sulla ricchezza del tessuto intertestuale nel *Corbaccio* Marti 1976, pp. 72-3 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». Mazzoni Peruzzi 2001 definisce la tecnica impiegata da Boccaccio come la tecnica del "micromosaico".

<sup>68</sup> Cfr. Bruni 1991.

<sup>69</sup> 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.

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.<sup>70</sup>

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»<sup>71</sup>. Le parole «sucide» e «stomacose» divengono così metaforicamente il «beveraggio amaro»<sup>72</sup> 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 immaginazione, per ciò che fuggito l'hai»<sup>73</sup>. 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

---

<sup>70</sup> *Rem. Am.*, 311-30. Sulla coincidenza di questo passo con l'assetto generale del *Corbaccio* si veda ancora Marcozzi 2018, pp. 242-3.

<sup>71</sup> *Corb.*, 275.

<sup>72</sup> *Ivi*, 276.

<sup>73</sup> *Ivi*, 281.

uscita<sup>74</sup>. Al paragrafo 133, ovvero a seguito di un iniziale avvio dissuasivo che pone l'accento sull'intelligenza, la saggezza e la maturità intellettuale dell'innamorato, prende avvio il discorso antimuliebri: «La femina è animale imperfetto, passionato da mille passioni spiacevoli e abbominevoli pure a ricordarsene, non che a ragionarne»<sup>75</sup>. 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 *invektiva contra foeminas* (§§ 133-274), la *vituperatio vetulae* (§§ 275-99), suddivisa tematicamente in: elenco dei costumi disonesti della vedova, deformazione del corpo muliebri), 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 maiali<sup>76</sup>. È questa la prima metafora animale dell'invettiva. Il susseguirsi delle comparazioni animalesche, affine a quello delle malebolge dantesche, diviene gradualmente sempre più fitto<sup>77</sup>. La vedova sembra così

---

<sup>74</sup> «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 uscirti ti manifesti, d'alcuna cosa teco mi piace di ragionare», ivi, 79.

<sup>75</sup> Ivi, 133.

<sup>76</sup> Cfr. ivi, 134.

<sup>77</sup> 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», ivi, 134; «Ma, sì come *animale* a ciò inchinevole, subitamente in fervente 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 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;

perdere le sue caratteristiche umane «per diventare un animale mosso soltanto da istinti elementari»<sup>78</sup>. Errore degli uomini è fermarsi all'apparenza, ovvero alle «croste di fuori»<sup>79</sup> 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»<sup>80</sup>. Subito dopo è possibile ravvisare la prima manifestazione della tecnica stilistica da qui in poi utilizzata per tutta l'invettiva, ovvero quella dell'amplificazione per accumulo<sup>81</sup>:

E primieramente alla libertà degli uomini tendono i laccioli, sé, oltre a quello che la natura ha loro di bellezza o d'apparenza prestatto, 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

---

«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.

<sup>78</sup> Nobili 2005, 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 feminorum*.

<sup>79</sup> *Corb.*, 135.

<sup>80</sup> Ivi, 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. Baratto 1970, p. 399 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». Per quadro d'insieme si vedano almeno Candido 2018, pp. 191-208; Castiglia 2012, pp. 29-39; Filosa 2007; Veglia 1998; Zaccarello 2018, pp. 170-9.

<sup>81</sup> Si veda Manni 2012, p. 166: «la virulenza verbale dell'autore-accusatore prende quota nella marea montante di un lessico che incalza e fustiga, avvalendosi ampiamente della tecnica dell'*accumulatio*».

ravvolti, secondo che più vaghe parer credono, compongono; e quindi [...] i cattivelli, che attorno vanno avendo nell'esca nascosto l'amo, prendono senza lasciare.<sup>82</sup>

Nel riconoscere le donne come maliziose, l'oratore sfrutta un *topos* della letteratura misogina, ovvero quello degli artifici di bellezza da loro impiegati per alterare il proprio aspetto<sup>83</sup>. L'intento è percorso da una fitta *enumeratio* di immagini che pure possiedono una certa attenzione al dettaglio reale, come è ravvisabile nella descrizione dei capelli che divengono chiari grazie all'azione dei raggi del sole o nell'elenco delle numerose acconciature in cui gli stessi sono ordinati. Il motivo della malizia è sviluppato ancora per molto. Fino al paragrafo 164, lo spazio testuale è suddiviso in lunghe lasse introdotte principalmente dalla congiunzione aggiuntiva "e" (paragrafi 136, 139, 142, 150, 155, 160) o dall'avversativa "ma" (paragrafi 153, 158). Sono così circoscritte delle micro-sequenze diegetiche, in cui vengono affrontati aspetti disdicevoli del generale comportamento muliebre. Ogni singola caratteristica è così drammatizzata in un definito spazio narrativo, in cui sono mostrati i vizi femminili e l'effetto che questi hanno sulla vita degli uomini. Alcuni dei tratti più teatrali di questa peculiare organizzazione emergono nell'impiego del discorso diretto in cui è riportata la voce delle donne<sup>84</sup> o nella raffigurazione degli uomini impossibilitati a dormire per il continuo ciarlare delle proprie mogli<sup>85</sup>.

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:

---

<sup>82</sup> *Corb.*, 136-8.

<sup>83</sup> 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.

<sup>84</sup> Si vedano almeno *Corb.*, 144-6, 172, 173, 240, 330.

<sup>85</sup> Ivi, 147.

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 fugge loro il sangue e la forza, come se un mortale pericolo soprastessono.<sup>86</sup>

L'apprensione femminile è esemplata in quattro casi presentati in forma accumulativa e in ripetizione anaforica dell'avverbio di negazione formata da 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 apparizioni sovrannaturali. Il particolareggiamento nella descrizione dei casi raggiunge il suo massimo livello nell'ultimo, in cui sono descritte le dimostrazioni di panico. La formula oppositiva è effettivamente ampliata da Boccaccio, che non si limita a generare contrasti in singoli periodi, ma pone gli uni contro gli altri interi paragrafi. Nel passo che segue, l'autore contrappone il timore femminile all'improvvisa prodezza che dimostrano le donne per compiere le medesime azioni di cui si dimostravano incapaci quando sono necessarie per rispondere agli impulsi passionali e tradire i propri mariti:

Ma esse prestano fortissimi animi a quelle cose le quali esse vogliono dishonestamente 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 mezo gli armati e ancora per mare e per li cimiteri delle chiese, se ne truovano continuo dietro chi me' lavora?<sup>87</sup>

La lunga lassa che descrive gli atteggiamenti disonesti è introdotta da un'avversativa e da una serie di quattro interrogative retoriche

---

<sup>86</sup> Ivi, 152.

<sup>87</sup> Ivi, 153.

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 dettagliata<sup>88</sup>. 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 colpa: si macchiano infatti del peccato dell'aborto o dell'infanticidio quando incappano, a causa del loro appetito, in una gravidanza non desiderata<sup>89</sup>.

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 di aggettivi in rima -osa («sia gulosa, ritrosa, e ambiziosa, invidiosa, accidiosa, iracunda e delira; né quanto ella nel farsi servire sia imperiosa, noiosa, vezosa, stomacosa e importuna», fanno eccezione "iracunda", "delira" e "importuna")<sup>90</sup>. L'incompletezza dell'argomentazione è dovuta al fatto che i vizi sono fin troppi per poterli affrontare nella loro totalità («e altre cose assa le quali, molto più e più spiacevoli

<sup>88</sup> 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.

<sup>89</sup> «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 materno 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.

<sup>90</sup> *Corb.*, 185. Sull'uso delle rime nel *Corbaccio* si veda anche Nobili 2005, p. 11.

che le narrate, se ne potrebbero contare; né intendo al presente dirleti, ché troppo sarebbe lunga»<sup>91</sup>. La negatività del genere femminile è poi amplificata dalla contrapposizione con la perfezione di quello maschile e delle ninfe<sup>92</sup>.

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-muliebri, interamente dedicata alla decostruzione dell'immagine della vedova:

Ma [...] quando follemente il collo sotto lo inopportabile 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.<sup>93</sup>

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 la sistematizzazione del discorso secondo una precisa organizzazione 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 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,

---

<sup>91</sup> *Corb.*, 185.

<sup>92</sup> Rispettivamente ivi, 189-96 e 197-201 ma si veda anche 175, *Gen.*, XIV 20 e XI 2; *Esp.*, II 1, 11-34.

<sup>93</sup> *Corb.*, 202.

affectionem, studia, consilia, facta, casus, orationes»<sup>94</sup>. 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*)<sup>95</sup>; disporre gli argomenti in una *climax* ascendente di emotività<sup>96</sup>. È stato già variamente rilevata in questa sede 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 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 e 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

---

<sup>94</sup> *De inv.*, I 37 e segg.

<sup>95</sup> *Inst. Or.*, VI, I 15.

<sup>96</sup> *Ivi*, VII 29.

molto più dirittamente drago potrei chiamare, mi diedon le noze sue: [...] a costei, mal da me conosciuta, fui ricongiunto»<sup>97</sup>. 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 già una lunga esperienza venuta dal precedente matrimonio<sup>98</sup>. 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 prigionia, la moglie una bestia indomita, quasi mitologica nella sua violenza<sup>99</sup>. 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 oculare<sup>100</sup>.

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 stimando 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*

<sup>97</sup> Corb., 203.

<sup>98</sup> Cfr. ivi, 204.

<sup>99</sup> Cfr. ivi, 211-4.

<sup>100</sup> «E io, misero e male in ciò avveduto, 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», ivi, 215.

*frittelle sambucate, i migliacci bianchi, i bramangieri, dei 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 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.*<sup>101</sup>

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 cristiana; 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

---

<sup>101</sup> Ivi, 218-23.

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, seguìto»<sup>102</sup>. 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”<sup>103</sup>. L'espressione “oculos mentis” è una delle definizioni tecniche impiegate nella teorizzazione dell'*evidentia* classica. È questo il momento in cui la sacralità dell'immagine femminile è spezzata, tuttavia il riso disacrante prodotto dalle figure proposte non sembra investire esclusivamente l'aspetto muliebre. Nel tentativo di umiliare la vedova, la guida finisce per ridicolizzare sé 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 parodia<sup>104</sup>. L'abito rosso del saggio 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 discorso<sup>105</sup>.

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

---

<sup>102</sup> Ivi, 224.

<sup>103</sup> «quasi dagli occhi della mente ogni oscurità levatami», ivi, 21; «Ma tu rifichi pur gli occhi della mente ad una cosa», ivi, 361.

<sup>104</sup> In generale, sull'ironia e la parodia del *Corbaccio* si veda Regina Psaki, 2010. Sul riso come strumento di guarigione nel *Corbaccio* vd. in partic. Panzera, 2002-3. La studiosa, tuttavia, non sembra notare il passo ora citato e rimanda unicamente a *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».

<sup>105</sup> Sull'importanza del sentimento dell'ira all'interno del genere retorico dell'invettiva si vedano almeno Spila 2016.

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 impegnati 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 tutto il tessuto narrativo, ma soggioga la vita di chi la circonda e ancora obera 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 utili alla creazione dei rimedi di bellezza. La sensazione di rifiuto è provocata da percezioni che non provengono dal solo campo semantico della vista, ma anche quello dell'olfatto: lo spirito narra di aver dato erroneamente un bacio alla donna col volto ricoperto dei suoi unguenti emananti un odore così forte da causare una sensazione di morte<sup>106</sup>. Il motivo della malizia è trattato 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, a sottolinearlo è la stessa guida quando afferma: «per mostrare ch'ella non è separata da' costumi dell'altre»<sup>107</sup>.

Nonostante la guida dichiara di voler trattare in maniera poco approfondita l'aspetto della lussuria, argomento che stimola il pensiero ossessivo-passionale<sup>108</sup>, il motivo è riccamente discusso 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, in cui, come detto, la guida afferma

---

<sup>106</sup> Cfr., *Corb.*, 225-7.

<sup>107</sup> Ivi, 243.

<sup>108</sup> Cfr. Ivi, 249-53.

apertamente di voler intraprendere un processo di disvelamento dei veri significati delle azioni e nello specifico delle parole della donna, scritte nella lettera inviata al protagonista<sup>109</sup>. È questa 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, cortesia e prodezza<sup>110</sup>. È in questo contesto che 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 bacineti 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 Olivieri 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.<sup>111</sup>*

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 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».

---

<sup>109</sup> Cfr. il già citato passo *ivi*, 253.

<sup>110</sup> Cfr. *ivi*, 254-62 e 263-5.

<sup>111</sup> *Ivi*, 264.

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.<sup>112</sup>*

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 beverage amaro su cui si fonda l'*inventio* corbacciana, nonché il più alto uso dell'*evidentia* retorica nella sua prosa. Se finora 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, da questo momento in poi sarà invece il suo corpo a 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 teco molti altri naturale estimaro: *la quale se a te e agli altri stolti, come a me, possibile fosse stato*

---

<sup>112</sup> Ivi, 273-4.

*d' avere, quando la mattina del letto fosse uscita, veduta, [...]. 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 veda, veduta l'avesse 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'avesse, 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.<sup>113</sup>*

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 vecchia<sup>114</sup>. 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.

---

<sup>113</sup> Ivi, 282-6.

<sup>114</sup> Per le fonti letterarie di questa e delle successive immagini si veda Nobili, 2005, *passim*.

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 soverchio 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'aggiugnerebbono, 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.*<sup>115</sup>

La lassa descrittiva è estremamente ricca sul piano metaforico. Il seno deforme è rappresentato con una gran varietà strutture collative caratterizzate dall'*evidentia* retorica, 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*

---

<sup>115</sup> *Corb.*, 288-9.

*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 meritatamente da biasimare, tanto più, lei a vile avendo, t'appresserai alla tua guarigione*<sup>116</sup>

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, dunque, 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»<sup>117</sup>. Il rapporto tra testimonianza visiva e conoscenza è al centro del percorso di disvelamento operato nel *Corbaccio*. Il calco dantesco "*vidi e conobbi*"<sup>118</sup> 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,

---

<sup>116</sup> Ivi, 299-301.

<sup>117</sup> Ivi, 303.

<sup>118</sup> «*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.

sconfina 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 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»<sup>119</sup>; indossa vestiti neri in segno di lutto. La finzione è tuttavia resa nota da piccoli atteggiamenti in grado di svelarne 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; [...] caccia la mano fuori dal mantello, parendogliele bellissima avere e massimamente sopra 'l nero»<sup>120</sup>. Le preghiere della donna sono in realtà la letteratura d'amore, nonché quella "galeotta", dei "romanzi franceschi" e delle "canzoni latine"<sup>121</sup>. I referenti sono Lancillotto e Ginevra, Tristano e Isotta, o anche i boccacciani Florio e Biancifiore. 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 vedova 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 («Ella tutta si stritotala quando legge Lancellotto o Tristano o alcuno altro

---

<sup>119</sup> 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.

<sup>120</sup> *Corb.*, 310.

<sup>121</sup> Cfr. *ivi*, 316-8.

colle loro donne nelle camere»<sup>122</sup>). Le letture, manipolate dalla mente femminile, assumono così sfumature di natura pornografica. La violenza peccaminosa del desiderio appare rimarcata nel sintagma conclusivo del passo, in cui la donna, finora descritta sempre come una vecchia, diviene una giovane licenziosa intenta in pratiche autoerotiche: «a guisa d'una fanciulletta lasciva con certi animaletti, che in casa tiene, si trastulla infino all'ora che venga più desiderato trastullo»<sup>123</sup>.

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 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*<sup>124</sup>

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

---

<sup>122</sup> Cfr. *ivi*, 317.

<sup>123</sup> *Ivi*, 318.

<sup>124</sup> *Corb.*, 328-9.

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 vedova<sup>125</sup>.

\*

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 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 gentilium*.

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 si vuole 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. Come che sia, ciò che però colpisce è che Boccaccio abbia scelto di offrire a un personaggio –

---

<sup>125</sup> Cfr. Ivi, 344-73.

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 di Boccaccio 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 etico. La progressiva resa comica della guida, che finisce per divenire 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.

## 7. Il *De casibus virorum illustrium*: retorica dell'*aptum*

Il *De casibus virorum illustrium* 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 1373<sup>1</sup>. 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 scrittura<sup>2</sup>. 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.

Boccaccio nel *De casibus virorum illustrium* propone per la prima volta in una prosa latina la struttura della cornice, ovvero uno degli

---

<sup>1</sup> 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: Zaccaria, 1977-8; Zaccaria 2001, pp. 35-6; Zaccaria 2005.

<sup>2</sup> 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. Romanini 2018, p. 194; Zaccaria 2001, pp. 88-9.

elementi caratterizzanti la sua scrittura narrativa volgare. La scelta non è da sottovalutare dal momento che in questa occasione l'autore si inserisce in una nuova tradizione letteraria, i cui temi trattati e obiettivi perseguiti sono sensibilmente distanti dalla produzione precedente. La lettera dedicatoria a Mainardo Cavalcanti che apre il *De casibus* recita infatti: «Diu, strenue miles, emunctum ex ingenio meo *opusculum*, in quo *virorum illustrium* tractantur *casus* et, ut plurimum, *infelices exitus*, me penes ociosum fuit»<sup>3</sup>. Alludendo alle raccolte biografiche *de viris illustribus* – genere che assisteva nel XIV secolo a una fioritura segnata da autori come Benzo di Alessandria, Giovanni Colonna, Guglielmo da Pastrengo e Francesco Petrarca<sup>4</sup> – Boccaccio sembra inserirsi in una precisa tradizione, apponendo tuttavia la sua marca autoriale. L'opera, o meglio, il *libretto* non è infatti una piana raccolta di biografie: il *focus* narrativo è significativamente posto sui *casus* e le *infelici fini* delle vite illustri, un approccio che sembra marcare il ruolo della fortuna nell'esistenza umana<sup>5</sup>. L'autore appare consapevole dell'originalità della propria esperienza letteraria biografica quando esibisce programmaticamente nella lettera dedicatoria l'impostazione strutturale dell'opera: argomento narrativo saranno le vicende di donne e uomini («tam viros quam mulieres»<sup>6</sup>) da Adamo fino al suo presente e a quello dei lettori coevi («a mundi primordio in nostrum usque evum»<sup>7</sup>); per non rendere la fruizione noiosa, le vite saranno alternate a *sermones* di

---

<sup>3</sup> *De cas.*, Dedicata, 1.

<sup>4</sup> Per la storia del genere delle collezioni biografiche nel Medioevo vd. Rous 1986. Per un quadro specifico sulla produzione del XIV secolo vd. Petoletti 2006. Il *De viris illustribus* di Giovanni Colonna è inedito, vario l'attuale stato di pubblicazione delle opere consimili, per cui si vedano almeno le seguenti edizioni: Petoletti 2000; Knust 1886; Da Pastrengo 1991; Petrarca 2008.

<sup>5</sup> Si leggano in questo senso anche i seguenti passi inclusi nella zona programmatica del proemio del libro I di cui si discute anche nelle righe successive: «*explis agendum ratus sum eis describere quid Deus omnipotens, seu – ut eorum loquar more – Fortuna in elatos possit fecerit*» *De cas.*, I, *Proemio*, 7; «*Sed ex claris quosdam clariores excerpisse sat erit, ut, dum segnes fluxosque principes et Dei iudicio quassatos in solum reges viderint, Dei potentiam, fragiletatem suam, et Fortune lubricum noscant*» *ivi*, 8. Sulla fortuna nel *De casibus* vd. Ricklin 2016, pp. 360-1. La specificità dell'approccio boccacciano è stata variamente messa in relazione con il *De remediis utriusque fortune* di Petrarca e riportata da Ricklin alla massima di Claudiano, *In Rufinum*, III 23: «*iniusti tolluntur in altum, ut lapsu graviore ruant*».

<sup>6</sup> *De cas.*, I, Dedicata, 7.

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

approfondimento, o a digressioni di vario genere («Porro, ne continua *hystoriarum series legenti possit fastidium aliquod inteferre, morsus in vitia et ad virtutem suasiones inseruisse quonduque tam delectabile quam utile arbitatus adnectam*»<sup>8</sup>). È, infine, proprio la cornice la spia della forte tensione narrativa che segna il *De casibus* in ogni sua parte. A differenza di quanto avviene in tutte le opere appartenenti al canone Classico e Medievale, Boccaccio non si limita a giustapporre in forma elencatoria i medaglioni biografici e, oltre a includere ulteriori trattazioni di varia matrice, fornisce una forma unitaria all'insieme dei 159 capitoli innestandoli in una cornice visionaria<sup>9</sup>.

Il legame del *De casibus* con la tradizione biografica precedente e coeva è forte e osteso, tuttavia, degli autori che sono parte del canone a cui Boccaccio si affianca, Petrarca è l'unico a essere nominato apertamente. Nella seconda parte dell'opera, come si vedrà, egli infatti domina la scena in qualità di personaggio. Il nome di Petrarca ricorre ancora in apertura del *De mulieribus claris*, una raccolta biografica la cui struttura è molto più affine ai precedenti *de viris illustribus* in luce dell'assenza di una cornice e di inserti digressivi, ma che conserva un alto grado di innovatività poiché dedicata per la prima volta esclusivamente alle donne. L'inserimento all'interno della tradizione coeva è questa volta aperto e dichiarato, al pari del riconoscimento del ruolo di Petrarca in tale contesto:

Scripsere iam dudum non nulli veterum sub compendio de viris illustribus libros; et nostro evo, latiori tamen volumine et accuratiori stilo, vir insignis et poeta egregius Franciscus Petrarca, preceptor noster, scribit; et digne. Nam qui ut ceteros anteirent claris facinoribus studium omne substantias, sanguinem et animam, exigente oportunitate, posuere, profecto ut eorum nomen in posteris perpetua deducatur memoria meruerit. Sane miratus sum plurimum adeo modicum apud huiusce viros

---

<sup>8</sup> Ivi, 9.

<sup>9</sup> Le tendenze narrative del *De casibus* erano già state rilevate da Hortis e sono state riccamente discusse almeno da Giuseppe Chiecchi 1990, pp. 103-49, ma si veda anche Monti 2021, p. 225: «Nel *De casibus* non siamo di fronte a ricostruzioni 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: Aurigemma 1987; Miglio 1991, pp. 147-64. Sulla struttura a cornice e l'impianto visionario dell'opera vd. Maldina 2014.

potuisse mulieres, ut nullam memorie gratiam in speciali aliqua descriptione consecute sint, cum liquido ex amplioribus historiis constet quasdam tam strenue quam foriter egisse non nulla. [...] Et ideo, ne merito fraudentur suo, venit in animum ex his quas memoria referet in glorie sue decus in unum deducere; eisque addere ex multis quasdam, quas aut audacia sei vires ingenii et industria, aut nature munus, vel fortuna gratia, seu iniuria, notabiles fecit; hisque paucas adnectere que, etsi non memoratu dignum aliquid fecere, causas tam manimis facinoribus prebuere.<sup>10</sup>

Nonostante l'aperto riferimento all'amico e maestro, l'impiego delle fonti è in realtà sottaciuto in entrambe le opere latine<sup>11</sup>. 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 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»<sup>12</sup>. 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 decadenti<sup>13</sup>. La ragione di questa scelta potrebbe essere messa in relazione con una massima di Claudiano, *In*

---

<sup>10</sup> *De mul.*, *Prohemium*, 3-4.

<sup>11</sup> «Nell'uso delle fonti seguito nel *De casibus virorum illustrium* – con un'impostazione 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 poeti – o molti di essi – di volta in volta utilizzati», Viti 2016, p. 25. Per un quadro d'insieme sulle fonti del *De casibus* si veda anche: Carraro 1980. Alcuni contributi hanno negli anni approfondito singoli riferimenti testuali *loci* specifici dell'opera, si vedano almeno: Ballarini 2014; Gross 2005; Lowell 1984; Megiel 2018; Morosini 2013; Papio 2013; Tufano 2013; Usher 1993; Usher 2001; Usher 2002. Per le fonti del *De mulieribus* e relativi riferimenti bibliografici si veda: Viti 2013.

<sup>12</sup> Monti 2021, p. 225.

<sup>13</sup> Sulla fortuna nel *De casibus* vd. Ricklin 2016, pp. 360-1.

*Rufinum*, III 23: «iniusti tolluntur in altum, ut lapsu graviore ruant»<sup>14</sup>. 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»<sup>15</sup>. 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 *sermone*s che le accompagnano. Pur in questa prospettiva, nelle pagine del *De casibus* si scorge la viva traccia del Boccaccio novelliere, che intraprende qui le sue ultime prove in latino<sup>16</sup>.

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 secondo assunse il ruolo di padrino in occasione del battesimo del figlio di Mainardo, evento a cui la stessa dedica fa riferimento<sup>17</sup>. 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»<sup>18</sup>. 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 tale contesto, il suo libro avrebbe ricevuto solo scherzevoli risa e totale incomprensione<sup>19</sup>. 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

---

<sup>14</sup> Cfr. *ivi*, p. 226.

<sup>15</sup> Carraro 1980, p. 198.

<sup>16</sup> 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 Chiecchi 1990, ma si veda anche Monti 2021, p. 225: «Nel *De casibus* non siamo di fronte a ricostruzioni 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: Aurigemma 1987; Miglio 1991, pp. 147-64.

<sup>17</sup> Il loro rapporto è testimoniato anche dalle epistole XXI e XXII.

<sup>18</sup> *De cas.*, 2.

<sup>19</sup> 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*.

Gli obiettivi dell'opera guardano, attraverso la tecnica degli *exempla*, «al risanamento dei mali della società, provocati dal cattivo esercizio del potere»<sup>20</sup>. Ancora una volta, la scrittura boccacciana è riferita alla pubblica utilità come chiarito dalle programmatiche affermazioni con cui si apre il proemio del libro I<sup>21</sup>:

*Exquirenti michi quid ex labore studiorum meorum possem forsani rei publice utilitatis addere, occurrere preter creditum multa; maiori tamen conatu in mentem sese ingessere principum atque presidentium quorumcunque obscene libidines, violentie truces, perdita ocia, avaritie inexplibiles, cruenta odia, ultiones armate precipitesque et longe plura scelesti facinora. Que cum ductu scelestium viderem nullo coercita freno evolutantia 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 desideribus sopitis letalis somnus excutiat, 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.*<sup>22</sup>

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

<sup>20</sup> Zaccaria 2001, p. 37.

<sup>21</sup> Monti 2020 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.

<sup>22</sup> *De cas.*, Proemio, 1-4.

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 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 scelta 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»<sup>23</sup>. La dichiarazione 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 decide 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 e 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*. Come si è

---

<sup>23</sup> Ivi, 6. Sembra significativo che il titolo del capitolo VIII, XV sia proprio *Dolentium descriptio brevis*.

cercato di dimostrare, l'opera volgare è, oltre a quella conclusiva, 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<sup>24</sup>. In luce della vastità dell'arco cronologico considerato, sono scelti i personaggi più noti tra quelli illustri. I lettori, così, "vedranno" («viderint») il destino dei principi e dei re su cui si abbatte l'instabilità della fortuna e il giustiziosmo divino impareranno dall'esperienza 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 parola l'uno dopo l'altro. Come nel *Corbaccio*, anche nell'opera latina l'apprendimento passa attraverso l'espressivismo della comunicazione<sup>25</sup>.

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 historiarum series legenti possit fastidium aliquod inferre, morsus in vitia et ad virtutem suasionis inseruisse quandoque tam delectabile quam utile arbitratus adnectam*»<sup>26</sup>. 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

---

<sup>24</sup> Cfr. *ivi*, I, *Proemio*, 7.

<sup>25</sup> Cfr. Gigliucci 2008, pp. 31-59.

<sup>26</sup> *De cas.*, I, *Proemio*, 9.

*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 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.

### 7.1. Il ritratto di Cicerone e la difesa della retorica

Il libro VI del *De casibus* include una sezione particolarmente importante per questa analisi, poiché propone una ricca lode di Cicerone: la sua immagine si distingue nel contesto della cornice visionaria tra la grande schiera degli afflitti del capitolo XI, in cui tre paragrafi sono dedicati alla sua persona; è trattata con attenzione nel quadro biografico a lui specificatamente dedicato del capitolo XII; si rinfrange nella lunga invettiva *In garrulos adversus rhetoricam* del capitolo XIII<sup>27</sup>.

Definito da Marino «l'Italico Tullio»<sup>28</sup>, fin dalla sua prima ricezione Boccaccio è stato variamente affiancato per la sua prosa Cicerone, un parere critico che ha attraversato i secoli e che riecheggia nelle note

<sup>27</sup> Per le fonti del ritratto ciceroniano si veda soprattutto il commento di Zaccaria in Boccaccio 1983, 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 quiviv / 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, Tullio, 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 forsan faciliores devenient [...]», *Gen.* XIV 7. Si veda inoltre *Esp.*, IV 1, 328.

<sup>28</sup> Marino dedica a Boccaccio il componimento *Dell'Italico Tullio il parlar saggio*, si veda Trabucco 1998.

parole di De Sanctis, che di lui scrisse «concepisce come Plauto e scrive come Cicerone»<sup>29</sup>. Il *corpus* dell'*auctoritas* classica ebbe una ricca presenza nella biblioteca privata di Boccaccio<sup>30</sup> e ha lasciato traccia vivida nella sua produzione letteraria della giovinezza a quella dell'età matura<sup>31</sup>. È, tuttavia, nel *De casibus virorum illustrium* che l'autore non si limita semplicemente a citare il modello, ma lo rende parte integrante della narrazione. Il ritratto di Cicerone nelle pagine dell'opera latina è ricco e corporeo, si dilata in un ampio spazio testuale, divenendo, a tutti gli effetti, la più florida delle biografie. Curatore dell'edizione nazionale, Vittorio Zaccaria afferma laconicamente a commento di questa presenza: «la figura di Cicerone non riscosse nel Boccaccio quella simpatia e quell'ammirazione che gli tributò il Petrarca»<sup>32</sup>. Il medesimo parere è espresso per quanto concerne le *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* da Vittore Branca, secondo cui l'autore «non lo presenta né come maestro di morale né come uomo politico esemplare», ma in qualità di oratore o latinizzatore della cultura greca<sup>33</sup>. L'attenzione deputata al ritratto di Cicerone nel *De casibus* nei capitoli citati spinge a riconsiderare le affermazioni passate in giudicato di Branca e Zaccaria. Nella prosa del *De casibus*, Cicerone sembra assumere una specifica funzione nella definizione di una poetica autoriale, poiché simbolo della conoscenza retorica.

All'inizio di VI I un'ennesima folla di afflitti si presenta al cospetto del narratore. Avendo già discusso più o meno brevemente la vita di

---

<sup>29</sup> E la stesura originaria insisteva «si dimena in quei suoi periodi ciceroniani e retorici tutti d'imitazione», De Sanctis 1966, p. 383

<sup>30</sup> Si veda il capitolo 1 di questa indagine, e si rimanda inoltre più in generale a De Robertis, Monti, Petoletti, Tantarli, Zamponi 2013.

<sup>31</sup> Numerose le citazioni esplicite di Cicerone nella produzione boccacciana, oltre al *De casibus* si vedano infatti: «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 forsan faciliores devenient [...]», *Gen.* XIV 7. Si veda inoltre *Esp.*, IV 1, 328.

<sup>32</sup> Zaccaria in Boccaccio 1983, p. 995.

<sup>33</sup> Branca 1990, p. 201.

treddici personaggi e omesso la voce di molti altri che «ex casibus gemebundi fortunam incusabant suam»<sup>34</sup>, l'attenzione di Boccaccio è catturata dall'arrivo di Cicerone: togato e degno di gloria, l'oratore si distingue per il suo incedere a testa bassa e silenzioso, privo del tentativo di imporre la voce sugli altri tipico delle anime del *De casibus*:

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*.<sup>35</sup>

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 facundus orator". A spingerlo nella complessa impresa è un pensiero risolutivo:

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*.<sup>36</sup>

Il confronto tra autore e modello conduce naturalmente all'amplificazione per contrapposizione del lustro del secondo: ogni difetto retorico nell'operazione di *laudatio* dell'eloquenza ciceroniana diviene funzionale allo stesso riconoscimento della stessa, dal momento che i contrari si illuminano l'un l'altro. Non è questa l'unica sede in cui Boccaccio si pone negativamente a confronto con uno dei suoi maestri operando una *recusatio* che trova risoluzione tramite questo specifico proverbio:

---

<sup>34</sup> *De casibus*, VI, XI 15.

<sup>35</sup> Ivi, 16.

<sup>36</sup> Ivi, 17.

al cospetto di Petrarca, anch'egli presentato con un lento incedere<sup>37</sup>, nella conclusione del *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de diversis nominibus maris* l'autore dichiara di essere stato a più riprese spinto dalla volontà di abbandonare la scrittura consapevole dell'altezza di opere consimili scritte da altri prima di lui, ma ancora conclude: «A quibus persuasus cum iam essem semiflexus in reditum, et ecce proverbium veturs venit in mentem, quo aiunt: "Contraria iuxta se posita magis elucescunt"»<sup>38</sup>. Si noti che, nonostante la minima differenza terminologica (*magis* per *clarius*), nel più antico testimone del *De montibus*, conservato presso la Biblioteca New College di Oxford con segnatura 262 e riconosciuto come una copia del perduto autografo boccacciano, il proverbio si presenta nella medesima forma che andrà quindi restituita a testo, confermando l'identità totale tra le due ricorrenze<sup>39</sup>. Il passo nell'opera geografica segue l'apparizione di Petrarca in qualità di personaggio: nella zona conclusiva del testo, infatti, Boccaccio paragona la scrittura a una lunga corsa in uno stadio e si autorappresenta nell'atto di attraversare il luogo metaforico, in questa sede incontra l'amico maestro, a sua differenza non affaticato dal lungo incedere. La sovrapposizione tra il modello ciceroniano e quello petrarchesco diviene ancor più forte se si considera che anche nel *De casibus* Petrarca è personaggio attivo, e che solo la sua intermediazione permette nella finzione narrativa la conclusione dell'intera opera dopo il momento di sconforto e abbandono all'ignavia da parte dell'autore che apre il libro VIII. Nel progetto letterario del *De casibus*, Cicerone e Petrarca sembrano rappresentare i due modelli sotto la cui guida Boccaccio volge il proprio impegno di scrittura. L'impostazione retorica proposta in via risolutiva dopo la *recusatio*

---

<sup>37</sup> «Sane dum raptim ceptum stadium ad metam cupiens devenire percurrerem, ecce et lauree delectabilis odor oculos meos alteram traxit in partem, et vidi insignem atque venerabilem virum Franciscum Petrarcham inclitum preceptorem meum honesta facie et laurea virenti conspicuum per idmet stadium, lento tamen incedentem gradu, non equidem labore attritum sed altioribus cogitationibus pressum et celebri atque commendabili gravitate deductum. Obstupui aspectu primo, miratus quod circa tam infimum limen deduceretur homo sublimis», *De montibus, Conclusio*, 126.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Sul ms. oxoniense e nello specifico per il *proverbium* vd. Rovere 2016, p. 52, in cui si propone anche un confronto tra i due passi; Rovere 2021, p. 120, n. 42, per la lezione del ms. oxoniense e la sua discussione.

doppiamente impiegata 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'*oppositio* è strutturalmente impiegata tanto per la descrizione della bellezza di Fiammetta nell'*Elegia* quanto per lo svelamento della reale nel *Corbaccio*. 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 consolato<sup>40</sup>. 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*, *Pro rege Deiotario*, *Pro Marcello*, *Pro Ligario* e le filippiche. Nella sequenza manca un riferimento alla *Pro Cluentio*, che Boccaccio ebbe con certezza la possibilità di leggere nel ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 51.10<sup>41</sup>. È fatto riferimento, inoltre, alla produzione filosofica dell'Arpinate, che è giudicato in questo superiore persino a Platone e più in generale ai greci<sup>42</sup>, tuttavia – in maniera conforme a quanto avviene anche nella *Genealogia* e nel *Buccolicum carmen* – assente è ogni rimando 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 precisa riduzione della sua figura in questa selezione di opere pone l'accento tanto sulla capacità

---

<sup>40</sup> *De cas.*, VI, XII 1-4.

<sup>41</sup> Sul ms. vd. n. 30 del capitolo 1 di questo studio. Per i rimandi testuali e l'effettiva conoscenza boccacciana delle orazioni qui citate si rimanda al commento Zaccaria in Boccaccio 1983, pp. 994-6.

<sup>42</sup> Cfr. *De casibus*, VI, XII 12.

retorica, quanto su quella etica e morale. Maestro della forma, ma anche del pensiero, non è considerato come poeta o letterato. Questo procedimento riduttivo è da considerarsi a origine del giudizio della critica sulla percezione boccacciana di Cicerone, che pone a confronto il diverso trattamento petrarchesco. I successivi sviluppi del *De casibus*, ovvero l'attiva messa in campo della persona di Petrarca, possono invece essere letti in una diversa prospettiva: Cicerone oratore è incarnazione della retorica stessa, modello più alto della scrittura togata latina, maestro che occupa un ruolo ben definito nel sistema culturale boccacciano, in cui è lasciato lo spazio di massimo riferimento letterario a Petrarca.

La maestria oratoria di Cicerone 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 unguenti<sup>43</sup>. 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 proprio favore ogni mente, anche quella dei più ostinati («Tantum lingua potuit quantum ad flectendam quo velis mentem cuiuscunque etiam obstinati sufficeret»)<sup>44</sup>. Boccaccio si dimostra in questa sede consapevole a pieno dell'importanza di *pronuntiatio* e *actio* nelle orazioni: ribadisce infatti che 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

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> *De casibus*, VI, XII 14.

magna pars Tullii abest quod legitur potius quam audiat»<sup>45</sup>. 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 latino<sup>46</sup>.

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 rovina<sup>47</sup>. L'ellissi diretta e annunciata mantiene alto il livello drammatico della narrazione. 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 coercuit caputque illud, per quod ne suum feriretur actum fuerat, truculentus abscondit, 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 amplissimo fulgoris culmine vite huius erumnas Tullius terminavit infelix*<sup>48</sup>

Cicerone muore proprio per mano di chi aveva ricevuto salvezza dalla sua eloquenza. Tale aspetto è ribadito a più riprese da Boccaccio, che sembra in questo senso così cogliere e mettere in pratica l'insegnamento del suo modello all'interno di uno dei suoi trattati di retorica più diffusi nel Medioevo, ovvero il *De inventione*. L'undicesimo tra i *loci communes* dell'*indignatio* elencati nel libro I ai paragrafi 101-6 dell'opera consta infatti nel dimostrare che l'azione dolosa è stata commessa proprio da chi meno avrebbe dovuto compierla, e dunque in

---

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Ivi, 12.

<sup>47</sup> Cfr. ivi, VI, XII 14.

<sup>48</sup> Ivi, 17-8

questo caso Gaio Popilio Lenate difeso dalla sua vittima con un'orazione oggi perduta in un caso in cui aveva rischiato la medesima condanna. Dichiaratosi incapace nell'arte retorica, l'autore in realtà ben dimostra di conoscere la teoria oratoria del suo maestro. L'esito è quello di una *climax* ascendente di drammaticità che anticipa la violenta fine: il corpo dell'oratore è decapitato, la sua mano destra è amputata; entrambe le parti mutilate 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 oppositiva 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 rimarcata all'interno della ricostruzione della vita di Cicerone. Già nei *Factorum et dictorum memorabilium libri* di Valerio Massimo, 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, illo 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 montrem suggillandum litterae, quoniam qui talem Ciceronis casum satis digne deplorare possit alius Cicero non extat.<sup>49</sup>

Valerio Massimo narra la morte di Cicerone come esempio di azione compiuta da una persona ingrata. Ribadisce infatti che Lenate agì con

---

<sup>49</sup> Valerio Massimo, *Factorum et dictorum memorabilium libri*, V 3, 4.

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, 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 Floro<sup>50</sup>.

La drammaticità di questa fine è rimarcata nel *De casibus* da una dichiarata manifestazione di indignazione, segnata da tre interrogative retoriche 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.*<sup>51</sup>

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

---

<sup>50</sup> «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.

<sup>51</sup> *De cas.*, VI, XII 19-20.

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 *Trattatello in laude di Dante* e nelle opere testi latine, Boccaccio a più riprese si pronuncia in favore della poesia e dei poeti<sup>52</sup>. 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<sup>53</sup>. 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 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»<sup>54</sup>:

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

<sup>52</sup> *Tratt.*, 127-62; *Gen.*, XIV V-VIII; *De cas.*, III 14, VI 13; *De mul.*, XXVII, 9-17.

<sup>53</sup> «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.

<sup>54</sup> Cerbo 1984, p. 133

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.<sup>55</sup>

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 che, seguendo la logicata terministica, hanno violato la tradizione retorica, svilendo in un solo tempo tanto il significato quanto la struttura delle parole<sup>56</sup>. 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* 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 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"<sup>57</sup>. In ambito teologico, questo è inoltre riportato letteralmente da Radberto Pascasio nell'*Expositio in Evangelium Matheis*<sup>58</sup>; alluso nelle *Divinae Institutiones* di Lattanzio Firmiano in cui lo stesso valore di arma

---

<sup>55</sup> *De cas.*, VI, XIII 1.

<sup>56</sup> Cfr. Cerbo 1984, pp. 133 e segg.

<sup>57</sup> Mario Victorino, *Explanationes in Ciceronis rhetoricam*, I 1.

<sup>58</sup> Cfr. Radberto Pascasio, *Expositio in Evangelium Matheis*, CM 56a, VIII.

difensiva è tuttavia attribuito tanto all'eloquenza quanto alla filosofia<sup>59</sup>. Il nesso tra arma e eloquenza è poi ampiamente spiegato da Brunetto Latini: «Per questa arme intendo la eloquenzia, e per sapienzia intendo la forza; che sì come coll'arme ci difendiamo da' nemici e colla forza sostenemo l'arme, tutto altresì per eloquenzia difendiamo noi la nostra causa dall'avversario e per sapienzia ne sostenemo di dire quello che a noi potesse tenere danno»<sup>60</sup>. Nella premessa, tuttavia, Boccaccio non iscrive un nesso tra "arma" ed "eloquenzia", 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 boccacciana sembrerebbe essere nei *Florida* di Apuleio: «Prima creterra litteratoris rudimento eximit, seconda grammatica doctrina instruit, tertia rhetorica eloquentia armata»<sup>61</sup>.

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 biblioteca<sup>62</sup>. 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 note<sup>63</sup>.

---

<sup>59</sup> «quin immo si qua illis fiducia est uel in philosophia uel in eloquentia, arment se ac refellant haec nostra, si possunt, congregiantur comminus et singula quaeque discutiant», Lattanzio Firmiano, *Divinae Institutiones*, V 19, 8.

<sup>60</sup> Brunetto Latini, *Rettorica*, III 1, 5. Sulla consonanza del passo di Brunetto con il *De casibus* si veda ancora Cerbo 1984, pp. 132 e segg.

<sup>61</sup> Apuleio, *Florida*, 20.

<sup>62</sup> Tutte le informazioni a riguardo sono tratte da Speranzi, Fiorilla 2013. Si rimanda al catalogo anche per l'ulteriore bibliografia consultata.

<sup>63</sup> «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.

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 '50<sup>64</sup>. 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 menzione del nesso arma-retorica è presente al f. 68r<sup>65</sup>.

Chi, dunque, critica la retorica è definito da Boccaccio folle («notissima eorum insania est»<sup>66</sup>) 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»<sup>67</sup>. Boccaccio 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 sensi<sup>68</sup>. 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 proplamus et

<sup>64</sup> Anche in questo caso le informazioni e la bibliografia sono tratte da ivi.

<sup>65</sup> A questa altezza è un leggero segno di lettura a forma di croce sul margine destro della carta, difficile valutare l'autografia del segno di lettura, se ne fa tuttavia menzione per l'importanza in questa sede del testo rimarcato.

<sup>66</sup> *De cas.*, VI, XIII 2.

<sup>67</sup> Dante, *Convivio*, I 5.

<sup>68</sup> Sul linguaggio come differenza sostanziale tra uomini e animali si veda anche Cicerone, *De oratore*, I 31, 32-3.

sentita percipimus. Hac insaper Deum rationales oramus et confessione supplici veneramur.<sup>69</sup>

Il linguaggio opportuno e ornato, ovvero la parola eloquente, investe per Boccaccio «l'insieme dei problemi posti dalla cultura»<sup>70</sup>. Questa impostazione comunicativa permette di gestire la conoscenza in ogni sua forma e di dividerla. 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 eloquente<sup>71</sup>. 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 nutrice" è adatta per parlare con i servi o i contadini, ma non può essere impiegata per rivolgersi a Dio<sup>72</sup>. Più nello specifico, qualsiasi discorso deve essere elaborato avendo piena 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:

---

<sup>69</sup> *De cas.*, VI, XIII 5.

<sup>70</sup> Cerbo 1984, p. 137.

<sup>71</sup> «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 provecitque volentes assumimus; quis ergo erit tam dementis sententiae qui facile non assentiat lepidam comptamque minus lepide preferendam?», *De cas.*, VI, XIII 6.

<sup>72</sup> Cfr. *ivi*, 7.

*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 succi-plena et cum his pronuntiatio secundum necessitudinem instantem apta, qualiter, sinamus regem, sed plebeium hominem ira incensum furentemque perditte 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 segnitiam compulsisse et se ipsos, dum circa excusationes insisterent, turpissime accusasse.<sup>73</sup>*

Fondato su un'istanza di natura dialogica, il discorso retorico dipende dalla persuasione, che si configura come 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 e 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

---

<sup>73</sup> Ivi, 9-10.

ritorna poi nel paragrafo 12 dell'invettiva, in cui egli si riferisce nello specifico al tema della *decentia*<sup>74</sup>.

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 situazionale<sup>75</sup>. La trattazione del tema parte dall'insegnamento ciceroniano, ovvero dal *De oratore* e in maniera cursoria rimanda all'*Orator*. In questa sede è indicato che Cicerone 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»<sup>76</sup>. 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 («Il-lud est diligentius docendum, eum demum dicere apte qui non solum quid expediat, sed etiam quid deceat insperxerit. Nec me fugit plerumque haec esse coniuncta»)<sup>77</sup>. 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?<sup>78</sup>

I due autori concordano sulla necessità di variare il discorso sulla base della provenienza sociale dell'ascoltatore e sulla circostanza

---

<sup>74</sup> Cfr. *ivi*, VI, XIII 12.

<sup>75</sup> Il capitolo è presente fino al paragrafo 71 nel ms. petrarchesco Parigi, Bibliothèque nationale de France, 7720, ff. 96r-99v. A f. 96r Petrarca rimarca la provenienza dal *De oratore* e dall'*Orator* dei concetti ciceroniani trattati da Quintiliano.

<sup>76</sup> *De or.*, III 210.

<sup>77</sup> *Inst. or.*, XI, I 8.

<sup>78</sup> *Ivi*, 45.

comunicativa. Il rapporto tra *aptum*, convincimento ed espressione dialogica è ben presente alla tradizione medievale. È un esempio in questo senso la *rota virgilio* 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); a un ridicolo (vv. 431-460)<sup>79</sup>. 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 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 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 medievali di prosa militante ed erudita (come Guittone d'Arezzo, Bernardo di Chiaravalle, Boezio o Agostino<sup>80</sup>), al contempo iscrive la sua operazione 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:

---

<sup>79</sup> Sull'apostrofe nelle *artes poetriae* si vedano il paragrafo 2.3 di questo volume.

<sup>80</sup> Cfr. Cerbo 1984, 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.

*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.*<sup>81</sup>

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 *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 quintiliani e ciceroniani in cui sono forniti gli strumenti atti a raggiungere i propri fini comunicativi, rendendo *moderata l'oratio* secondo precise regole<sup>82</sup>. 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 parlante<sup>83</sup>.

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 etico dell'autore 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.

---

<sup>81</sup> *De cas.*, VI, XIII 11.

<sup>82</sup> 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.

<sup>83</sup> *De cas.*, VI, XI 15.

## 7.2. Zone proemiali e conclusive

In apertura del *De casibus*, Boccaccio si autorappresenta nella solitudine della propria stanza, 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 biografati. 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 prendono forma 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* per tutta la lunga durata dell'opera<sup>84</sup>.

Gli argomenti esplicitati in apertura del primo libro occorrono anche nel proemio 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 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.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Cfr. Maldina 2014.

<sup>85</sup> *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 fornirne di 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*<sup>86</sup>. Non sembra, dunque, un caso che nel *De casibus* esso sia impiegato a più riprese<sup>87</sup>. Il discorso ha come obiettivo il “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 altri sono insensibili anche ai messaggi violenti come il rimbombare dei tuoni nel cielo: nel caso in cui un oratore o un maestro si trovino di fronte a questo tipo di pubblico, emerge la necessità di ripetere le proprie posizioni a lungo per raggiungere gli obiettivi prefissati. 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 rendere efficace l'intento pedagogico dell'opera. La serialità degli *exempla* che ritmano il lungo fluire del *De casibus* è dunque da interpretare come un'esplicita scelta retorica. 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.

---

<sup>86</sup> Sull'uso quintiliano del termine vd. Giunta 2016, pp. 453-60.

<sup>87</sup> Cfr. almeno «clarius ostendere», *De cas.*, 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.

Il terzo libro è avviato a tutti gli effetti da un proemio, come evidente dal titolo: *Incipit tercius eiusdem feliceter. 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<sup>88</sup>. 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*»<sup>89</sup>. 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*»<sup>90</sup>). L'opera ha ancora una ragione pedagogica per proseguire: dopo aver trasmesso il messaggio ai lettori, è ora il momento della sua consolidazione tramite l'ampliamento del numero degli *exempla* («*in solidationem credulitatis iam sumpte procedendum est, ut, dum promissa sequemur, fides etiam maiorum deiectionum copia amplietur*»<sup>91</sup>). Il successivo passaggio alla diegesi è segnato ancora una volta dalla medesima scena: una gran folla di piangenti, questa volta italici, interrompe le riflessioni autoriali richiamando il narratore alla scrittura di biografie e sermoni.

Il quinto, il sesto e il settimo libro del *De casibus* si aprono in maniera compatta con riferimenti al *topos* della fatica e del riposo. Nelle prime due occasioni la trattazione cursoria si esaurisce brevemente, lasciando

---

<sup>88</sup> Cfr. *De cas.*, III, *Proemio*, 1-2.

<sup>89</sup> *Ivi*, 1.

<sup>90</sup> *Ivi*, 2-3.

<sup>91</sup> *Ivi*, IV, *Proemio*, 4-5.

presto spazio alla voce degli spiriti illustri<sup>92</sup>. Nella terza, invece, il motivo occorre in forma amplificata in un'area testuale composta da tre paragrafi<sup>93</sup>. 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 rischioso, un "precipizio" in cui si cade dimenticando l'importanza dell'impegno<sup>94</sup>. Poco prima di lasciarsi andare al torpore, Boccaccio è risvegliato ancora una volta dalle grida delle molte anime che lo attorniano. La caduta, qui solo annunciata, si realizza invece all'inizio dell'ottavo libro – unico a essere aperto da un'interrogativa retorica – in cui l'autore dichiara di aver commesso il peccato di ignavia. Il momento di abbandono è descritto con particolare attenzione al dettaglio e una certa accuratezza retorica, si tratta di luogo di particolare rilievo nell'analisi dell'opera, poiché precede narrativamente l'arrivo di Petrarca-personaggio. Nonostante il capitolo si intitoli *Et primo viri clarissimi Francisci Petrarca in auctorem obiurgatio*, la sua effettiva entrata in scena subisce un processo di *retardatio*, lo spazio testuale che la anticipa mette a fuoco in maniera dettagliata le azioni di Boccaccio:

*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*<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> Cfr. *De cas.*, V, I 1-5 e VI, I 1.

<sup>93</sup> Cfr. *ivi*, VII, I 1-3.

<sup>94</sup> Riferimenti alla stanchezza sono già presenti nel sesto libro ai capitoli VIII e X, oltre che nella conclusione del primo.

<sup>95</sup> *De cas.*, VIII, I 1.

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 esclamative e interrogative retoriche. Con la prospettiva deformante dell'abbandono ai piaceri, l'impegno etico dell'opera è ridotto a una «insana cupido»<sup>96</sup>, nient'altro che una deviata fame di gloria: «Ex antiquorum ruinis, ex cineribus infortunatorum, novis literulis extorquere conaris famam atque protelare dies nomenque tuum desideras»<sup>97</sup>. 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<sup>98</sup>. 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<sup>99</sup>

Dal paragrafo ottavo al ventisettesimo, Petrarca, tramite il discorso diretto, 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

---

<sup>96</sup> *De cas.*, VIII, I 3. Il flusso dei pensieri si snoda dal §2 al §4.

<sup>97</sup> *De cas.*, VIII, I 2.

<sup>98</sup> «Talibus ergo plurimisque similibus *suadente desidia*, semivictus, imo victus in totum, *caput, quod in cubitum surrecturus erexeram, in pulvinar iterum reclinavi*», *De cas.*, VIII, I 5.

<sup>99</sup> *De cas.*, VIII, I 6.

guida. Le medesime emozioni, con annesse espressioni esteriori e indicazione diretta del nome di Petrarca, ricorrono anche nell'*incipit* del IX libro, nonché ultimo<sup>100</sup>. 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 maestro prende la parola in una lunga tirata morale che trova movente iniziale proprio nella colpa del primo, definito «ociorum professor egregie»<sup>101</sup>. Come avveniva per Cicerone, il procedimento di esaltazione amplificativa è realizzato secondo una struttura oppositiva: se Boccaccio è professore dell'ozio, Petrarca è invece "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 positivo<sup>102</sup>. Il legame con l'opera del modello, suggerito dalle affermazioni 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 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, occorre ancora sottolineare unico personaggio ancora in vita al momento della stesura dell'opera, parla espressamente a Boccaccio, che a sua volta gli risponde. La voce ciceroniana rimane, invece,

---

<sup>100</sup> «Non immemor ab inclito preceptore meo ruboris inieci, 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», ivi, IX, I 1-2.

<sup>101</sup> Ivi, VIII, I 7.

<sup>102</sup> Per un'analisi dettagliata del discorso di Petrarca-personaggio e i legami intertestuali tanto con le epistole boccacciane quanto con le opere petrarchesche, nonché sul tema della fama in queste pagine, rimando al mio Mauriello 2024.

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 causa dello stretto legame è da rimandare alle ragioni connesse alla scelta del genere letterario in cui l'opera si iscrive e di cui si è 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 detto, 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 omittendos 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 reseceatur, et si quid minus forsitan christiane religioni seu phylosophice veritati sit consonum – quod me advertente nil est – emendetur in melius.<sup>103</sup>

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

---

<sup>103</sup> *De cas.*, IX, XXVII 4-6.

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 boccacciane<sup>104</sup>. 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 dimensione 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 mondo<sup>105</sup>.

Arrivato dunque al "porto", ovvero al punto d'arrivo del lungo itinerario iniziato con le vicende di Adamo ed Eva e concluso con la storia coeva di Filippa di Catania, è giunto il momento di porre fine al 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 detto, 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:

<sup>104</sup> Cfr. Zaccaria in Boccaccio 1983, p. 1064, n. 4.

<sup>105</sup> Si vedano almeno *De cas.*, III, XVIII 1 e VI, VIII 1.

*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.<sup>106</sup>*

La richiesta richiama l'impostazione retorico-pedagogica dell'intera opera, nonché lo strumento dell'*evidentia*. Nel passo citato è possibile rilevare 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 *sermones*:

*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.<sup>107</sup>*

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

---

<sup>106</sup> *De cas.*, IX, XXVII 8-9.

<sup>107</sup> *Ivi*, 10.

libro, che possa vivere felice e mantenere viva la fama di Mainardo e dell'autore<sup>108</sup>.

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 a 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 narrativa<sup>109</sup>, che si potrebbe dire affine alla struttura decameroniana. I motivi dell'impegno etico, 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 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.

---

<sup>108</sup> «Tu autem, parve liber, longum vive felixque, insignis militis Maghinardi meique tenax nominis atque fame», ivi, 11.

<sup>109</sup> Sulla presenza di una cornice nel *De casibus* si rimanda ancora a Maldina 2014.

### 7.3. Espressivismo apotrettico

La cornice visionistica del *De casibus* non è contestualizzata in uno spazio definito. L'unico ambiente in cui si svolge l'azione è la stanza privata dell'autore-narratore, in cui si materializzano 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 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 considerato uno dei più grandi pregi della prosa del *De casibus*. Già nell'Ottocento Attilio Hortis, additando i veristi del suo tempo, riconosceva a Boccaccio il merito di avervi trasmesso un forte effetto di realtà<sup>110</sup>.

La concretezza della narrazione è tutta da individuare nella rappresentazione delle sofferenze fisiche dei personaggi che la animano, in questo senso, dunque, «il *De casibus virorum illustrium* è fondamentalmente un *de casibus corpororum*»<sup>111</sup>. Boccaccio si definisce tramite la voce di Brunichilde «calamitatum preteritarum eviscerator novissime»<sup>112</sup>. Il termine “eviscerator”, utilizzato in questa sede in forma metaforica, sembra cogliere a pieno il percorso di dissezione e smembramento della fisicità umana realizzato nell'opera. La fortuna si abbatte sul corpo dei protagonisti e con la sua violenza offre lo spettacolo di morti edificanti sviluppato nell'economia narrativa in maniera direttamente proporzionale alla componente distruttiva e truce, tanto che è possibile identificare nel testo il parallelismo tra «incremento etico e incremento macabro» proprio della letteratura espressivista medievale<sup>113</sup>. È quindi il campo sensoriale della vista a premezzare 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

---

<sup>110</sup> Hortis pone inoltre in relazione questo tratto stilistico del *De casibus* con il *Corbaccio*, cfr. Hortis 1879, p. 121 e n. 1.

<sup>111</sup> Gigliucci 2008, p. 33

<sup>112</sup> *De cas.*, IX, I 5.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

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<sup>114</sup>.

Come detto, le anime si presentano al cospetto dell'autore e narratore manifestando su quel che resta del loro corpo dopo la morte le tracce dei drammatici casi sostenuti in vita. Nel contesto di una visione, il *De casibus* ha come oggetto vicende concrete. La narrazione guarda a un mondo terreno e reale, in cui l'elemento di finzione investe unicamente il livello della cornice. La fortuna – a più riprese personificata nell'opera – è ostentata tramite la violenza con cui si abbatte nella vita degli uomini. In qualità di prova concreta e innegabile della 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 Eva<sup>115</sup>, che si presentano cospetto di Boccaccio come due vegliardi erosi dalle loro (quasi) interminabili vite<sup>116</sup>. L'aspetto dei "decrepiti" colpisce l'autore 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»<sup>117</sup>. 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 testo<sup>118</sup>, si veda

---

<sup>114</sup> «Gracci Gaius et Tyberius fratres post miseriam Alexandri non minus clamoribus camerulam meam complentes quam dudum tribuni romanum forum facerant», *Ivi*, V, XVI 1.

<sup>115</sup> Anche il *De mulieribus claris* prende avvio con il capitolo *De Eva parente prima*. Le fonti principali della biografia di Adamo ed Eva sono *Genesis*, 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. Ceccherini, Monti 2013, pp. 374-6.

<sup>116</sup> Cfr. *De cas.*, I, I 1.

<sup>117</sup> *Ivi*, 3.

<sup>118</sup> 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

almeno l'immagine di Gaio Mario Arpinate, rappresentato 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 («ante oculos meos», specifica Boccaccio con termini propri della tradizione retorica<sup>119</sup>). Particolarmente pregnante è ancora la storia del filosofo Callistene, che appare più come un “mozzicone” cosparso di sangue e polvere che un uomo («ut potius truncum sanguine pulvereque respersum sese moventem extimasses quam incedentem hominem»<sup>120</sup>). La sua vista è a tal punto impressionante da condurre al pianto lo stesso autore. La morte, 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 caeva inclusus est et cum eo canis unus quietis lacesciti infestator assiduus<sup>121</sup>

---

facie extremi adhuc rogi, insignia ferens, querebatur anxie», ivi, 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 inician, 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 ampliorem sui nominis detestationem plusculis recitandam verbis assumpsit», VIII, II 13; «Gallerius Maximianus Augustus fetida putredine tabeque squalida completus calamum in se traxit», VIII, IX 1.

<sup>119</sup> Ivi, VI, I 29.

<sup>120</sup> Ivi, IV, VII 3-4.

<sup>121</sup> Ivi, 18-9.

Il corpo del filosofo, mutilato in più punti, è esibito per pubblico ludibrio e ancora sottoposto a tortura. L'unico sollievo dal 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 fonti<sup>122</sup>. La descrizione del supplizio sembra, tuttavia, provenire piuttosto da Giustino, che si sofferma a sottolineare l'entità delle mutilazioni subite dal personaggio<sup>123</sup>. Nel *De casibus*, però, la descrizione appare amplificata rispetto al modello, sia per la violenza espressiva sia per i supplizi inflitti: 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 l'anima è mescolata nella folla dei 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*? Excutate 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<sup>124</sup>

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

<sup>122</sup> I riferimenti sono tratti Zaccaria in Boccaccio 1983, p. 956. Si considerino almeno: Orosio, *Historiæ 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 di Boccaccio è stata variamente discussa in queste pagine; *Fact. Dict.*, IX, VII 2, ext. 11, testo sicuramente noto all'autore.

<sup>123</sup> Cfr. Giustino, XV 3, 4.

<sup>124</sup> *De cas.*, IV, VII 22-3.

cene, vesti scintillanti d'oro, oscene libidini e costumi segnati dalla vergogna. Boccaccio si rivolge dunque in maniera imperativa ai suoi lettori chiedendo loro 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 posto *ante oculos* il corpo macilento del personaggio.

Per esemplare le forme stilistiche usate da Boccaccio nella scrittura del *De casibus* sarà utile seguire progressivamente l'*exemplum* di apertura, ovvero la vita di Adamo ed Eva. La loro congiunta biografia è contestualizzata nell'immagine dei giardini dell'*Eden*, a cui è dedicata una *descriptio locis* piuttosto ampia. L'attenzione destinata al luogo in cui si è svolta la prima fase della loro esistenza è funzionale a drammatizzare le vicende di tutti i personaggi del *De casibus*. Gli umili casi vissuti dalle persone 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. 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<sup>125</sup>.

Come nella prima duplice biografia, i luoghi in cui si sviluppano le vite del *De casibus* sono ritratti con attenzione esclusivamente quando la loro definizione è utile ad amplificare la gravità delle azioni narrate. Si consideri l'esempio della particolarmente corposa connotazione della sontuosa casa neroniana, dimostrazione dei suoi tentativi di conquistare fama perpetua sperperando i propri averi nella costruzione di ambienti dediti al lusso. Pur avendo un'abitazione dal perimetro di oltre tremila passi, Nerone ne edifica una seconda ancor più grande. Devastata da un incendio, la ristrutturazione ampliandone ancora le dimensioni. Il lettore assiste così alla progressiva crescita del peccato in una narrazione che procede per accumulo di aggravanti. Lo spazio circostante la villa non è riempito dai canonici chiostri e giardini, ma di

---

<sup>125</sup> Cfr. *ivi*, I, I 6-7.

spazi ancor più grandi: vigneti, campi, selve, enormi fontane e animali. Ogni elemento che compone l'abitazione è decorato con avorio, oro, gemme e preziose conchiglie<sup>126</sup>. L'*enumeratio* 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 massimo di tale comportamento umano può essere tratto dalla seconda biografica del libro I, ovvero quella di Nembrot<sup>127</sup>:

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.<sup>128</sup>

Marcata dal duplice uso del verbo vedere, la descrizione della Torre di Babele è modulata in forma superlativa, nonché dall'uso di stilemi collettivi 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

<sup>126</sup> Cfr. *ivi*, VII, IV 13-4.

<sup>127</sup> 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 in Boccaccio 1983, pp. 915-6.

<sup>128</sup> *De cas.*, I, III 6-7.

mostra un comportamento umano di sfida a Dio.

Come detto, 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 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*.<sup>129</sup>

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 tipici dell'opera. Ecco quindi comparire, al posto del paradiso edenico, i vizi, l'indigenza, le malattie, la vecchiaia, l'esilio, il lavoro, ovvero lo "scherzo 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 naturali<sup>130</sup>. Lo spazio che li circonda è ora connotato esclusivamente in forma 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.

<sup>129</sup> *De cas.*, I, I 11-2.

<sup>130</sup> Per le descrizioni delle tempeste si veda almeno ivi, XV 10 e IV, X 3.

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 Giuliano l'Apostata<sup>131</sup>. 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 il riferimento agli elmi dei soldati quasi ardenti in quanto surriscaldati dal sole cocente<sup>132</sup>. Allo stesso modo Radagaiso, re dei Goti, si accorge troppo tardi di aver portato il suo esercito in una zona più che impervia<sup>133</sup>. Un contesto caratterizzato in maniera affine a quelli ora citati è inoltre lo spazio in cui si muove Annibale nel tentativo di valicare le Alpi, impresa segnata da un altissimo numero di decessi umani e animali<sup>134</sup>. Mortifere, truci e dal forte impatto immaginifico 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»<sup>135</sup>. In tutti questi spazi testuali, l'esito visualizzato è ottenuto tramite l'alternanza di lunghe lasse descrittive e brevi dettagli di realtà dalle tinte orrorifiche. Il risultato è una teatralità drammatica di cui ancora un ottimo esempio è la definizione dell'atmosfera in cui si svolge la narrazione umiliante della fuga di Mitridate e della sua truppa: 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 terrorizzati si scagliano quindi contro di esse, facendo vibrare le proprie armi nel vuoto e finendo per sperperare energie e armi<sup>136</sup>.

---

<sup>131</sup> Su Giuliano l'Apostata nel *De casibus* vd. Trovato 2014.

<sup>132</sup> Cfr. *De cas.*, VIII, XI 11.

<sup>133</sup> Ivi, XIV 6.

<sup>134</sup> «Pyreneo superato, devenit ad Alpes. Quas tam ratione montium scabrosissimorum et inviorum fere quam insultuum», ivi, V, X 4.

<sup>135</sup> Ivi, VI, V 28.

<sup>136</sup> Cfr. ivi, 34-5.

Come detto, 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 lustraue ferarum delitescens, nepotis sagitta confossum?*<sup>137</sup>

Si crea così una sovrapposizione di punti di vista tra Boccaccio-personaggio, biografati e lettori. Lo spettacolo più truce è però quello destinato ai lettori, che sono spettatori tanto delle fini violente dei protagonisti delle vite, quanto delle ulteriori morti di cui sono testimoni gli stessi spiriti nel corso della vita terrena, e lo sono attraverso il filtro espressivo del narratore che acutamente seleziona i tratti più traumatici e traumatizzanti della realtà visionistica. 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*<sup>138</sup> – è il caso di Atalia. La donna vede tutti i suoi parenti perire di morte violenta; quando Boccaccio personaggio la incontra per la prima volta, è ancora bagnata di lacrime e con i capelli scomposti per la sofferenza che l'ha afflitta in vita<sup>139</sup>. 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, abbandonando la vita in una morte atroce, disgustosa e

<sup>137</sup> Ivi, I, I 13.

<sup>138</sup> 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 Cerbo 1984.

<sup>139</sup> Cfr. *De cas.*, II, VI 10.

maleodorante<sup>140</sup>. Ancora Atalia è obbligata a vederne il cadavere vilipeso e privato di una sepoltura regale<sup>141</sup>. 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.<sup>142</sup>

La morte di Iezabel è narrata da Boccaccio ancora nel *De mulieribus claris* e nelle *Espozizioni sopra la Comedia*<sup>143</sup>, ma solo nelle pagine del *De casibus* il macabro arriva a un tale livello di particolareggiamento da assumere 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 poltiglia fino a confondersi con il fango: quel che matericamente rimane della donna 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 proprio intento pedagogico.

Come già appare da queste analisi, le fini violente e sanguinose dei personaggi 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

<sup>140</sup> Cfr. *ivi*, VII 5.

<sup>141</sup> Cfr. *De cas.*, II, VII 6.

<sup>142</sup> *De cas.*, II, VII 10.

<sup>143</sup> «sic et Iezabelem matrem regiis ornatum e turri celsa deictam et discurrentium calcatam 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 scalpitata e divenir loto e sterco della vigna», *Esp.*, *Inf.*, I, Lett., 37-48.

essere argomentate nei *sermones* che le completano. 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. Esempio pregnante in questo senso è la figura di Sardanapalo, re degli Assiri, rappresentato come l'ideatore del lusso. A lui si devono, sottolinea Boccaccio, un gran numero di invenzioni futili: 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 sessuali<sup>144</sup>. 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 Boccaccio nell'*Epistola XIII*<sup>145</sup>:

Ceterum, ne quis illum arbitraretur solitudini damnatum omnino, sibi contubernales quesivit popine nidore afflantes cocos, *sanguine bestiarum luridos lanistas, squamis piscium coruscis 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 scelorum.<sup>146</sup>

In questa occasione, il lettore assiste a una moltiplicazione dei campi sensoriali. Se fino a ora era stata la vista a esser sovrastimolata, è questo il momento in cui l'oggetto della narrazione non è solo posto *ante oculos*, ma anche *ad aures* e *ad nares*. 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 a una folla di donne lascive, è aperta la reggia di Sardanapalo, icastico emblema della smoderatezza. La scelta dei singoli personaggi ha una carica espressiva altissima in cui Boccaccio si

---

<sup>144</sup> *De cas.*, II, XII 8.

<sup>145</sup> Per un'analisi approfondita si veda Mauriello 2021.

<sup>146</sup> *De cas.*, II, XII, 11.

destreggia con un abile virtuosismo mai fine a sé stesso. Avvertendo la sua rovina, Sardanapaolo comprende i suoi peccati, ma non mostra segno di cedimento: decide infatti di morire arso su un'ara 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 relict»<sup>147</sup>.

Il tema del cibo e degli effetti perniciosi della gola è argomento tipico della letteratura dedicata al basso corporeo e particolarmente evidenti sono le descrizioni a 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 Cesare<sup>148</sup>. 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, egli insiste in una ricca aggettivazione atta alla moralizzazione dei contenuti, impiegando termini quali “insatiabilis”, “ferinus” o “hiulcus”. È proprio a partire dal modello boccacciano che negli specchi dei principi «emblema della concupiscenza, l'ingordigia diventa l'attributo del tiranno»<sup>149</sup>. Tale aspetto è particolarmente evidente nel passo dedicato a Vitellio: di umili origini, diviene dedito al peccato di gola solo in seguito all'aver raggiunto l'alta carica di imperatore; dopo aver ceduto a questo vizio, si abbandona a ogni altro e nel suo grasso petto lascia spazio a qualsiasi forma di crudeltà<sup>150</sup>. Il ritratto è impietoso e umiliante: 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 commessiones cene atque convivia,

---

<sup>147</sup> Ivi, 32.

<sup>148</sup> 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 Pucci Donati 2015.

<sup>149</sup> Quellier 2012, p. 28.

<sup>150</sup> Cfr. *De cas.*, VII, VI 13.

quibus apud varios et sepiissime toto vacabat studio, mediis etiam in sacrificiis et inter altaria occupatus, semicoctas ex popinis raptim rapti carnes seu diei preteriti semesa fragmenta portari iubebat et pontificibus 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.<sup>151</sup>

La figura del tiranno è gradualmente 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»<sup>152</sup>). Nonostante egli sia un imperatore, preferisce crapule e taverne alle guerre, favorendo in ogni 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 cuoco<sup>153</sup>. La fine di Vitellio è segnata da violenza e umiliazione; la sua figura è abbassata a livello bestiale. 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 fetido. L'impero di Vitellio termina così insieme alla sua ubriachezza<sup>154</sup>.

---

<sup>151</sup> Ivi, 12.

<sup>152</sup> Ivi, 16.

<sup>153</sup> Cfr. ivi, 20.

<sup>154</sup> «*ligatis post tergum manibus indutoque gucturi eius laqueo, seminudus in forum deductus est nec solum turpibus verbis occurrentium increpitus atque delasus, sed ceno lutoque atque stercoribus 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*», ivi, VII, VI 22-3.

Alla vita segue una ricca e acuta invettiva dal titolo *In gulam et gulosus*, che si chiude con un riferimento al tiranno<sup>155</sup>. La *comparatio* posta in apertura della digressione sermocinale riconosce la gola come il peggiore di tutti i vizi, poiché, causando un'alterazione mentale, ne procura ulteriori<sup>156</sup>. L'ingordigia non è un problema di sola natura morale, ma anche fisica, poiché ha gravi effetti sulla salute degli uomini incidendo sul cervello quanto sull'apparato digerente e corrompendo così gli umori corporei<sup>157</sup>. Le conseguenze di tale alterazione sono presentate in una sequenza enumerativa ordinata in una *climax* ascendente di gravità che culmina con la morte<sup>158</sup>.

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 umano<sup>159</sup>. I quadri visivi sono arricchiti dalle sensazioni olfattive proprie della materia umana in stato di disfacimento e putrefazione.

---

<sup>155</sup> Attilio Hortis ritiene il capitolo interamente dipendente da Fulgenzio, trascritto da Boccaccio al f. 106v di ZM, vd. Hortis 1879, pp. 536-7. Diverse le opinioni più recenti, per cui vd. Costantini 1973, p. 48.

<sup>156</sup> «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. La derivazione di ulteriori peccati a partire dall'abbandono alla gola è variamente notata dai predicatori medievali. Si consideri, per questa interpretazione, la modellizzazione di Alano da Lilla nella *Summa de arte praedicatoria*, che è da intendersi come codificazione di tendenze condivise. Nel sermone modello *contra gulam* al consumo eccessivo di cibo e all'ubriachezza non solo sono attribuite le cause di malattie fisiche come la febbre, l'epilessia e la paralisi, ma anche l'origine dell'alienazione mentale, nonché della perdita di ogni virtù e della ragione, cfr. Alano, *Summa*, p. 49.

<sup>157</sup> Cfr. *De cas.*, VII, VII 6-7.

<sup>158</sup> Cfr. *ivi*, 7-8.

<sup>159</sup> Sulla malattia nel *De casibus* si veda Cerbo 1984, pp. 275-7.

Si prenda a 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 prodesse *cognosceret* se mori auspicans, ut suo funeri publice Iudeorum lacrim, cum eis se odiosum adverteret, prestantur, novum crudelitatis genus commentus est.<sup>160</sup>

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 rimosso le sue viscere putrefatte, vede uscire vermi da ogni suo orifizio come fosse una "cloaca putrida"<sup>161</sup>. I riferimenti alla dimensione olfattiva rendono ancora più vivida le storie disorrevoli atte a provocare disgusto per la realtà terrena nel lettore. Entrambi i ritratti mettono in scena un motivo tipico delle *artes praedicandi*, già citato nell'analisi del *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*, in cui 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:

<sup>160</sup> Ivi, II 36.

<sup>161</sup> «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 tetra inficeretur odore», ivi, VIII, IX 9.

Sed ea cedente, in Arnulphum, ex concubina Carolimanni filium et Romanorum imperatorem, *oculos inieci* 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.<sup>162</sup>

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. A causare l'incessante prurito sono 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 riferire che egli è così invaso dai parassiti da non poter sopportare la sofferenza con alcuna cura medica<sup>163</sup>. Nel semplice dato storiografico Boccaccio legge la 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, l'autore sottolinea di aver "introdotto gli occhi" («*oculos inieci*») nello spirito, di aver osservato i segni della sofferenza rimasti sull'effigie scavando nel profondo, attraversando i vari strati della corporeità fino al livello viscerale. La predominanza del campo semantico della vista conferma

---

<sup>162</sup> Ivi, IX, VI 7.

<sup>163</sup> «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 in Boccaccio 1983, 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.

l'aderenza della scrittura boccacciana alla retorica dell'amplificazione evidente.

Numerosi sono ancora gli esempi che potrebbero essere tratti dal *De casibus*, in cui l'impianto stilistico di evidenza e violenza espressiva mantiene sempre una forte compattezza. Come detto 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 essere fine a sé 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 [...]?»<sup>164</sup>. La domanda ha dunque ovvia risposta nella natura stessa dell'opera, ovvero nel principio medico allopatico e classico *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 della scrittura visualizzante, nonché tramite una retorica piena e corrispondente a un contenuto concreto, Boccaccio realizza una terapia di natura medico-pedagogica.

#### 7.4. 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

---

<sup>164</sup> *De cas.*, II, XXI 3.

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 effatum corpus Fortune ictus ostendens, Phylippa cathinesis tremula voce deposcere se saltem tanquam pedissequam, si aliter non datur, trahi post reges»<sup>165</sup>. 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 pedagogico boccacciano. La scelta di dare spazio a una umile lavandaia è 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<sup>166</sup>

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 *Parisiana poetria*, a 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*»<sup>167</sup>. Le

---

<sup>165</sup> Ivi, IX, XXV 2.

<sup>166</sup> Ivi, IX, XXV 2.

<sup>167</sup> *Par. poet.*, VII.

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, le *Due lotrices*<sup>168</sup>. 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 oculari 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 ampliacionem 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.<sup>169</sup>

Come detto, la vita di Filippa è presentata dall'autore come un inedito. Per questa ragione, Boccaccio si vede costretto ad ampliare il suo dettato in onore della chiarezza espressiva. Le fonti giungono in via orale

<sup>168</sup> Il testo è stampato nell'edizione della *Parisiana poetria* a cura di Ernst Gallo. Sulla tragedia vd., anche per la bibliografia pregressa, almeno Bisanti 2009.

<sup>169</sup> *De cas.*, IX, XXV 3-4.

per la prima parte della narrazione e per testimonianza diretta per quella che segue<sup>170</sup>. Sulle prime, non può essere assicurata veridicità; le seconde invece si avvalgono della sua autorità in qualità di spettatore della condanna pubblica che la donna subì quando l'autore 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 in tutto il *De casibus* ogni qual volta il protagonista 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 Gravina<sup>171</sup>. Quali che siano le origini delle notizie, rimane fondamentale sottolineare che la biografia non era in effetti del tutto inedita e Boccaccio non ne fu davvero testimone oculare. L'insistenza autoriale su queste due componenti andrà quindi letta come uno stratagemma di natura retorica.

La vita di Filippa di Catania non si apre, quindi, con notizie più o meno dettagliate sui suoi *adtributa personis e negotiis*, ma con l'esperienza diretta di Boccaccio che a più riprese rimarca il suo ruolo di spettatore, creando una sovrapposizione dei piani ricettivi tra autore e lettori. Quando egli è adolescente, la biografata da balia riesce a guadagnare una buona posizione sociale grazie a un favorevole matrimonio con uno schiavo etiope divenuto Gran Siniscalco. I primi mutamenti della sua stabile fortuna sono una serie di luttu, che la lasciano a ogni modo in posizione positiva insieme alla nipote Sancia e al figlio Roberto, che eredita l'incarico paterno. È solo quando la donna è in età avanzata che la Fortuna cambia il suo corso: 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

<sup>170</sup> Cfr. anche *De cas.*, IX, XXVI 7.

<sup>171</sup> Cfr. Carraro 1980. Si vedano inoltre le considerazioni di Vecce 2005.

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 narrazione<sup>172</sup>.

Una serie di oscuri stravolgimenti di potere conduce alla morte di Andrea, secondo figlio di Caroberto d'Angiò, re d'Ungheria<sup>173</sup>. Filippa, Sancia e Roberto sono accusati dell'omicidio e condannati a una spettacolare e pubblica pena capitale. 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 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 uomini<sup>174</sup>. 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

<sup>172</sup> *De cas.*, IX, XXVI 17.

<sup>173</sup> Per i dettagli storici di queste vicende vd. Zaccaria in Boccaccio 1983, pp. 1060-4 e il più aggiornato Aricò 2012. Allo studio di Denise Aricò si rimanda anche per l'ulteriore bibliografia relativa alla corte angioina.

<sup>174</sup> 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.

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.<sup>175</sup>

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 delictis regiis maiora per crimem appetere, ut, igni damnata, se cum quesitis tam fede deperderet»<sup>176</sup>. Nel tentativo di avere tutto, Filippa perde ciò che aveva acquisito e sé stessa. Sarebbe dunque stato meglio accontentarsi del sostentamento della povertà<sup>177</sup>, piuttosto che vivere un'esistenza nobiliare e perire di una morte atroce. L'*exemplum* conclusivo del *De casibus*, moltiplicato nella tripla storia di Filippa, Sancia e Roberto, 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

---

<sup>175</sup> *De cas.*, IX, XXVI 23-7.

<sup>176</sup> Ivi, 28.

<sup>177</sup> Un'apostrofe alla povertà è in ivi, I, XVI.

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.

\*

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 etico. 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, e 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.



# Bibliografia

## Opere di Giovanni Boccaccio

- BOCCACCIO 1962: G. Boccaccio, *Corbaccio*, a cura di G. Natali, Milano, Mursia.
- BOCCACCIO 1964a: G. Boccaccio, *Filostrato*, a cura di V. Branca, in Id., *Tutte le opere*, vol. II, Milano, Mondadori.
- BOCCACCIO 1964b: G. Boccaccio, *Teseida*, a cura di A. Limentani, in Id., *Tutte le opere*, vol. II, Milano, Mondadori.
- BOCCACCIO 1967a: G. Boccaccio, *De mulieribus claris*, a cura di V. Zaccaria, in *Tutte le opere*, vol. X, Milano, Mondadori.
- BOCCACCIO 1967b: G. Boccaccio, *Filocolo*, a cura di A.E. Quaglio, in *Tutte le opere*, vol. I, Milano, Mondadori.
- BOCCACCIO 1968: G. Boccaccio, *Corbaccio*, introduzione, testo critico e note a cura di T. Nurmela, Helsinki, Suomalien Tiedeakatemia.
- BOCCACCIO 1974: G. Boccaccio, *Amorosa visione*, a cura di V. Branca, in Id., *Tutte le opere*, vol. III, Milano, Mondadori.
- BOCCACCIO 1983: G. Boccaccio, *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.
- BOCCACCIO 1992: G. Boccaccio, *Epistole*, a cura di G. Auzzas, in Id., *Tutte le opere*, vol. V.1, Milano, Mondadori.
- BOCCACCIO 1994: G. Boccaccio, *Corbaccio*, a cura di G. Padoan, in Id., *Tutte le opere*, vol. V.II, Milano, Mondadori.
- BOCCACCIO 1994a: G. Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di C. Del Corno, in *Tutte le opere*, vol. V.2, Milano, Mondadori.
- BOCCACCIO 1994b: G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia*, a cura di G. Padoan, Milano, Mondadori, 1994.
- BOCCACCIO 1998: G. Boccaccio, *Genealogie Deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, in *Tutte le opere*, vol. VII-VIII, Milano, Mondadori.
- BOCCACCIO 2013: G. Boccaccio, *Rime*, edizione critica a cura di R. Leporatti, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2013.
- BOCCACCIO 2014: G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi.

- BOCCACCIO 2017a: G. Boccaccio, *Decameron*, Introduzione, note e repertorio di cose (e parole) del mondo di A. Quondam, Testo critico e Nota al testo a cura di M. Fiorilla, Schede introduttive e notizia biografica di G. Alfano, edizione rivista e aggiornata, Milano, BUR-Rizzoli.
- BOCCACCIO 2017b: G. Boccaccio, *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.
- BOCCACCIO 2020: G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di M. Veglia, Milano, Feltrinelli.

### **Edizioni, commenti e traduzioni delle ulteriori opere citate**

- ALANO DA LILLA 1981: Alan of Lille, *The Art of Preaching*, trad. di G. R. Evans, Kalamazoo, MI: Cistercian Publications.
- ARISTOTELE 1989: Aristote, *Rhétorique*, texte établi et traduit par Dufour, M. – Wartelle, A., Paris, Les Belles Lettres.
- ARISTOTELE 1997: P. Slomkowski, *Aristotle's Topics*, Leiden, New York, Brill.
- BRACCIOLINI 1984: P. Bracciolini, *Lettere*, II, *Epistolarum familiarium libri*, a cura di H. Harth, Firenze, Olschki.
- BRUNETTO 1968: Brunetto Latini, *Rettorica*, testo critico a cura di F. Maggini, Firenze, Le Monnier.
- CAMARGO 2019: M. Camargo, *Tria sunt: an Art of Poetry and Prose*, a cura di Martin Camargo, Cambridge-London, Cambridge University Press.
- CICERONE 1960: Marci Tullii Ciceronis, *Division de l'art oratoire. Topiques*, textes établis et traduits par Bornecque, H., Paris, Les belles lettres.
- CICERONE 1969: Marci Tullii Ciceronis, *De oratore*, a cura di K. F. Kumaniecki, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri.
- CICERONE 1970: Marci Tullii Ciceronis, *Brutus*, recognovit Malcovati, H., Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri.
- CICERONE 1994: Marci Tullii Ciceronis, *De l'invention*, texte établi et traduit par Achard, G., Paris, Les belles lettres.
- CICERONE 2003: Marci Tullii Ciceronis, *Topica*, edited with a Translation, Introduction and Commentary by Reinhardt, T., Oxford, Oxford University Press, 2003.
- CONVERSINI 1986: G. Conversini da Ravenna, *Rationarium vitae*, a cura di V. Nason, Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere.
- CORNIFICIO 1969: Cornifici, *Rhetorica ad Herennium*, a cura di G. Calboli, Bologna, Patron.
- DA PASTRENGO 1991: Guglielmo da Pastrengo, *De viris illustribus et de originibus*, a cura di G. Bottari, Padova, Antenore.
- FARAL 1924: E. Faral, *Les arts poetiques du XIIe et du XIIIe siecle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion.

- GALLO 1971: E. Gallo, *The Poetria Nova and its sources in early rhetorical doctrine*, Paris, Mouton.
- GERVASIO DI MELKLEY 1965: Gervasio di Melkley, *Ars poetica*, Kritische Ausgabe von H.J. Gräbener, Münster.
- GIOVANNI DI GARLANDIA 1974: T. Lawler (a cura di), *The Parisiana Poetria of John of Garland*, New Haven and London, Yale.
- GOFFREDO DI VINSAUF 2010: Geoffroy of Vinsauf, *Poetria Nova*, trad. di M. Nims, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- KNUST 1886: E. Knust (a cura di), *Burley liber de vita et moribus philosophorum*, a cura di E. Knust, Tübingen, Litterarischer Verein in Stuttgart.
- MATTEO DI VENDÔME 1988: Mathei Vindocinensis, *Opera*, a cura di F. Munari, III. *Ars versificatoria*, Roma, vol. 1.
- PETOLETTI 2000: M. Petoletti, *Il Chronicon di Benzo d' Alessandria e i classici latini all'inizio del XIV secolo. Edizione critica del libro XXIV*, Milano, Vita e Pensiero 2000.
- PETRARCA 2008: F. Petrarca, *De viris illustribus. Adam-Hercules*, a cura di C. Malta, Messina, Peculiares.
- QUINTILIANO 1975-80: Quintilian, *Institution oratoire*, texte établi et traduit par J. Cousin, tomes 7, Paris, Les belles lettres.
- SALUTATI 1891-1911: C. Salutati, *Epistolario*, a cura di F. Novati, Roma, Forzari e C.
- VIRGERIO 1934: P. Virgerio, *L'Epistolario di Pier Paolo Virgerio*, a cura di L. Smith, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo.
- ZAGGIA 2009-15: 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.

### Studi

- ACCAME LANZILLOTTA 1988: M. Accame Lanzillotta, *Le postille del Petrarca a Quintiliano (Cod. Parigino lat. 7720)*, in "Quaderni Petrarcheschi", 5, pp. 1-201.
- ACHARD 2000: G. Achard, *Pathos et passions dans l'Ad Herennium et le De inventione*, in *Hortus litterarum antiquarum. Festschrifts für Hans Armin Gärtner*, A. Haltenhoff, F.H. Mutschler (a cura di), Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter.
- ADAMS 1982: J.N. Adams, *The latin sexual vocabulary*, Londra, Duckworth.
- ALESSIO, LOSAPPIO 2018: G.C. Alessio, D. Losappio (a cura di), *Le poetriae nel Medioevo latino*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.
- ALFANO 2015: G. Alfano, *Cibo per gli occhi: il banchetto come dispositivo teatrale nel Decameron*, in S. Ferrara, M. T. Ricci, E. Boillet (a cura di) *Boccacce, entre Moyen Âge et Renaissance. Les tensions d'un écrivain*, Parigi, Honoré Champion, pp. 67-80.

- ANDREEV 1985: M. Andreev, *La struttura del Filocolo*, in P. Giannantonio (a cura di), *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna*, Atti dell'XI Congresso dell'Associazione per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (Napoli-Salerno, 14-18 aprile 1982), Napoli, Lofredo, pp. 39-50.
- ARICÒ 2012: D. Aricò, *Un personaggio singolare del De casibus virorum illustrium di Boccaccio*, in F. Benozzo (a cura di), *Culture e livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*, Atti del Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009), Roma, Aracne.
- AUERBACH 1964: E. Auerbach, *Frate Alberto*, in Id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, vol. 1 pp. 224-252.
- AURIGEMMA 1987: M. Aurigemma, *Boccaccio e la storia. Osservazioni sul De casibus V 1*, in "Studi latini e italiani", 1, pp. 69-92.
- AUZZAS 1973: G. Auzzas, *I codici autografi. Elenco e bibliografia*, in "Studi sul Boccaccio", 7, pp. 1-20.
- AUZZAS 2002: G. Auzzas, *Dalla predica al trattato: lo Specchio della vera penitenza di Iacopo Passavanti*, in "Lettere italiane", 54, 3, pp. 325-42.
- AYGON 2004: J.P. Aygon, *Imagination et description chez les rhéteurs du Ier siècle ap. J.-C.*, in "Latomus", 43, pp. 108-23.
- BADINI CONFALONIERI 1984: L. Badini Confalonieri, *Madonna Oretta e il luogo del Decameron*, in *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'arciere, pp. 127-43.
- BAGNI 1968: P. Bagni, *La costituzione della poesia nelle artes del XII e XIII secolo*, Bologna, Zanichelli.
- BALDELLI 1806: *Vita di Giovanni Boccaccio scritta dal conte Gio. Batista Baldelli*, Firenze, appresso Carli Ciardetti e comp.
- BALDWIN 1972: C.S. Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic to 1400*, Londra, McMillan.
- BALLARINI 2014: A. Ballarini, *Presenze e prospettive bibliche nel De casibus virorum illustrium e nel De mulieribus claris di Giovanni Boccaccio*, in "Studi ambrosiani di italianistica", 4, pp. 101-21.
- BARATTO 1970: M. Baratto, *Realtà e stile nel Decameron*, Vicenza, Neri Pozza.
- BARBERI SQUAROTTI 1992: G. Barberi Squarotti, *Visione e ritrattazione: il Corbaccio*, in "Italianistica", 21, 2-3, pp. 549-62;
- BARBIELLINI AMIDEI 2018: B. Barbiellini Amidei, *A proposito dell'invocazione a Venere, al sonno e al libro nella Fiammetta*, in A. M. Cabrini, A. D'Agostino (a cura di) *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, Milano, Ledizioni, pp. 197-211-
- BARDI 1993: 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, pp. 51-82.
- BARDI 1998: M. Bardi, *Le voci dell'assenza. Una lettura dell'Elegia di Madonna Fiammetta*, Torino, Tirrenia.
- BARILLI 1985: R. Barilli, *La retorica nella narrativa di Boccaccio. L'Elegia di Madonna Fiammetta*, in "Quaderni d'italianistica", 6, 2, pp. 241-8.

- BAROLINI 2020: T. Barolini, *The scholar and the widow: Corrupt Appetite And Moral Failure in Society's Intellectual Elite*, in W. Robins (a cura di) *The Decameron Eighth Day in Perspective*, Toronto, Toronto University Press, pp. 148-89.
- BARSELLA 2009: S. Barsella, *La parola icastica: strategie figurative nelle novelle del Decameron*, in "Italianistica: rivista di letteratura italiana", 37, 2, pp. 91-102, a pp. 101-2.
- BARTUSCHAT 2009: J. Bartuschat, *Appunti sull'eccfrasi in Boccaccio*, in "Italianistica", 38, 2, pp. 71-90;
- BATTAGLIA 1935: S. Battaglia, *Schemi lirici nell'arte del Boccaccio*, in "Archivum Romanicum", 19, 1, poi ristampato in Id., *Schemi lirici nell'arte del Boccaccio*, Firenze, Olshcki.
- BATTAGLIA 1965: S. Battaglia, *Il significato della Fiammetta*, in Id., *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, pp. 659-668.
- BATTAGLIA RICCI 1987: L. Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della Morte»*, Roma, Salerno Editrice.
- BATTAGLIA RICCI 1989: L. Battaglia Ricci, *Leggere e scrivere novelle tra '200 e '300*, in S. Bianchi (a cura di), *La novella italiana*, Atti del convegno (Capraola, 19-24 settembre 1988), Roma, Salerno, vol. II, pp. 629-55.
- BATTAGLIA RICCI 1994: L. Battaglia Ricci, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Pisa, Gruppo Editoriale Internazionale.
- BATTAGLIA RICCI 1995: L. Battaglia Ricci, *Autografi antichi e edizioni moderne. Il caso di Sacchetti*, in "Filologia e critica", 20, pp. 385-257.
- BATTAGLIA RICCI 1998: L. Battaglia Ricci, *Per la storia della fondazione del genere novella tra '200 e '300*, in "Medioevo e Rinascimento", n.s., 9, pp. 307-20.
- BATTAGLIA RICCI 2000a: L. Battaglia Ricci, *"Una novella per esempio". Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento*, in "Studi sul Boccaccio", 18, pp. 105-24.
- BATTAGLIA RICCI 2000b: L. Battaglia Ricci, *Boccaccio*, Roma, Salerno editrice.
- BATTAGLIA RICCI 2003: L. Battaglia Ricci, *Comporre il testo: elaborazione e tradizione*, in E. Malato, *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del convegno (Urbino, 1-3 ottobre 2001), Roma, Salerno, pp. 21-40;
- BATTAGLIA RICCI 2013: L. Battaglia Ricci, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo.
- BATTISTINI 1995: A. Battistini, *Retorica*, in R. Bragantini, P. M. Forni (a cura di) *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 320-43.
- BAUSI 2019: F. Bausi, *Sull'utilità e il danno della ricerca delle fonti. Il caso del Decameron*, in "Carte romanze", 7, 1.
- BAXTER 2014: C. Baxter, *Galeotto fu la metafora: Language and sex in Boccaccio's Decameron*, in K.A. McIver (a cura di) *Sexualities, textualities, art and music in early modern Italy*, Ashgate, pp. 23-40.

- BENEDETTI 2000: 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", 6, pp. 107-29.
- BERARDI 2007: F. Berardi, *Le figure dell'evidenza: descriptio e demonstratio nella Rhetorica ad Herennium*, in "Rivista di filologia e istruzione classica", 135, 3, pp. 289-308.
- BERARDI 2010: F. Berardi, *La teoria dello stile in Dionigi di Alicarnasso: il caso dell'enargeia*, in P. Chiron, C. Lévy (a cura di), *Les noms du style dans l'antiquité gréco-latine*, Louvain, Peeters, pp. 179-200.
- BERARDI 2012: F. Berardi, *La dottrina dell'evidentia nella retorica greca e latina*, Perugia, Pliniana.
- BERGDOLT 2002: K. Bergdolt, *La peste nera e la fine del Medioevo*, Casale Monferrato, Piemme.
- BERTÉ, REGNICOLI 2013: M. Berté, L. Regnicoli, *Il codice cassinese archetipo di Varrone*, in De Robertis, Monti, Petoletti, Tanturli, Zamponi 2013, pp. 353-7.
- BERTOLINI 1966: Bertolini, *Alcune ipotesi su possibili fonti del Filocolo*, Verona, Palazzo Giuliani.
- BERTOLINI 1969: V. Bertolini, *Le carte geografiche nel Filocolo*, in "Studi sul Boccaccio", 5, pp. 211-25.
- BILLANOVICH 1961: 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, pp. 335-48.
- BILLANOVICH 1962: G. Billanovich, *Petrarca e i retori latini minori*, in "Italia medioevale e umanistica", 5, pp. 103-64.
- BILLANOVICH 1978: G. Billanovich, *L'insegnamento della grammatica e della retorica nelle Università italiane tra Petrarca e Guarino*, in di J. Paquet, J. Ijsewijn (a cura di) *Les Universités à la fin du Moyen-Age*, Atti del congresso internazionale (26-30 maggio 1975), Louvain, Institut d'études médiévales, pp. 368-380.
- BILLANOVICH 1979: G. Billanovich, *Petrarca, Pietro da Moglio e Pietro da Parma*, in "Italia medioevale e umanistica", 22, pp. 371-389.
- BILLANOVICH 1990: G. Billanovich, *Quattro libri di Petrarca e la biblioteca della Cattedrale di Verona*, in "Studi petrarcheschi", n.s., 7, pp. 233-62.
- BILLANOVICH 1996a: G. Billanovich, *Nuovi autografi del Boccaccio, I Parigino Lat. 4939, II Parigino Lat. 6802 [1952]*, in Id., *Petrarca e il primo Umanesimo*, Roma, Antenore, pp. 142-57.
- BILLANOVICH 1996b: G. Billanovich, *Petrarca e Cicerone*, in "Studi e testi", 124, 1946, pp. 88-106, ora in Id., *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova, Antenore, pp. 158-67.

- BISANTI 2009: A. Bisanti, *Scilla e Romilda: due modelli per una lavandaia omicida. Sulla "tragedia" Due lotrici di Giovanni di Garlandia*, in "Studi medievali", 59, 2, pp. 657-77.
- BISANTI 2019-20: A. Bisanti, *Boccaccio tra l'Alda e il Geta*, in "Heliotropia", 16-17, pp. 1-53.
- BLANC 1978: P. Blanc, *Pétrarque lecteur de Cicéron. Les scolies Pétrarquiennes du De oratore et de l'Orator*, in "Studi petrarcheschi", 9, pp. 109-66.
- BOGGIONE CASALEGNO 1996: V. Boggione, 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.
- BONS, LANE 2003: J. Bons, R.T. Lane, *Institutio Oratoria VI 2: On Emotion*, in O. Tellegen-Couperus (a cura di), *Quintilian and The Law: The Art of Persuasion in Law and Political Aspects*, Leuven, Leuven University Press.
- BOSKOFF 1952: P.S. Boskoff, *Quintilian in the later Middle Ages*, in "Speculum", 27, pp. 71-78.
- BOTTI 2009: F.P. Botti, *Lo scolare o della costruzione*, in *Alle origini della modernità. Studi su Petrarca e Boccaccio*, Napoli, Liguori, pp. 71-120.
- BOURCIEZ 1958: J. Bourciez, *Sur l'énigme de Corbaccio*, in "Revue des Langues Romanes", 72, pp. 330-7.
- BRACCINI, MARCHESI 2003: 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", pp. 139-46.
- BRAGANTINI 2018: R. Bragantini, *Ancora su fonti e intertesti del Decameron: conferme e nuovi sondaggi*, in A. M. Cabrini, A. D'Agostino (a cura di) *Boccaccio, gli antichi e i moderni*, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 115-38.
- BRAGANTINI 2019: R. Bragantini, *Tra generi e fonti: elegia e invettiva nella Fiammetta e nel Corbaccio*, in Id., *Testi e vicende del Trecento: lettura ed esegesi di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Catanzaro, Mannelli, pp. 147-66.
- BRAGANTINI 2021: R. Bragantini, *La sperimentazione in prosa*, in M. Fiorilla, I. Iocca (a cura di), *Boccaccio*, Roma, Carocci, pp. 75-91.
- BRAGANTINI 2022: R. Bragantini, *Il Decameron e il Medioevo rivoluzionario di Boccaccio*, Roma, Carocci.
- BRANCA 1907: V. Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze, Sansoni.
- BRANCA 1956: V. Branca, *Boccaccio Medievale*, Firenze, Sansoni.
- BRANCA 1977: V. Branca, *Giovanni Boccaccio: profilo biografico*, Firenze, Sansoni.
- BRANCA 1990: V. Branca, *Cicerone tra Dante, Petrarca e Boccaccio*, in "Ciceroniana", 7, pp. 201-5.
- BRANCA 1991: 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.
- BRANCA 1999: V. Branca (a cura di), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi.

- BRANCA, VITALE 2002: V. Branca, M. Vitale, *Il capolavoro del Boccaccio e due diverse redazioni*, Venezia, Istituto veneto di cultura, vol. I.
- BRIANO 2022: S. Briano, Boccaccio, *Alessandro e una fonte del Filocolo*, in "Studi sul Boccaccio", 50, pp. 175-88.
- BRUNI 1977: F. Bruni, *Historia calamitatum, Secretum, Corbaccio: tre posizioni su luxuria (-amor) e superbia (-gloria)*, in G. Tournoy (a cura di), *Boccaccio in Europe*, Atti del convegno (Leuven, dicembre 1975), Leuven, Leuven University press, pp. 23-52.
- BRUNI 1983: F. Bruni, *Il Filocolo e lo spazio della letteratura volgare*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. II. Boccaccio e dintorni*, Firenze, Olshki, pp. 1-21.
- BRUNI 1990: F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino.
- BRUNI 1991: F. Bruni, *Dal De vetula al Corbaccio: l'idea d'amore e i due tempi dell'intellettuale*, in "Medioevo romanzo", 1, 1974, pp. 161-221, poi in Id., *Testi e chierici del Medioevo*, Genova, Marietti, 1991, pp. 239-88.
- BRUNI 2003: F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino.
- BURROW 2002: J.A. Burrow, *Gestures and looks in medieval narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CALBOLI 1964-1965: G. Calboli, *La sinonimia latina fino alla prosa classica*, in "Quaderni dell'Istituto di Glottologia", 8, pp. 21-66.
- CALBOLI 2009: G. Calboli, *Cicero, Rhetorica ad C. Herennium, glossatori e dettatori: la forza di una falsa attribuzione*, in "Ciceroniana", 13, pp. 117-40.
- CALBOLI MONTEFUSCO 1988: L. Calboli Montefusco, *Exordium narratio epilogus. Studi sulla teoria retorica greca e romana delle parti del discorso*, Bologna, CLUEB.
- CALBOLI MONTEFUSCO 2004: L. Calboli Montefusco, *Stylistic and Argumentative Function of Theoretical Amplificatio*, in "Hermes" 132, 1, pp. 69-81.
- CALBOLI MONTEFUSCO 2006: L. Calboli Montefusco, *Captatio benevolentiae*, in *Brill's New Pauly online*, ed. by H. Cancik, H. Schreidor.
- CALVO REVILLA 2002: 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", 8, pp. 281-307.
- CALVO REVILLA 2010: A. Calvo Revilla, *Tratamiento de la elocutio en las artes poe-triae medievales*, in A.M. González Carrillo (a cura di), *Post tenebras spero lucemos estudios gramaticales en la España medieval y renacentista*, Granada, Universidad de Granada, pp. 9-28.
- CAMARGO 1995: M. Camargo, *Medieval rhetoric of prose composition. Five english artes dictandi and their tradition*, New York, Mediaeval and Renaissance texts and studies.
- CANDIDO 2015: I. Candido, *Boccaccio rinnovatore dei generi letterari*, in F. Ciabattone, E. Filosa, K. Olson (a cura di) *Boccaccio 1313-2013. Proceedings of the*

- Second Triennial American Boccaccio Association Conference (Georgetown University, October 4-6, 2013), Ravenna, Longo, pp. 225-36.
- CANDIDO 2016: I. Candido, *Boccaccio sulla via del romanzo. Metamorfosi di un genere tra antico e moderno*, in "Arnovit", 1, pp. 8-28.
- CANDIDO 2018: I. Candido, *I confini del Decameron. Fiammetta e Corbaccio a confronto*, in M. Gragnolati, P. Guérin (a cura di), *Aimer ou ne pas aimer. Boccacce*, Elegia di madonna Fiammetta et Corbaccio, Parigi, Sorbonne Nouvelle, pp. 191-207.
- CARDINI 2007: F. Cardini, *Le cento novelle contro la morte. Giovanni Boccaccio e la rifondazione cavalleresca del mondo*, Roma, Salerno.
- CARRAI 1990: S. Carrai, *Ad Somnum, l'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore.
- CARRAI 2006: S. Carrai, *Per il testo del Corbaccio: la vulgata e la testimonianza del codice Mannelli*, in "Filologia italiana", 3, pp. 23-30.
- CARRAI 2016: S. Carrai, *I volgarizzamenti e l'invenzione dell'elegia in volgare*, in Id., *Boccaccio e i volgarizzamenti*, Roma-Padova, Antenore, pp. 20-42.
- CARRARO 1980: A. Carraro, *Tradizioni culturali e storiche nel De casibus*, in "Studi sul Boccaccio", 12, pp. 197-262.
- CASAMASSIMA 1978: E. Casamassima, *Dentro lo scrittoio di Boccaccio. I codici della tradizione*, in "Il Ponte", 24, 6, 1978, pp. 730-9.
- CASAMASSIMA 1982: E. Casamassima, *Dentro lo scrittoio del Boccaccio. I codici della tradizione*, in "Il Ponte", 34, 1978, pp. 730-9, ora in A. Rossi, *Il Decameron. Pratiche testuali e interpretative*, Bologna, Cappelli, pp. 253-60.
- CASSEL 1870: A.K. Cassel, *The Crow of the Fable and the Corbaccio. A Suggestion for the title*, in "Modern Language Notes", 85, pp. 83-91.
- CASTIGLIA 2012: I. Castiglia, *Il labirinto d'amore. Istanze morali e ragioni artistiche nel Corbaccio di Giovanni Boccaccio*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia.
- CAZALE BERARD 1971: P. Cazalé Berard, *Les structures narratives dans le premier livre du Filocolo*, in "Revue des études italiennes", n.s. 17, 2-3, 1971, pp. 111-32.
- CECCHERINI, MONTI 2013: I. Ceccherini, C.M. Monti, *Boccaccio lettore del Compendium sive Chronologia magna di Paolino da Venezia*, in De Robertis, Monti, Petoletti, Tanturli, Zamponi 2013, pp. 374-6.
- CELENTANO 2007: M.S. Celentano, *L'evidenza esemplare di Cicerone oratore*, in G. Perrone, A. Casamento (a cura di), *Lo spettacolo della giustizia: le orazioni di Cicerone*, Palermo, Flaccovio, pp. 33-48.
- CELENTANO 2014: M.S. Celentano, *Performance oratoria e spazio comico: il punto di vista di Cicerone e Quintiliano*, in "Papers on Rhetoric", 12, pp. 19-35.
- CELLI OLIVAGNOLI 1983: F. Celli Olivagnoli, *Spazialità nel Decameron*, in "Stanford Italian Review", 3, 1, pp. 91-106.
- CERBO 1984: A. Cerbo, *Ideologia e retorica nel Boccaccio latino*, Napoli, Ferraro.
- CERBO 2018: A. Cerbo, *Le arti figurative nel Boccaccio latino*, in L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile (a

- cura di), *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI (Napoli, 7-10 settembre 2016), Roma, Adi editore, pp. 1-8.
- CEROTI 2000: M. Ceroti, *Spazio geografico e tipologia delle novelle del Decameron*, in "Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'università di Siena", 21, pp. 119-42.
- CESARI 1985: A.M. Cesari, *Theorica planetarum di Andalò del Negro. Questioni di astronomia. Indagine delle fonti astronomiche nelle opere del Boccaccio. Edizione critica*, in "Physis. Rivista internazionale di storia della scienza", 27, pp. 181-235;
- CHERCHI 1979: P. Cherchi, *Sulle "quistioni d'amore" nel Filocolo*, in Id., *Andrea Cappellano, i trovatori e altri temi romanzati*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 210-7.
- CHIECCHI 1975-6: G. Chiecchi, *Sentenze e proverbi nel Decameron*, in "Studi sul Boccaccio", 11, pp. 119-68.
- CHIECCHI 1980: G. Chiecchi, *Narrativa, "amor de lonh", epistolografia in Boccaccio*, in "Studi sul Boccaccio", 20, pp. 175-95.
- CHIECCHI 1990: G. Chiecchi, *Sollecitazioni narrative nel De casibus virorum illustrium*, in "Studi sul Boccaccio", 9, pp. 103-49.
- CHIECCHI 1992: G. Chiecchi, *Dolcemente dissimulando. Cartelle Laurenziane e Decameron censurato*, Padova, Antenore.
- CHIECCHI 2001: G. Chiecchi, *Le annotazioni e i discorsi sul Decameron del 1573 dei deputati fiorentini*, Roma-Padova, Antenore.
- CHIECCHI 2014: G. Chiecchi, *Caleon e Idalogos: autorialità e autore nel Filocolo di Giovanni Boccaccio*, in A. Ferracin, M. Venier (a cura di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, pp. 145-158.
- CHIECCHI 2017: G. Chiecchi, *Nell'arte narrativa di Giovanni Boccaccio*, Firenze, Olschki.
- CHIERCHI 2004: P. Chierchi, *L'onestade e l'onesto raccontare nel Decameron*, Cadmo, Fiesole.
- CHIRON 2008: P. Chiron, *La fable comme exercice préparatoire de rhétorique dans l'Antiquité*, in G. Artigas Menant, A. Couprie, E. Pinto Mathieu (a cura di), *L'idée et ses fables, Le role du genre*, Paris, Honoré Champion, pp. 255-70.
- CIAVOLELLA 1970: M. Ciavolella, *La tradizione dell'aegritudo amoris nel Decameron*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 147, pp. 496-517.
- CIAVOLELLA 2000: M. Ciavolella, *Letteratura e pornografia: la novella di Masetto da Lamporecchio*, in F. Bruni (a cura) «*Leggiadre donne...*». *Novella e racconto breve in Italia*, Venezia, Marsilio, pp. 29-42.
- CICCUTO 1990: M. Ciccuto, *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci.
- CICCUTO 1991: M. Ciccuto, *Figure di Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco Bolognese*, Napoli, Federico & Ardia.
- CICCUTO 1995: M. Ciccuto, *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi.

- CICCUTO 1996: M. Ciccuto, *Un'antica canzone di Giotto e i pittori di Boccaccio. Nascita dell'identità artistica*, in "Intersezioni", 16, 3, pp. 403-416.
- CICCUTO 2013: M. Ciccuto, *Mitologie astrali per la scrittura nuova del Boccaccio: dai trattati di Andalò del Negro ai progetti illustrativi del Teseida*, in "Humanistica", 7, pp. 99-107.
- CICCUTO 2018: M. Ciccuto, *Le novelle d'artista in Boccaccio: per una storia narrativa del visibile parlare*, in "Carte romanze", 6, 2, pp. 199-210.
- CLARKE 2010: K.P. Clarke, *Taking the Proverbial: Reading (at) the Margin of Boccaccio's Corbaccio*, in "Studi sul Boccaccio", pp. 106-44.
- COCKCRAFT 1998: R. Cockcraft, *Fine-Tuning Quintilian's Doctrine of Rhetorical Emotion: Seven Types of Enargeia*, in T. Albadejo, J.A. Caballero López, E. Del Rio Sanz (a cura di), *Quintiliano: historia y actualidad de la retorica*, Actas del congreso internacional (Madrid e Calhahorra 1995), pp. 503-10.
- CONTE 2017: A. Conte, *Frate Alberto a Venezia, o l'ultima burla di un dissoluto punito. Sulla composizione di Decameron IV 2*, "Strumenti critici", 3, pp. 349-61.
- CORNISH 2005: A. Cornish, "Not like an Arab": *Poetry and Astronomy in the Episode of Idalgos in Boccaccio's Filocolo*, in "Annali d'Italianistica", 23, pp. 55-67.
- COSTANTINI 1973: A.M. Costantini, *Studi sullo Zibaldone Magliabechiano. I. Descrizione e analisi*, in "Studi sul Boccaccio", 7, pp. 21-58.
- COTTINO JONES 1970: M. Cottino Jones, *The Corbaccio. Notes for a Mythical Perspective of Moral Alternative*, in "Forum Italicum", 4, pp. 490-509.
- COULTER 1948: C.C. Coulter, *Boccaccio and the Cassinese Manuscripts of the Laurentian Library*, in "Classical Philology", 43, pp. 217-30.
- COULTER 1959: C.C. Coulter, *Boccaccio's Knowledge of Quintilian*, in "Speculum", 33, 4, pp. 490-6.
- COURTNEY 2016: R. Courtney, *Technical Ekphrasis in Greek and Roman Science and Literature: the Written Machine between Alexandria and Rome*, Cambridge, Cambridge University Press.
- COUSINS 1975: J. Cousins, *Recherches sur Quintilian*, Parigi, Belle Lettre.
- COZZARELLI 2004: J.M. Cozzarelli, *Love and Destruction in the Decameron: Cimone and Calandrino*, in "Forum Italicum", 2, pp. 338-63.
- CRESCINI 1887: Vincenzo Crescini, *Contributo agli studi su Boccaccio. Con documenti inediti*, Torino, Loescher.
- CRESCINI 1889-99: V. Crescini, *Il cantare di Florio e Biancifiore*, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua.
- CURRY WOODS 1986: M. Curry Woods, *The Poetic Digression and the Interpretation of Medieval Literary Texts*, in Ian D. McFarlane (a cura di), *Actas Conventus Neo-latini Santandreami, Proceeding of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies (St. Andrews, 24th August-1st September 1982)*, Binghamton-New York, Medieval and Renaissance Texts and Studies, pp. 617-26.

- CURRY WOODS 2010: M. Curry Woods, *Classroom commentaries: Teaching the Poetria Nova across Medieval and Renaissance Europe*, Ohio, Ohio State University Press.
- CURSI 2007: M. Corsi, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella.
- CURSI 2013: M. Corsi, *L'autografo berlinese del Decameron*, in De Robertis, Monti, Petoletti, Tanturli, Zamponi 2013, pp. 137-8.
- CURSI, FIORILLA 2013: M. Corsi, M. Fiorilla, *Boccaccio*, in G. Brunetti, M. Fiorilla, M. Petoletti (a cura di), *Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento*, Roma, Salerno editrice, pp. 43-103.
- D'AGOSTINO 2013: A. D'Agostino, *Da cappa a cappa. L'autodistruzione di frate Alberto (Decameron, IV 2)*, in "Critica del testo", 16, 3, pp. 241-72.
- D'ANDREA 1982: A. D'Andrea, *Il nome della storia. Studi e ricerche di storia della letteratura*, Napoli, Liguori.
- DANELONI 2001: A. Daneloni, *Poliziano e il testo dell'Instutio Oratoria*, Messina, Centro interdepartimentale di studi umanistici.
- DANIELS 2009: R. Daniels, *Rethinking the Critical History of the Decameron: Boccaccio's Epistle XXII to Mainardo Cavalcanti*, in "Modern Language Review", 106, pp. 162-91.
- DE BRUYNE 1998: E. De Bruyne, *Études d'estetique médiévale*, Paris, Michel.
- DE LA MARE 1973: 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.
- DE ROBERTIS 2013: T. De Robertis, *Orosio, Paolo Diacono e Pasquale Romano: un autografo finalmente ricomposto*, in De Robertis, Monti, Petoletti, Tanturli, Zamponi 2013, pp. 343-6.
- 2013: 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.
- DE ROBERTIS, TANTURLI, ZAMPONI 2008: T. De Robertis, G. Tanturli, S. Zamponi (a cura di), *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'umanesimo*, Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 2 novembre 2008-30 gennaio 2009), Firenze, Mandragora.
- DE SANCTIS 1966: F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, vol. 1, Torino, Einaudi.
- DELCORNO 1979: C. Delcorno, *Note sui dantismi dell'Elegia di Madonna Fiammetta*, in "Studi sul Boccaccio", 11, pp. 251-94.
- DELCORNO 2013: C. Delcorno, *Elegia di Madonna Fiammetta*, in De Robertis, Monti, Petoletti, Tanturli, Zamponi 2013, pp. 101-3.
- DESIDERIO 2005: I. Desiderio, *Cultura e fonti nell'Elegia di Madonna Fiammetta*, in "Critica Letteraria", 33, 4, 2005, pp. 627-54.

- DI FRANZA 2008: C. Di Franza, *Tecniche retoriche della narrazione in Boccaccio: l'Elegia di Madonna Fiammetta*, in R. Cavalluzzi, W. De Nuncio, G. Di-staso, P. Guaragnella (a cura di), *La letteratura italiana a congresso. Bilanci e prospettive del decennale (1996-2006)*, Atti del Congresso annuale Adi (Monopoli, 13-16 settembre 2006), Lecce, Pensa Multimedia, pp. 253-60.
- DI FRANZA 2009: C. Di Franza, *L'Elegia di madonna Fiammetta: la descrittio tra modelli retorici e questioni di genere*, in "Filologia e critica. Rivista quadrimestrale", pp. 42-76.
- DI FRANZA 2012: 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 G. Alfano, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese (a cura di), *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Bruxelles Bern Berlin Frankfurt New York Oxford Wien, Peter Lang, pp. 89-101.
- DI GIORGI 2018: R. Di Giorgi, *Sulla memoria boccacciana nell'Hypnerotomachia Poliphili: tra Nastagio degli Onesti, Fiammetta e Filocolo*, in "Studi sul Boccaccio", 46, pp. 275-324.
- DI GIROLAMO-LEE 1995: C. Di Girolamo, C. Lee, *Fonti*, in R. Bragantini, P.M. Forni (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 142-61.
- DI PINO 1953: G. Di Pino, *La polemica del Boccaccio*, Firenze, Vallecchi.
- DILLER 1963: A. Diller, *The Library of Francesco ed Ermolao Barbaro*, in "Italia Medioevale e Umanistica", 6, pp. 253-62.
- DOERING 2019: P.C. Doering, *La giustizia penale nel Decameron di Boccaccio. Sulla difficoltà di scrivere la verità dell'inganno (Novella III 7)*, in F. Meier, E. Zanin (a cura di) *Poesia e diritto nel Duecento e Trecento italiano*, Ravenna, Longo, pp. 139-60.
- DOTTI 2012: U. Dotti, *La rivoluzione incompiuta. Società, politica e cultura da Dante a Machiavelli*, Torino, Nino Aragno.
- DROSS 2004-5: 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", 4, pp. 273-90.
- DROSS 2013: J. Dross, *Texte, image et imagination: le développement de la rhétorique de l'évidence à Rome*, in "Pallas", 93, pp. 269-79.
- DUBEL 1997: S. Dubel, *Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours*, in C. Lévy, L. Pernot (a cura di) *Dire l'évidence (Philosophie et rhétorique antiques)*, Paris, L'Harmattan, pp. 249-264.
- DURANTE 2013: S. Durante, *Le Satirae di Giovenale appartenute a Boccaccio*, in De Robertis, Monti, Petoletti, Tanturli, Zamponi 2013, pp. 359-60.
- ELLERO 2019-20: 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", 16-18, pp. 55-77.
- FABRIS 2014: A. Fabris, *Intorno alla rappresentazione dello spazio urbano nelle novelle del Decameron* in A. Ferracin, M. Venier (a cura di) *Giovanni*

- Boccaccio. *Tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, pp. 471-84.
- FEDI 2000: B. Fedi, *Una fonte fra tradizione e innovazione. La sesta satira di Giovenale e il Corbaccio*, in I. Beccherucci, S. Giusti, N. Tonelli (a cura di), *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, Le Lettere, Firenze, pp. 91-120.
- FEO 2001: M. Feo, *Francesco Petrarca*, in *Storia della letteratura italiana*, X, *La tradizione dei testi*, collana diretta da A. Malato, Roma, Salerno editrice, pp. 271-329.
- FEO 2003: M. Feo (a cura di), *Petrarca nel tempo: tradizione lettori e immagini delle opere*, Catalogo della mostra (Arezzo, Sottoc chiesa di San Francesco, 22 novembre 2003-27 gennaio 2004), Bandecchi & Vivaldi, 2003.
- FERRONI 1983: G. Ferroni, *Frammenti di discorsi sul comico*, in Id., D. Della Terza, F. Granda, I. Paccagnella, F. Scalise, *Ambiguità del comico*, Palermo, Sellerio, pp. 17-79.
- FIDO 1988: F. Fido, *Il regime delle simmetrie imperfette. Studi sul Decameron*, Milano, Franco Angeli, pp. 91-103.
- FILOSA 2007: E. Filosa, *Modalità di contatto tra Decameron e Corbaccio: Giovenale nella novella di Modonna Sismonda (Dec. VII 8)*, in "Modern Languages Notes", 32, pp. 123-32.
- FINAZI 2013: S. Finazi, *Le postille di Boccaccio a Terenzio*, in "Italia Medioevale e Umanistica", 54, pp. 81-134.
- FINAZI 2014: S. Finazi, *Nuove schede su Boccaccio e i classici*, in "Filologia e critica. Rivista quadrimestrale", 39, pp. 97-115.
- FIORILLA 2005: M. Fiorilla, *Marginalia figurati nei codici di Petrarca*, Firenze, Olschki.
- FIORILLA 2010: M. Fiorilla, *Per il testo del Decameron*, in "L'ellissi", 5, pp. 9-38.
- FIORILLA 2013: M. Fiorilla, *Decameron*, in De Robertis, Monti, Petoletti, Tanturli, Zamponi 2013, p. 129-36.
- FONTES BARATTO 1972: A. Fontes Baratto, *Le thème de la beffa dans le Décameron*, in A. Rochon (a cura di), *Formes et signification de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, Université de la Sorbonne nouvelle, Parigi.
- FORESTI 1920: A. Foresti, *Pietro da Moglio a Padova e la sua amicizia col Petrarca e col Boccaccio*, in "L'Archiginnasio", 15, pp. 163-173.
- FORNI 1992: P.M. Forni, *Forme complesse nel Decameron*, Firenze, Olschki.
- FORNI 1996: P.M. Forni, *Adventures in Speech. Rhetoric and Narration in Boccaccio's Decameron*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- FORNO 1989: C. Forno, *L'amaro riso della beffa*, in G. Barberi Squarotti (a cura di), *Prospettive sul Decameron*, Torino, Tirrenia Stampatori, pp. 131-47.
- FRAKER 1993: C. Fraker, *Oppositio in Geoffrey of Vinsauf and Its Background*, in "Rhetorica: a Journal on the History of Rhetoric", 9, 1, pp. 63-85.

- FREDBORG 2014: 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", 88, 2, pp. 399-442.
- FRIIS-JENSEN 1990: 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", 60, pp. 319-388.
- FRIIS-JENSEN 2005: K. Friis-Jensen, *The Medieval Horace*, a cura di K. Margareta Fredborg et al. Roma, Quasar.
- GALLO 1971: E. Gallo, *The Poetria Nova and its sources in early rhetorical doctrine*, Paris, Mouton.
- GALLO 1978: E. Gallo, *The grammarian rhetoric: the Poetria Nova of Geoffrey of Vinsauf*, in J. J. Murphy (a cura di), *Medieval eloquence: studies in theory and practice of medieval rhetoric*, Berkeley-Los Angeles, University of California, pp. 68-84.
- GALLO 2010: F. Gallo, *La Rhetorica del Magister Onofrio Fiorentino*, in "Aevum", 84, 3, pp. 593-608.
- GARCEA 2001: 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", pp. 137-75.
- GARCEA 2002: A. Garcea, *Le passioni presso gli antichi: un percorso attraverso le Tusculanae disputationes di Cicerone*, in C. Bazzanella P. Kobau (a cura di) *Passioni, emozioni, affetti*, Milano, Mc Graw-Hill, pp. 1-18.
- GARCEA 2005: A. Garcea, *Tamquam uidentes demonstrare: la phantasia et les passions dans la théories rhétorique sur la pitié*, in "Pallas", 69, 73-83.
- GARGAN 2011: 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, pp. 377-401.
- GETTO 1958: G. Getto, *La peste nel Decameron e il problema della fonte Lucreziana*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 135, 4, pp. 507-23.
- GIGLI CERVI 2020: I. Gigli Cervi, *Desiderium letterario e metamorfosi dell'autore: Idalgo e dintorni boccacciani*, in "Italianistica", 49, 1, pp. 67-81.
- GIGLIUCCI 2008: R. Gigliucci, *Evidenza e errore nel De casibus*, in R.A. Pettinelli, S. Benedetti, P. Petteruti (a cura di), *Le parole "giudiziose". Indagini sul lessico della critica umanistico-rinascimentale*, Atti del seminario di studi (Roma, 16-17 giugno 2006), Pellegrino, Roma, Bulzoni, pp. 31-59.
- GIUNTA 2016: F. Giunta, *L'evidentia delle passioni: Quintiliano nella poetica del Tasso*, in "Lettere Italiane", 46, 3, pp. 445-75.
- GOBBATO 2018: V. Gobbato, «...Quanti piacevoli basci, quanti amorosi abbracciari». *Note sul lessico amoroso dell'Elegia di Madonna Fiammetta*, in "Chroniques italiennes", 36, 2, pp. 140-61.
- GRIMALDI 2015: E. Grimaldi, *"Per via di festa, lievi risposte". L'episodio delle questioni d'amore nel IV libro del Filocolo*, in *Boccaccio e Napoli: nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Atti del Convegno "Boccaccio

- angioino" (Napoli-Salerno, 23-25 ottobre 2015), Firenze, Cesati, 2015, pp. 217-30.
- GROSS 2005: K.E. Gross, *Virgilian hauntings in Boccaccio's De casibus virorum illustrium*, in "Medievalia et humanistica", 31, pp. 15-40.
- GROSSVOGEL 1989: Steven M. Grossvogel, *Astrology in Boccaccio's Filocolo*, in A.B. Manci, P. Giordano, *Italiana II. Selected Papers from the Proceedings of the Fourth Annual Conference of the American Association of Teachers of Italian*, 1989, River Forest, Rosary College, pp. 143-55.
- GROSSVOGEL 1992: S. Grossvogel, *Ambiguity and Allusion in Boccaccio's Filocolo*, Firenze, Olschki.
- GUÉRIN 2008: 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", 8, pp. 13-39.
- GUÉRIN 2019: P. Guérin, *La passione: motore e freno nell'Elegia di Madonna Fiammetta*, in "Griselda Online", 38, 2, pp. 29-44.
- GUÉRIN 2020: P. Guérin, *Una feconda cecità. Boccaccio lettore della Vita Nova*, in AA.VV., *Per Enrico Fenzi. Saggi di allievi e amici per i suoi ottant'anni*, Firenze, Le Lettere, pp. 427-38.
- GUÉRIN 2021: P. Guérin, *Le muse del Corbaccio e il dialogo sulla poesia tra Petrarca e Boccaccio*, in "Petrarchesca", 9, pp. 57-75.
- GUETIERREZ 1962: D. Gutierrez, *La biblioteca di Santo Spirito in Firenze nella metà del secolo XV*, in "Analecta Giustiniana", 25, pp. 5-88.
- GULIZIA 2005-6: S. Gulizia, *Ambiguità della forma breve da Boccaccio all'Umanesimo*, in "Heliotropia", 3, 1-2, pp. 1-15.
- HARF-LANCNER 2006: L. Harf-Lancner, *La parodie du mythe de l'amant surnaturel: l'histoire de frère Albert (Decameron IV 2) et les romans d'Alexandre*, in S. Mazzoni Peruzzi (a cura di), *Boccaccio e le letterature romanze tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale Boccaccio e la Francia (Firenze, Certaldo, 19-20 marzo 2003 – 19-20 marzo 2004), Firenze, Alinea, pp. 49-56.
- HAUVETTE 1914: H. Hauvette, *Boccacce. Étude biographique et littéraire*, Paris, Librairie Armand Colin.
- HECKER 1902: O. Hecker, *Boccaccio-Funde. Stücke aus der bislang verscholenen Bibliothek des Dichters, darunter von seiner Hand geschriebenes Fremdes un Eigens*, Braunschweig, G. Westermann.
- HEINZE 2010: 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.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN 1975: E.M. Hernández Esteban, *Esquemas narrativos del Filólogo*, in "Filología Moderna", 15, pp. 563-581.
- HOLLANDER 1977: Robert Hollander, *Boccaccio's Two venuses*, New York, Columbia University Press.

- HOLMES 2013: O. Holmes, *Trial by Beffa: Retributive Justice And in Group Formation in Day Eight*, in "Annali di italianistica", 31, pp. 355-79.
- HORTIS 1879: A. Hortis, *Studi sulle opere latine del Boccaccio, con particolare riguardo alla storia della erudizione nel medioevo e alle letterature straniere, aggiuntavi la bibliografia delle edizioni*, vol. 1, Trieste, Libreria Julius Dase.
- HUTCHINSON 2010: G. Hutchinson, *Deflected Addresses: Apostrophe and Space (Sophocle, Aeschines, Plautus, Cicero, Virgil and Others)*, in "The Classical Quarterly", 60, 1, pp. 96-99.
- ILLIANO 1988: A. Illiano, *Per un'introduzione al Corbaccio*, in "Rivista di letteratura italiana", 17, 3, pp. 393-416.
- ILLIANO 1990: A. Illiano, *Corbaccio: precisazioni e proposte su autobiografismo, età, datazione*, in "Italianistica: rivista di letteratura italiana", 19, 2-3, pp. 239-52.
- ILLIANO 1991: A. Illiano, *Per l'esegesi del Corbaccio*, Napoli, Federico & Ardia.
- INGRAHAM 2018: C. Ingraham, *Energy: Rhetoric's Vitality*, in "Rhetoric Society Quarterly", 48, 3, pp. 260-8.
- INNOCENTI 1994: B. Innocenti, *Toward a Theory of Vivid Description as Practiced in Cicero's Verrine Orations*, in "Rhetorica – A Journal on the History of Rhetoric", 12, pp. 355-81.
- JAMES-RAOUL 2003: D. James-Raoul, *La description en question dans les arts poétiques au tournant des XIIe et XIIIe siècles*, "Medievales", 34, pp. 52-63.
- JAMES-RAOUL 2005: D. James-Raoul, *Les arts poétique des XIIe et XIIIe siècles face à la rhétorique cicéronienne: originalités et nouveautés*, in P. Nobel (a cura di) *La transmission des savoirs au Moyen Age et à la Renaissance*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comte, t. 1, pp. 199-214.
- JEFFREY 1933: W.M. Jeffrey, *Boccaccio's Title and the Meaning of Corbaccio*, in "The Modern Language Review", 28, pp. 194-204.
- KELLY 1991: D. Kelly, *The Art of Poetry and Prose*, Turnhout, Brepols.
- KENNEDY 1963: G.A. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton, Princeton University Press.
- KIRKHAM 1974: V.E. Kirkham, *Reckoning with Boccaccio's Questioni d'Amore*, in "Modern Language Notes", 89, pp. 47-59.
- LAUSBERG 1998: 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.
- LAVAGETTO 2019: M. Lavagetto, *Oltre le usate leggi. Una lettura del Decameron*, Torino, Einaudi.
- LE GOFF 1999: J. Le Goff, *La civiltà dell'occidente medievale*, Torino, Einaudi.
- LEIGH 2004: M. Leigh, *On the Emotions (Institutio Oratoria 6 preface 1-2)*, in "Journal of Roman Studies", 94, pp. 122-40.
- LENTI 2011: R. Lenti, *Una ulteriore possibile fonte boccacciana (Filocolo, quest. XIII; Decameron, X 4)*, in "La Rassegna della letteratura italiana", 2, pp. 347-60.

- LICITRA 1967: V. Licitra, *Una probabile fonte latina del Filocolo*, in "Il Mamiani", 2, pp. 3-15.
- LOSAPPIO 2020: D. Losappio, *Un nuovo testimone frammentario del commento di Guizzardo da Bologna*, in "Spolia", ns., 6, pp. 110-28.
- LOWELL 1984: E. Lowell, *A Note on Boccaccio's Sources for the Story of Oedipus in De casibus virorum illustrium and in the Genealogie*, in "Aevum", 9, pp. 421-30.
- MACHERA 2021: V. Machera, *Un nuovo codice della parva libreria di Santo Spirito in Firenze*, in "Studi sul Boccaccio", 49, pp. 315-26.
- MAFFIA SCARIATI 2008: I. Maffia Scariati, *La descriptio puellae dalla tradizione mediolatina a quella umanistica: Elena, Isotta e le altre*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo.
- MALAGNINI 2003: F. Malagnini, *Il sistema delle maiuscole nell'autografo berlinese del Decameron e la scansione del mondo commentato*, in "Studi sul Boccaccio", 31, pp. 31-69.
- MALAGOLI 1959: L. Malagoli, *Timbro della prosa e motivi dell'arte del Boccaccio nel Filocolo*, in "Studi mediolatini e volgari, a cura dell'istituto di filologia romanza della Università di Pisa", 6-7, pp. 97-112.
- MALCOVATI 1968: E. Malcovati, *Sulle ultime edizioni del Brutus*, in "Athenaeum", 46, pp. 122-130.
- MALDINA 2005: N. Maldina, *Dante profeta della paura. Per la semantica dantesca di una passio medievale*, in "Griseldaonline", 15, pp. 1-16.
- MALDINA 2011: N. Maldina, *Retoriche e modelli della predicazione medievale nel Corbaccio*, in "Studi sul Boccaccio", 39, pp. 154-187.
- MALDINA 2014a: N. Maldina, *Dante, Petrarca e la cornice visionaria del De casibus*, in "Heliotropia", 9, 1-2, pp. 79-104.
- MALDINA 2014b: N. Maldina, *De penitente suscipiendo. Chiose minime al Corbaccio*, in "Le Tre Corone", 1, pp. 153-76.
- MANIERI 1998: A. Manieri, *L'immagine poetica: phantasia ed enargeia*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Nazionali.
- MANNI 2016: P. Manni, *La lingua di Boccaccio*, Bologna, Il Mulino.
- MANZONI 2007: G. Manzoni, *Sulle tracce di Plozio Gallo*, in A. Valvo, R. Gazich (a cura di), "Analecta brixiana II", Milano, Vita e pensiero, pp. 159-78.
- MARCHESI 2004: S. Marchesi, *Stratigrafie decameroniane*, Firenze, Olschki.
- MARCHIARO 2013a: M. Marchiaro, *Attribuzioni rifiutate*, in De Robertis, Monti, Petoletti, Tanturli, Zamponi 2013, pp. 380-1.
- MARCHIARO 2013b: M. Marchiaro, *Un codice di Ovidio postillato da Boccaccio*, in De Robertis, Monti, Petoletti, Tanturli, Zamponi 2013, pp. 363-4.
- MARCOZZI 2001: 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", 1, pp. 9-32.
- MARCOZZI 2013: L. Marcozzi, *Dante, la paura e il dolore: lettura di Inferno XVI*, in "L'Alighieri", 41, 1, pp. 83-113.

- MARCOZZI 2018: L. Marcozzi, *Strutture discorsive, ribaltamenti, palinodia letteraria: per una nuova lettura del Corbaccio*, in M. Gragnolati, P. Guérin (a cura di), *Aimer ou ne pas aimer. Boccacce, Elegia di madonna Fiammetta et Corbaccio*, Parigi, Sorbonne Nouvelle, pp. 225-45.
- MARRA 2015: A. Marra, *Questioni e cornice. Strutture e analogie nel Filocolo*, in F. Ciabattoni, E. Filosa, K. Olson (a cura di), *Boccaccio 1313-2013*, Ravenna, Longo, 2015, pp. 119-28.
- MARTELOTTO 1970: G. Martellotti, s.v. «Barzizza, Gasparino», in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, vol. 7.
- MARTI 1976: M. Marti, *Per una metalettura del Corbaccio: il ripudio di Fiammetta*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", 153, pp. 60-86.
- MARTINI 1933: E. Martini, *Einsleitung zu ovid*, Brünn-Prag-Leipzig-Wien.
- MARTINS 2016: P. Martins, *A Periegetic Gaze on Ekphrasis*, in "Revista Clásica", 29, 2, pp. 163-204.
- MAURIELLO 2021: S. Mauriello, *L'autocensura del censurato: le metafore sessuali nel Decameron emendato da Lionardo Salviati*, in L. Bachelet, F. Goli, E. Ricceri, E.M. Rossi (a cura di), *Contesti, forme, riflessi della censura. Creazione, ricezione e canoni culturali tra XVI e XX secolo*, Atti del Convegno, Roma, Sapienza, pp. 83-100.
- MAURIELLO 2021: S. Mauriello, *La truce mensa di Giovenale e Boccaccio tra la Satira V e l'Epistola XIII*, in "Rassegna europea di letteratura italiana", 53-4, pp. 144-52.
- MAZZA 1966: A. Mazza, *L'inventario della Parva Libreria di Santo Spirito*, in "Italia medioevale e umanistica", 9, pp. 1-74.
- MAZZONI PERUZZI 2001: S. Mazzoni Peruzzi, *Medioevo francese nel Corbaccio*, Firenze, Le Lettere.
- MEHTONEN 1996: 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.
- MIEGEL 2003: M. Miegel, *Men, Women, and Figurative Language in the Decameron*, in Id., *A Rhetoric of the Decameron*, Toronto, Toronto University Press, pp. 123-46.
- MIGIEL 2018: M. Migiel, *Tests and Traps in Boccaccio's De casibus Virorum Illustrium*, in "Heliotropia", 15, pp. 253-66.
- MIGLIO 1991: M. Miglio, *Boccaccio biografo* [1977], in *Scritture, scrittori e storia. I. Per la storia del Trecento a Roma*, Roma, Vecchiarelli, pp. 147-64.
- MILANESE 1995: A. Milanese, *Affinità e contraddizioni tra rubriche e novelle del Decameron*, in "Studi sul Boccaccio", 23, pp. 89-111.
- MILLICENT JOY 1979: M. Millicent Joy, *The Accomodating Frate Alberto: a Gloss on Decameron, IV 2*, in "Italica", 51, pp. 3-21.
- MITTARELLI 1729: J.B. Mittarelli, *Bibliotheca codicum mancriptorum monasterii S. Venetiarum prope Murianum*, Venezia.

- MONTEFUSCO 2005: L.C. Montefusco, *Ενάργεια et ἐνέργεια: l'évidence d'une démonstration qui signifie les choses en acte (Rhet.Her. 4, 68)*, in "Pallas", 69, pp. 43-58.
- MONTEFUSCO 2015: A. Montefusco, *Dall'università di Parigi a Frate Alberto. Immaginario antimedicante ed ecclesiologia vernacolare in Giovanni Boccaccio*, in "Studi sul Boccaccio", 43, pp. 177-232.
- MONTI 2007: C.M. Monti, "Opto te incolumem videre". *Petrarca e la scoperta del Quintiliano integro*, in "Studi petrarcheschi", 20, pp. 105-23.
- MONTI 2020: C.M. Monti, *Luoghi liminari e conclusivi di De mulieribus claris e De casibus virorum illustrium*, in "Studi sul Boccaccio", 48, pp. 77-98.
- MONTI 2021: C.M. Monti, *Le biografie antiche: il De mulieribus claris e il De casibus virorum illustrium*, in M. Fiorilla, I. Iocca (a cura di), *Boccaccio*, Roma, Carocci, pp. 214-32.
- MORDENTI 1982: R. Mordenti, *Per un'analisi dei testi censurati: strategia testuale e impianto ecdotico della "Rassetatura" di Lionardo Salviati*, in "Annali di Filologia Moderna", 1, pp. 7-51.
- MORETTI 2010: G. Moretti, *Quintiliano e il visibile parlare: strumenti visuali per l'oratoria latina*, P. Galand (a cura di), *Quintilien ancien et modern*, Turnhout, Brepols, pp. 67-108.
- MOROSINI 2004: R. Morosini, «Per difetto reintegrare». *Una lettura del Filocolo di Giovanni Boccaccio*, Ravenna, Longo.
- MOROSINI 2010: 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.
- MOROSINI 2013: R. Morosini, *Quell'antica pazzia di Alessandro e i passaggi di Olimpiade. Dal De casibus e De mulieribus alle Genealogie*, in "Critica del testo", 3, pp. 273-305.
- MORTARA GARAVELLI 2019: B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Firenze, Bompiani.
- MORTENSEN 2008: D.E. Mortensen, *The loci of Cicero*, in "Rhetorica", 26, 1, pp. 31-56.
- MUNK OLSEN 1982: B. Munk Olsen, *L'Études des auteurs classiques latins aux XIe et XIIe siècle, I, Catalogue des manuscrits classiques latins copiés du IXe au XIIIe siècle*, Apicius-Juvénal, Paris, C.N.R.S.
- MURPHY 1983: J.J. Murphy, *Retorica nel Medioevo*, trad. V. Licitra, Napoli, Liguori.
- MUSCETTA 1972: Carlo Muscetta, *Giovanni Boccaccio*, Bari, Laterza.
- NATALI 1986: G. Natali, *La diceria di Madonna Fiammetta*, in "La rassegna della letteratura italiana", 90, pp. 55-70.
- NATALI 1990: Giulia Natali, *Boccaccio e le controfigure dell'autore*, L'Aquila, Japadre.
- NAVONE 1984: 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", 6, pp. 45-64.

- NOBILI 1994: C.S. Nobili, *Per il titolo del Corbaccio*, in "Studi e problemi di critica testuale", 48, pp. 93-114.
- NOBILI 2005: S. Nobili, *Le ali della sirena. Il Corbaccio nella tradizione medievale*, in G.M. Pasquini et al. (a cura di), *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, Bologna, Gedit, pp. 265-86.
- NOBILI 2011: S. Nobili, "Tu non pensavi ch'io loico fossi!". *Boccaccio e l'eredità della scolastica*, in "Studi sul Boccaccio", 39, pp. 139-54.
- NOBILI 2017: S. Nobili, *La consolazione della letteratura. Un itinerario tra Petrarca e Boccaccio*, Ravenna, Longo, pp. 149-65.
- NOCITA 2013: T. Nocita, "Io sono la tua Roma". *Immaginario e funzione narrativa della città eterna nel Filocolo di Giovanni Boccaccio*, in "Rassegna europea di letteratura italiana", 42, pp. 101-9.
- NOLHAC 1907: P. Nollhac, *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.
- NUTTON 1983: V. Nutton, *The Seeds of Disease: an Explanation of Contagion and Infection from the Greeks to the Renaissance*, in "Medical History", 27, pp. 1-34.
- O' CULLEANÁIN 1984: C. O' Culleanáin, *Religion and clergy in Boccaccio's Decameron*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, pp. 15-55.
- ONDER 1970: L. Onder, s.v. «Ratto», in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana.
- PABST 1958: W. Pabst, *Venus als Heilige und Furie in Boccaccios Fiammetta-dichtung*, Krefeld, Scherpe.
- PACCAGNINI 2014: E. Paccagnini, *Il Corbaccio*, in M. Ballarini, G. Frasso (a cura di), *Verso il centenario di Boccaccio: presenze classiche e tradizione biblica*, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni Editore.
- PACE 2016: M. Pace, *L'amore di Cimone. Tradizione medica e memoria cavalcantiana in Decameron V 1*, in "Studi sul Boccaccio", 44, pp. 251-75.
- PACIUCCI 2010: M. Paciucci, *Elementi della rielaborazione del sacro in Boccaccio: la novella VIII 7: Elena e lo scolare*, in "Studi (e testi) italiani", 26, 2.
- PADOAN 1978: G. Padoan, *Il Boccaccio, le Muse, Il Parnaso e l'Arno*, Firenze, Olshki.
- PALUMBO 2008: M. Palumbo, *I leggiadri motti nella sesta giornata nel Decameron*, in "Esperienze letterarie", 3, pp. 3-23.
- PANI 2012: L. Pani, «Propriis manibus ipse transcripsit». *Il manoscritto London, British Library, Harley 5383*, in "Scrineum Rivista", 9, pp. 305-25.
- PANI 2014: L. Pani, «Simillima pestis Florentie et quasi per universum orbem»: *Boccaccio e l'Historia longobardorum di Paolo Diacono*, in A. Ferracin, M. Venier (a cura di). *Giovanni Boccaccio: tradizione interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, pp. 93-132.
- PANZERA 2002-3: M.C. Panzera, *Rire pour guérir de l'amour: les mots «fétides» du Corbaccio*, in "Filigrana", 7, pp. 33-54.

- PAPIO 2013: M. Papio, *On Seneca, Mussato, Trevet and the Boethian "Tragedies" of the De casibus*, in "Heliotropia", 10, pp. 47-63.
- PARODI 1957: 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, vol. II.
- PASTORE STOCCHI 1977-8: M. Pastore Stocchi, *Su alcuni autografi di Boccaccio*, in "Studi sul Boccaccio", 10, pp. 123-43.
- PASTOUREAU 2012: M. Pastoureaux, *Bestiari del Medioevo*, Torino, Einaudi.
- PEGORETTI 2001: A. Pegoretti, "Di che paese se' tu di Ponente?". *Cartografie boccacciane*, in "Studi sul Boccaccio", 39, pp. 83-113.
- PEGORETTI 2011: A. Pegoretti, "Di che paese se' tu di Ponente?". *Cartografie boccacciane*, in "Studi sul Boccaccio", 29, pp. 83-113.
- PERELLA 1961: N.J. Perella, *The World of Boccaccio's Filocolo*, in "PMLA", 76, 4, pp. 330-9.
- PERNOT 2015: L. Pernot, *Epideictic Rhetoric. Questioning the Stakes of Ancient Praise Austin*, University of Texas.
- PETOLETTI 2006: M. Petoletti, *Les recueils De viris illustribus en Italie (XIVe-XVe siècles)*, in T. Riklin (a cura di), *Exempla docent. Les exemples des philosophes de l'antiquité à la renaissance*, Paris, pp. 335-54.
- PETOLETTI 2013a: M. Petoletti, *Gli zibaldoni di Giovanni Boccaccio*, in De Robertis, Monti, Petoletti, Tanturli, Zamponi 2013, pp. 291-300.
- PETOLETTI 2013b: M. Petoletti, *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, in De Robertis, Monti, Petoletti, Tanturli, Zamponi 2013, pp. 336-7.
- PETRUCCI 1967: A. Petrucci, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
- PETRUCCI 1974: 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, Baltimora-London, Hopkins University Press, pp. 647-661.
- PICONE 1976: M. Picone, *Tipologie culturali. Da Dante a Boccaccio*, in "Strumenti critici", 30, pp. 263-74.
- PICONE 1998: M. Picone, *La vergine e l'eremita. Una lettura intertestuale della novella di Alibech (Decameron, III 10)*, in "Vox Romanica", 57, pp. 85-100.
- PICONE 2001: M. Picone, *Donne e papere: storia di un racconto-cornice*, in L. Formisano (a cura di) *Il racconto nel Medioevo romanzo*, "Quaderni di filologia romanza", 15, pp. 139-55, ristampato con il titolo *Le papere di fra Filippo (Intr. IV)*, in Id., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron*, a cura di N. Coderey, G. Genswein, R. Pittorino, Ravenna, Longo, 2008, pp. 171-84.
- PICONE 2003: M. Picone, *Lettura macrotestuale dell'ottava giornata del Decameron*, in "Rassegna europea di letteratura italiana", 20, pp. 11-35.
- PICONE 2008: M. Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron*, a cura di N. Coderey, G. Genswein, R. Pittorino, Ravenna, Longo.

- PICONE, CAZALÉ BÉRARD 1998: M. Picone, C. Cazalé Bérard (a cura di), *Gli zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura*, Firenze, Cesati.
- PIRAS 2008-9: G. Piras, *Nuove testimonianze dalla biblioteca di Petrarca: le annotazioni al De lingua latina di Varrone*, in "Quaderni Petrarqueschi", 17-18, pp. 829-856.
- PLOBST 1911: W. Plobst, *Die Auxesis (Amplificatio). Studien zu Ihrer Entwicklung und Anwendung*, Munchen, Buchdruckerei C. Wolf.
- PORCELLI 1992: B. Porcelli, *Il Corbaccio. Per un'interpretazione dell'opera e del titolo*, in "Italianistica", 21, pp. 563-79.
- PORCELLI 1993: B. Porcelli, *Strutture e forme narrative nel Filocolo*, in "Studi sul Boccaccio", 21, pp. 207-33.
- POZZI 1993: G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi.
- PRATO 2017: A. Prato, *L'ipotiposi retorica. Il far vedere e l'effetto di presenza*, in "Lexia", 27-8, pp. 260-7.
- PSAKI 2010: F.R. Psaki, *Boccaccio's Corbaccio as a secret admirer*, in "Heliotropia", 7, 1-2, pp. 105-29.
- PSAKI 2013: F.R. Psaki, *Giving Them the Bird: Figurative Language and the "Woman Question" in the Decameron and the Corbaccio*, in "Studi sul Boccaccio", 41, pp. 208-37.
- PUCCI DONATI 2015: F. Pucci Donati, *Peccato di gola e arte culinaria nel commento di Boccaccio al canto VI dell'Inferno*, in S. Ferrara, M. T. Ricci, E. Boillet (a cura di), *Boccacce, entre Moyen âge et Renaissance. Les tension d'un écrivain*, Parigi, Champion, pp. 56-65.
- PUNCUH, 1979: D. Puncuh, *I manoscritti della Raccolta Durazzo*, Genova, Sagep.
- PUNZI 1994: 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", 34, pp. 193-203.
- PURCELL 1996: W.M. Purcell, *Ars Poetriae: Rhetorical and Grammatical Invention at the Margin of Literacy*, Columbia, University of South Carolina Press.
- QUAGLIO 1960: A.E. Quaglio, *Valerio Massimo e il Filocolo di Giovanni Boccaccio*, Modena, Società tipografica modenese.
- QUAGLIO 1962a: A.E. Quaglio, *Tra fonti e testo del Filocolo*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 139, pp. 321-69.
- QUAGLIO 1962b: A.E. Quaglio, *Tra fonti e testo del Filocolo*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 139, pp. 513-40.
- QUAGLIO 1963a: A.E. Quaglio, *Tra fonti e testo del Filocolo*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 140, pp. 321-65.
- QUAGLIO 1963b: A.E. Quaglio, *Tra fonti e testo del Filocolo*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 140, pp. 489-551.
- QUAGLIO 1963c: A.E. Quaglio, *Boccaccio e Lucano: una concordanza e una fonte dal Filocolo all'Amorosa Visione*, Modena, Società tipografica modenese.
- QUAGLIO 1967: A.E. Quaglio, *Scienza e mito nel Boccaccio*, Padova, Liviana.
- QUAQUARELLI 2010: L. Quaquarelli, *Per un profilo aggiornato di Pietro da Moglio*, in "Schede umanistiche", 33, pp. 33-55.

- QUAQUARELLI 2011: L. Quaquarelli, s.v. «Moglio, Pietro da», in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 75, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- QUELLIER 2012: F. Quellier, *Gola. Storia di un peccato capitale*, Bari, Dedalo.
- QUONDAM 1957: A. Quondam, *Scienza e mito nel Boccaccio*, Padova, Liviana.
- QUONDAM 2010: A. Quondam, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, Il Mulino.
- RABUZZI 2000: M.C. Rabuzzi, *Retorica e poetica. La teoria della descriptio delle Artes Poetrie medievali ed alcuni dibattiti poetici*, in "Papers on rhetoric", 3, pp. 233-50.
- RASTELLI 1947: D. Rastelli, *Boccaccio retore nel Prologo della Fiammetta*, in "Saggi di umanesimo cristiano", 11, 3, pp. 10-8.
- RASTELLI 1951: D. Rastelli, *Spunti lirici e narrativi, motivi stilistici nella Fiammetta di Giovanni Boccaccio*, in "Lettere italiane", 3, 2-3, pp. 83-98.
- RAVENNA 2004-5: G. Ravenna, *Per l'identità dell'ekphrasis*, in "Incontri triestini di filologia classica", 4, pp. 21-30.
- REA 2012: R. Rea, *Psicologia ed etica della paura nel primo canto dell'Inferno*, in "Dante Studies", 290, pp. 183-106.
- REA 2018: R. Rea, «Amor est passio virtutis imaginative»: *immaginazione, immagine e immaginare nella lirica amorosa duecentesca*, in "Letteratura e arte: rivista annuale", 16, pp. 119-37.
- REA 2019: R. Rea, *L'amore come errore della virtus estimativa in Cavalcanti e Dante*, in "Filologia classica e medievale: comparatistica, critica del testo e attualità", 3, pp. 13-24.
- REEVE 1988: M.D. Reeve, *The Circulation of Classical Works on Rhetoric from the 12th to the 14th century*, in C. Leonardi, E. Menestò (a cura di), *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), Firenze, La Nuova Italia, pp. 109-24.
- REGNICOLI 2013: L. Regnicoli, *Documenti su Giovanni Boccaccio*, in De Robertis, Monti, Petoletti, Tanturli, Zamponi 2013, pp. 385-402.
- RICCI 1962: 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., pp. 51-61.
- RICCI 1985: P.G. Ricci, *Studi sulla vita e le opere del Boccaccio*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- RICKLIN 2016: T. Ricklin, *La fortune des autres et sa propre renommée. Les riches de l'auteur face au De casibus virorum illustrium*, in H. Casanova-Robin, S. Gambino Longo, F. La Brasca (a cura di), *Boccace humaniste latin*, Paris, Classiques Garnier, pp. 359-69.
- RICO 2002: F. Rico, *La datación (petrarquesca) del Corbaccio*, in "Studi sul Boccaccio", 30, pp. 229-319.
- RICO 2012: F. Rico, *Ritratti allo specchio (Boccaccio, Petrarca)*, Roma-Padova, Antenore.

- RIGO 2018: P. Rigo, *Dante e la retorica del gesto. Primi appunti*, in "Italianistica", 181, 4, pp. 751-70.
- RIVA 2000: M. Riva, Hereos / Eleos. *L'ambivalente terapia del mal d'amore nel libro "chiamato Decameron e cognominato principe galeotto"*, in "Italian Quarterly", 143-4, pp. 69-106.
- ROBIN 2018: A. Robin, *Les remèdes d'amour dans l'Elegia di Madonna Fiammetta et le Corbaccio*, in M. Gragnolati, P. Guérin (a cura di), *Aimer ou ne pas aimer. Boccacce, Elegia di madonna Fiammetta et Corbaccio*, Parigi, Sorbonne Nouvelle, pp. 125-38.
- ROCCIO 2011: C. Rocchio, *I binari della persuasione. Elementi di inventio*, Roma, Aracne.
- ROHLFS 1969: G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti* [1954], trad. it. Torino, Einaudi.
- ROMANINI 2013: E. Romanini, *De casibus virorum illustrium*, in De Robertis, Monti, Petoletti, Tanturli, Zamponi 2013, pp. 189-94.
- ROSIENE 2018: A.M. Rosiene, *The Ars Versificatoria of Gervase of Melkley. Structure, hierarchy, borrowings*, in G.C. Alessio, D. Losappio (a cura di), *Le poëtrie nel Medioevo latino*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 205-24.
- ROSSI 1962: A. Rossi, *Proposta per un titolo del Boccaccio: il Corbaccio*, in "Studi di filologia italiana", 20, pp. 383-90.
- ROSSI 2000: L. Rossi, «*In luogo di sollazzo*» *i fabliaux del Decameron*, in F. Bruni (a cura di) «*Leggiadre donne...*». *Novella e racconto breve in Italia*, Venezia, Marsilio, pp. 13-28.
- ROUS 1986: R.H.-M.A. Rous, *Biography Before Print: The Medieval De Viris Illustribus*, in P. Genz (a cura di), *The Role of the book in Medieval Culture*, Turnhout, pp. 133-53.
- ROUSE 1983: R.H. Rouse, *Cicero*, in L.D. Reynolds (a cura di), *Texts and Transmission: a Survey of the Latin Classics*, Oxford, Oxford University Press, pp. 54-142.
- ROVERE 2016: V. Rovere, *La struttura e la tradizione manoscritta del De montibus di Giovanni Boccaccio: prime indagini*, in D. Capasso (a cura di), *Nella molteplicità delle cose*, Atti del Convegno internazionale (Copenaghen, 4 ottobre 2013), Raleigh, Aonia, pp. 46-56.
- ROVERE 2021: V. Rovere, *Una copia del perduto autografo del De montibus e la costituzione del testo critico*, in "Studi sul Boccaccio", 69, pp. 101-43.
- RUBINELLI 2009: S. Rubinelli, *Ars Topica. The Classical Technique of Constructing Arguments from Aristotle to Cicero*, introduzione di D. S. Levene, Lugano, Springer.
- SABBADINI 1905: R. Sabbadini, *Le scoperte de' codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, Firenze, Sansoni, 2 voll.
- SABRY 1989: R. Sabry, *La digression dans la rhétorique antique*, in "Poétique", 79, pp. 259-76.

- SANGUINETI 2000: E. Sanguineti, *Gli schemata del Decameron* [1975], in Id., *Il chierico organico. Scritture intellettuali*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, pp. 44-57.
- SANGUINETI WHITE 1983: L. Sanguineti White, *La scena conviviale e la sua funzione nel mondo del Boccaccio*, Firenze, Olschki.
- SANGUINETI WHITE 2012: L. Sanguineti White, *La tentazione di re Carlo: Decameron X 6*, in "Lettere italiane", 1, pp. 3-10.
- SANTAGATA 2019: M. Santagata, *Boccaccio: fragilità di un genio*, Milano, Mondadori.
- SAVELLI 1995: C. Savelli, *Riso*, in R. Bragantini, P.M. Forni (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 342-72.
- SCARPATI 2008: O. Scarpati, *Retorica del trobar. La comparazione nella lirica occitana*, Roma, Viella, pp. 14-36.
- SCHETTINO 1959: F. Schettino, *Auerbach e la novella di Frate Alberto*, in "Romanische Forschungen", 71, pp. 406-13.
- SCHMITT 1990: J.C. Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza.
- SCHOLTZ 1988: B.F. Scholtz, *Ekphrasis and Energeia in Quintilian's Institutiones Oratoriae libri XII*, in T.O. Sloane, P.L. Oesterrich (a cura di) *Rhetorica movet. Studies in Historical and Modern Rhetoric in Honour of H. F. Plett*, Leiden, Brill.
- SCHOMAREK 2008: F. Schomarek, *Captatio benevolentiae. Strategien antiker Rhetorik in Prolog des Höfischen Romans*, Verlag, Grin, pp. 7-41.
- SCHONBUCH 2000: M. Schonbuch, *Elena, donna petra*, in "Chroniques italiennes", 3-4, pp. 109-18.
- SEGRE 1972: C. Segre, *Strutture e registri della Fiammetta*, in "Strumenti critici", 18, pp. 134-62.
- SEGRE 1985: C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi.
- SEGRE 1992: C. Segre, *La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento*, in E. Malato, M. Picone (a cura di) *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, vol. 1, pp. 13-28.
- SEGRE 1993: C. Segre, *La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento*, in Id., *Notizie della crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, pp. 85-97.
- SIDDHARTA BRUMANA 2017: S.I. Siddharta Brumana, *Energeia e dynamis in Aristotele. Prospettive contemporanee del dibattito*, in "Rivista di filosofia neoscolastica", 3, pp. 737-44.
- SIGNORINI 2011: M. Signorini, *Considerazioni preliminari sulla biblioteca di Giovanni Boccaccio*, in "Studi sul Boccaccio", 39, pp. 367-86.
- SIVO 2012: F. Sivo, *Corpus infame*, in C. Arcelli (a cura di), *Estremità e escrescenze del corpo*, in «Micrologus», 20, pp. 109-90.
- SIVO 2017: F. Sivo, *Per un'estetica del rovescio. La vituperatio vitulae tra retorica e parodia*, in G.M. Masselli, F. Sivo (a cura di) *Il ruolo della scuola nella*

- tradizione dei classici latini. Tra Fortleben ed esegesi*, Atti del convegno internazionale (Foggia, 16-18 ottobre 2016), Foggia, Il Castello.
- SMARR 1986: Janet L. Smarr, *Boccaccio and Fiammetta: The Narrator as a Lover*, Urbana, University of Illinois Press.
- SMARR 1989: J.L. Smarr, *Ovid's Boccaccio: a Note on Self Defense*, in "Maediaevalia", 13, pp. 247-55.
- SMARR 2014: J.L. Smarr, *Clergy in Decameron: another look?*, in "Heliotropia", 11, pp. 55- 64.
- SOTGIU 2018: A. Sotgiu, *L'Elegia di Madonna Fiammetta è un romanzo psicologico?*, in M. Gragnolati, P. Guérin (a cura di), *Aimer ou ne pas aimer. Boccacce*, Elegia di madonna Fiammetta et Corbaccio, Parigi, Sorbonne Nouvelle, pp. 209-24.
- SPALLONE 1980: M. Spallone, *La trasmissione della Rhetorica ad Herennium nell'Italia meridionale tra XI e XII secolo*, in "Bollettino dei classici", s. 3., 1, 1980, pp. 158-90.
- SPERANZI FIORILLA 2013: D. Speranzi, M. Fiorilla, *Un Apuleio letto e annotato dal giovane Boccaccio*, in De Robertis, Monti, Petoletti, Tanturli, Zamponi 2013, pp. 350-3.
- SPILA 2016: C. Spila, *Il discorso irato: elementi e modelli dell'invettiva*, in G. Crimi, C. Spila (a cura di), *Le scritture dell'ira. Voci e modelli dell'invettiva nella letteratura italiana*, Atti del convegno (Roma, Fondazione Marco Besso, 16 aprile 2015), Roma, Roma Tre Press, pp. 7-28.
- SPOSITO 2001: G. Sposito, *Il luogo dell'oratore. Argomentazione topica e retorica forense in Cicerone*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- STEWART 1973: P.D. Stewart, *Madonna Oretta e le due parti del Decameron*, in "Yearbook of Italian Studies", 3, pp. 27-40.
- STEWART 1983: P.D. Stewart, *Considerazioni sulla tecnica della descriptio superficialis nel Decameron*, in *Boccaccio e dintorni, Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, II, Firenze, Olschki, pp. 111-21.
- STEWART 1986: P.M. Stewart, *Retorica e mimica nel Decameron e nella commedia del Cinquecento*, Firenze, Olschki.
- STILLERS 2002: R. Stillers, *L'Amorosa visione e la poetica della visualità*, in M. Piccone (a cura di) *Autori e lettori di Boccaccio*, Atti del Convegno internazionale (Certaldo, 20-22 settembre 2001), Firenze, Cesati, pp. 327-342.
- STORINI 1999: M.C. Storini, *Il Corbaccio*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Dizionario delle opere*, 1, Torino, Einaudi.
- SURDICH 1987: 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, pp. 155-23.
- SURDICH 1987: L. Surdich, *La cornice di amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS.
- TANTURLI 2008: G. Tanturli, *Coluccio Salutati e i letterati del suo tempo*, in T. De Robertis, G. Tanturli, S. Zamponi (a cura di), *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'umanesimo*, Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea

- Laurenziana, 2 novembre 2008-30 gennaio 2009), Firenze, Mandragora, pp. 41-47.
- TARQUINI 2002: B.M. Tarquini, *I codici grammaticali in scrittura beneventana*, Montecassino, Pubblicazioni Cassinesi.
- TILLIETTE 2000: J.Y. Tilliette, *Des mots à la Parole. Une lecture de la Poetria nova de Geoffrey de Vinsauf*, Genève, Libraire Droz S.A.
- TOMAZZOLI 2023: G. Tomazzoli, *Metafore e linguaggio figurato nel Medioevo e nell'opera di Dante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.
- TONELLI 2015: N. Tonelli, *Fisiologia della passione*, Firenze, Edizioni del Galuzzo.
- TONELLI 2018: N. Tonelli, *Beatrice, Laura, la vedova. La gentilezza, la Vita nuova e il Canzoniere del Corbaccio*, in "Chronique Italiennes", 36, 2, pp. 180-204.
- TORZI 2000: I. Torzi, *Ratio et usus. Dibattiti antichi sulla dottrina delle figure*, Milano, Vita e Pensiero.
- TORZI 2007: I. Torzi, *Cum ratione mutatio: procedimenti stilistici e grammatica semantica*, Roma, Herder.
- TOUATI 2012: F.O. Touati, *Contagion and Leprosy: Myth, Ideas, Evolution in Medieval Minds and Societies*, in L.I., Conrad, D. Wujastyk, *Contagion. Perspectives from Pre-Modern Societies* (a cura di), Londra-New York, Routledge, pp. 179-202.
- TRABUCCO 1998: A. Trabucco, *La Galeria di Giambattista Marino*, Pescara, Tracce.
- TROTTA 1995: 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", 38, pp. 217-60.
- TROVATO 2014: S. Trovato, *Giuliano l'Apostata nel De casibus di Boccaccio*, in A. Ferracin, A. Venier (a cura di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, pp. 75-91
- TUFANO 2000: I. Tufano, *La Fiammetta di Boccaccio: una lettura cavalcantiana*, in "La cultura", 38, 3, pp. 401-23.
- TUFANO 2007: I. Tufano, *Dalla cronaca alla novella*, in "Rassegna Europea di letteratura italiana", 29-30, pp. 157-69.
- TUFANO 2008: I. Tufano, *La cattedra della Cianghellina. Monna Diana e Cianghella nel Corbaccio*, in "La parola del testo", 12, 1, pp. 305-408.
- TUFANO 2013: I. Tufano, *La storia di Roma nel De casibus virorum illustrium*, in "Rassegna europea di letteratura italiana", 62, pp. 111-21.
- TUFANO 2018a: I. Tufano, *Dall'Elegia di Madonna Fiammetta al Decameron*, in M. Gragnolati, P. Guérin (a cura di), *Aimer ou ne pas aimer. Boccacce, Elegia di madonna Fiammetta et Corbaccio*, Parigi, Sorbonne Nouvelle, pp. 109-23.
- TUFANO 2018b: I. Tufano, *Parodie agiografiche, devozione popolare, satira antifrate-sca nel Decameron*, in "Spolia", 1, pp. 123-42.

- ULLMAN, STADTER 1972: 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.
- ULLMAN, STADTER 1979: 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.
- USHER 1985: J. Usher, *Le rubriche del Decameron*, in "Medioevo romanzo", 10, pp. 391-418.
- USHER 1993a: J. Usher, «Magna pars abest»: a borrowed sententia in Boccaccio's De casibus, in "Studi sul Boccaccio", 21, pp. 235-42.
- USHER 1993b: J. Usher, *Frate Cipolla's Ars Praedicandi or a 'Récit du discours' in Boccaccio*, in "The Modern Language Review", 88, 2, pp. 321-36
- USHER 2001: J. Usher, *Echoes from the Culex in Boccaccio's De casibus*, in "Giornale italiano di filologia", 53, pp. 237-54.
- USHER 2001: J. Usher, *Lattanzio Firmiano nel Corbaccio*, in "Studi sul Boccaccio", 29, pp. 187-98.
- USHER 2002: J. Usher, *A quotation from the Culex in Boccaccio's De casibus*, in "Modern language review", 97, pp. 312-23.
- USHER 2010: S. Usher, *Apostrophe in Greek Oratory in "Rhetorica"*, 38, 4, pp. 351-62.
- VAN BINNEBEKE 2009: X. Van Binnebeke, *Manoscritti di Coluccio Salutati nella Stadtbibliothek di Norimberga*, in "Studi medievali e umanistici", 7, pp. 9-36.
- VASALY 1993: A. Vasaly, *Representations. Images of the World in Ciceronian Oratory*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California.
- VECCE 2005: C. Vecce, *Les chroniques napolitaines de la Renaissance*, in P. Civil, D. Boillet (a cura di), *L'actualité et sa mise en écriture aux XVe-XVIIe et XVIIe siècles: Espagne, Italie, France et Portugal*, Parigi, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 77-91.
- VEGLIA 1998: M. Veglia, *Il corvo e la sirena. Cultura e poesia nel Corbaccio*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- VEGLIA 2000: M. Veglia, «La vita lieta». Una lettura del Decameron, Ravenna, Longo.
- VELLI 1979: G. Velli, *L'Ameto e la pastorale: il significato della forma*, in Id., *Petrarca e Boccaccio*, Padova, Antenore.
- VELLI 1979b: G. Velli, *Petrarca e Boccaccio. Tradizione – Memoria – Scrittura*, Padova, Antenore.
- VELLI 1995: G. Velli, *Memoria*, in R. Bragantini, P.M. Forni (a cura di), *Lessico critico decameronomiano*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 222-48.
- VELLI 2012: G. Velli, *Giovanni Boccaccio, Centonatore/Recreator or the Free Use of the Written World*, in E. Filosa, M. Papio (a cura di) *Boccaccio in America*, Proceedings of the 2010 International Boccaccio Conference (Umas Amherst, April 30 – May 1 2010), Ravenna, Longo, pp. 241-9.
- VENUDA 1993: R. Venuda, *Il Filocolo e la Historia destructionis Troiae di Guido delle Colonne*, Firenze, Athenum.

- VETTORI 2010: A. Vettori (a cura di), *La città nel Decameron*, Atti della giornata di studi (16 ottobre 2009), Parigi, Istituto italiano di Cultura.
- VINCI 1975: M. Vinci, *Un'eco d'oriente: avventura e fantasia nel Filocolo e nelle Mille e una notte*, Hirosolymis, Typ franciscana edit., 1975.
- VITI 2013: P. Viti, *Fonti letterarie e storiografiche classiche nel De mulieribus claris*, in G.M. Anselmi, G. Baffetti, C. Delcorno, S. Nobili (a cura di) *Boccaccio e i suoi lettori*, Bologna, il Mulino, pp. 243-62.
- VITI 2016: P. Viti, *Boccaccio e le fonti classiche nel De casibus virorum illustrium*, in H. Casanova-Robin, S. Gambino Longo, F. La Brasca (a cura di), *Boccacce humaniste latin*, Paris, Classiques Garnier, pp. 25-50.
- VITOLO 2024: R. Vitolo, *(In)fedeltà di genere: per un'analisi contenutistica delle raccolte nella tradizione del Filostrato*, in F. Autiero, S. Picarelli, B. Pitocchelli, *Copie (in)fedeli. Cristallizzazione e sovversione di modelli testuali e materiali*, Roma, Antenore, pp. 163-94.
- WALKER 1993: A.D. Walker, *L'Enargeia and the Spectator in Greek Historiography*, in "Transactions of the American Philological Association", 123, pp. 353-77.
- WARD 2019: J.O. Ward, *Classical Rhetoric in the Middle Ages. The Medieval Rhetors and Their Art 400–1300. With Manuscript Survey to 1500 CE*, Leiden-Boston.
- WEHLE 2014: W. Wehle, *Nel purgatorio della vita. Boccaccio e il progetto di un'antropologia narrativa nel Decameron*, in A. Ferracin, M. Venier (a cura di). *Giovanni Boccaccio: tradizione interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, pp. 449-69.
- WESTIN 2017: M. Westin, *Aristotle's Rhetorical Enargeia: An Extended Note*, in "Advances in the History of Rhetoric", 20, 3, pp. 225-51.
- WILKINS 1932: E.G. Wilkins, *A classification of the similes of Ovid*, in "Classical Weekly", 25, pp. 73-86.
- WINTERBOTTOM 1970: M. Winterbottom, *Problems in Quintilian*, Londra, Institute of Classical Studies.
- WINTERBOTTOM 1983: M. Winterbottom, *Quintilian*, Institutio Oratoria, in L.D. Reynolds (a cura di), *Texts and Transmission: a Survey of the Latin Classics*, Oxford, Oxford University Press, pp. 332-4.
- WINTERBOTTOM 2019: M. Winterbottom, *More Problems on Quintilian*, in A. Stramaglia, F. Nocchi, G. Russo (a cura di) *Paper on Quintilian and Ancient Declamation* [2001], Oxford, Oxford University Press, pp. 193-204.
- WISSE 1989: J. Wisse, *Ethos and pathos from Aristotle to Cicero*, Amsterdam, Hakkert, pp. 250-298.
- YODICE GILES 1973: C. Yodice Giles, *Gervais of Melkley's Treatise on the Art of Versifying and the Method of Composing in Prose*, Rutgers, Ruther University, pp. LIX-LXII.
- ZACCARELLO 2014: M. Zaccarello, *Del corvo, animale solitario. Ancora un'ipotesi per il titolo del Corbaccio*, in "Studi sul Boccaccio", 53, pp. 174-94.

- ZACCARELLO 2017: M. Zaccarello, «*Lasciati i pensier filosofici da una parte*». *Lettura di Decameron VIII 7*, in A. Andreoni, C. Giunta, M. Tavoni (a cura di), *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, Bologna, Il Mulino.
- ZACCARELLO 2018: M. Zaccarello, Il Corbaccio nel contesto della tradizione misogina medievale: annotazioni medievali e proposte specifiche, in “*Chronique Italiennes*”, 36, pp. 162-79.
- ZACCARIA 1977-8: V. Zaccaria, *Le due redazioni del De Casibus*, in “*Studi sul Boccaccio*”, 10, pp. 1-26.
- ZACCARIA 2001: V. Zaccaria, *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*, Firenze, Olschki.
- ZACCARIA 2005: V. Zaccaria, *Ancora qualche riflessione sull’edizione delle tre opere latine maggiori del Boccaccio*, in “*Studi sul Boccaccio*”, 33, pp. 143-63.
- ZACCARIA 2014: G. Zaccaria, *Giovanni Boccaccio. Alle origini del romanzo moderno*, Milano, Bompiani.
- ZAGGIA, CERIANA 1996: M. Zaggia, M. Ceriana, *I manoscritti illustrati delle Eroidi ovidiane volgarizzate*, Pisa, Scuola Normale Superiore.
- ZAMPONI, PANTAROTTO, TOMIELLO 1998: S. Zamponi, M. Pantarotto, A. Tomiello, *Stratigrafia dello Zibaldone e della miscellanea laurenziani*, in M. Picono, C. Bérard, *Gli Zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura*, Atti del Seminario internazionale (Firenze-Certaldo, 26-28 aprile 1996), Firenze, Cesati, pp. 181-258.
- ZAMPONI, PETOLETTI 2013: C. Zamponi, M. Petoletti, *Gli zibaldoni*, in De Robertis, Monti, Petoletti, Tanturli, Zamponi 2013, pp. 291-328.
- ZANELLA 1994: 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, pp. 49-153.
- ZANGARA 2004: A. Zangara, *Mettre en images le passé: l’ambiguïté et l’efficacité de l’enargeia dans le récit historique*, in “*Metis*”, 2, pp. 251-72.
- ZANGARA 2007: A. Zangara, *Voir l’histoire. Théories anciennes du récit historique, Ile siècle av. J.C.-Ile siècle ap. J.C.*, Parigi, Editions de l’Ehess.
- ZANKER 1981: G. Zanker, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, in “*Rheisches Museum für Philologie*”, 124, 3-4, pp. 297-311.
- ZANKER 2004: G. Zanker, *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*, Madison, University of Wisconsin.
- ZEITLIN 2013: F. Zeitlin, *Figure: Ekphrasis*, in “*Greece and Rome*”, 40, 1, pp. 17-31.
- ZUDINI 2018: C. Zudini, *La struttura retorica dell’exemplum nell’Elegia di Madonna Fiammetta*, in M. Gragnolati, P. Guérin (a cura di), *Aimer ou ne pas aimer. Boccacce, Elegia di madonna Fiammetta et Corbaccio*, Parigi, Sorbonne Nouvelle, pp. 155-70.



# Indice dei manoscritti

- Berlino, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 90, 14, 115-7, 131, 163
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, Vat. Lat. 1773, 116
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat 3362, 23
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3110, 23
- Cologne, Fondation Martin Bodmer, Bodmer 146, 18
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 29.8, 25
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 33.31, 25, 230
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburn. 1897, 7, 21
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 29.2, 230
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 29.8, 25, 90
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 34.39, 24
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 34.5, 23
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 36.32, 23
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 50.27, 33
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 51.10, 29, 223
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 52.9, 116
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 54.32, 230
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 68.2, 23
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, S. Marco 264, 28
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 50, 25
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.II.8, 23
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XI 114, 23
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XXIX 169, 23
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XXIX 199, 28
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 63, 23
- Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2317, 23
- Firenze, Biblioteca Riccardiana, 489, 85, 289, 293, 250
- Genova, Biblioteca Durazzo, 128 (B.II.1), 35
- London, British Library, Harley 5383, 130

- Milano, Biblioteca Ambrosiana, 153  
sup., 31
- Milano, Biblioteca Ambrosiana, A  
204 inf., 8, 22
- Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 67  
sup., 24
- Milano, Biblioteca Ambrosiana, S 72  
sup., 33
- Paris, Bibliothèque nationale de  
France, It. 482, 23
- Paris, Bibliothèque nationale de  
France, Lat. 7720, 9, 31, 32, 34, 95
- Piacenza, Biblioteca Passerini Landi,  
Vitali 26, 23
- Troyes, Médiatheque Jacques-Chi-  
rac, Fonds Ancien 552, 28
- Venezia, Biblioteca Marciana, lat.  
XIV 129 (4334), 33
- Zürich, Zentrabibliothek, C 74, 30

# Indice dei nomi

- Accame Lanzillotta, Maria, 32  
Achard, Guy, 47  
Adams, James N., 150  
Alessio, Gian Carlo, 53  
Alfano, Giancarlo, 115, 141  
Alighieri, Dante, 11, 25, 84, 91, 102, 109-10, 126, 132, 169, 171, 177, 183, 185, 206, 220, 228, 231, 244  
Andreev, Michail, 75  
Arese, Andrea, 33  
Aricò, Denise, 267  
Aristotele, 26, 40, 46, 59  
Auerbach, Erich, 159  
Aurigemina, Marcello, 213-4  
Auzzas, Ginetta, 23, 118, 187  
Aygon, Jean-Pierre, 42
- Badini Confalonieri, Luca, 24  
Bagni, Paolo, 53-5, 64  
Baldelli, Giovan Batista 170  
Ballarini, Marco, 214  
Bandini di Arezzo, Domenico, 31  
Baratto, Mario, 146, 192  
Barberi Squarotti, Giorgio, 176  
Barbiellini Amidei, Beatrice, 106  
Bardi, Monica, 86, 96, 104, 108-9  
Barilli, Renato, 105
- Barolini, Teodolinda, 155  
Barsella, Susanna, 134  
Bartuschat, Johannes, 134  
Barzizza, Gasparino, 115  
Battaglia Ricci, Lucia, 14, 84, 115, 117-8, 121, 134, 159, 175  
Battaglia, Salvatore, 75, 86, 115  
Bausi, Francesco, 130  
Baxter, Catherine, 132  
Benedetti, Stefano, 135  
Berardi, Francesco, 37-8, 40-1, 44-5, 47, 50  
Bergdolt, Klaus, 123  
Bertè, Monica, 29  
Bertolini, Virgilio, 72  
Bettella, Patrizia, 144  
Bisanti, Armando, 138, 265  
Blanc, Pierre, 27-8  
Boccaccio, Giovanni, 4-19, 21, 23-5, 29, 35, 71, 76, 82, 84-5, 91, 97, 100, 102-3, 109, 119-20, 121, 132-6, 169-71, 175, 177, 180, 189, 195, 214, 219, 220-1, 244, 247, 250-2, 258-62, 267  
Boezio, 23, 28, 58, 90, 109, 234  
Boggione, Valter, 151  
Bons, Jeroen, 48  
Boskoff, Priscilla S., 30, 33

- Botti, Francesco P., 155  
 Bourciez, Jean, 175  
 Braccini, Gaetano, 130  
 Bracciolini, Poggio, 30  
 Bragantini, Renzo, 74, 77, 86, 118, 130, 132  
 Branca, Vittore, 5, 71, 76, 83, 118, 130, 134, 167, 220  
 Briano, Simone, 72  
 Bruni, Francesco, 73, 74, 84, 99, 136  
 Burrow, John A., 95
- Calboli Montefusco, Lucia, 39-41, 46, 48-9  
 Calboli, Gualtiero, 27, 39-41, 58  
 Calvo Revilla, Ana, 53-4, 57-9, 64  
 Camargo, Martin, 56  
 Candido, Igor, 81, 137, 192  
 Cappellano, Andrea, 13, 87, 91, 180  
 Cardini, Franco, 123  
 Carrai, Stefano, 86, 109, 168  
 Carraro, Annalisa, 214-5, 266  
 Casalegno, Giovanni, 151  
 Casamassima, Emanuele, 23, 29, 115-6  
 Cassel, Anthony K., 175  
 Castiglia, Ignazio, 192  
 Catone, 98  
 Cavalcanti, Guido, 132, 180  
 Cavalcanti, Mainardo, 118, 211-2, 215  
 Cazalé Bérard, Claude, 25, 75  
 Ceffi, Filippo, 85  
 Celentano, Maria Silvana, 39  
 Celli Olivagnoli, Franca  
 Cerbo, Anna, 134, 228-30, 232  
 Ceriana, Matteo, 1996  
 Ceroti, Mario, 152  
 Cesari, Anna Maria, 126,
- Chiecchi, Giuseppe, 76, 81, 83-4, 124, 126, 132-3, 213, 215  
 Chierchi, Paolo, 132  
 Chiron, Pierre, 48  
 Ciavolella, Massimo, 141, 151  
 Ciccutto, Marcello, 126, 134, 147  
 Cicerone, 18, 25, 26-8, 30, 37, 39, 47-9, 219-20, 224  
 Cincinnato, 98  
 Clarke, Kenneth Patrick, 169  
 Cockcraft, Robert, 39  
 Conte, Alberto, 150  
 Conversini, Giovanni, 32-3  
 Cornish, Alison, 72  
 Costantini, Aldo Maria, 259  
 Cottino Jones, Marga, 175  
 Coulter, Cornelia C., 29-31  
 Courtney, Roby, 38  
 Cousins, Jean, 31  
 Cozzarelli, Julia M., 140  
 Crescini, Vincenzo, 75, 84  
 Curry Woods, Marjorie, 35-6  
 Cursi, Marco, 23-4, 29, 115, 119
- D'Agostino, Alfonso, 159  
 D'Andrea, Antonio, 120  
 Da Bologna, Guizzardo, 36  
 Da Castiglionchio, Lapo, 9, 32  
 Da Lilla, Alano, 35, 100, 141, 187  
 Da Marciella, Antonio, 141  
 Da Moerbeke, Guglielmo, 121  
 Da Moglio, Pietro, 8, 35-6  
 Da Nerlis, Francesco, 22  
 Da Pastrengo, Guglielmo, 33, 212  
 Da Pistoia, Cino, 23, 132  
 Da Settimello, Arrigo, 109  
 Da Signa, Martino, 21-2  
 Da Strada, Zanobi, 22  
 Daneloni, Alessandro, 30

- Daniels, Rhiannon, 118  
 De Bruyne, Edgar, 53  
 De Châtillon, Gautier, 28  
 De la Mare, Albinia C., 24-29  
 De Meun, Jean, 134  
 De Robertis, Teresa, 7, 21, 24, 28, 29,  
 230, 180, 220  
 Del Negro, Andalò, 28, 44  
 Del Virgilio, Giovanni, 25  
 Delcorno, Carlo, 81, 91, 98, 100, 102,  
 107, 109  
 De Sanctis, Francesco, 220  
 Desiderio, Italo, 82, 87  
 Di Franza, Concetta, 83, 84, 87, 91,  
 99, 138  
 Di Garlandia, Giovanni, 11, 54-5, 57,  
 58, 62, 64, 67, 121, 235, 264-5  
 Di Giorgi, Roberto, 72  
 Di Girolamo, Costanza, 130  
 Di Montreuil, Giovanni, 33  
 Di Pino, Guido, 77  
 Di Toledo, Giuliano, 28  
 Di Vendôme, Matteo, 34, 53, 58, 63-4,  
 66-7, 87-9, 138, 144-5, 182, 196  
 Di Vinsauf, Goffredo, 7-8, 11, 26, 34-  
 5, 53, 55-6, 58, 65, 67-8, 84, 88, 92,  
 117, 144, 235  
 Diller, Aubrey, 33  
 Doering, Pia Claudia, 155  
 Dotti, Ugo, 133  
 Dross, Juliette, 38-9  
 Dubel, Sandrine, 38  
  
 Ellero, Maria Pia, 73, 111  
  
 Fabris, Angela, 152  
 Faral, Edmond, 52-4, 57, 59, 62, 64  
 Fedi, Beatrice, 189  
 Feo, Michele, 28  
  
 Ferroni, Giulio, 146, 147  
 Fido, Franco, 133  
 Filosa, Elsa, 167, 192  
 Finazi, Silvia, 29, 90  
 Fiorilla, Maurizio, 23-4, 28-9, 115,  
 230  
 Firmiano, Lattanzio, 28, 124, 229, 230  
 Fontes Baratto, Anne, 146  
 Foresti, Arnaldo, 35  
 Forni, Pier Massimo, 119, 122  
 Forno, Carla, 151  
 Fraker, Charles, 69  
 Fredborg, Karin Margareta, 53, 67  
 Friis-Jensen, Karstern, 53  
 Fulgenzio, 25, 230, 259  
  
 Gallico, Giovanni, 28  
 Gallo, Ernst, 54, 5-9, 62, 68  
 Gallo, Federico, 23  
 Gallo, Plozio, 201  
 Gallo, Quinto, 42  
 Garcea, Alessandro, 45, 48  
 Gargan, Luciano, 33-4  
 Gentile, Sebastiano, 25  
 Getto, Giovanni, 131  
 Gigli Cervi, Isabelle, 75  
 Gigliucci, Roberto, 285  
 Giovenale, 24, 144, 192, 289  
 Giunta, Fabio, 38-9, 238  
 Giustino, 28, 250  
 Gobbato, Veronica, 101  
 Grimaldi, Emma, 75  
 Gross, Karen E., 214  
 Grossvogel, Steven, 72, 77  
 Guérin, Philippe, 87, 138, 176  
 Gulizia, Stefano, 118  
 Gutierrez, David, 21-3  
 Hauvette, Henry, 99  
 Hecker, Oscar, 23, 34-5

- Heinze, Richard, 106  
 Hollander, Robert, 76  
 Holmes, Olivia, 155  
 Hortis, Attilio, 211, 213, 215, 247,  
 259, 61  
 Hutchinson, Gregory, 62
- Illiano, Antonio, 170, 175  
 Ingraham, Chris, 38  
 Innocenti, Beth, 42  
 Ippolito, Antonella, 28
- James-Raoul, Danièle, 53, 64, 66  
 Jeffrey, Violet M., 175
- Kelly, Douglas, 53-4, 56  
 Kennedy, George A., 48  
 Knust, Hermann, 212
- Lane, Robert Taylor, 48  
 Latini, Brunetto, 169  
 Lausberg, Heinrich, 44-6, 48, 50-2,  
 61-3  
 Lavagetto, Mario, 132, 154  
 Le Goff, Jacque, 94-5  
 Ledda, Giuseppe, 102  
 Lee, Charmaine, 130  
 Leigh, Matthew, 48  
 Lenti, Roberto, 72  
 Licitra, Vincenzo, 72  
 Livio, 131, 227  
 Losappio, Domenico, 35, 53  
 Lowell, Edmund, 214  
 Lucano, 62, 69, 131  
 Lucrezio, 131
- Maffia Scariati, Irene, 138
- Machera, Virginia, 24  
 Malagnini, Francesca, 115  
 Maldina, Niccolò, 35, 185-7, 213, 237,  
 246  
 Manieri, Alessandra, 37, 41-2  
 Manni, Paola, 192  
 Manzoni, Gianenrico, 53  
 Marchesi, Simone, 115-7, 121-2, 130  
 Marchiaro, Michelangelo, 23, 85  
 Marcozzi, Luca, 155, 169, 180, 185  
 Marino, Giambattista, 219  
 Marra, Anna, 75  
 Marsili, Luigi, 22  
 Martellotti, Guido, 116  
 Marti, Mario, 167, 189  
 Martini, Edgar, 111  
 Martins, Paulo, 38  
 Mauriello, Serena, 133, 242, 247  
 Mazza, Antonia, 21-2, 28-9, 31, 35, 85  
 Mazzoni Peruzzi, Simonetta, 167,  
 175, 189  
 Mehtonen, Päivi, 121  
 Miglio, Massimo, 213, 215  
 Milanese, Angela, 120  
 Millicent Joy, Marcus, 159  
 Mittarelli, Giovanni Benedetto, 33  
 Monti, Carla Maria, 30, 214-6, 248  
 Mordenti, Raul, 133  
 Moretti, Gabriella, 39  
 Morosini, Roberta, 72, 77-8, 152, 214  
 Mortara Garavelli, Bice, 46  
 Mortensen, Daniel E., 48  
 Munk Olsen, Birger, 28-9  
 Murphy, James J., 53  
 Muscetta, Carlo, 71, 74, 76-7
- Natali, Giulia, 73-4, 83, 104  
 Navone, Paola, 84  
 Nobili, Sebastiana, 72, 126, 187, 171,

- 175, 188-9, 192, 204  
 Nocita, Teresa, 76  
 Nohac, Pierre, 31  
 Novelli, Augusto, 170  
 Nutton, Vivian, 127
- O' Culleanáin, Cormac, 136  
 Onder, Lucia, 182  
 Orazio, 53, 67, 135  
 Ovidio, 25, 62, 69, 84-5, 100-1, 109-110-2, 131, 189, 244
- Pabst, Walter, 90, 108  
 Paccagnini, Ermanno, 189  
 Pace, Matteo, 140  
 Paciucci, Marco, 155  
 Padoan, Giorgio, 167, 175  
 Palumbo, Matteo, 149  
 Pani, Laura, 130-1  
 Pantarotto, Martina, 24  
 Papio, Michael, 214  
 Parodi, Ernesto Giacomo, 84  
 Pascasio, Radberto, 229  
 Pastore Stocchi, Manlio, 118  
 Pegoretti, Anna, 152  
 Perella, Nicolas J., 76  
 Pernot, Laurent, 46  
 Persio, 25  
 Petoletti, Marco, 7, 8, 21, 24-5, 180, 212, 220  
 Petrarca, Francesco, 8, 9, 25-9, 32-3, 35, 118, 211-3, 220, 222, 224, 229, 234, 240-4  
 Petrucci, Armando, 24, 28  
 Picone, Michelangelo, 25, 34, 74, 121, 132, 146-7, 149, 151, 155, 159  
 Piras, Giorgio, 29  
 Plobst, Walter, 46  
 Porcelli, Bruno, 72, 77, 175
- Pozzi, Giovanni, 88, 138, 145  
 Prato, Alessandro, 38  
 Prisciano, 28, 69  
 Psaki, F. Regina, 168, 200  
 Puncuh, Dino, 35-6  
 Punzi, Arianna, 24  
 Purcell, William M., 53, 56, 64
- Quaglio, Antonio Enzo, 71-3, 75-6, 78, 180  
 Quaquarelli, Leonardo, 35  
 Quellier, Florent, 258  
 Quintiliano, 7-8, 10, 26-7, 30, 32, 34, 37-43, 47, 50-1, 54, 57, 58, 59, 63, 66, 68, 95, 121, 131, 197, 219-20, 234, 238  
 Quondam, Amedeo, 115, 135, 141
- Rabuzzi, Maria Cristina, 64  
 Rastelli, Dario, 83  
 Ravenna, Giovanni, 37  
 Rea, Roberto, 185  
 Reeve, Michael D., 27, 29  
 Regnicoli, Laura, 21, 29, 31  
 Ricci, Pier Giorgio, 24, 30, 167  
 Ricklin, Thomas, 212  
 Rico, Francesco, 167  
 Rigo, Paolo, 95  
 Riva, Massimo, 141  
 Rizzo, Silvia, 25  
 Robin, Anne, 81  
 Rocchio, Cristiano, 48  
 Rohlfs, Gerhard, 175  
 Romanini, Emanuele, 211  
 Rosiene, Alan M., 56  
 Rossi, Aldo, 175  
 Rouse, Richard H., 7, 27-9  
 Rovere, Valentina, 222  
 Rubinelli, Sara, 48

- Sabbadini, Remigio, 31, 33  
 Sabry, Randa, 50  
 Salutati, Coluccio, 28, 32, 33  
 Sanguineti White, Laura, 92, 142  
 Sanguineti, Edoardo, 121  
 Savelli, Giulio, 146  
 Scarpati, Oriana, 59-60  
 Schettino, Franca, 159  
 Schomarek, Florian, 48  
 Schonbuch, Mathias, 155  
 Scipione l'Africano, 98  
 Segarelli da Parma, Giovanni, 2  
 Segre, Cesare, 81, 84, 86, 104, 117,  
 146, 149, 150  
 Seneca, 219-20  
 Siddharta Brumana, Selene Iris, 37  
 Signorini, Maddalena, 22-3, 29  
 Silio Italico, 131  
 Sivo, Francesca, 145  
 Smarr, Janet Levarie, 75, 136, 138  
 Smith, Leonardo, 33  
 Sotgiu, Antonio, 86  
 Spallone, Maddalena, 29  
 Spila, Cristiano, 200  
 Sposito, Gianluca, 48  
 Stadter, Philip, 22  
 Steccuti de Visdomini, Onofrio, 22  
 Stewart, Pamela D., 121, 138, 140-1,  
 150  
 Stillers, Rainer, 138  
 Storini, Monica Cristina, 168  
 Surdich, Luigi, 75, 84  
  
 Tanturli, Giuliano, 7, 21, 24, 28, 33,  
 180, 220  
 Tarquini, Barbara Maria, 29  
 Tilliette, Jean-Yves, 55, 63, 69  
 Tinacci, Agostino, 22  
 Tomazzoli, Gaia, 60  
  
 Tomiello, Antonia, 24  
 Tonelli, Natascia, 81, 87, 141, 174,  
 176, 180, 189  
 Tornaquinci, Simone, 22  
 Torzi, Ilaria, 44, 62  
 Touati, François Olivier, 127  
 Trabucco, Stefano, 219  
 Trotta, Stefania, 86  
 Trovato, Stefano, 254  
 Tucidide, 131  
 Tufano, Ilaria, 87, 126, 136, 167, 189,  
 214  
  
 Ullman, Berthold Luis, 22  
 Usher, Jonathan, 35, 120, 183, 189,  
 214  
 Usher, Stephen, 62  
  
 Van Binnebeke, Xavier, 33  
 Vasaly, Ann, 37  
 Vecce, Carlo, 266  
 Veglia, Marco, 126, 132, 138, 167,  
 175, 192  
 Velli, Giuseppe, 130, 141  
 Venuda, Roberto, 72  
 Vettori, Alessandro, 152  
 Villani, Filippo, 33  
 Villani, Matteo, 266  
 Vinci, Mario, 72  
 Virgilio, 42, 58, 69, 131, 244  
 Vitale, Maurizio, 118  
 Viti, Paolo, 2014  
 Vitolo, Raffaele, 71  
 Vivarelli, Irene, 141  
  
 Walker, Andrew D., 40  
 Ward, John O., 7, 28, 30-1  
 Wehle, Winfried, 123

Westin, Monica, 38, 41

Wilkins, Elza G., 101

Winterbottom, Michael, 31

Wisse, Jakob, 48

Zaccarello, Michelangelo, 150, 155,  
167, 175, 187, 192

Zaccaria, Giuseppe, 137, 172

Zaccaria, Vittorio, 211, 216, 219-20,  
223, 243, 250, 252, 262, 267

Zaggia, Massimo, 84, 86

Zamponi, Stefano, 7, 21, 24, 25, 28,  
180, 220

Zanella, Gabriele, 123

Zangara, Adriana, 40

Zanker, Graham, 37, 38, 40, 45

Zeitlin, Froma, 37

Zenobi, Agostino, 22

Zudini, Claudia, 81



# Ringraziamenti

Ringraziare le persone che negli anni mi hanno accompagnata nella scrittura di questo volume non è per me un convenevole, ma una necessità intima e profonda di cui non riesco a fare a meno.

Il mio primo grazie va senza esitazione a Paolo Rigo, che non solo ha letto ed emendato – tra serietà e vena comica – questo volume in ogni sua fase redazionale, ma soprattutto sette anni fa, in uno studio di Roma Tre, mi ha aiutata a rendere le mie idee confuse il progetto definito e strutturato da cui queste pagine hanno avuto inizio. Un sentito ringraziamento è rivolto a Marco Ariani: alle sue lezioni devo la mia passione per Giovanni Boccaccio e l'avvio del percorso di ricerca che mi ha portata a essere la persona che sono. Ringrazio Luca Marcozzi per la lettura, gli insegnamenti, la fiducia e la scoperta di nuovi interessi di studio. A Roberto Gigliucci, grazie per avermi permesso di scoprire la bellezza del Boccaccio latino.

Raffaele Vitolo, amico fraterno e filologo dall'ardito piglio critico, grazie per avermi aiutata a dipanare i fili dei miei deliri esegetici, per avermi riportata in carreggiata ogni volta che mi sono persa tra i fogli di tradizioni secolari. Ancora il mio grazie è rivolto a Laura Marino, per tutte le volte in cui ci ha creduto molto più di quanto facessi io, e a Orlando, per la cura.





CONSIGLIO SCIENTIFICO-EDITORIALE  
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

*Presidente*

AUGUSTO ROCA DE AMICIS

*Membri*

MARCELLO ARCA

ORAZIO CARPENZANO

MARIANNA FERRARA

CRISTINA LIMATOLA

ENRICO ROGORA

FRANCESCO SAITTO

Opera sottoposta a peer review. Il Consiglio scientifico-editoriale, anche attraverso i comitati scientifici di serie, assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori ignoti agli autori e ai curatori. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: [www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

*This work has been subjected to a peer review. The Scientific-editorial Board, also through the scientific committees of series, ensures a transparent and independent evaluation of the works by subjecting them anonymously to two reviewers, unknown to the authors and editors. For further details please visit the website: [www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)*

COLLANA STUDI E RICERCHE

Per informazioni sui volumi precedenti della collana, consultare il sito:  
[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it) | *For information on the previous volumes included  
in the series, please visit the following website: [www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)*

155. Toward a Cultural History of the Cold War in Turkey  
Ideological dynamics, cultural production, media  
*edited by Fulvio Bertucelli*
156. Leggenda, realtà e finzione nell'opera di Aleksej Remizov  
Un'analisi di Podstrižennymi glazami  
*Maria Teresa Badolati*
157. Estetiche della geolocalizzazione  
Pratiche artistiche e media locativi  
*Paolo Berti*
158. La codificazione di Haiti  
Dal *Code Henry* al Codice civile del 1825  
*Iterio di Camillo*
159. Soil-structure interaction for the seismic design of integral abutment  
bridges  
*Domenico Gallese*
160. Probing the horizon of black holes with gravitational waves  
*Elisa Maggio*
161. «Rhetorica eloquentia armata»  
*Evidentia e amplificatio* nella prosa narrativa di Boccaccio  
*Serena Mauriello*
162. Touch and the body  
First-hand and others' tactile experiences reveal the embodied nature  
of pleasant social touch  
*Manuel Mello*
163. Spectral theory of non-self-adjoint Dirac operators  
and other dispersive models  
*Nico Michele Schiavone*
164. One protein many functions: the non-canonical interactions of SHMT1  
The structural and functional characterization of SHMT1 interactions  
with RNA and in the *de novo* thymidylate synthesis complex  
*Sharon Spizzichino*







Nelle *Genealogiae deorum gentilium* XIV 7 Boccaccio afferma: «grammatica precepta atque rethorice plena notitia oportuna est». In età ormai matura, dichiara che nella formazione di un uomo di lettere la conoscenza della grammatica e della retorica è un elemento necessario. *Rhetorica eloquentia armat* sonda il peso delle strutture retoriche nella prosa narrativa boccacciana. Scegliendo di interrogare l'istanza formale delle opere dal *Filocolo* al *De casibus*, ne sono indagati i significati più profondi, nonché il rapporto che intercorre tra *ars bene dicendi* e *ars bene vivendi*. L'*amplificatio* e l'*evidentia* rappresentano una chiave per l'esame della scrittura e del pensiero di Boccaccio, che apre la strada a un più completo ragionamento sui contenuti etici, morali e filosofici della sua produzione.

Serena Mauriello, addottorata in Italianistica presso l'Università degli Studi di Roma La Sapienza con una tesi sulla retorica in Boccaccio (2022), ha studiato, inoltre, la tradizione manoscritta della *Summa de arte praedicatoria* di Alano da Lilla, collaborando con la ZKS Foundation, l'ISHR e l'IRHT. Autrice di numerosi contributi, ha pubblicato, in collaborazione con Ludovica Saverna, il volume *I manoscritti di un gesuita dell'Ottocento. Gli studi letterari di Francesco Manera* (Cesati, 2023). Attualmente è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Roma Tre, dove si occupa delle poetesse del Rinascimento italiano e del loro contesto di produzione, con un *focus* su Veronica Gambara e Rinaldo Corso.

Questo libro ha vinto il "Premio Tesi di Dottorato 2023" istituito da Sapienza Università Editrice.



ISBN 978-88-9377-364-5



9 788893 773645

