

STUDI SUL BOCCACCIO

Volume quarantacinquesimo



LE LETTERE • FIRENZE 2017

STUDI SUL BOCCACCIO

FONDATI E GIÀ DIRETTI DA VITTORE BRANCA

DIREZIONE: GINETTA AUZZAS, CARLO DELCORNO,

MANLIO PASTORE STOCCHI

Volume quarantacinquesimo

*Edita sotto gli auspici
dell'Ente Nazionale Giovanni Boccaccio*

LE LETTERE - FIRENZE 2017

Con il contributo di



Si ringrazia per la concessione delle immagini:

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Firenze, Archivio di Stato.

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana - su concessione del M. BACT.

È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Paris, Bibliothèque Nationale de France.

«E QUINCI CANTANDO PROCESSE A QUESTI VERSI»:
IL REGISTRO LIRICO NEI DISCORSI AMOROSI
DEI RACCONTI IN VERSI DI BOCCACCIO*

1. Questa indagine prenderà in considerazione i discorsi amorosi pronunciati dai protagonisti di alcuni poemetti in versi di Boccaccio. La specificità stilistica che questi mantengono all'interno del tessuto linguistico delle diverse narrazioni porta a pensare che costituiscono un punto di osservazione valido per esplorare le modalità con cui Boccaccio, fuori da un contesto lirico in senso stretto, gestisce il repertorio di motivi e forme codificato dalla tradizione poetica duecentesca.

Come ha ricordato Carlo Enrico Roggia, la poesia narrativa è «un settore tendenzialmente refrattario alle operazioni selettive tipiche della lirica, e in generale uno spazio aperto all'escursione linguistica, fino ai limiti del plurilinguismo: un terreno insomma in cui il tessuto compatto del linguaggio poetico tradizionale ha conosciuto da sempre una vivace inclinazione a sfrangiarsi e a contaminarsi»¹. Obiettivo di questo studio è quindi valutare in che modo Boccaccio entri in relazione con il codice linguistico elaborato dalle esperienze liriche del Duecento italiano quando, in un contesto narrativo, intende modulare contenuti d'amore, o, per dir meglio, deve far esprimere il sentimento ai protagonisti delle sue storie.

Per mettere a fuoco il problema può essere opportuno partire da una situazione narrativamente classica. Prendiamo ad esempio un passaggio del *Filostrato* in cui il poeta/narratore cede la parola al personaggio innamorato. Filostrato racconta che Troiolo, dopo aver saputo che l'amata Criseida ricambiava i suoi sentimenti, «era conten-

* Hanno letto e migliorato questo scritto Matteo Motolese e Monica Berté. Devo a Marco Grimaldi un lungo colloquio ricco di spunti preziosi.

¹ C.E. ROGGIA, *Poesia narrativa*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese e L. Tomasin, Roma, Carocci, 2014, 3 voll., I (*Poesia*), pp. 85-153: 86.

to [...] ed in canti / menava la sua vita e 'n allegrezza» (III 72 1-2)²; le due ottave seguenti contengono il resoconto di uno di questi momenti amorosi:

Esso talvolta Pandaro pigliava
per mano, e 'n un giardin con lui ne gia,
con el pria di Criseida *parlava*,
del suo valore e della cortesia,
poi lietamente con lui cominciava,
rimoto tutto da malinconia,
dolcemente a *cantare* in cotal guisa,
qual qui sanz'alcun mezzo si divisa:

– O luce eterna, il cui lieto splendore
fa bello il terzo ciel dal qual ne piove
piacer, vaghezza, pietate ed amore,
del sole amica, e figliuola di Giove,
benigna donna d'ogni gentil core,
certa cagion del valor che mi move
a' sospir dolci della mia salute,
sempre lodata sia la tua virtute

(*Filostrato*, III 73 3-8 e 74).

Impiegando i verbi *parlare* (73 3) e *cantare* (73 7), rispettivamente nel senso di 'esprimersi nella propria lingua' (cfr. *GDLI*, s.v., 2) e 'dire in versi' (cfr. *TLIO*, s.v., 4), Boccaccio ha inteso in primo luogo isolare due momenti nel discorso dell'innamorato, mettendo a frutto una *gradatio* di cui non mancano esempi nella lirica duecentesca (se ne trova uno nell'*incipit* di un dubbio sonetto davanzatiano: «Dacché *parlar* non possovi celato, / *cantando* vi diraggio mio volere»)³. Il verso che anticipa il canto di Troiolo («qual qui sanz'alcun mezzo si divisa»: 73 8)⁴ serve a suggerire l'idea che Filostrato non ha bisogno di

² Qui e sempre il testo del *Filostrato* è tratto da GIOVANNI BOCCACCIO, *Filostrato*, a cura di V. Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Id., Milano, Mondadori, 10 voll., 1964-1999, II 1964, pp. 25-228.

³ CHIARO DAVANZATI, *Dacché parlar non possovi celato*, 1-2, in *Rime*, ed. critica con commento e glossario a cura di A. Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965 («Collezione di opere inedite o rare», CXXXVI).

⁴ Francesco Bruni ha notato l'ambiguità dell'espressione *sanz'alcun mezzo*, che, oltre a significare 'subito' (letteralmente 'senza interporre nessuna cosa in mezzo'), «suggerisce come l'autore non metta in rima la materia (come di norma [...]), ma si limiti a re-

mediare le parole dell'amante, il quale, come dimostra bene l'ottava seguente, per esprimere le sue lodi ricorre – come già notato da Branca – a un lessico più che tradizionale: *splendore, piacer, vaghezza, pietate, amore, donna, gentil core, valor, sospir dolci*, e poi *salute*, in rima con *virtute*, forse la più riconoscibile delle clausole dello Stilnovo⁵.

Quella appena descritta è una modalità poco marcata: l'amante prende parola e si esprime in termini genericamente amorosi, ricorrendo a materiali linguistici di provenienza schiettamente lirica ai quali non sembra però affidata alcuna particolare funzione⁶. Se in un caso come questo le parole di Troiolo possono essere intese come il risultato di un movimento inerziale che spinge l'autore a continuare le soluzioni della tradizione che nel secolo precedente aveva forgiato il linguaggio dell'amore, ci si potrebbe però domandare: all'interno della produzione narrativa in versi di Boccaccio si trovano esempi rappresentativi di un trattamento del formulario poetico non altrettanto generico?

2. All'esperienza dello Stilnovo, e alla lirica di Dante in particolare, si deve quella che Migliorini ha efficacemente indicato come l'opera di «decantazione dei risultati delle scuole precedenti» che ha portato alla fondazione di un codice più o meno condiviso, un linguaggio amoroso sostanzialmente stabile che è stato poi trasmesso alla tradizione poetica successiva⁷. Della riconoscibilità del registro e dei motivi che costituiscono il repertorio stilnovista un autore come Boccaccio si serve quando, nella *Comedia delle ninfe fiorentine*, ha bisogno di segnalare il mutamento dello *status* di uno dei suoi protagonisti⁸.

gistrare fedelmente un discorso che già nella bocca di Troiolo ha la forma dell'ottava rima»: F. BRUNI, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 112.

⁵ Il riferimento è a una nota esegetica presente in BOCCACCIO, *Filostrato*, cit., p. 856.

⁶ Come è stato osservato, nel *Filostrato* «Boccaccio attinge a varie esperienze [...], livellandole in una sorta di *koinè* amorosa di livello medio che è linguisticamente la vera sostanza del testo» (C.E. ROGGIA, *Poesia narrativa*, cit., p. 104).

⁷ Per la citazione cfr. B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1978, p. 143. Sulla selezione formale operata dagli stilnovisti cfr. anche M. CORTI, *La lingua poetica avanti lo Stilnovo. Studi sul lessico e sulla sintassi*, a cura di G. Breschi e A. Stella, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005, p. 62.

⁸ Quanto la produzione stilnovista, in particolar modo dantesca, sia stata centrale

Come si ricorderà, il poemetto narra dell'amore di un pastore per una ninfa: nella struttura alternata del prosimetro, ispirata con ogni probabilità all'impianto della *Vita nuova* dantesca⁹, mediante la voce di un poeta/narratore Boccaccio racconta il progressivo ingentilimento di Ameto che, attraverso l'ascolto dei «lieti e vaghi amori [...] delle ninfe belle [...] e de' loro amadori», nobilita la sua anima, sperimentando le virtù sublimanti dell'esperienza amorosa¹⁰. Quando il pastore comincia ad acquisire consapevolezza del fatto che il sentimento d'amore, prima di allora a lui sconosciuto, può «trarlo / dalla vita selvaggia e dallo errore» che l'aveva tenuto «rozzo infino allora e matto», si rivolge direttamente ad Amore, premettendo al canto una richiesta per il nostro discorso particolarmente significativa:

non notar ciò che la mia voce *canta*,
ma ciò che 'l cuor, subietto a te, disia.

Io rendo grazie al tuo valor con quanta
virtù si puote esprimer nella voce,
umile sempre a tua deità santa

(*Ameto*, XVI 29-33).

Pur sentendo di appartenere alla schiera degli innamorati, Ameto avverte che il suo animo non è ancora in grado di rappresentare il nuovo sentimento, e perciò chiede al dio di *notar* il desiderio del suo cuore, senza dare troppo peso all'inadeguatezza delle sue possibilità espressive. Il meccanismo retorico fa gioco a Boccaccio: l'*excusatio* preventiva suggerisce al lettore l'idea dello sforzo necessario al pastore che vuole esprimersi come un amante. Più che la consapevolezza

nell'apprendistato poetico di Boccaccio è un dato ormai acquisito dalla critica e sempre meglio indagato (una testimonianza della sua lunga fedeltà al magistero di Dante è costituita dalle tre note sillogi manoscritte, compilate tra gli anni '50 e '60 del Trecento: cfr. al proposito M. CURSI - M. FIORILLA, *Giovanni Boccaccio*, in *Autografi dei letterati italiani*, dir. da M. Motolese e E. Russo, *Le Origini e il Trecento*, a cura di G. Brunetti, M. Fiorilla, M. Petoletti, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 43-103: 44).

⁹ Ma al proposito si vedano i rilievi di S. CARRAI, *Boccaccio e la tradizione del prosimetro*, *Un'ipotesi per la forma della "Comedia delle ninfe fiorentine"*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», XXIX-XXX, 2007, pp. 61-67, che indaga il rapporto tra la struttura dell'*Ameto* e quella del volgarizzamento del *De consolatione philosophiae* di Alberto della Piagentina.

¹⁰ Qui e sempre il testo dell'*Ameto* è tratto da GIOVANNI BOCCACCIO, *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*, ed. critica a cura di A.E. Quaglio, Firenze, Sansoni, 1963 (per la citazione cfr. XLIX 4-6).

dei propri limiti, nei versi che abbiamo riportato è interessante notare che Ameto dimostra di sapere in quale direzione è necessario che indirizzi i suoi sforzi se vuole rendere credibile la sua preghiera: il modo per rendere grazie al grande valore di Amore è quello di diffondere in un umile canto (l'accezione di *voce* è determinata dall'impiego del verbo *cantare*) quanta più *virtù* possibile. *Virtù* che – cercheremo di dimostrarlo – pare affacciarsi gradualmente nelle sue parole, grazie a un'attenta operazione di dosaggio che Boccaccio compie sul linguaggio del suo protagonista.

Quella di Ameto non può che essere una conquista lenta e graduale. Alla caratterizzazione delle sue primitive condizioni di partenza Boccaccio dedica più di qualche cenno. Conviene a questo proposito ricordare i termini del primo incontro tra Ameto e la ninfa. La vista di Lia è per il pastore «grosso e nuovo in queste cose» un'esperienza intensa e non semplice da gestire¹¹; una parte del disagio deriva dalla difficoltà nell'articolare in parole il suo sentimento (al punto che il protagonista è costretto a cercare una forma di comunicazione alternativa):

Ameto [...] cerca nell'animo qual via sia da pigliare nelle nuove cose, e più volte, da pronta volontà sospinto, volle con pietose parole piene di prieghi, *s'egli l'avesse sapute dire*, tentare il nuovo guado. Ma la natura del novello signore [scil. Amore], a cui *ignorantemente* avea pur testé l'anima data, nol consente; onde egli, indietro tirandosi, rimane vergognoso [...]; ma mosso da altro consiglio, quindi levandosi, per li caldi campi ritorna alla sua preda. E poi [...], caricatasi quella sopra i forti omeri, con essa venne dinanzi alla ninfa. E ancora che copiosa di ciò la vedesse, con pronto viso e timido cuore le presentò la sua, *e con quelle poche e non composte parole che egli dir seppe*, nel grazioso coro si mescolò delle donne.

(Ameto, V 30).

A questo punto del racconto, il lettore ha già ascoltato la voce di Ameto in più d'una occasione (si tratta di cinque monologhi in prosa nei quali il pastore ha ragionato sull'eventualità di mettersi al ser-

¹¹ La descrizione dello stato di *trance* in cui piomba l'amante intontito è accuratamente graduata da Boccaccio: «Ameto [...] con timido passo a quelle si fece vicino; e poggiato in terra il noderoso bastone, sopra la sommità di quello compose ambo le mani, e sopra esse il barbuto mento fermato, *come se quivi non fosse*, fiso la cantante, *alienato*, mirava [...], *quasi appena conosce dove si sia* [...]. Egli *appena*, aiutandolo la forte mazza, *in piè rimase*, ma pur si sostenne; e poi che tutto fu del preso *stordimento* uscito, quivi, senza niente parlare a quelle, si pose sopra l'erbe a sedere» (Ameto, V 1-3).

vizio di Lia, per poi decidersi a manifestare questa volontà con un gesto, donando alla ninfa le sue prede nell'offerta di cui abbiamo appena letto). Complessivamente, il numero di volte in cui il protagonista della *Comedia* prende parola non è alto: nel testo sono appena diciotto i discorsi (o pensieri) riportati. Tra questi, soltanto tre sono in versi: un canto amoroso dedicato a Lia (VIII); un giuramento di fedeltà ad Amore (XVI); un inno in lode delle sette ninfe che hanno reso possibile la sua trasformazione (XLVII).

Concentriamoci sul primo. Dopo aver atteso con impazienza il passaggio dell'inverno, l'arrivo della primavera segna la ripresa delle cacce. Ameto esce dunque nei boschi alla ricerca di Lia, ma, quando il sole è ormai alto nel cielo, non è ancora riuscito a trovarla. Rassegnato e stanco, il pastore si distende su di un prato primaverile, e il poeta racconta che così cominciò a cantare:

Febo salito già a mezzo il cielo
con più dritto occhio ne mira e raccorta
l'ombre de' corpi che gli si fan velo;
[...]
E ciascheduna cosa i blandimenti
ora dell'ombre cerca; ma tu sola,
Lia, trascorri per l'aure cocenti;
e, trascorrendo, alli occhi miei s'imbola
la vista della tua chiara bellezza,
che sol di sé ognor più *mi dà gola*.
[...]
Adunque vieni; e l'usato diletto
prendi come tu suoli, e gli occhi miei
lieti rifà col tuo giocondo aspetto.

(*Ameto*, VIII 1-3, 29-33 e 43-45).

Nel canto di Ameto sintagmi ed espressioni marcate in senso lirico affiancano soluzioni decisamente meno familiari alla lingua poetica, o addirittura ad essa del tutto estranee. Il lettore è ad esempio colpito dall'uso di un'espressione come «mi dà gola» ('mi suscita un ardente desiderio': per la locuzione *dare/fare gola* cfr. *GDLI*, s.v., 19), che pertiene a una retorica sensuale e carnale del tutto estranea al codice lirico amoroso ma particolarmente appropriata, in senso mimetico, alle possibilità espressive del pastore «d'abito rozzo, ne' boschi nato e nutricato» (*Ameto*, V 16). A *fare gola* ad Ameto è prima di tutto l'aspetto di Lia, la cui *bellezza* è resa con un attributo non raro nel-

la lirica d'amore, *chiaro*, impiegato spesso per rappresentare lo splendore della donna amata¹². Boccaccio monta tessere gentili in un canto, che, anche quando recupera temi tradizionali – come accade per esempio a VIII 44-45, dove si richiama l'effetto tipico che la vista della amata ha sull'innamorato, che, guardandola, si sente ristorato e lieto –¹³, lo fa con un linguaggio piano, caratterizzato da un andamento lineare e paratattico.

I limiti di Ameto, legati alla sua condizione bestiale e villana, sono ammessi esplicitamente a VIII 58-60:

Le tue bellezze, degne d'ogni canto,
non possono esser tocche col mio metro
non degno a ciò; ma pur diròne alquanto

A rendere il suo *metro* (cioè il 'verso': cfr. *GDLI*, s.v., 2) poco adatto a dire delle *bellezze* della ninfa è soprattutto la qualità, anzi la *dignità*, delle figure evocate a sostegno della rappresentazione dell'aspetto di Lia:

Tu se' lucente e chiara più che 'l vetro,
e assa' dolce più ch'uva matura
nel cor ti sento, ov'io sempre t'impetro;
e sì come la palma inver l'altura
si stende, così tu, vie più vezzosa
che 'l giovinetto agnel nella pastura;
e se' più cara assai e graziosa
che le fredde acque a' corpi faticati

¹² Cfr. almeno «Così, primeramente ch'eo guardai / lo vostro *chiar* visag[g]io, / che splende più che rag[g]io, / distrettamente, donna, innamorai» (BONDIE DIETAIUTI, *Madonna, m'è avvenuto simigliante*, 7-10, in *Rime*, a cura di S. Lubello, in *I poeti della scuola siciliana*, III (*Poeti siculo-toscani*), edizione diretta da R. Coluccia, Milano, Mondadori, 2008, pp. 317-360, alle pp. 327-336) e «Ben dico certo che non è riparo / che ritenesse de' suoi occhi 'l colpo, / e questo gran valore io non ne incolpo, / ma 'l duro cor d'ogni mercé avaro, / che mi nasconde 'l su' bel viso *chiaro*» (CINO DA PISTOIA, *Ben dico certo*, 1-5 in *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 421-923, alle pp. 907-908); per altri esempi e per questa accezione particolare di *chiaro* cfr. *TLIO*, s.v., 1.1.1. e 1.1.1.1.

¹³ La vista della donna è sempre un'esperienza dagli effetti prodigiosi; al proposito sarà sufficiente richiamare l'*incipit* di un celebre sonetto della *Vita Nuova*: «Ne li occhi porta la mia donna Amore, / per che si fa gentil ciò ch'ella mira» (XXI 1-2 : qui è sempre si cita da *La "Vita Nuova" di Dante Alighieri*, ed. critica a cura di M. Barbi, Firenze, Bemporad, 1932).

o che le fiamme a' freddi o ch'altra cosa;
 e' tuo' cape' più volte ho simigliati
 di Cerere alle paglie secche e bionde,
 dintorno crespi, al tuo capo legati

(*Ameto*, VIII 61-72).

Che le modalità con cui Ameto si esprime rientrano a pieno titolo nelle convenzioni che regolano il genere bucolico è stato opportunamente messo in luce¹⁴; tuttavia, nel valutare queste terzine può essere utile tenere conto della condizione *sui generis* del pastore boccaccesco: Ameto è una figura dinamica, un personaggio che, conscio della sua rozzezza, è deciso ad abbandonarla, in favore di un sentimento nuovo e sconosciuto¹⁵.

Com'è stato notato, le lodi di Ameto in più di un caso ricalcano quelle fatte a Galatea dal Polifemo delle *Metamorfosi* (sono riprese puntuali «splendidior vitro, tenero lascivior haedo», «matura dulcior uva», «nobilior palma»)¹⁶. Oltre al sostegno del testo ovidiano, una parte della forza e dell'efficacia espressiva di queste figure risiede nella volontà di ampliare la gamma dei riferimenti tipici della lirica d'amore: alla stella, termine di paragone tradizionale per il viso di madonna, si sostituisce il *vetro* (inteso come materiale 'puro e trasparente')¹⁷; il parametro per rendere la dolcezza di Lia è un frutto – l'u-

¹⁴ A proposito di questi versi, Marco Santagata ha osservato come il linguaggio di Ameto non sia dissimile da quello dei «pastori della bucolica [*che*] ricorrono a un lessico di tipo 'realistico' e a forme colloquiali non ammessi, per esempio, dalla lirica più elevata, e tuttavia parlano una lingua letteraria lontanissima da quella che un criterio di verosimiglianza richiederebbe»: M. SANTAGATA, *La letteratura nei secoli della Tradizione*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 111.

¹⁵ Nel proemio del poemetto Boccaccio d'altronde si dichiara un cantore d'amore: «non i triunfi di Marte, non le lascivie di Bacco, non l'abondanze di Cerere, ma del mio prencipe le vittorie mi si fa di cantare [...]. Per che con voce convenevole al mio umele stato, senza paura di riprensione, non poeta, ma piuttosto amante, quella, di cui io sono, aiutandomi, canterò» (I 11-12).

¹⁶ I versi citati si riferiscono a OVIDIO, *Metamorfosi*, XIII 791, 794 e 795 (l'intero episodio è compreso ai vv. 770-869). Per il rapporto con il testo classico si veda almeno GIOVANNI BOCCACCIO, *Dal Decameron e dalle opere minori*. Introduzioni critiche e commento di C. Grabher, Torino, Editrice libraria italiana, 1942, p. 142; BOCCACCIO, *Ameto*, cit., p. 914; M. FERRETTI, *Boccaccio, Paolo da Perugia e i commentari ovidiani di Giovanni del Virgilio*, in «Studi sul Boccaccio», XXXV, 2007, pp. 85-110: 107.

¹⁷ Per il motivo cfr. ad es. «la vostra fresca cera, / lucente più che spera» (GUIDO DELLE COLONNE, *Gioiosamente canto*, 14-15 in *Rime*, a cura di C. Calenda, in *I poeti della scuola siciliana*, II (*Poeti alla corte di Federico II*), edizione diretta da C. Di Girolamo,

va – che, oltre a suggerire la difficoltà di Ameto nel trovare termini di raffronto astratti e non esperienziali, rimanda anche alla concretezza del sentimento del pastore¹⁸; fin troppo schietta, pur col conforto del precedente classico, l'immagine della donna «più vezzosa che [...] agnel nella pastura»¹⁹; le spighe mature (le «paglie secche») e bionde restituiscono genuinamente il carattere crespo e dorato della chioma, altro contrassegno tipico, a partire dagli stilnovisti, della capigliatura femminile²⁰.

Tra le immagini scelte da Boccaccio per il discorso di Ameto forse la più interessante dal punto di vista che qui interessa è la prima, in cui l'alterazione di un *topos* lirico è realizzata tramite l'abbinamento di un termine insolito per il contesto (nell'orizzonte di attesa di un lettore colto del tempo) con un'endiadi al contrario di sapore tradizionale. Se la dittologia *lucente* e *chiara* combina due aggettivi ricor-

Milano, Mondadori, 2008, pp. 53-108: 64-75); «Vedut' ho la lucente stella diana, / ch'apare anzi che 'l giorno rend' albore, / c'ha preso forma di figura umana» (GUIDO GUINIZZELLI, *Vedut' ho la lucente stella diana*, 1-3, in *Rime*, a cura di L. Rossi, Torino, Einaudi, 2002 («Nuova raccolta di classici italiani annotati», XVII), pp. 44-46); «levando gli occhi per mirarla fiso, / presemi 'l dolce riso / e li occhi suoi lucenti come stella» (LAPO GIANNI, *Questa rosa novella*, 12-14, in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, II pp. 571-603: 591). Il paragone classico è messo a frutto da Boccaccio nell'ultimo discorso in versi del prosimetro («[...] quelle / negli occhi belli e nelle facce chiare, / lucenti più che matutine stelle»: *Ameto*, XLIX 7-9), per il quale si veda la n. 28.

¹⁸ L'immagine impiegata da Ameto, pur dipendendo dalla fonte latina, offre un termine di confronto per misurare un'esperienza che nella lirica stilnovista resta generalmente indeterminata (in quanto non esprimibile): la vista della donna «[...] dà per li occhi una dolcezza al core, / che 'ntender no la può chi no la prova» (DANTE, *Tanto gentile*, 10-1).

¹⁹ Figurazioni simili non sono certo inedite nella lirica (si pensi al loro impiego nel genere occitano della pastorella) ma non occorrono di norma con funzione comparativa; cfr. ad es. la ballata di Cavalcanti *In un boschetto*, che rappresenta una delle rare aperture della lirica fiorentina al tema trobadorico: «In un boschetto trova' pastorella / più che la stella – bella, al mi' parere. / Cavelli avea biondetti e ricciutelli, / e gli occhi pien d'amor, cera rosata; / con sua verghetta pasturav' agnelli» (GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011, pp. 243-46).

²⁰ Cfr. almeno «Cosí mi fere la sua luce adesso / e 'l bel color de' biondi capei crespi» (CINO DA PISTOIA, *Disio pur di vederla*, 3-4 in *Poeti del Dolce stil nuovo*, cit., pp. 478-79) e «Quand'ell'ha in testa una ghirlanda d'erba / trae della mente nostra ogni altra donna; / perché si mischia il crespo giallo e 'l verde / sì bel, ch'Amor li viene a stare all'ombra» (DANTE, *Al poco giorno*, 13-16, in *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 114-15). Per il *topos* dei capelli ricci e biondi cfr. M.-C. PHAN - J.-L. FLANDRIN, *Le metamorfosi della bellezza femminile*, in *L'amore e la sessualità*, a cura di G. Duby, Bari, Dedalo, 1994, pp. 409-424, p. 412.

renti nella realizzazione formale del tema dello splendore di madonna²¹, alla forma in clausola al verso 61 (aspra, secondo il canone dantesco) la lirica due-trecentesca non sembra accordare particolari preferenze: ricercando nelle banche dati, oltre a verificare la netta prevalenza del lemma in prosa (292 presenze contro appena 78 in versi), si vede come le occorrenze di *vetro* in poesia si concentrino maggiormente in testi di tipo non lirico (le opere più produttive sono la *Commedia*, il *Dittamondo* e il *Centiloquio*)²². Dalla caratterizzazione della frequenza delle attestazioni nei testi dell'italiano antico compresi nel *corpus TLIO* conta tuttavia far emergere il dato qualitativo: com'era prevedibile, in contesti esplicitamente lirici il vetro non risulta mai impiegato come termine di confronto attraverso il quale esaltare una caratteristica femminile²³. L'immagine usata da Ameto può dirsi quindi sostanzialmente estranea alla gamma delle figure a cui tradizionalmente la poesia amorosa ricorreva per la *laus mulieris*.

L'ingresso, insieme a sostantivi come *vetro*, *uva*, *pastura* e *paglie*, di attributi quali *lucente*, *chiara*, *dolce*, *vezzosa*, *cara* e *graziosa*, tempera il carattere rustico dell'elogio e di fatto delimita all'interno del discorso del pastore un segmento stilisticamente isolato dal resto del dettato²⁴. Una riprova è data dalla lettura del prosiegno del canto, in

²¹ Anche in contesti non strettamente lirici, cfr. ad esempio *Intelligenza*, XV 2: «La sua sovramirabile bieltate / fa tutto 'l mondo più *lucent'* e *chiaro*, / savi' e cortese e di novella etate» (*L'Intelligenza*, poemetto anonimo del secolo XIII, a cura di M. Berisso, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2000, p. 8).

²² Per la rima in questione Boccaccio potrebbe aver tenuto conto di *Inf.*, XXIII 25-27: «S'i fossi di piombato vetro, / l'immagine di fuor tua non trarrei / più tosto a me, che quella dentro 'mpetro».

²³ Per fare almeno un esempio ricordo il sonetto di Giacomo da Lentini in cui il poeta, ragionando sul problema psico-fisiologico della fisica amorosa, paragona la donna a una *lumera* ('luce', gall.) e i propri occhi alla lampada che la contiene: «Lo loco là onde entra già non pare, / ond'io gran meraviglia me ne done; / ma voglio lei a lumera asomigliare, / e gli occhi mei al *vetro* ove si pone»: (GIACOMO DA LENTINI, *Or come pote sì gran donna entrare*, 5-8, in *I poeti della scuola siciliana*, I, a cura di R. Antonelli, Milano, Mondadori, 2008, pp. 427-33).

²⁴ La scelta di ricorrere a simili aggettivi – che non possono dirsi tecnicismi del linguaggio lirico (e che si trovano anche altrove nel testo) – si può spiegare con la volontà di salvaguardare la verosimiglianza di un discorso d'amore intonato da un pastore. Rientra nella strategia del dosaggio anche l'assenza nelle lodi di Ameto di un termine come *gentile*, che non a caso è adoperato solo un paio di volte nel poemetto, nei due canti amorosi del poeta/narratore che aprono e chiudono il racconto (per il secondo cfr. la nota 28).

cui Ameto (ancora con il conforto dell'antecedente classico)²⁵ tenta di attirare Lia offrendole fiori e frutta:

Vienne: io serbo a te giocondo dono,
ché io ho colti fiori in abbondanza,
agli occhi bei, d'odor soave e buono.
E, sì come suole esser mia usanza,
le *ciriege* ti serbo; e già per poco
non si riscaldan per la tua stanza.
Con queste bianche e rosse come foco
ti serbo gelse, mandorle e susine,
fravole e *bozzacchioni* in questo loco,
belle *peruzze* e fichi senza fine
[...];
e ho due *leprettini*,
pur testé tolti alla madre piagata
dall'arco mio; e son sì *monnosini*
che meritâr perdon, veggendoli io

(*Ameto*, VIII 85-94 e 98-101).

A potenziare il carattere popolareggiante del dettato del pastore, oltre all'uso di forme quali *ciriegie* (con rotacismo) o *fravole* (con epentesi), contribuisce anche la serie di alterati vezzeggiativi, utilizzati indifferentemente dentro e fuori di rima: così *peruzze*, *leprettini* e il *bozzacchione* dantesco ('grossa susina': cfr. *TLIO* s.v., 1). Un cenno a parte merita l'insolito attributo in clausola al v. 100, *monnosini* 'graziosi', di cui le banche dati non offrono precedenti attestazioni: la forma, di non semplice classificazione²⁶, è un derivato di *monna* 'scimmia' (come già ha notato Gianfranco Folena, la famiglia di suffissali discendenti da questo lemma avrà, a partire dal Quattrocento, una «fortuna nella lingua più bassa»)²⁷.

L'autore sfrutta in modo formidabile la fonte ovidiana (così ap-

²⁵ Cfr. in particolare OVIDIO, *Metamorfosi*, XIII 810-820, in cui Polifemo promette a Galatea «poma», «uvae [...] purpureae», «mollia fraga», «cornu prunaque», «castaneae», etc.

²⁶ Per Quaglio si tratta di un napoletanismo: cfr. BOCCACCIO, *Ameto*, cit., p. 914.

²⁷ Accanto a quello scherzoso-affettivo, nel secolo successivo Folena registra anche un uso dispregiativo di questo tipo di derivati: cfr. G. FOLENA, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 85-90 (la citazione a testo è a p. 85).

propriata per il suo personaggio): ne fa lo strumento per forzare il repertorio di immagini della lirica amorosa, che, proprio perché a quell'altezza ormai sufficientemente formalizzato, permette al lettore di cogliere il carattere "insufficiente" dell'invocazione. Chi legge è perciò in grado di riconoscere e apprezzare uno scarto. Se da un lato Boccaccio adatta la preghiera di un amante alle opportunità espressive di un pastore, dall'altro, alludendo a moduli stilistici della lirica d'amore per mezzo di richiami lessicali riconoscibili, inizia a segnalare la direzione verso la quale tende l'animo del suo protagonista, materializzando questa tensione anche attraverso il suo linguaggio²⁸.

3. Un uso consapevole e orientato della lingua della lirica d'amore si poteva osservare già nella *Caccia di Diana*. Se pur non sempre visibile all'interno della cornice mitologico-allegorica che ospita la materia narrativa principale del poemetto, cioè il racconto della battuta di caccia alla quale prendono parte le dame più illustri della corte napoletana di Roberto d'Angiò, una vicenda d'amore di ispirazione profondamente stilnovista attraversa l'intera opera: il poeta è un cervo che, innamorato di una donna gentile senza nome, viene tramutato prima in uomo e poi in amante.

Oltre alla preminenza della tematica venatoria, a lasciare il motivo amoroso sullo sfondo della storia concorre anche la scelta dell'autore di porre la voce che racconta in una posizione per così dire "esterna", provocando un effetto straniante che rende difficile prevedere che nel canto finale il personaggio che dice io – che sino ad allora ha svolto una funzione principalmente descrittiva (tanto che chi legge non ha sentito il bisogno di domandarsi né quale fosse la sua identità né tantomeno quale fosse la sua posizione nello spazio della

²⁸ Il lettore trova conferma dell'intenzionalità di questo meccanismo alla fine del poemetto, quando si confronta con il discorso intonato dal poeta/narratore (protagonista dello stesso processo di nobilitazione subito dal pastore), in cui il paradigma dell'amore stilnovista è esplicitamente evocato per mezzo di richiami di tipo tematico ma anche e soprattutto lessicale: insieme all'assenza di termini apertamente riconducibili alla tradizione poetica siciliana o provenzale, è indicativa la presenza di sostantivi quali *biltà*, *gentilezza*, *valore*, *virtute*, *salute*, ecc.; di sintagmi come *occhi belli*, *facce chiare*, *matutine stelle*, *dolce cantare*, ecc.; di aggettivi e avverbi come *angelica*, *lucenti*, *dolcemente*, *soave*, ecc. (per il testo cfr. *Ameto*, XLIX).

storia) –, sarà protagonista di un miracolo e sperimenterà in prima persona le virtù nobilitanti dell'amore²⁹.

L'aspetto senza dubbio più interessante dello svolgimento della tematica amorosa nella *Caccia* è proprio il suo andamento carsico, sotterraneo e marginale fino al canto XVIII, l'ultimo, al contrario pienamente stilnovista³⁰. Prima di allora, il solo spazio concesso dall'autore a questa materia è ravvisabile in una coppia di terzine che ricorrono a pochi versi dalla fine del canto d'esordio, quando, a conclusione della prima delle due lunghe rassegne femminili a carattere encomiastico, il poeta presenta ai lettori la donna da lui amata:

Ma quella donna cui Amore onora
più ch'altra per la sua somma virtute,
che tutte l'altre accresce e rinvigora,
fu l'ultima chiamata, e per salute
dell'altre, quasi com'una guardiana,
avanti gio per guidarle tute

(*Caccia*, I 46-51).

A questi pochi versi è affidato il compito di illustrare la funzione poetica della donna posta a guida di tutte le altre, che resterà per tutto il poemetto senza nome. La riconoscibilità si esprime sul piano metrico prima che contenutistico: la marca più evidente è senza dubbio la rima *salute : virtute*, che, oltre ad essere già di per sé fortemente connotata, in Boccaccio contrassegna spesso contesti di ispirazione stilnovista³¹. L'impiego del lessico e dei temi del repertorio amo-

²⁹ Pur narrando in prima persona, infatti, per buona parte del racconto il poeta pare non avere alcun tipo di relazione con la vicenda: non solo non concorre in nessun modo alla progressione della trama, ma non sembra nemmeno emotivamente partecipe delle avventure che racconta (questa condizione è esplicitata fin dall'esordio del poemetto, in cui il poeta dichiara di aver intercettato l'avventura di un gruppo di donne: cfr. le prime terzine del canto I).

³⁰ Al proposito cfr. GIOVANNI BOCCACCIO, *Caccia di Diana*, a cura di I. Iocca, Roma, Salerno Editrice, 2016 («Testi e documenti di letteratura e di lingua, XXXIX»), pp. XXXIX-XL e L; da qui sarà tratto il testo del poemetto boccaccesco (sull'edizione ha di recente ragionato Claudio Giunta: cfr. *Il poeta Boccaccio a caccia di Diana*, "Domenica" del "Sole 24 ore", 09.04.2017 e la sezione "Rassegne", in «Ecdotica» XIII, 2016, pp. 234-39).

³¹ Nella consapevolezza della differente estensione testuale delle due produzioni – e dunque non intendendo offrire un dato di confronto – si osserva che la rima in questione ricorre otto volte nel *corpus* lirico boccaccesco e trentuno in quello narrativo (così distribuite: dodici nel *Filostrato*, otto nell'*Amorosa visione*, quattro nel *Teseida*, tre nell'*A-*

roso risponde a una logica strategica: una simile caratterizzazione è funzionale al ruolo che al personaggio è assegnato nella storia (solo lo sguardo di una donna-angelo procura all'innamorato un'esperienza dagli effetti prodigiosi, intensa al punto da consentirgli di liberarsi dallo stato bruto di animale)³².

Le due terzine riportate non lasciano dubbi sulla fisionomia della fanciulla amata dal poeta e a lui destinata. Proprio in quanto modellata attorno ai *topoi* più usurati della lirica d'amore (Amore le concede gli onori maggiori in ragione della sua grande virtù in grado di innalzare la condizione di chiunque le si accompagni)³³, Branca ha osservato: «il carattere letterariamente convenzionale dei lineamenti attribuiti le può inclinare a considerarla una figura, o meglio una *silhouette* letteraria creata sugli schemi della tradizione culturale stilnovistica o genericamente medievale che sta alla base della *Caccia*»³⁴. Com'è facile prevedere, a questa donna senza nome spetta un ruolo centrale nell'episodio che nel testo segna la svolta verso l'epilogo amoroso. Oltre a guidare la ribellione delle cacciatrici (le quali, rifiutandosi di eseguire un ordine di Diana, proclamano la volontà di diventare seguaci di Venere), è infatti lei a proporre di invocare la madre d'Amore, offrendole in sacrificio il monte di prede catturate durante la battuta. Il poeta racconta che questo proposito

a tutte piacque; onde liberamente,
 acceso il foco nella preda, a dire
 cominciar tutte assai divotamente:
 “O santa dea, poich'è nostro disire,
 per la *virtú* del nostro sacrificio

meto e due nelle ballate del *Decameron* e nella *Caccia*). Nei versi riportati deriva probabilmente da Dante: «Vede perfettamente onne *salute* / chi la mia donna tra le donne vede / [...]. / E sua beltate è di *tanta vertute*, / che nulla invidia all'altre ne procede» (*Vita Nuova*, XXVI 10-13, 1-2 e 5-6).

³² Il principio è noto: «e qual soffrisse di starla a vedere / diverria nobil cosa o si morria» (DANTE, *Donne ch'avete*, 35-36, in *Vita Nuova*, XIX).

³³ Per il motivo, più che tradizionale nella poesia stilnovista, cfr. almeno: «quelle che vanno con lei son tenute / di bella gratia a Dio render merzede. / E sua beltate è di tanta virtute, / che nulla invidia all'altre ne procede, / anzi le face andar seco vestute / di gentilezza, d'amore e di fede. / La vista sua fa ogni cosa umile; / e non fa sola sé parer piacente, / ma ciascuna per lei riceve onore» (DANTE, *Vita Nuova*, XXVI).

³⁴ GIOVANNI BOCCACCIO, *Caccia di Diana*, a cura di V. Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di ID., Milano, Mondadori, 1964-1999, 10 voll., I 1967, p. 689.

non isdegnar le nostre voci udire,
 ma *pietosa* al tuo secondo offizio,
 per merito de' nostri prieghi *umili*,
 ricevi noi; e per tuo *benifizio*
 caccia de' petti nostri i pensier *vili*,
 e per la tua *virtú* fa *eccellenti*
 gli *animi* nostri, e ' cor larghi e *gentili*.
 Deh fa sentire a noi quanto *piacenti*
 sieno gl'effetti tuoi, e facci ancora,
 alcuno *amando*, gli *animi contenti*"

(*Caccia*, XVII 13-27).

L'allestimento di questo discorso collettivo è interessante sotto diversi aspetti, non ultimo quello relativo al montaggio dell'argomentazione³⁵. Tuttavia, soffermarsi sul lessico permetterà di mettere in luce un caso in cui l'autore, per evocare un principio poetico noto e ben rappresentato in componimenti amorosi, ricorre a una soluzione non comune alla tradizione del genere. In un contesto piuttosto tradizionale, in cui ricorrono termini altamente frequenti nella lirica d'amore (contrassegnati nel testo dalla marca del corsivo), non è ovvio incontrare una dittologia come *larghi e gentili*, impiegata per precisare i requisiti necessari a un cuore che desidera ospitare l'amore. Per alludere a una delle prerogative della fenomenologia amorosa dello Stilnovo Boccaccio sceglie di abbinare a *gentile*, uno degli attributi in questo senso più evocativi, l'aggettivo *largo* 'magnanimo', che richiama una diversa tradizione poetica³⁶.

Se in un caso simile forse proprio la notorietà del concetto e la

³⁵ Anche dall'ordine delle richieste avanzate dal gruppo di donne emerge la volontà di volersi richiamare ai presupposti che regolano la fenomenologia dell'amore stilnovista: alla preghiera di essere ammesse tra le fedeli di Venere (vv. 16-21) segue la richiesta di rendere gentili i loro animi (dal momento che, come codificato dallo Stilnovo, solo un cuore non vile può ospitare l'amore: vv. 21-24); soltanto quando entrambe queste condizioni sono state soddisfatte le donne chiedono di poter divenire amanti, cioè di poter vivere in prima persona l'esperienza di questo sentimento (vv. 25-27).

³⁶ Abbinato a *cor*, si trova in testi trobadorici per indicare 'larghezza', 'generosità': cfr. ad es. «car qui vol q'om mal traia / lonc temps en perdo / non a *larc cor* ni pro» (GAUCELM FAIDIT, *De faire chansso*, 66-68 in *Les Poèmes de Gaucelm Faidit*, éd. par J. Mouzat, Paris, Nizet, 1965, p. 510). In ambito italiano, di questa insolita coppia nelle banche dati si trova soltanto un'altra attestazione, in un sonetto di Monte Andrea: «Qui son fermo: che 'l *gentil core e largo*, / di sua potenzä, amore è la porta» (Tenz. LXXVIII 1-2, in *Le Rime*, a cura di F. F. Minetti, Firenze, Accademia della Crusca, 1979).

qualità del contesto favoriscono l'impiego di un'opzione stilisticamente originale, altrove, quando viene a mancare del tutto la collaborazione del contesto, Boccaccio ricorre al registro lirico selezionando intenzionalmente le forme più rappresentative. Come già accennato, la materia principale del poemetto è costituita dall'impresa venatoria condotta da Diana e dalle sue nuove seguaci: la maggior parte del racconto è dedicato alla caccia vera e propria, che occupa ben quattordici canti su diciotto totali (canti II-XV). A prima vista, alla fanciulla innominata sembra destinato un trattamento del tutto equivalente a quello delle altre protagoniste (fatta eccezione per alcuni accorgimenti che pertengono tuttavia a un codice diverso, strettamente venatorio)³⁷. A ben guardare, però, all'interno del racconto si incontrano alcune tracce, lasciate di proposito dall'autore, che, seppure non facili da individuare, può darsi che servano a ricordare al lettore che la condizione poetica di questa cacciatrice è diversa da quella delle sue compagne.

Nel corso della lunga narrazione delle gesta nella foresta, il poeta nomina tutte le cinquantanove giovani cacciatrici, ricorrendo a diverse modalità, tra le quali quella privilegiata è la soluzione che abbina al cognome un alterato del nome proprio (ad es. Principessella Caracciolo, Linella de' Gattoli, Beritola Carafa, ecc.) o un ipocoristico (ad es. Cecca Bozzuto, Tuccella Serisale, Mitola Caracciolo, ecc.). Quando allude alla donna senza nome i riferimenti sono di natura diversa:

Diana quattro parti fé di queste,
e alla *bella donna* disse: «Andrai
sopr'al monte [...]

(*Caccia*, II 31-33).

³⁷ L'autore le assegna un equipaggiamento diverso (a differenza delle sue compagne, che partecipano alla battuta con predatori tradizionali, alla donna senza nome è permesso di cacciare con un'aquila: cfr. al proposito BOCCACCIO, *Caccia*, cit., p. XXXII) e le destina una preda non comune (la lonza); tuttavia, sia per quanto riguarda l'organizzazione della materia del racconto (in termini di spazio narrativo dedicato alla descrizione delle sue avventure) sia per quanto concerne la regia della voce narrante (in termini di partecipazione emotiva del poeta/spettatore alle sue gesta), alla *bella donna* non pare riservata alcuna attenzione particolare.

tanto le gío Zizzola seguendo,
che prese quelle e ver' la *donna onesta*
se ne tornò [...]

(*Caccia*, IV 55-57).

ella il legò, e con sembianti lieti
alla *donna gentil* ne fé presente,
dicendo: «Te', piú ch'altra valorosa!»

(*Caccia*, V 51-53).

Udito questo, la *donna piacente*
si dirizzò, [...].

(*Caccia*, XVI 46-47).

Come si vede, oltre al generico *bella*, gli epiteti assegnati alla donna innominata sono *onesta*, *gentile* e *piacente*. A differenza degli ultimi due, impiegati anche in altri contesti (cfr. ad es. II 16 «nel tempo estivo Zefiro *gentile*» e IX 21 «di donne compagnia bella e *piacente*»), *onesta* ricorre soltanto due volte nel poemetto, e sempre in relazione alla *bella donna* (oltre al caso riportato cfr. anche XVIII 13-15: «[...] Natura / non misse mai valor né gentilezza / quant'è in lei, *onestissima* e pura»). Si tratta, com'è evidente, di termini altamente ricorrenti nel lessico poetico amoroso. Queste tenuissime indicazioni lessicali sono il modo con cui l'autore mantiene viva la componente amorosa all'interno del racconto di caccia, preparando così il lettore al momento in cui questa materia prenderà il sopravvento, e allora i riferimenti lirici si faranno assolutamente espliciti³⁸.

4. I due casi finora analizzati hanno mostrato come la componente di riconoscibilità del materiale lirico impiegato in un discorso amoroso sia decisiva ai fini del successo della strategia retorica. L'esempio che ora si viene a discutere porta questo principio alle estreme conseguenze.

Ogni autore, con risultati proporzionati alle sue capacità e alle sue intenzioni, sceglie quanta evidenza dare nel suo testo ai modelli da cui ha tratto ispirazione. Se talvolta, come abbiamo visto, Boccac-

³⁸ A questo proposito rimando al commento *ad locum* del canto XVIII in BOCCACCIO, *Caccia*, cit., pp. 118-127.

cio fa in modo che una traccia stilistica sia tutt'altro che immediata da individuare (mimetizzando tasselli lirici all'interno di un racconto di argomento non-lirico), altrove sembra guidato da una volontà opposta, cioè quella non soltanto di renderla visibile, ma di esibirla. È il caso delle ottave del *Filostrato* che ospitano il lamento di Troiolo vinto dalla sofferenza per la lontananza di Criseida.

Rientrata in campo greco grazie a uno scambio di prigionieri, la figlia di Calcàs ha ormai abbandonato per sempre il suo amante, gettandolo nella più cupa disperazione; dopo aver visitato i luoghi della città dove un tempo era solito incontrarla, Filostrato racconta che Troiolo, deciso a «*mostrare in versi / chi [...] fosse cagione*» del suo dolore, «con bassa voce si giva *cantando / [...] / in cotal guisa*:

– *La dolce vista e 'l bel guardo soave
de' più begli occhi che si vider mai,
ch' i' ho perduti, fan parer sì grave
la vita mia, ch' io vo traendo guai;
ed a tal punto già condotto m' have,
che 'nvece di sospir leggiadri e gai,
ch' aver solea, disii porto di morte
per la partenza, sì me ne duol forte.*

*Oh me, Amor, perché nel primo passo
non mi feristi sì ch' io fossi morto?
Perché non dipartisti da me, lasso,
lo spirito angoscioso che io porto,
per ciò che d' alto mi veggio ora in basso?
Non è, Amore, al mio dolor conforto
fuor che 'l morir, trovandomi partuto
da quei begli occhi ov' io t' ho già veduto.*

*Quando per gentil atto di salute,
ver' bella donna giro gli occhi alquanto,
sì tutta si disfa la mia virtute,
che ritener non posso dentro il pianto;
così mi fan l' amoroze ferute*

La dolce vista e 'l bel guardo soave
de' più begli occhi che lucesser mai,
c' ho perduto, mi fa parer sì grave
la vita mia ch' i' vo traendo guai;
e 'nvece di pensier' leggiadri e gai
ch' aver solea d' Amore,
porto disir' nel core
che son nati di morte
per la partenza, sì me ne duol forte.

Omè, Amor, perché nel primo passo
non m' assalisti sì ch' io fossi morto?
Perché non dipartisti da me, lasso,
lo spirito angoscioso ch' io porto?
Amore, al mio dolor non è conforto,
anzi, com' io più guardo,
a sospirar più m' ardo,
trovandomi partuto
da que' begli occhi ov' io t' ho già veduto.

[...]

Quando per gentile atto di salute
ver' bella donna levo gli occhi alquanto,
sì tutta si disvia la mia virtute,
che dentro ritener non posso il pianto,
membrando di mia donna, a cui son tanto

membrando la mia donna a cui son tanto,
oh lasso me, *lontano a veder lei,*
che se 'l volesse Amor, morir vorrei.

lontan di veder lei:
o dolenti occhi miei,
non morrete di doglia?
«Sì, per nostro voler, pur ch'Amor voglia».

Poi che *la mia ventura è tanto cruda*
che *ciò che gli occhi incontra più m'attrista,*
per Dio, Amor, *che la tua man li chiuda,*
poi c'ho perduta l'amorosa vista;
lascia di me, Amor, la carne ignuda,
ché, *quando vita per morte s'acquista,*
gioioso dovria essere *il morire*
e *sai* ben dove l'alma ne dee *gire*

Amor, la mia ventura è troppo cruda,
e ciò ch'agli occhi incontra più m'attrista:
però merzé, che la tua man gli chiuda,
poi c'ho perduta l'amorosa vista;
e, quando vita per morte s'acquista,
gioioso è 'l morire:
tu sail' ove dé gire
lo spirito mio poi,
e sai quanta piatà s'arà di lui

(*Filostrato*, V ott. 62-65).

(Cino da Pistoia, CXI 1-18 e 28-45).³⁹

Come si vede dal confronto con il testo riportato nella colonna di destra, la canzone-manifesto di Cino da Pistoia viene ripresa tal quale da Boccaccio, con appena quegli aggiustamenti necessari ad adattare i versi allo schema dell'ottava⁴⁰. Per Domenico De Robertis, si tratta di «un rimaneggiamento che, poco sensibile nei primi quattro versi, per la piena adattabilità della fronte della strofa della canzone (due coppie di endecasillabi a rime alterne) alla struttura dell'ottava, si fa più profondo e deleterio nei rimanenti, col non combaciare più dei metri»⁴¹. Senza volerci addentrare in giudizi relativi alla sua riuscita, va detto che, pure se non si tratta di un esperimento isolato, non so-

³⁹ Il testo della canzone è tratto da *Poeti del Dolce stil nuovo*, cit., pp. 684-688. Il primo a riconoscere il componimento nei versi di Boccaccio è stato Giuseppe Volpi: G. VOLPI, *Una canzone di Cino da Pistoia nel "Filostrato" del Boccaccio*, in «Bollettino storico pistoiese», I (1899), pp. 116-118.

⁴⁰ Per un'ipotesi sui rapporti tra questo adattamento e la nascita del nuovo metro cfr. almeno G. GORNI, *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, in «Metrica», I, 1978, pp. 79-94 (ora in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 153-170). Sul valore storico dell'esperimento boccaccesco si è soffermato Carlo Muscetta: cfr. *Giovanni Boccaccio*, in *Letteratura italiana. storia e testi* diretta da C. Muscetta, II/2, *Il Trecento dalla crisi dell'età comunale all'Umanesimo*, Bari, Laterza, 1972, pp. 140-156, p. 90.

⁴¹ D. DE ROBERTIS, *Per la storia del testo della canzone "La dolce vista e 'l bel guardo soave"*, in «Studi di filologia italiana», X, 1952, pp. 5-24.

no molti gli esempi in volgare italiano che si potrebbero portare a confronto,⁴² considerando l'entità e la finalità dell'inserito⁴³.

Siamo di fronte, con le parole di Armando Balduino, al «più esplicito e più clamoroso omaggio che nel Trecento (e forse non nel Trecento soltanto) sia stato reso da poeta a poeta»⁴⁴. La ripresa dell'ipotesto lirico è sostanzialmente fedele: Boccaccio non sente il bisogno di alterare il registro della canzone che ben si armonizza con il tessuto linguistico complessivo dell'opera, che come si sa accoglie in larga misura tratti tradizionali del linguaggio della lirica (al punto che Bruno Porcelli ha avuto occasione di definire il *Filostrato* «un'elegia imperfetta»)⁴⁵. Incorporata quasi senza variazioni in una scena narrativa, la canzone ciniana diventa dunque la voce di uno dei protagonisti del poemetto boccaccesco⁴⁶.

⁴² La cosiddetta scrittura "a inserzione" è una pratica vitale nella tradizione francese, di cui il primo esempio pare costituito dagli *enchâssements* del *Guillaume de Dole* di Jean Renart (databile ante 1214: cfr. JOHN W. BALDWIN, *Aristocratic Life in medieval France: The Romances of Jean Renart and Gerbert de Montreuil, 1190-1230*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 2000); in testi come questo, diversamente da quanto accade nel *Filostrato*, non essendoci alcun adattamento formale la provenienza esterna dell'inserito è autodenunciata dal cambio metrico. Sulle inserzioni liriche in testi romanzi cfr. almeno S. KAY, *Parrots and Nightingales. Troubadour Quotations and the Development of European Poetry*, Philadelphia, Penn-Univ. of Pennsylvania Press, 2013 e C. MENICETTI, *Fra ricezione e posterità della poesia trobadorica: ancora sulle citazioni liriche nella tradizione occitanica*, in «Critica del testo», XVIII/3, 2015, pp. 279-295.

⁴³ L'ipotesi che Boccaccio abbia inteso parodiare il testo di Cino (formulata in S. BARSELLA, *Boccaccio e Cino da Pistoia: critica alla poetica dell'amore nella parodia di "Filostrato" V e "Decameron" III 5, X 7*, in «Italianistica», XXIX, 2000, 1, pp. 55-73) è discussa in M. MAZZETTI, *Boccaccio e Cino. La costruzione di una poetica tra riscritture, echi e (false) parodie*, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, a cura di R. A. Corominas e S. Tranfaglia, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, pp. 209-232.

⁴⁴ A. BALDUINO, *Cino da Pistoia, Boccaccio e i poeti minori del Trecento*, in Id., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 141-206: 183.

⁴⁵ B. PORCELLI, *Il "Filostrato" come elegia imperfetta*, ora in Id., *Nuovi studi su Dante e Boccaccio con analisi delle "Nencia"*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1997, pp. 101-109. Per l'inquadramento linguistico del poema si veda P. MANNI, *La lingua di Boccaccio*, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 49-50, che osserva come la connotazione lirico-elegiaca del linguaggio del poemetto sia del tutto coerente con quanto dichiarato dall'autore nel proemio, dove afferma di aver composto «nel [...] fiorentino idioma con stilo assai pietoso» (29); per un discorso fortemente caratterizzato in senso lirico cfr. ad esempio le parole che Troiolo rivolge ad Amore a I 38-39).

⁴⁶ Il caso del *Filostrato* non è paragonabile all'omaggio che Petrarca riserva al poeta di Pistoia nei *Rerum vulgarium fragmenta*, in cui l'*incipit* della stessa canzone ciniana «sigilla» la quarta stanza di *Lasso me, ch' i' non so in qual parte pieghi* (cfr. FRANCESCO PE-

La volontà di far sì che chi legge percepisca in modo netto l'assenza di un qualsiasi tentativo dissimulatorio è coerente con quella di rendere «visibile [...] lo sforzo di serbare quanto più è possibile del testo originale»⁴⁷. Se la rinuncia a mimetizzare la fonte di ispirazione delle ottave rende trasparente l'intento dell'iniziativa, il vantaggio di esibire la provenienza esterna della risorsa lirica si misura ancora una volta in termini di funzione retorica. Al lettore del tempo sarà bastato il primo endecasillabo, ripreso, come tanti altri, alla lettera, a richiamare alla mente il componimento di Cino: l'autore del *Filostrato* sceglie così di potenziare il dolore di Troilo attraverso l'evocazione di un dolore già celebre, quello del poeta esule che desidera la morte per potersi ricongiungere con l'amata Selvaggia⁴⁸.

5. Un ultimo esempio. Abbiamo finora visto come Boccaccio, senza alcuna sorpresa, si dimostri abile nel mettere a frutto nei suoi racconti l'eredità della tradizione lirica, sfruttandone ricorsività e riconoscibilità con scopi sempre diversi. Questa abilità emerge in una forma particolare nel *Teseida*.

Diversamente dal *Filostrato*, in cui la guerra non è che lo sfondo di una tragica storia d'amore, il *Teseida* è un testo nel quale motivi amorosi e guerreschi si compenetrano⁴⁹. Questa interazione, com'è fa-

TRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgariū fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, I pp. 343-350). Tuttavia, mi pare che entrambe le iniziative siano indicative della notorietà che, perlomeno tra i poeti, doveva aver raggiunto il componimento di Cino, che resta difficile da immaginare come un testo «raro» o non conosciuto, come suggerito da Mazzetti (*Boccaccio e Cino...*, cit., p. 229) sulla scorta delle indagini condotte da De Robertis sulla tradizione della canzone ciniana, di cui il rimaneggiamento boccacesco rappresenta la più alta testimonianza oggi reperibile (cfr. D. DE ROBERTIS, *Per la storia...*, cit., pp. 8-9).

⁴⁷ *Ivi*, p. 7.

⁴⁸ In un quadro di indagini più ampio Segre ha osservato: «Opere di finzione citate in un'altra opera di finzione creano effetti di reale, ma nel contempo evocano un reale che alla primitiva finzione è imparentato: una specie di *trompe l'oeil*, se non di *mise en abyme* della letterarietà» (C. SEGRE, *Il dialogismo nel romanzo medievale*, in *Il dialogo. Scambi e passaggi della parola*, a cura di G. Ferroni, Palermo, Sellerio, 1985, pp. 63-71: 70).

⁴⁹ Per segnalare lo sbilanciamento tra la materia epica e quella amorosa Francesco Bruni ha osservato come nel *Filostrato*, al momento dello scontro che sarà fatale a Troilo, «undici sillabe sono sufficienti per comunicare la morte del protagonista» (F. BRUNI, *Boccaccio...*, cit., p. 163; cfr. quanto al contrario sia ampia e articolata nel *Teseida* la morte di Arcita, che occupa quasi per intero il libro X).

cile immaginare, non è priva di ricadute linguistiche, specie sul piano lessicale: in un testo fortemente marcato in senso epico, è inevitabile che «lessico e fraseologia amorosi, pur giocando un ruolo importante, appaiano ridimensionati [...], lasciando spazio a una narritività più coerente e continua»⁵⁰. Di conseguenza, anche la materia dei discorsi dei protagonisti del poemetto è spesso ibrida, e dunque in questo caso l'etichetta di "amoroso" deve assumere di necessità contorni più sfumati.

Il libro nel quale il tema d'amore trova maggiore spazio è senz'altro il terzo, dove è contenuta la narrazione dell'innamoramento dei cavalieri tebani Arcita e Palemone per la bella amazzone Emilia, avvenuto dopo che i due, prigionieri del re d'Atene Teseo, hanno sentito dalla loro cella la donna «cantare be' versi d'amore con angelica voce e lieto core»⁵¹. Il primo a destarsi è Arcita che, catturato dalla melodia del canto di Emilia, si sporge a «una finestretta disioso / [...] / per meglio udir quella canzone; / e per vedere ancor chi la cantasse» (III 11 5, 7 e 8):

Egli era ancora alquanto il dì scuretto,
ché l'orizzonte in parte il sol teneva,
ma non sì ch'elli con l'occhio ristrecto
non iscorgesse ciò che lì faceva
la giovinetta con sommo dilecto,
la quale ancora esso non conosceva;
e rimirando lei fisa nel viso,
disse fra sé: «*Quest'è di paradiso!*».

Et ritornato dentro pianamente
disse: «O Palemon, vieni ad vedere:
Vener è qui discesa veramente!
Non l'odi tu cantar? De!, se 'n calere
punto ti son, de!, vien' qua prestamente!
Io credo certo che ti fia in piacere
qua giù veder *l'angelica bellezza,*
ad noi discesa della somma altezza»

(*Teseida*, III ott. 12-13).

⁵⁰ C. E. ROGGIA, *Poesia narrativa...*, cit., p. 105.

⁵¹ Qui e sempre il testo del *Teseida* è tratto da GIOVANNI BOCCACCIO, *Teseida delle nozze d'Emilia*, critical edition by E. Agostinelli and W. Coleman, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015 (per la citazione cfr. III 10 7-8).

Per la scena dell'innamoramento Boccaccio mette in campo un motivo classico della lirica amorosa, in particolare stilnovista: l'amante rimane colpito dall'aspetto di madonna, che è simile a un angelo venuto dalla sommità del cielo fino in terra (oltre al sintagma *angelica bellezza*, all'origine ultraterrena dell'amata allude anche l'esclamazione di Arcita a 12 8: «Quest'è di paradiso!»)⁵².

Quella del *Teseida* è pur sempre, giova ribadirlo, una disputa amorosa, e in quanto tale non può che mettere i due contendenti continuamente l'uno contro l'altro. Anche al momento di dichiarare i propri sentimenti per Emilia, i due cavalieri quasi gareggiano:

Dentro tornaron li due scudieri,
poscia che videro Emilia partita;
e, stati alquanto con nuovi pensieri,
pria cominciò così a dire Arcita:
[...]

E non mi si diparte della mente
l'ymagine di quella creatura
né pensiero ò d'altra cosa niente;
sì m'è fissa nel cor la sua figura,
et sì mi sta nell'animo *piacente,*
ch'io mi riputerei somma ventura
s'io le piacessi com'ella mi piace;
e senza ciò mai non credo aver pace. –

Palemon disse: – [...]
et veramente io credo che ci tene
quel signore in balia, che già assai
volte udi' ricordar, cioè Amore,
ladro sottil di ciascun *gentil core.*

[...]

Io mi sento di lei preso et legato,

⁵² Il motivo stilnovistico della donna angelicata, pur se privo del misticismo che in origine caratterizzava questo *topos* lirico, ritorna spesso nelle parole di Arcita (cfr. ad esempio il quesito formulato dal cavaliere poco dopo l'innamoramento: «“Deh, dinne per amore, amico caro, / sai tu chi sia colei che dimostrosse / l'altrieri a noi, cantando tanto chiaro, / in quel giardino? Haila tu mai veduta / in altra parte, o è dal ciel venuta?”»: *Teseida*, III 39 4-8).

né per me trovo nessuna speranza;
 anzi mi veggo qui imprigionato
 et ispogliato d'ogni mia *possanza*;
 dunque che posso far che lle sia in grato?
 Nulla; ma ne morirò senza *fallanza*

(*Teseida*, III 20 1-4; 21, 1-8; 22 1 e 5-8; 24, 1-6).

Di là dal segnalare l'impiego di diversi *topoi* di matrice tradizionale, presenti sia nel discorso di Arcita sia in quello di Palemone (l'amante porta nel cuore la figura dell'amata⁵³; Amore agisce esclusivamente sui cuori non villani), vale la pena di soffermarsi sulle modalità espressive dei due rivali. Dopo aver letto le parole di Arcita, in cui trovano spazio molti termini comuni al lessico della lirica stilnovista (guardando solo alle forme in clausola, si notino almeno *creatura*, *figura*, *piacente*)⁵⁴, nel discorso di Palemone (dove pure ricorre un sintagma come *gentil core*), colpisce l'uso in rima di una forma come *fallanza* (prov. *falhansa* 'dubbio', in questo caso nell'espressione *senza fallanza*, per cui cfr. *GDLI*, s.v., 2), che risulta produttiva soltanto in un determinato settore della tradizione poetica del Duecento italiano. Se in un simile contesto l'ingresso di una parola come *possanza*⁵⁵ poteva essere in un certo senso autorizzato da alcuni precedenti danteschi (si pensi almeno a *Io sento sì d'Amor la gran possanza* o al v. 2 di *Madonna, quel signor che voi portate*)⁵⁶, *fallanza* sembra invece uno di

⁵³ Si tratta in questo caso di un principio poetico ripreso in ambito italiano fin dai siciliani: cfr. ad es. «In cor par ch'eo vi porti / pinta come parete, / e non pare di fore» (GIACOMO DA LENTINI, *Meravigliosa-mente*, 10-12, in *Rime*, cit., pp. 39-66).

⁵⁴ Per fare solo un esempio, *creatura* e *figura* rimano insieme nella ballata *Poi che saziar non posso gli occhi miei*: «A guisa d'angel che di sua natura, / stando su in altura, / diven beato sol vedendo Dio, / così, essendo umana *creatura*, / guardando la *figura* / di quella donna che tene 'l cor mio, / porria beato divenir qui io» (CINO DA PISTOIA, XV 5-11 in *Poeti del Doce stil nuovo*, cit., pp. 459-460).

⁵⁵ La forma non sarebbe un «prestito diretto dal fr. *poissance*» bensì una «ricomposizione suffissale dal sostantivo *possa* [...], forse sul modello di *pietà-pietanza*» (R. CELLA, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del sec. XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003, p. 287 n. 46). Di opinione contraria invece Riccardo Viel, che anzi considera *possanza* un «provenzalismo lirico» dall'antico prov. *poissansa* (R. VIEL, *I gallicismi della "Divina Commedia"*, Roma, Aracne, 2014, p. 215).

⁵⁶ Ma forse non a caso Contini ha evidenziato il «provenzaleggiare» dei versi di *Madonna, quel signor* (cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. Contini, in *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984, I pp. 249-552, a p. 329), il cui stile è stato definito «arcaico» da Giunta (in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. commentata a cura di C. Giunta, Milano, Mondadori, 2014, p. 184), certamente per via dei molti «occitanismi e siciliani in rima» no-

quei termini che non hanno superato le maglie strette del setaccio dello Stilnovo: stando al *corpus TLIO*, pare che la vita poetica del provenzalismo, inaugurata da *Resplendente* di Giacomino Pugliese, resti confinata all'esperienza cortese, dal momento che non lo troviamo mai impiegato in liriche stilnoviste⁵⁷.

Notazioni di questo tipo richiedono una doppia cautela. Il problema relativo alla sensibilità con la quale nel Trecento l'origine transalpina di una parte del lessico poetico amoroso veniva riconosciuta come tale è complesso e articolato⁵⁸. Per evitare il rischio di falsare il ragionamento è quindi necessario in primo luogo integrare la nostra prospettiva con i dati che emergono dalla circolazione di una determinata forma in ambito letterario. Inoltre, trattandosi di testi narrativi, l'efficacia di un rilievo varia a seconda del contesto formale in cui i termini osservati sono inseriti. Notare l'uso di forme ricorrenti nella lirica pre-stilnovista (classificabili come gallicismi, provenzalismi o sicilianismi) acquista infatti un rilievo diverso quando queste occorrono in luoghi testuali a forte grado di formalizzazione, come appunto i discorsi che ospitano temi e motivi d'amore, in cui la scelta tanto dei termini quanto delle figure da utilizzare non è affatto neutra, ma anzi attiva una serie di relazioni testuali delle quali è opportuno tenere conto.

A tal proposito, come abbiamo cominciato a verificare, gli amanti del *Teseida* non si esprimono in modo del tutto equivalente. Pur condividendo una matrice genericamente lirica, i loro discorsi conservano delle specificità. Se per quelli di Palemone, ad esempio, l'autore non manca di selezionare forme o sintagmi caratteristici della poesia di stampo cortese, non si può dire che faccia lo stesso per quelli di Arcita (personaggio che pure, in termini di estensione testuale, par-

tati da ultimo da Grimaldi (in DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova, Rime*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, Roma, Salerno Editrice, 2015, p. 696).

⁵⁷ La distribuzione di questo poetismo è eloquente: ricorre esclusivamente nei componimenti di Giacomino Pugliese, Rinaldo d'Aquino, Federico II, Ruggieri Apugliese, Re Enzo, Panuccio del Bagno, Meo Abbracciavacca, Mazzeo di Ricco, Monte Andrea, Bonagiunta Orbicciani, Guittone d'Arezzo, Compagnetto da Prato, Bondie Dietaiuti, Chiaro Davanzati, Rustico Filippi, Dante da Maiano, ecc.

⁵⁸ Riguardo alla percezione linguistica di tali forme nel Medioevo cfr. M. MOTOLESE, *Appunti su lingua poetica e prima esegesi della Commedia*, in *Studi linguistici per Luca Serianni*, a cura di V. Della Valle e P. Trifone, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 401-419: 416-418.

la d'amore più a lungo del suo avversario). Una simile circostanza suggerisce l'ipotesi che Boccaccio, nell'allestimento dei discorsi amorosi dei suoi protagonisti, non abbia attinto indifferentemente al serbatoio della tradizione lirica duecentesca.

Diamo sostanza a quanto detto con un altro esempio, offerto dal secondo dei due momenti in cui nel poemetto l'amore per Emilia costituisce il soggetto principale di un confronto verbale. Le ottave che seguono contengono il principio di un dialogo che ha luogo quando, dopo essere stati per anni lontani, i due amici si ritrovano. Palemone confessa di essere ancora preda del sentimento d'amore e, sebbene conscio che anche lui ne sia ancora innamorato, prega Arcita di farsi da parte e di concedergli Emilia:

«Or m'ascolta, dolce amico caro;
io son sì forte preso del valore
d'Emilia bella col *visaggio* chiaro,
che io non trovo di né nocte loco,
anzi sempre ardo in amoroso foco.

Et tu so ch'ancor l'ami similmente,
ma più che d'uno ella esser non poria;
per ch'io ti priego molto caramente
che tu consenta che ella sia mia;
e' mi dà 'l cuor di far sì factamente,
se questo fai, che quel che nne disia
di lei 'l mio core avrò senza *tardanza*;
lasciala dunque ad me sol per *amanza*»

(*Teseida*, v 39 4-8 e 40)

Tralasciamo di commentare le forme in rima che chiudono l'ottava 40⁵⁹, per concentrare l'attenzione su un francesismo che ricorre in una posizione dal nostro punto di vista più interessante. *Visaggio* ('viso', fr. *visage*) è un altro di quei termini il cui impiego pare sostanzialmente limitato all'ambito della lirica d'amore di stampo cortese, tant'è che, tranne che in un caso, non ricorre nei componimenti dei

⁵⁹ Se di *amanza* ('amore', dal prov. *amansa*: cfr. almeno LEI s.v. *amare* 2, 478.25) si trovano attestazioni in Guinizzelli, Cavalcanti, Lapo Gianni, Cino da Pistoia e Dante, la non ampia circolazione di *tardanza* 'indugio' (probabilmente di derivazione autoctona, da *tardare*: cfr. R. CELLA, *Gallicismi...*, cit., p. 276) sembra tutta extra-stilnovista.

poeti dello Stilnovo⁶⁰. Oltre a confermare che la circolazione della forma è quasi del tutto limitata all'esperienza dei lirici di scuola siciliana, la lista delle occorrenze del lemma *visaggio* in italiano antico, ottenuta interrogando la banca dati del *TLIO*, consente di ricavare almeno altri due dati significativi per il nostro discorso: la maggioranza delle occorrenze interessa testi in versi (sessantanove in poesia contro quarantotto in prosa), e solo una piccola parte di queste (quindici occorrenze) non presentano il francesismo in clausola. Se filtriamo ancora di più i risultati, limitando la ricerca ai soli testi di Boccaccio, vediamo come l'occorrenza di *visaggio* qui riportata rappresenti l'unico caso in cui il termine di ascendenza francese ricorre all'interno del verso. Non pare dunque proponibile avanzare in questo caso la motivazione che generalmente viene indicata per argomentare la presenza di forme con questo tipo di uscita nei poemetti boccacceschi, ovvero la ricerca di una rima facile e desinenziale⁶¹. Sarà anzi il caso di chiedersi se, in linea con quanto osservato precedentemente, in questo caso non ci sia piuttosto la volontà di far ricorso a un termine fortemente connotato in senso cortese per differenziare il linguaggio di Palemone da quello del suo rivale. Si può aggiungere inoltre che lo stesso sintagma, ma senza francesismo, torna in questo dialogo in una battuta di Arcita, che tenta di scongiurare l'eventualità di un duello:

Tu sai che iò son quiritto sbandito,
et tu ài rottà ad Theseo la prigione;
però se 'l nostro affar fosse sentito,

⁶⁰ L'eccezione è rappresentata da un sonetto di registro comico di Guinizzelli, che riprende il tema francese e provenzale della pastorella: cfr. GUIDO GUINIZZELLI, *Chi vedesse a Lucia un var capuzzo*, 11 in *Rime*, cit., pp. 64-65.

⁶¹ Così ad esempio BRANCA in BOCCACCIO, *Filostrato*, cit., p. 851. In effetti, su un totale di 122 forme in **-aggio* che occorrono nei testi in versi di Boccaccio (sia lirici sia narrativi), appena 28 di queste non compaiono in clausola (tra le quali anche il luogo del *Te-seida* appena discusso): un rilievo del genere, che non distingue la natura o l'origine delle forme individuate, testimonia senz'altro un'indubitabile preferenza da parte dell'autore nel destinare alla rima termini con questa uscita, ma non autorizza a sottovalutarne la funzionalità stilistica (non a caso Luca Serianni, trattando del futuro in *-aggio* nella poesia dei primi secoli, ha osservato: «tra le testimonianze trecentesche è significativa la concentrazione nel *Filostrato* boccacciano [...]. La densità di esempi [...] parrebbe richiedere una motivazione che vada oltre la ricerca di una rima facile»: L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2009, p. 208).

non ci bisogneria far più ragione
 d'Emilia bella col *viso chiarito*,
 ma seremmo di morte ad conditione
 (*Teseida*, V 46 1-6).

Non è forse casuale che, nel complesso dei discorsi di argomento amoroso pronunciati dai cavalieri, nei monologhi tratti come questo non emergano con altrettanta forza⁶². È infatti proprio negli scambi, nei confronti dialogici in cui i personaggi si raccontano l'un l'altro il loro amore per Emilia che ha più senso esibire uno scarto: selezionando termini come *fallanza*, *visaggio* e *amanza* (tra i quali soltanto l'ultimo ha una vitalità poetica anche stilnovista), Boccaccio intende forse, contrastivamente, connotare il linguaggio di Palemone in senso arcaizzante, offrendo ai suoi lettori una sorta di polarizzazione anche linguistica dei due rivali in amore⁶³.

6. Aver limitato lo sguardo ai soli discorsi pronunciati dai protagonisti dei poemetti, se da un lato ha reso possibile notare strategie che altrimenti non sarebbero emerse con altrettanta forza, dall'altro ha portato alla luce soltanto qualcuna delle diverse funzioni che il linguaggio della lirica assolve nella tastiera stilistica del Boccaccio narratore⁶⁴.

Dalla discussione dei diversi casi affrontati pare però di poter estrapolare almeno un'indicazione utile per proseguire con future indagini: se all'interno di un testo narrativo la funzione di un riferimento lirico va senz'altro valutata tenendo conto delle caratteristi-

⁶² Decisamente meno significativo infatti notare il ricorrere della stessa espressione in un altro discorso di Arcita: «ch'io veggio il *chiaro viso* di colei» (IV 53 2).

⁶³ Opzioni simili difficilmente sono involontarie: «in un simile genere di linguaggio [*scil. quello della lirica*] l'usare frequentemente suffissi come *-anza*, *-enza*, *-ore*, *-aggio* è dunque coerenza lirico-linguistica a una determinata poetica; l'evitarne quasi sistematicamente alcuni [...] tradisce una effettiva poetica differente nei riguardi di certi valori contenutistico formali» (M. CORTI, *La lingua poetica avanti lo Stilnovo*, cit., p. 4).

⁶⁴ Lo studio della rifunzionalizzazione dei temi e delle immagini della tradizione lirica amorosa messa in atto da Boccaccio nei suoi racconti in versi meriterà un'indagine autonoma e più estesa (un primo contributo in questo senso si può leggere in I. IOCCA, *Lo Stilnovo nel Trecento*, in *Stilnovo e dintorni*, a cura di M. Grimaldi e F. Ruggero, Roma, Aracne, i.c.s.).

che generali legate alla natura dell'opera (vale a dire il metro, il registro linguistico, la tradizione discorsiva, la modulazione del racconto), è vero però che questa può variare anche in relazione ad altre variabili, tra le quali quelle connesse al grado di formalità della sezione del testo nella quale il richiamo si inserisce si sono rivelate quelle più significative. Per questa ragione, concentrarsi principalmente sui discorsi amorosi permette di cogliere quanto, nelle mani di un grande autore, il campionario della poesia duecentesca diventi una risorsa estremamente versatile e adatta a molteplici scopi, come ad esempio quello di collaborare al racconto di una progressione spirituale (come nel caso della *Comedia delle ninfe fiorentine*), di suggerire un epilogo amoroso altrimenti tutt'altro che prevedibile (così abbiamo visto per la *Caccia di Diana*), o di potenziare una disputa d'amore (è quanto notato per i due contendenti del *Teseida*).

Osservato in questa prospettiva, il reimpiego linguistico della tradizione lirica assume i tratti di un sistema narrativamente connotato, in grado di farsi non solo veicolo di diversi significati ma strumento attraverso il quale sostenere l'articolazione della storia.

IRENE IOCCA