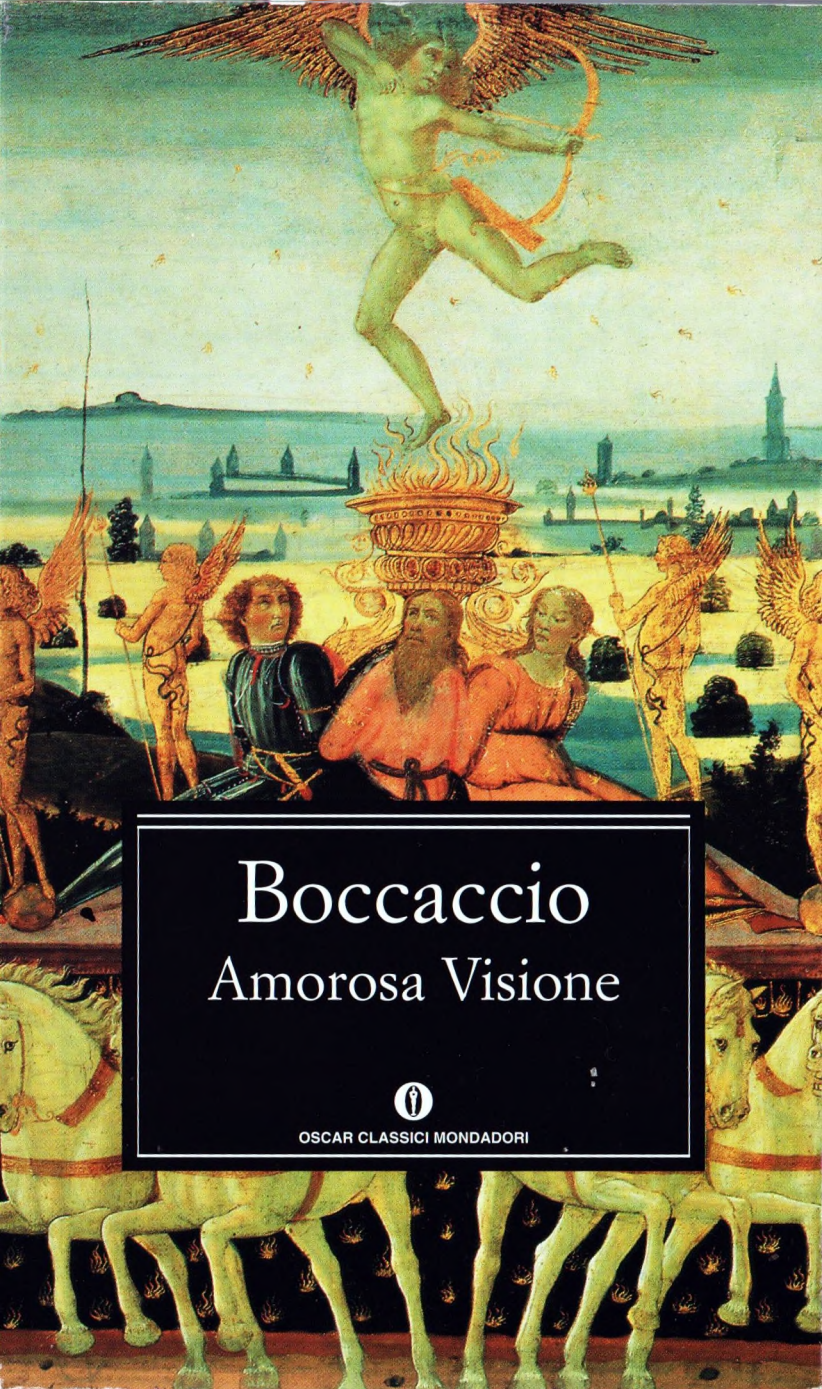




Boccaccio

Amorosa Visione



OSCAR CLASSICI MONDADORI

Il sogno mirabile e la visione sovrumana sono già nell'antichità greco-latina moduli letterari consueti per introdurre descrizioni di mondi celesti e presentazioni di verità ultraterrene, e diventano un "genere" tra i più ricchi e amati nell'ambito della cultura medievale, fino a ricevere la loro più alta consacrazione nella *Commedia* dantesca. Con l'*Amorosa Visione* Boccaccio si accosta a tale genere e nel contempo lo rinnova profondamente, dando forma con questa composizione al suo credo morale-allegorico: egli ritrae la grandezza, lo splendore, la vanità dei beni terreni in grandiosi quadri, in cui attorno alle figure simboleggianti la Sapienza, la Fama, la Ricchezza, l'Amore, la Fortuna sono disposti i grandi che ne godettero o soffersero colti spesso nelle loro azioni più famose, veri e propri "trionfi" che si riallacciano alla splendida tradizione pittorica medievale.

a cura di Vittore Branca

In copertina:
Scuola fiorentina, *Trionfo dell'Amore* (part.)
Fiesole, Museo Bandini
Foto Scala

Art Director Giacomo Callo

L.	19.000
€	9,81

ISBN 88-04-48140-4



9 788804 481409

Giovanni Boccaccio

AMOROSA VISIONE

a cura di
Vittore Branca

OSCAR MONDADORI

© 1974 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano

I edizione I Classici Mondadori maggio 1974

I edizione Oscar classici settembre 2000

ISBN 88-04-48140-4

Questo volume è stato stampato
presso Mondadori Printing S.p.A.
Stabilimento NSM - Cles (TN)
Stampato in Italia - Printed in Italy

Il nostro indirizzo Internet è:
<http://www.mondadori.com/libri>

Introduzione*

Nel non facile reinserimento del Boccaccio nella vita e nella cultura fiorentina, dopo le affascinanti e avventurate esperienze degli anni giovanili a Napoli (1327-40), l'*Amorosa Visione* rappresenta la prima incondizionata ed entusiastica adesione alla civiltà toscana e dantesca. Sono del tutto scomparsi gli assidui lamenti e le puntate polemiche della epistola all'Acciaiuoli («dell'esser mio in Firenze contra piacere niente vi scrivo, però che più tosto con lacrime che con inchiostro sarebbe da dimostrare», ep. V del 1341): si riflettevano, sia pur già addolciti e allentati, ancora nella *Comedia delle Ninfe* («questa rosa, tra le spine della mia avversità nata [...] me nell'infimo stante delle tristizie», L 3: 1341-42). La stessa posizione fortemente critica, anzi deprecatoria ver-

* La presente introduzione espone le conclusioni cui sono giunto attraverso vari studi: *Per la genesi dei Trionfi*, in «La Rinascita», IV, 1941; *L'Amorosa Visione (tradizione, significati, fortuna)*, in «Annali d. R. Scuola Normale Sup. di Pisa», S. II, XI, 1942; G.B., *Amorosa Visione*, edizione critica per cura di Vittore Branca, Firenze 1944; G.B., *Profilo biografico* nel vol. I di *Tutte le opere* di G.B., Milano 1967. Poiché in essi è raccolta sistematicamente la documentazione relativa non la riporterò né la citerò esplicitamente se non in casi eccezionali; e, allo stesso modo, solo eccezionalmente mi riferirò agli studi sopra menzionati (per praticità al secondo con la formula *art. cit.*, al terzo con quella *ed. cit.*).

so la propria casa, ove regnavano «malinconia e eterna gramezza» e contro il padre «vecchio freddo, ruvido e avaro» (*Comedia delle Ninfe*, XLIX 74 ss. e cfr. XXIII 28 ss.) si stemperano in affettuosa comprensione e in filiale gratitudine (*Amorosa Visione*, XIV 34-45).

Le due posizioni sentimentali non sono, è vero, tanto distanti quanto potrebbero far credere i passi citati. Quelli della *Comedia delle Ninfe* risentono ancora della esasperazione bizzosa ma episodica del giovane, richiamato da una brillante posizione in una città regale a una vita più umile in cerchio municipale e costretto alla dipendenza dal genitore; e sono d'altra parte fortemente patinati di letteratura. Quelli dell'*Amorosa Visione* testimoniano invece il rispetto affettuoso e la simpatia sorridente che il Boccaccio manifestò costantemente, dai trent'anni in poi, per il padre e per le sue attività non molto fortunate finanziariamente. Al di là di queste divergenze marginali le due opere riflettono mondi e modi strettamente simili.

La puntuale e rilevata citazione della protagonista della *Comedia delle Ninfe*, Lia, nel poemetto (XLI 35) e la comparsa degli stessi personaggi del bel mondo fiorentino nelle due opere (p. es. gli sposi Pacino Peruzzi e Alionora Gianfigliuzzi, Emilia, la bella Lombarda) ne documentano con evidenza la contiguità (cfr. XL 66 ss. e commento). E una affinità ideologica e culturale rivela tutta una serie di elementi letterari. Ambedue le opere affrontano risolutamente, seppure con intonazione e sviluppi nuovi e singolari, il grande tema della tradizione toscana, quello di Amore nobilitante e trasfigurante; ambedue adottano la terzina dantesca, metro non ancora tipico per questi temi, e insistono eccezionalmente in riprese dalla *Divina Commedia*; ambedue immettono energicamente nella trama pacsaggi, vicende, personaggi della vita fiorentina

contemporanea, con una chiara volontà di fare della letteratura militante.

Proprio infatti fra il '41 e il '42 il Boccaccio si avvia risolutamente alla comprensione del mondo culturale e del mondo sociale fiorentino: anzi vuole chiaramente conquistarli.

La via che a lui si offre più facile e naturale per imporsi al primo è quella di un approfondimento del culto dantesco e di quella nuova letteratura vagamente allegorico-didattica che, quasi ignorata a Napoli, domina in Toscana dopo gli esempi del Dolce Stil Novo e dell'Alighieri, del *Fiore* e dell'*Intelligenza*, di Francesco da Barberino e di Jacopo Alighieri, e di tutte le ripetizioni del *Roman de la Rose*. E a lui, così sensibile al gusto e alle richieste del pubblico, una sollecitazione viene pure da zone di letteratura meno aristocratica, ma allora in piena ascesa: i cantari, i volgarizzamenti di classici, le cronache municipali e mercantili, le schermaglie poetico-moralistiche (p. es. con un tipico rimatore popolare come il Pucci).

D'altra parte la società borghese di Firenze si schiude a lui gioiosa e galante, ricca di quelle cortesi frivolezze, di quei piccanti pettegolezzi d'amore di cui egli si era compiaciuto a Napoli. Di queste impressioni e passioni, e della ostentata conoscenza di intrighi e di segreti d'amore, riboccano la *Comedia delle Ninfe* e l'ultima parte dell'*Amorosa Visione* (come il contemporaneo ternario: *Rime*, LXIX). Nell'alternarsi e nel fondersi delle figure appartenenti al passato napoletano con quelle fresche delle nuove conoscenze fiorentine è il segno più evidente dell'incontro dei due mondi nella fantasia del Boccaccio (accanto a Fiammetta, a Giovanna, a Agnese appaiono infatti nei canti XLI-XLIV Lia, Emilia, Lotiera, Alionora ecc.). E nell'impostazione stessa delle due opere è il riflesso più diretto di quella sua esperienza artistica tipicamente toscana che ormai

punta decisamente alla conquista di una nuova maniera, su piano tecnico e su piano poetico.

Il mito del trionfo della virtù, tema comune alle due opere, se rimane velleitaria proposizione e astratto coronamento, serve anch'esso all'impegno più ambizioso dell'autore, quello in cui confluiscono in qualche modo le nuove aspirazioni letterarie e sociali del Boccaccio. È l'impegno da una parte di nobilitare formalmente le avventure dei suoi personaggi, sempre bilicati fra lirica e storia, fra allegoria e cronaca; e dall'altra di elevare la figura sempre più astratta dell'amata a una funzione catartica, a una fissità sovrumana.

Nell'*Amorosa Visione*, però, a questi temi e impegni comuni alla *Comedia delle Ninfe*, si sovrappone anche, come vedremo, un'ambizione culturale più alta e più ampia che si afferma nelle lunghe rassegne di eroi e di eroine del mondo antico e nell'organismo stesso della serie dei trionfi. Le tendenze classicheggianti delle chiose al *Teseida* e di certe pagine della *Comedia delle Ninfe* qui si spiegano con ampiezza eccezionale e con spessore culturale, anche in senso allusivo, più ricco seppure greve. Continui acquisti eruditi e letterari si affollano e si stipano in questi versi.

Anche sotto questo profilo l'*Amorosa Visione* è chiaramente posteriore alla *Comedia delle Ninfe* (1341-42), come già del resto indicava l'apparizione nel canto XL di Lia, la protagonista dell'operetta narrativa. Anzi alcuni dati permettono di fissare con maggior precisione i tempi della composizione del poemetto. Il termine *ante quem* è indicato (sia pur coll'approssimazione che elaborazioni e riprese possono consigliare) dalla presentazione di re Roberto d'Angiò come vivente (XIV 21 ss.) e dalla citazione di sua nipote Giovanna quale duchessa di Calabria, cioè solamente col titolo spettante all'erede al trono (XL 14 s.): Roberto morì il 19 gennaio 1343

e gli successe allora, come regina, Giovanna. Lo stesso termine *ante quem*, fra il '42 e i primissimi del '43, è suggerito dalla presentazione di un'altra dama (XLI 43 ss.): cioè di Margherita di Taranto, moglie di Gualtieri VI conte di Brienne e duca di Atene, il famoso "tiranno" di Firenze, accolto con entusiasmo nel settembre del 1342 e cacciato violentemente nel luglio del 1343. È sommamente improbabile che il Boccaccio proprio in un poemetto "fiorentino" abbia reso omaggio galante e devoto alla duchessa d'Atene dopo la primavera del '43, quando già l'impopolarità e l'odio circondavano il "tiranno" e la sua famiglia. Il passo citato sembra invece da riportarsi ai primi e acclamati mesi della signoria di Gualtieri, nel contesto dell'azione del Boccaccio per la conquista della classe dirigente fiorentina. La composizione dell'*Amorosa Visione*, nella sua prima redazione, può esser dunque fissata sulla base di questi e di altri minori argomenti,¹ tra il 1342 e i primissimi del 1343.

Il sogno mirabile e la visione sovrumana sono già nell'antichità greco-latina moduli letterari consueti per introdurre descrizioni di mondi celesti e presentazioni di verità ultraterrene: dalla platonica narrazione di Er di Panfilia nella *Repubblica* alla stilizzazione ciceroniana nel *Somnium Scipionis*, imposta dal commento di Macrobio e dalla ripresa

¹ Per esempio l'insistente desiderio di ricchezze espresso al canto XIV indica che il B. dipendeva ancora dal padre; probabilmente, se si accetta l'identificazione del Torraca di «quel cui seguita Ungheria» (XLI 43) con Lodovico, divenuto re d'Ungheria nell'agosto del '42, almeno gli ultimi canti vanno assegnati ai cinque mesi finali del '42; Agnese di Périgord presentata vivente, nella sua fascinosa bellezza (XLI 1 ss.), muore tragicamente, forse avvelenata, ai primi del '44 (E.G. Léonard, *Histoire de Jeanne I.^{ère}*, Parigi 1932, pp. 437 ss.).

di Boezio come canonica alla cultura alto-medievale. La quale però, com'è noto, rinnova in senso religioso quella tradizione letteraria innestandola sul vigoreggiante tronco delle visioni nell'Antico e nel Nuovo Testamento, fino a quella grandiosamente sviluppata nella *Apocalisse*. Sono soprattutto i *Dialoghi* di papa Gregorio che, per l'alta autorità dell'autore e per la straordinaria diffusione, consacrano nella nuova cultura il sogno e la visione come i mezzi classici per introdurre descrizioni dell'altra vita: e creano il modello di un genere che è uno dei più ricchi e dei più amati in quei secoli. Ne subiscono largamente il fascino le stesse letterature romanze, a cominciare da quella francese e dal *Roman de la Rose*: ma tendono a spostare la visione da un'impostazione strettamente religioso-profetica (quale era anche nella tradizione islamica non ignota in Italia) ad una più libera e letteraria, seppure ancora risolutamente morale.

Sulle orme di questi esempi – che allargavano il significato del “sogno” da spunto per le visioni d'oltretomba a mezzo di comunicare col mondo delle personificazioni allegoriche – anche nella cultura italiana del Duecento la tradizione appare insistente. Non solo ritorna nelle traduzioni di quelle visioni ascetiche, ma anche in alcune delle più antiche espressioni letterarie in volgare, per esempio nel *Tesoretto*.

E proprio in Italia quella forma particolare di cantare l'ultraterreno riceve la sua più alta consacrazione nella *Divina Commedia* che determina il completo rinnovarsi del “genere”: le “visioni”, che spesseggiano come mai in quest'età, dipendono non tanto da quella lunga tradizione anteriore quanto dall'esempio dantesco. Lo seguono come un canone, dalla terzina alla struttura dei canti, alla tecnica delle evocazioni e degli episodi, alle precise imitazioni e riprese. Proprio il Boccaccio inizia con l'A-

morosa Visione questa nuova tradizione, la dantesca: la inizia con questa "visione" in cui Dante, per la prima volta, appare consacrato come "classico" (V 70-VI 36).

Ma il Boccaccio, se accetta questo "genere", lo rinnova profondamente: non gli dà come oggetto spettacoli d'oltretomba o visioni profetiche, ma ferma il suo intento e il suo credo morale-allegorico in una forma nuova. Contempla la grandezza, lo splendore, la vanità dei beni terreni in grandiosi quadri, in cui attorno alle figure simboleggianti la Sapienza, la Fama, la Ricchezza, l'Amore, la Fortuna sono disposti i grandi che ne godettero o soffersero, raffigurati spesso nelle loro azioni più famose. Sono, come già fin dal Cinquecento vide il Claricio, altrettanti "trionfi" (cfr. *Nota al testo*): il cui uso il Boccaccio introduce così nella letteratura, per vederlo subito dopo ripreso dal Petrarca.

Forse qualche esempio del "genere" non mancava nella cultura classica, come sembrano attestare un famoso passo di Lattanzio (*Divinarum Institutionum*, I 11), già indicato dal Castelvetro a proposito dei *Trionfi*, e alcuni versi degli *Amores* ovidiani (I 2, 23 ss.). E qualche tenue richiamo si può rintracciare anche nella letteratura più immediatamente precedente: nella raffigurazione così diffusa dei "giardini d'amore" (d'origine tibulliana), delle "corti", e in quella – usata anche in arte – dei castelli difesi da personaggi allegorici; oppure in particolari fantasie poetiche, come la canzone di Francesco da Barberino *Io non descrivo* che illustra il trionfo d'Amore minciato ad apertura dei *Documenti*. Nulla però permette di affermare l'esistenza di un "genere" di "trionfi"; anzi la scarsità e la insignificanza dei documenti inclina a negarla.

Piuttosto della letteratura classica e romanza bisognerà ricordare quella lunga e ricca tradizione delle enumerazioni di personaggi che, da Omero in

poi, è il mezzo più sfruttato per creare un'atmosfera eroica, per ambientare una narrazione, per evocare un periodo storico, o per puro sfoggio di cultura. Era già stata piegata ad un significato ben più affine ai trionfi boccacciani nei poemi romanzi che furono più presenti alla fantasia del Boccaccio: il *Roman de la Rose* con le sue evocazioni di quanti nell'antichità e nel medioevo hanno, in certo senso, rappresentato l'Amore, la Castità, la Fama; il *Tesoretto* in cui i nomi si accompagnano a cenni rapidi e caratteristici (canto XX) e già il canto XIX sembra accennare l'idea di un "trionfo"; la *Divina Commedia*, che nel IV dell'*Inferno* delinea quello della Sapienza umana e altri ne continua ad abbozzare nel *Paradiso*, dopo avere, negli ultimi del *Purgatorio*, raffigurato quasi un trionfo romano. A simili esempi riportano del resto le sfilate di guerrieri e la descrizione del "regno" di Venere nel *Teseida* (VI e VII: e si trascura a ragion veduta la tradizione delle schiere di donne già studiata nell'introduzione alla *Caccia di Diana*).²

Ma un elemento nuovo intervenne probabilmente: l'abitudine – già familiare ai nostri pittori – di rappresentare trionfi, o meglio apoteosi, tanto di esseri reali e di personaggi storici che di figure allegoriche. Il costume, proprio nell'età del Boccaccio, si rafforza e riesce ad alte espressioni. Nella Basilica inferiore di Assisi dominano i giotteschi trionfi della Castità della Povertà dell'Obbedienza, nel Camposanto di Pisa quello della Morte, nel Palazzo di Siena quello del Buongoverno. E dopo che Giotto aveva probabilmente raffigurata la Gloria nella reggia carrarese di Padova, nella nuova dimora elevata da Azzo Visconti a Milano nel 1339 e negli anni seguenti, si apriva una «*magna sala gloriosa nimis, ubi est de-*

² Alle indicazioni ivi offerte si aggiunga ora l'utile sintesi e silloge: A. Pulega, *Ludi e spettacoli nel Medioevo. I tornei di Dame*, Milano 1971.

picta vana gloria et depicti sunt illustres principes mundi gentiles, ut Aeneas, Atyla, Hector, Hercules et alii plures; inter quos est unus solus christianus, scilicet Carolus Magnus et Azo Vicecomes: suntque hae figurae ex auro, azuro, et smaltis distinctae in tanta pulchritudine et tam subtili artificio, sicut in toto orbe terrarum non contingeret reperiri» (art. cit., p. 271). Non si può non pensare subito ai favolosi affreschi ammirati dal Boccaccio; e il ricordo di Giotto, proprio all'inizio delle descrizioni meravigliose (IV 13-18), sembra volere idealmente legare la nuova ispirazione letteraria a queste sempre più popolari e sempre più elaborate raffigurazioni d'artisti.³

Naturalmente la cultura e l'amore per tutto ciò che era latino – già così vivi nella giovinezza del Boccaccio – facilmente lo portarono ad accostare queste composizioni al ricordo dei trionfi mirabili che egli leggeva celebrati nella letteratura e vedeva raffigurati negli archi e in tanti monumenti romani; li aveva del resto già ripetuti puntualmente e con ricchezza di particolari nel *Teseida* (II 21 ss., IV 30 ss.).

Nell'atmosfera di vivissimo entusiasmo classico che accompagna la composizione dell'*Amorosa Visione*, la familiarità con l'uso latino fu certo una delle più efficaci determinanti della nuova forma letteraria. Non è senza significato l'alternarsi, nella rappresentazione dei cinque trionfi – come poi in quelli del Petrarca –, di una tecnica più affine a quella tradizione pittorica medievale con una di più chiara derivazione classica (nel I e nel III i personaggi sono disposti attorno a una figura o a un simbolo fermi: nel II, nel IV, nel V sono in movimento attorno o dietro un carro trionfale). Si vuole forse così evitare una ripetizione troppo monotona di raffigu-

³ Per possibili suggestioni anche dalle esperienze artistiche in ambiente napoletano cfr. F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414)*, Roma 1969.

razioni, e si vengono così a indicare le due tradizioni più presenti al nuovo disegno.

Proprio nella creazione di una *serie* di trionfi, legati idealmente e logicamente l'uno all'altro, si afferma più originalmente la novità fantastica del Boccaccio rispetto ad ogni sia pur vago suggerimento degli antecedenti letterari ed artistici. Le corti, i giardini d'amore, i castelli simbolici, i trionfi pittorici, erano sempre limitati ad una scena, radunavano i personaggi attorno ad una sola figura simbolica. Il disegno dell'*Amorosa Visione* si sviluppa e si snoda invece in un complesso e logicamente architettato susseguirsi di "trionfi", che comprende i più grandi valori umani.

Così attraverso la sensibilità artistica e la cultura classico-cristiana il Boccaccio riesce a rinnovare la tecnica e lo svolgimento della "visione": a preparare lo schema che, insieme a quello dantesco, dominerà la maniera più veramente italiana del "genere". Ma tale rinnovamento vive più nel disegno, nella tecnica generale, che nel dittato particolare del poema: quasi sempre gli elementi della visione e dell'allegoria (il sonno, la guida, le porte, i due giovani, le donne simboliche ecc.) sono ripresi più o meno direttamente, più o meno felicemente dalla tradizione.

È sopra tutti a Dante che il Boccaccio ricorre per conferire un tono più nobile e spirituale al poema. Vi ricorre per inserire nuovi elementi che si rivelano subito danteschi (il Castello, le scritte, la raffigurazione della Fortuna), per scegliere e dare rilievo a certe figure storiche e leggendarie, per variare la tecnica di presentazione dei personaggi (p. es. pensando anche alle sculture del X del *Purgatorio*), per raggiungere in certi momenti un accento solennemente dottrinale (p. es. Il 1 ss., XXXII, XXXIII). Accetta da Dante anche l'organismo metrico-strofico. Ma non riesce ad aderire, sia pur faticosamente, a quella precisa armonia, a quella nitidissima struttura del verso e della terzina,

come organismi sempre idealmente conclusi in una «circolata melodia». Non vi riesce per la naturale trascuratezza del verso piegato a tutti gli adattamenti più sciatti, purché in qualche modo torni. Anche qui – come già nella *Caccia di Diana* – tende a una terzina liberamente snodata, dai continui e faticosi *enjambements*, orientata verso un recitativo o un andamento narrativo che sa ancora d'ottava. Eppure, nonostante questo profondo iato, il Boccaccio spesso piega le sue terzine al suono di quelle della *Divina Commedia* che gli ritornano all'orecchio, quando addirittura non finisce per concluderle in modi e frasi dantesche. Se lungo tutto l'arco della sua attività di scrittore, dalla *Caccia di Diana* alle *Esposizioni sopra la Comedia*, il Boccaccio è sensibile sempre alla lezione del suo primo Maestro («*prima lux et fax*»), la maggiore insistenza su tali riprese nell'*Amorosa Visione* ne conferma la viva presenza nella fantasia del poeta, proprio nell'atto in cui concepiva ed elaborava la sua "visione". Ed è, questa, ragione per un più spontaneo riecheggiare di frasi e di accostamenti verbali nel ritmo della terzina. È alle volte naturale l'impressione che, da una lontana somiglianza di situazioni di espressione e soprattutto di ritmi, il Boccaccio sia portato quasi inconsapevolmente alla ripresa dantesca: ed è qualche volta così naturale che il lettore stesso l'attende. Ma più spesso, come è trasposizione meccanica quello che di imitazione dantesca v'è nell'impostazione, nel disegno generale, nell'allegoria del poemetto, così le riprese hanno un carattere generico ed impreciso: si sente che la reminiscenza ha soverchiato la fantasia del Boccaccio e le sue stesse doti espressive. Solo quindi materialmente, per l'ispirazione generale, per l'assiduo e diversissimo influsso della *Divina Commedia*, per l'alto omaggio reso al Poeta (canti V-VI), l'*Amorosa Visione* può esser detta la più dantesca delle opere giovanili del Boccaccio.

Accanto a Dante, come maestro, come continuo

modello, come preziosa fonte di materiale è Ovidio. Se già nelle opere precedenti anche il poeta latino appare assiduamente amato e studiato, è solo in questo poemetto, come poi nella *Fiammetta*, che il Boccaccio lo segue, lo imita, lo traduce quasi come insuperabile maestro, specialmente come cantore delle appassionate e tenere anime delle fanciulle innamorate. È proprio, come vedremo, grazie al modello e a una generale ispirazione ovidiana – oltre che per le naturali inclinazioni del Boccaccio – che la materia mitologica del “trionfo d’Amore” (canti XVI-XXIX) riesce, sia pur raramente, ad animarsi e a far scattare nella rappresentazione delle figure accenti di commozione.

Ovidio accanto a Dante, quasi a sottolineare l’ispirazione e la materia contrastante: l’uno maestro a cui ricorrere per sostenere la sempre incerta struttura allegorica e soprannaturale del poema e per nobilitarne l’espressione; l’altro modello dell’unica materia sentimentale viva per il poeta, ma soprattutto della nuova compostezza in cui la vuole atteggiare.

Anche in questa violenza che l’ispirazione più intima del Boccaccio fa subire al “genere”, quale si era diffuso e viveva in Italia, si rivela – assai meno però che nello schema dei “trionfi” – una novità del poema: prima visione nella nostra letteratura che, pure e proprio attraverso significati morali, sia tutta profana e amorosa. Amorosa nello spunto, nella materia più sovranchiante quantitativamente e sentimentalmente, nella conclusione che la raccoglie in un sospiro all’amata. Più di quella del dittato sottilmente elaborato, è questa novità che è sottolineata nel primo acrostico e all’inizio del poema (I 1-6). È stata vera audacia letteraria quella di far cantare alla visione solo l’amore e la miracolosa azione di Madonna; e se l’eco dello Stil Novo non fosse nel Boccaccio tutta letteraria e sempre episodica, vi si potrebbe scorgere forse un diretto sviluppo dell’arditezza di pensiero e di sentimento del

primo Guido. A queste affermazioni amorose il poeta giunge invece superficialmente, come a un complimento più sottile e perciò più prezioso: con un intento solo madrigalesco, anche se in fondo egli conosce e apprezza la posizione cristiana che vede nell'amore il compimento di tutte le virtù (canti XLIV-L: cfr. commento).

Dal contrasto fra quella audacia e la superficialità da cui emerge, ha origine – più che da ogni altra contraddizione – l'atmosfera incerta, faticosa, fredda in cui si muove l'*Amorosa Visione*.

Ma pur nelle nuove concezioni, il Boccaccio ritiene il carattere più costante e più proprio della "visione": il senso tutto allegorico col quale è offerta al lettore la descrizione del viaggio meraviglioso. In questo senso naturalmente va ricercato quel significato più generale e più intimo del poema, che la critica fu sempre singolarmente imbarazzata ad indicare con precisione: dal Koerting e dal Landau che dissero "confusa" l'allegoria e "artificiata" la forma, dall'Antona Traversari che la definì «la sfinge boccacesca che provoca e sfida tutti gli studiosi», fino alle rassegnate conclusioni del Crescini e dell'Hauvette (cfr. *art. cit.*).

Ancor più che nella *Comedia delle Ninfe* – per le vaste proporzioni dell'allegoria non più episodio ma centro ideale dell'opera – ricorre nel lettore frequente e viva l'impressione che il sovrasenso morale non sia stato fin dal principio ben disegnato e ben definito nell'artista. Troppo spesso il Boccaccio ne pare del tutto dimentico, per poi riprenderlo d'improvviso, quasi in un impeto di zelo; troppo spesso elementi contraddittori ne oscurano la linea e rivelano una deficienza di chiarezza di prospettive e d'intenti; troppo spesso particolari episodici, che dovrebbero essere secondari, irrompono in primo piano sfocando il disegno generale.

Non si può quindi negare del tutto quell'accusa di oscurità, che del resto era forse presente alla coscienza del Boccaccio stesso (acr. I e L 52-60). Ma a non lasciarsi fuorviare dalle incertezze e dalle infedeltà del poeta, una linea di interpretazione allegorica e un significato morale abbastanza chiaro mi pare vi siano e riescano assai utili alla comprensione del poema.

I "trionfi", che si presentano all'ammirazione estatica del Boccaccio, esaltano proprio quei beni cui più ansiosamente aveva aspirato nella giovinezza: la sapienza, la grandezza, le ricchezze, la fama, l'amore. L'attenzione del poeta è sempre tanto cupidamente assorta da lasciar trasparire tutta la violenza del desiderio e delle passioni. Le visioni mirabili passano, in certo senso, di fronte alla sua anima con trasfigurato valore autobiografico: e la triste conclusione del soggiorno napoletano, dopo il tramonto di tutto quel fervore e di tutte quelle speranze mondane, sembra che affiori e si rifletta nella requisitoria contro quei beni che – insistente e compiaciuta, anche se non sentita profondamente – precede ed accompagna il trionfo della Fortuna. Ma al di sopra di queste amare esperienze canta ancora la facile gioia amorosa, spunto e pretesto di questo stesso poema.⁴ E canta quella seduzione dell'eterno femminino, quella gioia cortigiana e madrigalesca che il Boccaccio nei canti XL-XLIV ha voluto raffigurare – e far danzare sullo sfondo di una natura meravigliosa – nella leggiadria delle bellezze napoletane e fiorentine che avevano allietato la sua giovinezza; come più

⁴ È sempre necessario tener presenti anche le necessità "amoro-se" che determinarono la visione, il suo carattere di omaggio reso a Fiammetta ecc. Il poeta è già innamorato: la "visione" serve soprattutto a fargli intendere che, soltanto superando quelle attrazioni inferiori e seguendo la virtù, giungerà al vero amore. Per questo essa si svolge come se solo attraverso gli spettacoli meravigliosi il poeta giungesse alla conoscenza della donna.

tardi si rivolgerà ancora, nel *Proemio* al *Decameron*, composto in una calma superiore e tersa, alle «vaghe dilicate morbide» giovinette. La finale esaltazione d'amore, secondo le più alte concezioni scolastiche, non è che lo sforzo di nobilitare, attraverso verità sentite solo con l'intelletto, quella piacevole e naturale gioia d'amore. È conclusione imposta dalla tradizione celeste della visione e accettata di buon grado dal Boccaccio, che vi era particolarmente incline in quel periodo.

Così il sogno meraviglioso rivela, in qualche modo, un senso latamente autobiografico in questo poema del Boccaccio, quasi visione della propria vita spogliata dal contingente e considerata nelle sue esperienze morali: senso che — come in tutte le allegorie — è insieme anche morale e anagogico, perché la storia del Boccaccio è in fondo la storia di ogni uomo, la "leggenda di ognuno". È la concezione cui danno rilievo specialmente le insistenti osservazioni della Guida e particolarmente i vv. 13-33 del canto XXX: come la potenza, la ricchezza, l'amore sensuale sono vinti dalla fortuna e dalla morte (equivalenti come strumenti della Provvidenza e della giustizia divina: XXX 59 ss., XXXV 10 ss.), così l'onore della sapienza e la gloria saranno spenti dal tempo che scorre veloce: l'unico bene duraturo, cui l'uomo deve aspirare, è la virtù che conduce a Dio.

In questo significato generale trovano il loro senso i particolari in apparenza più incomprensibili. Le deviazioni del poeta, le sue ribellioni ai consigli della Guida, non lo conducono mai ad una vera perdizione, né la donna celeste lo abbandona nel suo avido peregrinare. Il poeta stesso ha viva la coscienza che il viaggio celeste non va interrotto e che lo spettacolo delle sale meravigliose deve essere un breve episodio (III 37-39, VI 36-37, XXX 76 ss., XXXVII 40 ss., XL 13-15): non è che l'espressione della sete di esperienze e di grandezze umane che aveva domi-

nato l'animo del Boccaccio. Il suo desiderio è soprattutto di vedere, di "provare" (cfr. specie III 28 ss.). L'itinerario così compiuto ha un valore positivo, per confessione della Guida stessa (L), anche se la via più rapida alla meta sarebbe stata fin dall'inizio un'assoluta dedizione alla virtù, un'ascesi totale, quella desiderata dalla Donna celeste ("la portella", "la scala stretta": cfr. c. II). Ma è proprio attraverso il Castello meraviglioso, il quale rappresenta il ricettacolo di tutti i beni terrestri e la vita stessa con i suoi valori e con le sue diverse esperienze, che il poeta giungerà all'amore e alla virtù.

Vi giungerà con l'aiuto della Guida celeste, guida misteriosa di cui, per la smorta e convenzionale caratterizzazione, riesce assai difficile definire il significato allegorico. Ma è proprio necessario fissarlo rigidamente? Le ipotesi incerte e contraddittorie dei critici (la Virtù, la Fede, Venere celeste, la Ragione, la Fortezza, la Madonna), di cui nessuna appare accettabile, rivelano l'assenza di ogni preciso carattere. Il Boccaccio probabilmente volle astenersi dal conferirle un significato ben definito, per la sua indole affatto aliena da questi simboli e per la tradizione letteraria che lasciava spesso queste figure nell'indeterminatezza (*Tesoretto*, *Trionfi*, *Documenti d'amore*). Le abitudini del Boccaccio possono assai facilmente farcelo credere: egli – quando presenta figure sovranaturali che vuole siano riconosciute – tende sempre, per il suo abito mentale alieno dall'allegorismo, a determinazioni e a dati ben riconoscibili.

È, a mio avviso, opportuno quindi astenersi da una identificazione troppo precisa della Donna celeste. È la Guida mandata dal cielo al Poeta: è, se vogliamo proprio una determinazione, l'aspirazione alla virtù che è al fondo di ogni anima. È questa che mentre lo spirito brancola nelle incertezze della vita lo indirizza alla meta più alta; è questa che lo segue

nelle esperienze più diverse e non lo lascia perdersi nei beni terreni, ma lo spinge sempre innanzi e vien meno solo se l'uomo vuol seguire «bestial disio» (cfr. XLIII); è questa infine che si può chiamare sorella di amore, perché l'amore è aspirazione al bene e alla virtù. Così il valore lato da attribuire alla Guida chiarisce e conferma anche il significato generale della visione, insieme autobiografico e allegorico (cfr. commento al c. I).

La rappresentazione delle esperienze giovanili si diversifica però nell'*Amorosa Visione* dall'intonazione troppo immediatamente autobiografica che caratterizza le opere anteriori. Nell'*Amorosa Visione* tutta l'ispirazione autobiografica è stilizzata, oggettivata nei grandiosi trionfi allegorici, appena sottolineata da qualche moto del poeta più vivo di desiderio o di repulsione (XII e XXXI). La stessa narrazione delle vicende d'amore si rivela non solo lontana da ogni realismo, ma è posta entro gli schemi precisi dei più famosi canoni – da quelli di Andrea Cappellano a quelli della nostra lirica – ed è tutta animata da significati sublimi, filosofici quasi, alieni dal temperamento sentimentale del Boccaccio (cfr. commento ai cc. XL ss.). Siamo lontanissimi da ogni tono di sfogo: l'autore stesso ha voluto ordinare la materia delle sue rappresentazioni in un disegno allegorico che la oggettivasse e le desse valore e senso universale. Si spegne quasi del tutto lo slancio di tumultuoso sfogo autobiografico che percorre il *Filocolo* e il *Filostrato*, e che già viene attenuandosi nel *Teseida* e complicandosi nella *Comedia delle Ninfe*.

Ma se così uno dei due motivi-chiave della prima esperienza del Boccaccio scrittore sembra nell'*Amorosa Visione* quasi esaurirsi, l'altro, cioè l'entusiasmo culturale ed erudito, trova per la prima volta un'organica sistemazione che prelude chiaramente a sviluppi decisivi. Attraverso le presentazioni spesso caratterizzanti di filosofi e scrittori antichi, di

eroi mitologici e storici; attraverso le imitazioni-gara con i poeti della sua giovinezza (Virgilio, Ovidio, Stazio, Lucano, Dante); attraverso i tentativi di impostare in senso filosofico-teologico grandi temi morali, il Boccaccio delinea nella *Amorosa Visione* un ideale inventario dell'ingente patrimonio culturale raccolto con entusiasmo coacervante negli anni napoletani. Ora a Firenze vuole filtrarlo e riordinarlo con più matura coscienza. Sono chiare le stratificazioni diverse, dall'erudizione genealogizzante di Paolo da Perugia e di Francesco degli Albizzi (trascritti proprio allora nello *Zibaldone Magliabechiano*) alla enciclopedia narrativa storica di Paolino Veneto e alle ambizioni ellenizzanti sollecitate da Barlaam. Ma nella scelta del tema e dei modelli è evidente la priorità ormai data alla impostazione moralistica e alla espressione letteraria: cioè ai due elementi portanti della sua opera posteriore.

La rappresentazione dell'eterna vicenda dell'uomo nelle sue grandezze e nelle sue miserie è articolata, per la prima volta in letteratura, attraverso i "trionfi" delle grandi forze o passioni che dominano l'umanità: cioè attraverso il confronto dei più grandi personaggi della leggenda e della storia con quegli elementi che il Boccaccio stesso presenta come strumenti della Provvidenza. È proprio questa la grande struttura che consente al temperamento episodico e pluralistico del Boccaccio di raggiungere un'unità di concezione e di espressione così nel *Decameron* come nel *De casibus* e persino nella *Genealogia* (i gruppi genealogici all'insegna di un dio-emblema sono sostanzialmente dei "trionfi").

E d'altra parte l'impegno letterario si impone ormai chiaramente come prioritario, anche se incerto e dispersivo come forse in nessun altro scritto del Boccaccio. La cultura classica aspira per questo a uscire dal cerchio dell'erudizione compiaciuta per arricchire la rappresentazione umana. Sotto i miti il

Boccaccio ricerca l'umanità dei protagonisti. E qualche volta riesce, già nell'*Amorosa Visione*, ad affermarsi come poeta della passione femminile abbandonata e fatale, come interprete dell'ansia amorosa delle fanciulle. Si avvia così risolutamente nell'itinerario che attraverso la *Fiammetta* e il *Ninfale fiesolano* indirizza e concentra l'attenzione dello scrittore non più su eleganti e cortigianesche schermaglie d'amore o sul proprio animo dolorante – come ancora nella *Comedia delle Ninfe* – ma sulla appassionata dedizione e generosità delle eroine d'amore che domineranno così il *Decameron* come il *De mulieribus*. Persino le danze obliose nel giardino fiabesco sono modulate su ritmi più affini a quelli della tersa cornice del *Decameron* che a quelli delle ninfe ammirate da Ameto. La stessa estrema stilizzazione allegorica della bella fiaba di Fiammetta e la cristallizzazione della sua figura negli "acrostici" iniziali rappresentano la vittoria dell'ordine retorico su ogni scompostezza romantica: la riduzione cioè del mito ai moduli della lirica amorosa che, proprio insieme alla moda degli acrostici, dominavano allora in Toscana. Ogni eccesso di autobiografismo è composto così nell'universale moralità della "legenda di ognuno".

Le grandiose teorie di eroi e di personaggi raffigurate attorno ai simboli della Sapienza, della Fama, della Ricchezza, dell'Amore e della Fortuna visualizzano in certo modo quelle due convinzioni. Quei nomi famosi e ricchi di suggestione sono lasciati cadere e fatti risuonare, con tono solenne e devoto, in funzione emblematica. Quelle figure antiche sono scelte a rappresentare i più validi campioni dell'umanità al confronto con quelle cinque grandi forze provvidenziali. La cultura, così, non è più solo erudizione nell'*Amorosa Visione*: aspira in qualche modo a divenire misura di vita e di umanità. E il mondo classico è presentato in conseguenza come

esemplare per i valori umani e cristiani, in ogni tempo e sotto qualsiasi cielo.

Sono queste le grandi convinzioni che si sviluppano e si rafforzano nella maturità del Boccaccio, attraverso le sue esperienze di vita e di cultura, specialmente quelle che soliamo chiamare preumanistiche. E sono proprio queste convinzioni e i loro svolgimenti nelle opere immediatamente posteriori che devono aver sollecitato il Boccaccio a riprendere e a rielaborare il suo poemetto attorno al 1355-60 (*ed. cit.*, pp. LXV ss.). La seconda redazione – l'unica che circolò a stampa fino ai primi dell'Ottocento – a parte la revisione stilistica e metrica, punta chiaramente ad accentuare l'impostazione e gli sviluppi moralistici, ad aggiornare le citazioni e le allusioni classiche ai nuovi acquisti culturali, a dare rilievo all'esemplarità del mondo greco-latino.

Proprio da quella esemplarità visualizzata suggestivamente, da quella trasfigurazione moralistica di una vicenda d'amore e della stessa "leggenda di ognuno", da quella visione cristiana espressa attraverso raffigurazioni classiche, dovette esser colpito il Petrarca alla lettura dell'*Amorosa Visione*. E dovette essere attratto dall'invenzione stessa della struttura. La "visione" – tradizionalmente sacra e ultraterrena – era risolutamente portata sulla terra e al livello dell'eterno conflitto fra aspirazioni e deficienza di volontà, già dibattuto nel *Secretum*; era articolata in una serie di trionfi emblematici, che corrispondevano alle passioni e alle forze già dal Petrarca stesso identificate come eternamente presenti nell'uomo; era svolta attraverso rappresentazioni che in massima parte si risolvevano – per ripetere Renato Serra – in supreme, esemplari testimonianze di civiltà classica. La composizione dei *Trionfi* (seppure già vagheggiata, come sembra im-

probabile, in altre forme, o col solo *Trionfo d'Amore* concepito quale lirica isolata) dovette così delinear-si chiara e risoluta, anche se poi ristagnò e si disperse in tentativi e in approssimazioni fino alla morte del Petrarca. E si imposero anche certi meccanismi figurativo-narrativi (p. es. le descrizioni della figura e del regno della forza dominante e poi della folla dei dominati; l'alternanza di personaggi in movimento e di personaggi fissi e statici), certe scelte o avvicinamenti di persone (p. es. la stretta connessione fra i cicli tebano e troiano, fra Coclite Scevola e Curzio, fra il Saladino e Ruggero di Lauria), certe definizioni epigrammatiche (p. es. quelle per Narciso e per Alessandro).

Massimo episodio, questo, di tutta l'azione esercitata dal Boccaccio scrittore sul Petrarca: un'azione fino a ieri quasi assolutamente rimasta nell'ombra, ai margini della gran luce proiettata sulla presenza del «*praeceptor et magister*» nella vita e nell'opera del devoto discepolo (cfr. per tutto l'episodio le opere citate alla nota 7 della *Nota al testo*). Ed è questo pure il primo atto della straordinaria fortuna di questo mediocrissimo poemetto. Il quale interviene anzitutto decisamente persino a favorire l'interpretazione del testo petrarchesco nelle arti figurative.⁵ E poi – come ho narrato altrove (*art. cit.*) – è presente nelle “visioni” e nei “trionfi” che caratterizzano la nostra letteratura fra Trecento e Quattrocento (p. es. nella *Fimerodia* del Pecora, nel *Vago Filogeo* del Michiel, nel *Quadriregio* del Frezzi, nella *Leandreide*, nella *Philomena* del Gherardi); e nei più grandi testi narrativi

⁵ Per questa straordinaria vicenda cfr. particolarmente D.C. Schorr, *Some notes on the iconography of Petrarch's Triumph of Fame*, in «The Art Bulletin», XX, 1938; G. Carandente, *I Trionfi nel primo Rinascimento*, Roma 1963. E anche in generale Prince d'Essling-E. Muntz, *Petrarque* ecc., Parigi 1902; W. Weisbach, *Trionfi*, Berlino 1919.

del nostro Rinascimento, dalla suprema crittografia del *Polifilo* alla smaliziata raffigurazione di Margutte e alle visualizzazioni pietose o caricaturali dell'Ariosto cantore di Olimpia e creatore delle fantasie del sopramondo lunare o della Rocca di Tristano. E la presenza sollecitatrice dell'*Amorosa Visione* non è ristretta entro i confini della nostra letteratura. Basterebbe citare Jean de Courcy e François Hubert e Jean Chapelain in Francia, e Juan de Mena e il Santillana in Spagna, e Stephen Hawes in Inghilterra, per suggerire che della fortuna del poemetto si potrebbe scrivere una lunga e suggestiva storia europea. È una storia che si svolge fra la civiltà tardo-gotica e quella tardo-rinascimentale sotto la spinta di un gusto quasi fanatico per le rappresentazioni profane in strutture e in forme tradizionalmente sacre. L'invenzione del Boccaccio che inquadrava una serie di libere ed evocative raffigurazioni del mondo antico in una cornice di gusto gotico, letterariamente nobilissima per il suo stesso sapore arcaico, appariva allora come ardita e anticipatrice.

Le prime opere fiorentine del Boccaccio – nonostante i loro pesanti meccanismi e la loro fredda e greve letterarietà – furono per questo sentite almeno per due secoli come iniziatrici di nuove forme nel nuovo spirito. Se la *Comedia delle Ninfe* sembra il modello più diretto dell'*Arcadia*, la larga imitazione, dai *Trionfi* al *Furioso*, dà rilievo all'*Amorosa Visione* come all'opera boccacciana più presente, dopo il *Decameron*, nella storia europea delle forme letterarie fra tardo-gotico e Rinascimento.

Vittore Branca

Cronologia

1313

Il luogo e la data di nascita del più grande narratore europeo non sono ancora oggi accertati con precisione. Lungo il secolo scorso e quasi tutta la prima metà del nostro (con interpretazioni tipicamente romantiche e romanzesche di narrazioni e di cenni – a carattere tutto letterario – disseminati nelle prime opere e scambiati per solide notizie autobiografiche) si indicò come città natale di Boccaccio Parigi, dove il padre, Boccaccio di Chellino, agente di una delle più potenti compagnie mercantili fiorentine, quella dei Bardi, fu nel 1310 e nei primi mesi del 1313. Ma in questi ultimi trent'anni l'esame critico di quei passi nelle opere giovanili al confronto con le tradizioni retoriche e letterarie del tempo, lo studio accurato delle testimonianze dei contemporanei e dei posteri immediati, l'identificazione e l'analisi di alcune sicure indicazioni autobiografiche nelle epistole e nel *De montibus* hanno indotto generalmente a fissare la nascita illegittima di Boccaccio da una donna ignota, verisimilmente di umile condizione, in terra toscana, a Firenze più probabilmente che a Certaldo (paese della famiglia), nei mesi di giugno o luglio del 1313.

1313-1325

L'infanzia e la fanciullezza dovettero trascorrere umili e chiuse nella casa del padre, che lo aveva accolto e riconosciuto; una casa (dove entra verso il 1320 come legittima coniuge Margherita de' Mardoli) prima nel popolare quar-

tiere di S. Pier Maggiore e poi in quello commerciale di S. Felicità oltre Arno.

Accanto alla vita domestica prende posto in questi anni quella scolastica, sotto l'indirizzo di un maestro, Giovanni Mazzuoli da Strada, padre di chi sarà poi insieme amico e concorrente di Boccaccio nei favori della corte angioina, il poeta Zanobi da Strada. In quella grama scuioletta fiorentina v'era però una presenza segreta, quella di Dante, morto proprio allora (1321) e che già dominava la cultura toscana: il buon Mazzuoli ne era senza dubbio ammiratore fervente. Proprio alla fanciullezza risalgono certo le prime nozioni e impressioni dantesche, che si rafforzeranno lungo tutta la vita in un culto, in una venerazione che costituiscono uno degli elementi fondamentali dell'appassionato credo poetico e umano di Boccaccio. Nella sua casa stessa, attraverso la matrigna imparentata con la famiglia di Beatrice, il fanciullo dovette anche sentire crearsi e ripetersi quella leggenda dantesca di cui poi sarà il più autorevole interprete.

1325-1330

Giovinetto appena, forse verso il 1325-28, è mandato a far pratica mercantile e bancaria a Napoli, dove la brillante corte angioina era alla mercé del banco dei Bardi e dei suoi finanziamenti. Proprio nella succursale dei Bardi, nella *Ruga Cambiorum* vicino alla Pietra del Pesce, Boccaccio consuma i giorni del suo lungo apprendistato commerciale. Come gli altri commessi giovinetti, egli sta al banco, riceve e indirizza i clienti, pesa le monete d'oro e d'argento, sbriga corrispondenza, tiene i registri e la «ragione» di vendita e di compera; ed esce a far commissioni e negozi minori, passando per quella rua Catalana e dinanzi a quel Malpertugio che serviranno poi da sfondo allucinante alla picaresca novella di Andreuccio da Perugia (*Decameron*, II 5). Proprio quelle sue giovanili esperienze nel banco napoletano dei Bardi, nel quartiere animato di Portanova, nei contatti quotidiani con mercanti, gente di mare, avventurieri, popolani e nobili, sollecitano in Boccaccio quel penetrante e umano spirito di osservazione, da grande narratore, e quella conoscenza e quel gusto dei costumi e dei caratteri dei più diversi paesi mediterranei che allora avevano nella Napoli an-

gioina uno dei loro principali centri politici e dei loro grandi empori economici.

Naturalmente la vita di Giovanni non poteva essere quella di un apprendista, di un commesso qualunque. Egli era figlio, sia pure illegittimo ma riconosciuto, di qualcuno che era divenuto «socio» dei Bardi e ne dirigeva la sede partenopea, che era giunto alle più alte cariche nel Comune fiorentino, che re Roberto d'Angiò chiamava suo «famigliare e fedele» e nominava nel 1328 fra i suoi «consiglieri e ciambellani».

La signorile e gioiosa vita della nobiltà e della borghesia napoletana, divisa fra l'aristocratica opulenza cittadina e lo spensierato e voluttuoso ozio nelle splendide campagne e marine del golfo partenopeo, si riflette nei larghi e luminosi affreschi di alcune sue opere, del *Filocolo*, della *Fiammetta*, di varie rime.

1330-1334

Ma queste esperienze, veramente decisive per il narratore, vivono e si vivificano nella sua fantasia perché proprio in questo periodo napoletano si spiega e si matura risolutamente in lui la vocazione letteraria: una vocazione che in pochi anni sbaraglia successivamente le speranze del padre di vederlo mercante e banchiere, e poi almeno esperto nella lucrosa conoscenza del diritto canonico (al cui studio Giovanni si dedica fra il 1330-31 e il 1334). È una vocazione travolgente, totale: quella che illuminerà di una fede appassionata nelle *litterae* tutta la sua vita.

Il periodo napoletano fino al 1340 – come confermano anche le prime ambiziose e scolasticissime epistole – appare percorso da quest'ansia di sapere e di sempre più vaste avventure culturali: un'ansia disordinata, da autodidatta, che rende Boccaccio particolarmente sensibile alle forme e ai testi più acclamati della cultura medievale. Paolino Veneto, il cronista e trattatista vescovo di Pozzuoli, Paolo da Perugia, il dotto bibliotecario di re Roberto, Andalò da Negro, l'astronomo autorevolissimo, e forse Barlaam, il prelado calabrese che appariva una miniera inesauribile di scienza ellenica, sono i maggiori astri di questa giovanile ed entusiastica ansia di sapere; mentre Dionigi da S. Sepolcro, Barbato da Sulmona e Giovanni

Barrile gli esaltano e gli propongono come esempio un giovane e già eccelso letterato, che sembrava destinato a dominare la cultura del tempo: Petrarca. L'amore trepido e appassionato per la poesia e la cultura, la devozione per i nuovi classici, quelli della lingua e della letteratura «pur mo' nate», si sviluppano e si rafforzano in questi anni di tirocinio, in queste lunghe e appassionante ore di studio.

1334-1340

Proprio su questo sfondo, dominato insieme da avidi entusiasmi culturali e da facili e gioiose esperienze di vita, Boccaccio vuole tessere il suo grande romanzo d'amore: vuole fissare letterariamente nella mobile e fascinosa figura di Fiammetta – favoleggiata figlia di re Roberto, delinziata e ingemmata con tutti i più alti motivi letterari – le avventure e le esperienze d'amore che avevano illuminato, allietato e tormentato la sua giovinezza. Assente ancora dall'elegante visualizzazione dell'aristocratica società napoletana in una cornice mitologica che costituisce il primo poemetto, cioè la *Caccia di Diana* (1334?), e dalle fluenti ottave del *Filostrato* (1335?: in cui, sullo sfondo mitico dell'assedio di Troia, Troilo effonde prima la sua gioia amorosa e poi il suo lamento per la lontananza e il tradimento di Criseida), Fiammetta domina, direttamente o indirettamente, le altre opere di Boccaccio fino alla vigilia del suo capolavoro.

Il *Filocolo* – la romanzesca narrazione delle avventure di Florio e Biancifiore impreziosita di divagazioni in cui fa prova l'entusiasmo erudito del giovane autodidatta, di allusioni autobiografiche, di anticipazioni narrative del *Decameron* – sarebbe steso proprio a richiesta di Fiammetta verso il 1336; il *Teseida* (composto verso il 1340-41, forse almeno in parte a Firenze, per narrare nel quadro delle epiche gesta di Teseo l'amore di Arcita e Palemone per Emilia) nel suo ambizioso schema di primo poema epico italiano inserisce assidui motivi lirici e lamenti d'amore che sembrano riprendere e sviluppare le note accennate nella lettera dedicatoria a Fiammetta; la *Comedia delle Ninfe* (intitolata *Ninfale d'Ameto* da copisti ed editori quattrocenteschi) e l'*Amorosa Visione* (l'una del 1341-42 in prosa intercalata di versi; l'altra del 1342-43 in terzine

dantesche) attraverso forme allegoriche e letterarie, di tradizione prevalentemente toscana, sembrano volere elevare la figura dell'amata a una funzione catartica e a una fissità sovrumana; l'*Elegia di Madonna Fiammetta* (composta fra il 1343 e il 1344), il primo romanzo psicologico moderno, pur capovolgendo il rapporto fra i due amanti (è Fiammetta questa volta a essere abbandonata e tradita) compone i più sottili motivi e i più segreti impulsi di un'anima femminile innamorata in un ordito eccezionalmente appassionato ed elegante.

Così quasi tutta l'opera giovanile di Boccaccio (e anche più direttamente le rime appartenenti a questo periodo) sembra variare in questa atmosfera latamente autobiografica, dominata e quasi folgorata dalle esperienze d'amore e dagli entusiasmi culturali. Ma l'immediatezza, quasi di sfogo, dei primi scritti e di parte delle rime cede a poco a poco a una ricerca psicologica più distaccata dalla dolente materia d'amore, a uno sforzo d'interpretazione alle volte quasi allegorica ed esemplare.

1340-1347

Il ritorno a Firenze, fra il 1340 e il 1341, per la crisi dei Bardi e per difficoltà familiari e politiche, favorisce questo svolgimento e questa maturazione. Boccaccio aveva lasciato con profonda tristezza la sua Napoli lieta di ricordi d'amore e di poesia; era passato da una vita facile e gaia alle ristrettezze di un'esistenza borghese che la difficile situazione delle compagnie mercantili aveva resa incerta e misera nella sua casa e nella sua città allora impoverita e depressa. Ma questo duro contatto con le necessità della vita, lungi dal distrarlo dal suo impegno letterario, gli apre la via a più reali e a più dirette esperienze nella sua città e nella vita quotidiana.

In questi anni tra il 1340 e il 1348, decisivi per la formazione dell'artista e della sua opera maggiore, pochissime sono le vicende della vita di Boccaccio di cui ci è giunta una qualche eco: e queste ci portano sempre a Firenze e alla Romagna. Un'epistola di Petrarca (*Familiars*, XXIII 19) ci fa sapere che Boccaccio fu tra il 1345 e il 1346 a Ravenna, alla corte di Ostasio da Polenta; nel 1347 Boccaccio invia da Forlì una lettera a Zanobi da Strada nella

quale appare al servizio del signore della città, Francesco Ordelaffi; e in quello stesso periodo volgarizza una parte delle storie liviane e intreccia con l'umanista Checco di Meletto Rossi, segretario di Ordelaffi, una corrispondenza poetica latina fitta di allusioni alle varie e tenebrose vicende politiche che in quegli anni sconvolgono il Regno di Napoli.

1348

Ma nel 1348 Boccaccio è di nuovo a Firenze, dove assiste alla terribile peste descritta nell'introduzione al *Decameron*. E a Firenze rimane anche negli anni successivi, per amministrare i vari beni di famiglia dopo la morte del padre. Sono proprio questi gli anni in cui Boccaccio prepara ed elabora il suo capolavoro: l'opera che corona splendidamente le sue esperienze giovanili, che conclude i suoi saggi narrativi e romanzeschi, riprendendo per l'ultima volta, quasi a fissarle definitivamente, le figure – o meglio i simboli – della sua giovinezza. Aveva probabilmente, poco prima, cantato in ottave, nel *Ninfale fiesolano* (1344-46?), la storia di un amore giovanile, fresco e gentile, nel cerchio incantato della natura fiesolana sentita con nuova intensità lirica, quasi poliziana: aveva per la prima volta composto le sue appassionate esperienze in forme lontane insieme da ogni autobiografismo e da ogni ostentazione di cultura, e non insensibili alla grazia della poesia popolare-sca (già presente del resto nella decisiva influenza esercitata dai cantari sul *Filostrato* e sul *Teseida*).

Così, come sottolinea il *Proemio*, superata la troppo ardente partecipazione sentimentale a quel mondo della sua giovinezza, ma rivivendolo limpidamente in tutta la sua vitalità e validità, tra il 1349 e il 1351 Boccaccio dà forma definitiva al *Decameron*: al capolavoro della narrativa occidentale che già pochi anni dopo la morte del suo autore corre, in originale e in varie traduzioni, per tutta l'Europa civile.

1349-1353

Mortogli il padre nel 1349, Boccaccio deve preoccuparsi delle condizioni della sua famiglia. Ma ormai i suoi concittadini dovevano guardare a lui come a un personaggio

illustre, da cui potevano venire utilità e decoro alla cosa pubblica. Nel 1350 lo inviano ambasciatore presso i signori di Romagna: e Boccaccio, nella sua umile devozione dantesca, gioisce specialmente per un incarico laterale, quello di portare dieci fiorini d'oro, in parziale risarcimento dei danni subiti dalla famiglia, «a suora Beatrice, che fu di Dante Alighieri, monaca del monastero di S. Stefano dell'Uliva di Ravenna». Nel 1351 lo eleggono fra i Camerlenghi del Comune, poi rappresentante della Repubblica nelle trattative con la regina di Napoli per l'acquisto di Prato, e in dicembre lo inviano nel Tirolo come «ambaxiator solemnis» presso Lodovico di Baviera, marchese di Brandeburgo, per averlo alleato contro i Visconti.

Ma più di questi onori e di questa «vita pubblica», più di queste vicende esterne, pur notevoli e ricche, ci interessa proprio in questi anni la profonda evoluzione negli atteggiamenti interiori di Boccaccio. Il suo entusiasmo culturale si indirizza risolutamente ora a una considerazione quasi umanistica delle *litterae*, a uno sforzo per coglierne il valore morale, per scoprire nella cultura e nella vita – cioè nella storia – i motivi più validi, gli insegnamenti eterni. Nelle epistole di questi anni, nella stessa concezione della *Genealogia* (che risale circa al 1350), il tono raccolto e meditativo di fronte alle passioni e alle vicende umane si fa sempre più intenso. Sono atteggiamenti non ignoti allo scrittore del *Decameron* (e basti pensare all'*Introduzione* in cui è così tragicamente presente la Provvidenza); ma ora questi stessi atteggiamenti diventano dominanti, stanno al centro degli interessi di Boccaccio.

In questo raccoglimento grave di ripensamenti, in questo periodo di meditato addio alla giovinezza, interviene decisivo l'incontro con Petrarca: il più avventurato incontro della nostra letteratura. Dalle conversazioni con gli amici napoletani, dai contatti con i letterati romagnoli, l'ammirazione per quella grande personalità era venuta occupando sempre più il suo spirito: tanto che Boccaccio aveva sentito la necessità di copiarne vari scritti e di comporne un commosso ed enfatico elogio nel profilo biografico *De vita et moribus domini Francisci Petracchi*. La venerazione si indirizza ugualmente allo scrittore e all'uomo superiore per le doti d'animo e d'ingegno: a quel

«maestro» cui Boccaccio confesserà nel 1372 di essere debitore di quanto in lui fosse di buono, e cui – come dichiarerà a Francesco da Brossano – si sentiva legato devotamente ben quindici anni prima di incontrarlo (*Epistole*, XXIV). Già nel 1350 Petrarca, mentre si recava in pellegrinaggio giubilare a Roma, si era visto atteso, parecchie miglia fuori di Firenze, da Boccaccio che non aveva saputo frenare l'impazienza di conoscere *de visu* chi da tempo ammirava e amava; ed era stato ospite di lui, del rappresentante più autorevole della cultura e del culto petrarchesco in Firenze. Ma le poche ore trascorse insieme erano state troppo affollate di persone e di cose per permettere colloqui meditati e segreti, ricchi di scoperte e di notizie culturali: come quelli che caratterizzano invece le settimane della primavera del 1351, nella casa padovana del Petrarca (*Epistole*, IX).

1354-1368

Nel 1355 e nel 1365 i fiorentini chiamano Boccaccio a far parte dell'ufficio «della condotta», mentre nel giugno-luglio 1359 lo inviano ambasciatore «ad partes Lombardie» in uno dei rari periodi di distensione con i Visconti. Nel 1354 e nel 1365 lo vogliono ambasciatore ad Avignone presso i papi Innocenzo VI e Urbano V per delicate missioni in difficili momenti per la Repubblica; e nel 1367 lo incaricano di porgere l'omaggio dei fiorentini a Urbano V rientrato in Roma.

Ma questi incarichi e questi onori (e altri meno importanti che qui non ricordiamo) non riescono a trarlo dalle ristrettezze in cui l'avevano gettato la rovina dei Bardi e la generale crisi fiorentina. Per questo, sollecitato anche dai grati ricordi degli anni della giovinezza ormai tramontata, persegue invano la speranza di trovare una decorosa sistemazione alla corte angioina, della quale un caro amico degli anni napoletani, Niccolò Acciaiuoli, era intanto divenuto il Gran Siniscalco e il vero arbitro. Ma nonostante i ripetuti inviti e le splendide promesse, l'esperienza fatta nel Regno nel 1355 e poi nel 1362 – per gli infelici momenti politici e psicologici e per le eccessive illusioni di Boccaccio – è veramente disastrosa. Ne resta una pungente testimonianza in una lettera, anzi in un acre *pamphlet*,

che Boccaccio lanciò contro Acciaiuoli, indirizzandolo all'amico comune Francesco Nelli (1363).

Le conversazioni con Petrarca intanto continuano idealmente attraverso il fitto carteggio, l'ininterrotto scambio di libri e di notizie letterarie, i rapporti frequentissimi per tramite dei fedeli amici comuni e soprattutto negli auspicatissimi incontri: nel 1359 a Milano, nel 1363 a Venezia, nel 1368 a Padova (nel 1367, a Venezia, Boccaccio era stato ospite della figlia di Petrarca, allora per caso assente). Sono questi colloqui che li fanno per sempre, come scriveva Petrarca, «seijuncti licet corporibus unum animo» (*Seniles*, I 5); che sviluppino risolutamente in Boccaccio quelle sue spiegate ambizioni letterarie in senso classico, quella sua nuova pensosità moralistica di fronte alle vicende terrene, alla storia delle grandezze e delle miserie dell'uomo. Sono atteggiamenti che caratterizzano le opere della maturità: la *Genealogia Deorum gentilium* (1350-75), un grande trattato mitologico, monumento della cultura preumanistica, rielaborato fino alla morte; il *Bucolicum carmen* (1351-66?), che raccoglie egloghe allegoriche o riferentesi ad avvenimenti politici del tempo, secondo l'esempio di Dante e di Petrarca; il *De casibus virorum illustrium* (1355-74?), un'opera volta a dimostrare, con esempi di tutte le età, la caducità dei beni mondani e la rovina che attende provvidenzialmente chi troppo sale; il *De mulieribus claris* (1361-75?), una serie di vite delle più celebri eroine dell'antichità e del Medioevo, da Eva fino alla regina Giovanna; il *De montibus, silvis, fontibus* ecc. (1355-1374?), un catalogo, o meglio un inventario, della cultura geografica classica e di quel secolo (queste opere furono rielaborate con estrema puntigliosità quasi fino alla morte).

È un nuovo clima interiore che proprio Boccaccio, scrivendo nel 1374 a Martino da Signa, fa risalire in gran parte alla serena e potente influenza di Petrarca (*Epistole*, XXIII).

Aiutato discretamente, dunque, dal pacato e profondo cristianesimo di Petrarca, Boccaccio riesce in questi anni a comporre la fiammeggiante irrequietezza sentimentale della sua giovinezza in una solida visione religiosa, e a rivolgere l'attenzione dalle cose terrene alle idee eterne.

Troppo si è romanzescamente parlato e troppo rilievo drammatico per il rinnovamento spirituale e religioso di Boccaccio si è dato a un episodio cui Petrarca allude in un'epistola (*Seniles*, I 5): cioè alla visita fatta a Boccaccio nella primavera del 1362 da Ciani, il monaco che gli avrebbe trasmesso un messaggio del certosino Pietro Petroni (morto poco prima in odore di santità), che rimproverava lui e Petrarca della troppo esclusiva dedizione alle lettere e alla poesia e gli annunciava la prossima morte. Ma tale episodio non poteva evidentemente che colpire un animo ormai profondamente cosciente di certi valori e vivamente incline a ripensamenti e a pentimenti. Già, infatti, parecchi anni prima Boccaccio aveva chiesto e ricevuto gli ordini minori: già nel 1360 il «chierico» Giovanni Boccaccio aveva ottenuto l'autorizzazione ad avere cura d'anime anche in chiesa cattedrale; già verso il 1361-62 si era ritirato come in un eremo a Certaldo, stanco della vita cittadina e dei continui turbamenti politici di Firenze.

Possiamo così meglio comprendere, sulle suggestioni di questo lento ma profondo rivolgimento spirituale che caratterizza il vivere di Boccaccio dopo il 1350, l'intima intesa che lega per la vita e per gli studi, fino alla morte, il più grande lirico e il più grande narratore delle nostre letterature. È un'intesa che si fonda soprattutto sulla coscienza del valore morale e cristiano delle lettere e delle lettere classiche.

È proprio da questa convinzione che si svolge l'impegno che caratterizza la seconda parte della vita di Boccaccio, e che, accanto a Petrarca, lo pone al centro del rinnovamento culturale europeo. Specialmente dal 1360 in poi la casa di Boccaccio diventa il vero centro del nostro preumanesimo, il punto d'incontro del petrarchismo lombardo-veneto e di quello napoletano. In questo cenacolo si formano i Salutati, i Villani, i Marsili, i fedeli del circolo agostiniano di S. Spirito; dal suo scrittoio si irradiano per l'Italia e per l'Europa le mirabili scoperte letterarie (da Varrone a Marziale, da Tacito ad Apuleio, da Ovidio a Seneca, ecc.) e quelle nuove conoscenze della letteratura greca che Boccaccio – primo fra i letterati del suo tempo – trae dalla sua ostinata, industriosa familiarità con Leonzio Pilato (1360-62). Egli sopporta, come narra nella *Genealogia* (XV 6-7), per

due anni questo rozzo e irascibile monaco calabrese; lo ospita in casa subendone le furie e la mutevolezza, i ricatti continui, la maleodorante persona: tutto accetta pur di apprendere il greco, pur di poter risollevare, egli primo letterato occidentale, il fitto velo che da secoli copriva la letteratura greca, e di poter leggere Omero e quei libri di Platone che Petrarca doveva limitarsi – come ricorda nelle *Familiars* (XVIII 2) – ad abbracciare con muta venerazione. E mentre Petrarca nel *Secretum* (II) e ancora in una delle ultime *Senili* (XII 2) afferma, ripetendo Cicerone, l'assoluta superiorità della letteratura latina sulla greca, Boccaccio dedica nella *Genealogia Deorum* tutto un capitolo alla cultura ellenica, così preluendo: «Veramente ho compassione della cultura latina che abbandonò così gli studi del greco, che ormai non si conoscono neppure più i caratteri della scrittura greca. Perché anche se le lettere latine sono per se stesse e in se stesse sufficienti, ben più splendide e ricche apparirebbero unite alle greche» (XV 7).

È la prima volta che nel mondo neolatino le due grandi culture dell'antichità sono sentite e rivissute nella loro ideale unità: e Boccaccio è tanto consapevole della sua scoperta decisiva che – caso unico in tutta la sua opera – non sa trattenere un gesto di umile ferezza: «Proprio io fui colui che per primo, a mie spese, feci ritornare i libri di Omero e di vari altri autori greci nella loro patria, cioè in Toscana, donde da molti secoli erano scomparsi senza alcuna speranza di ritorno» (XV 7).

Naturalmente Petrarca è sempre il primo a ricevere questi tesori; e anche in questi rapporti è possibile cogliere chiaramente il carattere più aperto della cultura di Boccaccio. A Petrarca egli non invia soltanto classici antichi ma anche i grandi padri cristiani. Già nel 1351 gli aveva donato, con trepida emozione ma con franca insistenza, un altro volume «sacro»: la *Divina Commedia*, accompagnandola con il carme famoso *Ytalie iam certus* (il codice è ora il Vaticano Lat. 3199).

Il preumanesimo di Boccaccio appare, anche da questo punto di vista, meno devoto a canoni stilistici e retorici di quello di Petrarca. È sì meno raffinato e tende all'eclettismo: ma è sorretto sempre da un ardente, pugnace amore per la poesia, poiché egli si sente «tutto indirizzato alla

poesia fin dall'utero materno» (*Genealogia*, XV 10). Meglio di Petrarca egli – il primo apostolo del culto dantesco – sa cogliere la mirabile e ininterrotta continuità della vita intellettuale, della poesia e della cultura, dall'antichità ai giorni suoi. Egli, dissuggellando i tesori dell'Ellade antica, apre un campo immenso al di là della cultura latina; ma ne avanza audacemente i limiti anche agli autori cristiani, a certi scrittori medievali, al «Poeta» in volgare, al maestro e amico Petrarca.

Non è senza significato che, come nei suoi anni giovanili aveva continuamente contrappuntato le esperienze in lingua volgare con l'impegnato esercizio del latino, così proprio negli anni più tipicamente preumanistici, quando avvicina più direttamente la letteratura greca, Boccaccio non rallenti il suo amoroso commercio con le Muse della nuova lingua e della nuova letteratura. Proprio allora scrive la famosa *Epistola consolatoria a Pino de' Rossi* (un amico esiliato per vicende politiche: 1361-62), compone quell'aspra e cruda invettiva contro le donne che campeggia nel *Corbaccio* (1366?), elabora (in tre diverse redazioni, probabilmente attorno al 1351, 1360, 1373) il *Trattatello in laude di Dante*, indirizza ad amici lettere in volgare. E proprio allora si impegna a correggere e a rielaborare con acuta sensibilità l'*Amorosa Visione* (che diede l'avvio ai *Trionfi* di Petrarca) e il *Decameron* nella sua forma definitiva. Tutta l'attività di Boccaccio, sia come scrittore che come strenuo promotore di studi umanistici, appare costantemente caratterizzata da questo risoluto bilinguismo non soltanto verbale, ma ideale e culturale, da questa vigorosa e vitale circolazione di modi e di esperienze antiche e contemporanee, da questa passione, non retorica ma umana, per la poesia, per «tutta» la poesia.

1368-1375

Proprio in questi anni Boccaccio raccoglie e definisce negli ultimi due libri della *Genealogia Deorum* la sua dottrina estetica: una sintesi delle grandi idee poetiche del Medioevo e delle ragioni già episodicamente messe innanzi dagli uomini dell'ultima generazione, e un presagio delle polemiche ormai prossime negli anni a cavaliere fra il Trecento e il Quattrocento. Contro i dubbi di molti spiriti

del tempo, la piena legittimità della poesia «anima mundi... ex sinu Dei procedens» è non solo affermata vigorosamente, ma stabilita attraverso un'indagine impegnatissima e un complesso di motivi sviluppati in direzioni varie.

L'appassionante problema, che Boccaccio imposta e discute sistematicamente, si pone così come uno dei temi cruciali del nostro primo Umanesimo e verrà allargato e dibattuto lungo tutto il Quattrocento. E questi stessi ideali sono ripresi nell'ultima opera di Boccaccio, quelle *Esposizioni* della *Commedia* dantesca che egli accetta di fare pubblicamente e solennemente nella chiesa di S. Stefano di Badia nel 1373 e 1374 in seguito a una delibera della Signoria. È un riconoscimento alto e ufficiale al poeta più «suo» dopo tanto accanirsi di odi e di polemiche: è la conclusione più auspicabile ed esaltante per un campione del culto dantesco come Boccaccio. Se la stanchezza, le malattie, le più diverse difficoltà gli impediscono di procedere oltre il XVII canto dell'*Inferno*, questo impegno è una luce consolante che illumina il tramonto del più vivace e fantasioso narratore d'Europa.

Un esito conclusivo non aveva avuto neppure l'ultimo viaggio napoletano del 1370-71 cui Boccaccio si era indotto per le promesse, presto rivelatesi del tutto vane, di Niccolò da Monfalcone. Le affettuose e rispettose premure della regina Giovanna e del marito Giacomo di Maiorca, di Ugo di S. Severino, di Niccolò Orsini, e infine di Mainardo Cavalcanti non possono fargli dimenticare gli affronti e le delusioni subite: Boccaccio non si sente ormai sicuro e tranquillo se non nella sua casa di Certaldo.

Per lui, invecchiato precocemente, tormentato successivamente dall'idropisia e da una dolorosissima forma di scabbia, la solitudine della casa di Certaldo (resa più triste dal pungente rimpianto per la figlioletta Violante morta verso il 1358 e ricordata teneramente nell'egloga *Olympia*) è ormai popolata soltanto dagli estremi appassionati atti di fede di uno spirito «ad poeticas meditationes dispositus ex utero matris»: cioè dalla trascrizione accurata e impegnata stilisticamente e figurativamente del suo *Decameron* (l'autografo ora alla Biblioteca di Berlino con gustose illustrazioni pure autografe), dalla rielaborazione puntigliosissima della *Genealogia* che avvolge anche le ul-

time ore della sua vita, dal primo grande commento dedicato al vate della nuova lingua. E proprio i suoi grandi maestri ormai scomparsi sembrano vegliare assiduamente quell'impegno veramente religioso: Dante è presente nei «quadernucci di carta bambagina» in cui Boccaccio appunta le note delle sue *Esposizioni*; Petrarca (amaramente pianto nell'ottobre del 1374) sembra affettuosamente confortare le veglie con la veste di vaio cui aveva provveduto nel testamento perché l'amico stesse caldo la notte, nelle lunghe ore di studio.

Così quando il 21 dicembre 1375 Boccaccio chiude gli occhi, rimane per i contemporanei quasi ieraticamente composto in questo atteggiamento di campione della poesia «ex Dei gremio originem ducens», di ultimo delle «tre corone», come lo canta Sacchetti, mentre Coluccio Salutati dichiara umanisticamente «aetas te nulla silebit».

Bibliografia essenziale

Oltre le storie letterarie e le opere biografiche e generali sul B. (già ricordate nella Bibliografia di *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, nel vol. I di *Tutte le Opere*, Mondadori, Milano 1974, pp. 198 ss.) non sono di regola qui menzionati gli scritti citati nella *Introduzione* e nella *Nota critica*. Sono ricordati invece con maggior larghezza gli articoli posteriori al mio saggio del 1942 e alla mia edizione del 1944, che già raccoglievano minutamente la bibliografia anteriore, e quelli che nelle note saranno citati spesso col solo nome dell'autore.

A. HORTIS, *Studi sulle opere latine del B.*, Trieste 1879; V. CRESCINI, *Due studi riguardanti opere minori del B.*, Padova 1882; C. ANTONA-TRAVERSI, *Notizie storiche sull'Amorosa Visione*, in «Studi di Filologia Romanza», I, 1885; V. CRESCINI, *Contributo agli studi sul B.*, Torino 1887; E. LANGLOIS, *Origines et sources du Roman de la Rose*, Parigi 1891; R. TRUFFI, *Di una probabile fonte del Margutte*, in «Giorn. Stor. Lett. It.», XXII, 1893; F. MANGO, *Acrostici dell'Amorosa Visione*, Genova 1898; V. CATENACCI, *L'Amorosa Visione*, Monteleone Calabro 1898; E. ROSSI, *Dalla mente e dal cuore di G.B.*, Bologna 1900; P. DE NOLHAC, *Petrarque et l'humanisme*, Parigi 1907²; R. SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci*, Firenze 1905-14; L.F. BENEDETTO, *Il Roman de la Rose e la letteratura italiana*, Halle 1910; F. TORRACA, *Per la biografia di G.B.*, Napoli 1912 e *G.B. a Napoli*, in «Arch. Stor. per le Prov. Napoletane», XXXIX, 1915; G. PARENTI, *Chi sia la guida dell'Amorosa Visione*, Firenze 1915; S. BATTAGLIA, *Elementi autobiografici nel B.*, in «Cultura», IX, 1930 e

Schemi lirici nell'arte del B., in «Archivum Romanicum», XIX, 1935 (ora ambedue in *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli 1965); G.A. LEVI, *Da Dante a Machiavelli*, Firenze 1935; D. BASSI, *La mitologia nelle prime imitazioni della Divina Commedia*, in «Aevum», XI, 1937; V. BRANCA, *L'editio princeps' dell'Amorosa Visione*, in «La Bibliofilia», XL, 1938; L. CARETTI, *Edizioni e studi boccacceschi*, in «Convivium», 1940; L. SPITZER, *Zum Aufbau von Petrarca's Trionfi*, in «Neuphilologische Mitteilungen», XLVII, 1946; B. CROCE, *La Hypnerotomachia Poliphili*, in «Letterature Moderne», I, 1950; L. FIERZ-DAVID, *The Dream of Poliphilo*, New York 1950; K. BRUNNER, *Chaucer's House of Fame*, in «Rivista di Letterature Moderne», V, 1951 e in «Atti del V Congresso Internaz. di Lingue e Letterature Moderne», Firenze 1955; E.H. WILKINS, *Maria Prete*, in «Italica», XXVIII, 1951; R.M. RUGGIERI, *Dante, Petrarca, B.*, in «Lettere Italiane», VIII, 1956; V. DE MARCHI, *Il povero Codro*, in «Lingua Nostra», XXIII, 1962; F. AGENO, *Un personaggio proverbiale: il 'povero' Codro*, in «Lingua Nostra», XXIV, 1963; A.E. QUAGLIO, *B. e Lucano: una concordanza e una fonte dal «Filocolo» all'«Amorosa Visione»*, in «Cultura Neolatina», XXIII, 1963; A. MAZZA, *L'inventario della 'parva libraria' di S. Spirito e la biblioteca del B.*, in «Italia Medioevale e Umanistica», IX, 1966; M. PECORARO, *Presenza del B. nel «Vago Filogeo» del Michiel*, in «Studi sul B., V, 1968; V. BRANCA, *B. Medioevale*, Firenze 1970³.

Aggiungo qui di seguito anche alcune indicazioni bibliografiche di testi che saranno citati nelle note più di frequente col titolo abbreviato e spesso a pagina.

D. ALIGHIERI, *Vita Nuova*, ed. critica a cura di M. Barbi, Firenze 1932; *Annotazioni e Discorsi sopra alcuni luoghi del Decameron di M. G.B., fatte da' Deputati alla correzione del medesimo*, Firenze 1857; BOSONE DA GUBBIO, *L'avventuroso ciciliano*, Firenze 1832; *Canzoniere Palatino 418*, Bologna 1888; D. CAVALCA, *Vite dei Santi Padri*, Firenze 1732; D. COMPAGNI, *Cronica*, Firenze 1879-87; P. CRESCENZI, *Trattato della Agricoltura*, Verona 1851; *Crestomazia italiana dei primi secoli...*, per Ernesto Monaci, Nuova ed. per cura di F. Arese, Città di Castello 1955; F. DA BUTI, *Commento*

sopra la *Divina Commedia*, Pisa 1858-62; *Fiore e Detto d'Amore*, Firenze 1922; *Fiore d'Italia*, Bologna 1824; FRANCESCO DA BARBERINO, *Documenti d'Amore*, Roma 1902 e ss. e *Reggimento delle donne*, Bologna 1875; F. FREZZI, *Quadriregio*, Bari 1914; GIOVANNI FIORENTINO, *Il Pecorone*, Londra 1793; GUIDO DELLE COLONNE, *Storia della guerra di Troia*, Napoli 1868; GUITTONE D'AREZZO, *Lettere*, Roma 1745 e Bologna 1924; JACOPONE DA TODI, *Laudi*, a cura di F. Ageno, Firenze 1953; B. LATINI, *Tresor*, volgarizzato da B. Giamboni, Bologna 1878; T. LIVIO, *La I Deca volgarizzata*, Torino 1845; G. MORELLI, *Ricordi*, a cura di V. Branca, Firenze 1969; P. OROSIO, *Storie volgarizzate* da B. Giamboni, Firenze 1849; *Ottimo Commento della Divina Commedia*, Pisa 1827; I. PASSAVANTI, *Lo specchio della vera penitenza*, Firenze 1856; *Rimatori del Dolce Stil Novo*, a cura di L. Di Benedetto, Bari 1939; F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, Bari 1936; Id., *Novelle*, a cura di E. Li Gotti, Milano 1941; Id., *La battaglia delle belle donne. - Le lettere. - Le sposizioni di Vangeli*, Bari 1938; *Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli*, a cura di A.F. Massera, Bari 1940; *Tavola Ritonda*, Bologna 1864-65; *Testi fiorentini*, a cura di A. Schiaffini, Firenze 1926; *Tristano Riccardiano*, Bologna 1896; D. VELLUTI, *Cronica domestica*, Firenze 1914; G. VILLANI, *Cronica*, Firenze 1823; M. VILLANI, *Cronica*, Firenze 1825.

Con la semplice indicazione *art. cit.* si rimanda al mio studio generale *L'«Amorosa Visione» (tradizione, significati, fortuna)*, in «Annali della R. Scuola Normale Sup. di Pisa», S. II, XI, 1942; con *Esopo toscano* all'edizione che ho preparato del così detto volgarizzamento *Per Uno da Siena*.

Mi servo delle consuete sigle R.E.W. per il *Romanisches Etymologisches Wörterbuch* di W. Meyer-Lubke (Heidelberg 1935), F.E.W. per il *Französisches Etymologisches Wörterbuch* di W. von Wartburg (Bonn-Lipsia 1928 ss.); e di C. e T. per indicare gli esempi citati soltanto sulla fede dei Vocabolari della Crusca e del Tommaseo; di Myt. Vat. per indicare i così detti Mitografi Vaticani (*Scriptores rerum mythicarum Latini tres*, ed. Bode, Cellis, 1834); di Battaglia e il numero della pagina per indicare la introduzione all'edizione critica del *Teseida* (Firenze 1938). Le Opere del B. sono naturalmente citate, salvo diversa indicazione, dalle edizioni della suddetta serie mondadoriana.

Le note non sono richiamate al testo con esponenti numerici, ma coll'indicazione dei versi cui si riferiscono. È un espediente impostosi come necessario perché le stesse annotazioni possano riferirsi agevolmente alle due redazioni dell'opera.

Per facilitare la consultazione, ogni nota a un gruppo di versi è divisa ordinariamente in tre parti: la *prima* presenta i dati storici, culturali, letterari, ermeneutici necessari alla comprensione del passo anche nel complesso organismo del poema; la *seconda* rileva ed esamina, quando siano significative, le rielaborazioni della redazione **B**; la *terza* raccoglie le notazioni più propriamente linguistiche.

Naturalmente le note seguenti riassumono e aggiornano quelle molto più ampie e ragionate della citata edizione critica (alle quali si rimanda implicitamente e continuamente per le documentazioni e le conferme necessarie e opportune). Anche così ridotte sono più estese di quelle apposte ad altre opere del B. Dato il carattere dell'*Amorosa Visione* di inventario della cultura giovanile del B., di massima espressione delle sue convinzioni moralistico-storiche, di testimonianza delle sue relazioni napoletane e fiorentine, è sembrato opportuno dare circostanziate notizie delle conoscenze letterarie, dei modelli filosofico-retorici, dei personaggi evocati dal mondo antico e da quello contemporaneo.

L'Amorosa Visione: *aggiornamento bibliografico*

Al di là di antiche diffidenze e polemiche di cinquant'anni fa – prima della riconosciuta abitudine del Boccaccio di provvedere a diverse redazioni di sue opere – la sostanziale esistenza di due diverse redazioni dell'*Amorosa Visione* è ormai accertata e accettata dalla più autorevole filologia che va da Billanovich, Contini, Martellotti, Agno, Dionisotti a Quaglio, Padoan e Zaccaria e all'ultimo ampio e circostanziato esame di Francesco Colussi. Questa situazione è riflessa dalla bibliografia registrata qui di seguito per gli anni posteriori al 1974 (cioè dopo l'edizione del poemetto in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio* III nei

Classici Mondadori, riprodotta in questo volume). E tale bibliografia riflette il nuovo e ampio interesse per questo poemetto anche per l'evoluzione del Boccaccio nelle concezioni della vita e dell'amore e nelle tecniche espressive, stilistiche e metriche.

Bibliografia posteriore al 1974

VITTORE BRANCA, *Implicazioni strutturali ed espressive fra Petrarca e Boccaccio e l'idea dei Trionfi*, in: *Atti del Convegno Internazionale su Francesco Petrarca* promosso dall'Accademia dei Lincei (24-28 aprile 1974), Roma 1976, pp. 141 ss.; ID., *Il Poliziano e l'umanesimo della parola*, Einaudi, Torino 1983, pp. 44 ss.; ID., *Ancora nuovi manoscritti boccacciani*, in: «Studi sul Boccaccio», XIX, 1990, pp. 19 ss.; ID., *Boccaccio medievale*, Sansoni, Firenze 1990, pp. 305 ss.; ID., *Ancora per il testo dell'«Amorosa Visione»*, in: *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. II. Un secondo elenco di codici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1991, pp. 539 ss.; ID., *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, nuova edizione riveduta, corretta e ampliata, Sansoni, Firenze 1997, *passim*.

VITTORE BRANCA-MARIAROSA GIACON, *Temi e stilemi fra Petrarca e Boccaccio*, in: «Studi sul Boccaccio», VIII, 1974, pp. 215 ss.

MARIO MARTI, *Proposte minime per il testo delle opere minori in volgare di Giovanni Boccaccio*, in: AA.VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Bulzoni, Roma 1974, vol. I, pp. 316 ss.; ID., *Nuovi contributi dal certo al vero*, Bulzoni, Ravenna 1980, pp. 117 ss. e 173 ss.

J.D. BOSHAERT, *Giovanni Boccaccio's «Amorosa Visione». A new appraisal*, in: «Dissertation Abstracts International», XXXV, 1975.

ROBERT HOLLANDER, *Boccaccio's two Venuses*, New York 1977, pp. 77 ss.; ID., *Boccaccio's Last Fiction*, University Press, Philadelphia 1988; ID., *Day Ten of the Decameron: the Myth of Order*, in: «Studi sul Boccaccio», XXIII, 1995, pp. 113 ss.

- JANET LEVARIE SMARR, *Boccaccio and the Choice of Hercules*, in: «Modern Language Notes», vol. 92, 1, 1977, pp. 146 ss.
- C. GILBERT, *The fresco by Giotto in Milan*, in: «Arte lombarda», n.s., 47-48, 1977, pp. 35 ss.
- GIORGIO PADOAN, *Il Boccaccio le Muse il Parnaso e l'Arno*, Olschki, Firenze 1978, pp. 238 ss.; Id., «Habent sua fata libelli». *Dal Claricio al Mannelli al Boccaccio*, in: «Studi sul Boccaccio», XXV, 1997, pp. 143 ss.
- PAOLO ORVIETO, *Boccaccio mediatore di generi o dell'allegoria d'amore*, in: «Interpres», II, 1979, pp. 26 ss.
- M.L. UBERTI, *Sul frammento di epistola (presunto apocrifo) di Benvenuto da Imola al Petrarca*, in: «Studi sul Boccaccio», XI, 1979, pp. 383 ss.
- GIOVANNI POZZI, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1981, pp. 179 ss.
- FRANCESCA ROMANA DE' ANGELIS, *Girolamo Claricio*, voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1982, vol. XXVI, pp. 137 ss.
- GUIDO MARTELOTTI, *Scritti petrarcheschi*, a cura di Michele Feo e Silvia Rizzo, Antenore, Padova 1983, pp. 110 ss. e 275 ss.
- CARLO PAOLAZZI, *Dall'epitafio dantesco di Giovanni del Virgilio all'elogio dell'«Amorosa Visione»*, in: AA.VV., *Vestigia e studi in onore di Giuseppe Billanovich*, a cura di Rino Avesani, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1984, vol. II, pp. 485 ss.; Id., *Un falso di Gieronimo Claricio e la Senile, XV 11 g a Benvenuto da Imola*, in: «Aevum», LIX, 1985, n. 3, pp. 460 ss. (i due interventi sono poi confluiti nel volume: *Dante e la "Comedia" nel Trecento. Dall'epistola a Cangrande all'età di Petrarca*, Vita e pensiero, Milano 1989, pp. 111 ss. e 277 ss.).
- SYLVIA HUOT, *Poetic Ambiguity and Reader Response in Boccaccio's Amorosa Visione*, in: «Modern Philology», vol. 83, 2, 1985, pp. 109 ss.
- DAVID WALLACE, *Chaucer and the Early Writings of Boccaccio*, Brewer, Woodbridge 1985, pp. 5 ss. e 142 ss.
- GIOVANNI BOCCACCIO, *Amorosa Visione*, translated by Robert Hollander, Timothy Hampton, Margherita Frankel, with an introduction by Vittore Branca, Uni-

- versity Press of New England, Hanover and London 1986 (è tradotta solo la seconda redazione).
- JANET LEVARIE SMARR, *Boccaccio and Fiammetta*, Chicago 1986, pp. 101 ss.
- VITTORIO ZACCARIA, *Presenze del Petrarca nel Boccaccio latino*, in: «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», XCIX, 3, 1986-87, pp. 249 ss.
- ROBERTO MERCURI, in: AA.VV., *Letteratura Italiana* diretta da Alberto Asor Rosa, *Storia e Geografia*, Einaudi, Torino 1987, vol. I, pp. 395 ss.
- MARCELLO CICCUTO, «*Trionfi*» e «*Uomini Illustri*», in: «Studi sul Boccaccio», XVII, 1988, pp. 347 e 371 ss.
- GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1991, vol. I, p. 278.
- FRANCA PETRUCCI NARDELLI, *L'Amorosa Visione rivisitata*, in: «Quaderni Medievali», XV, 2, 1987, pp. 57 ss.; ID., *Per una storia del libro manoscritto volgare. I codici dell'Amorosa Visione*, in: «Rivista di Letteratura Italiana», VI, 3, 1988, pp. 501 ss.; ID., *Manipolazione di testi ed Errata corrige: l'Amorosa Visione del Claricio*, in: «Filologia e Critica», XXII, 1, 1997, pp. 98 ss.
- FRANCESCO BRUNI, *Boccaccio e l'invenzione della letteratura mezzana*, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 213 ss.
- M. SANTAGATA, *Per moderne carte. La biblioteca volgare del Petrarca*, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 173 ss. e 246 ss.; ID., *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 208 ss.; ID., Introduzione a FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Mondadori, Milano 1996, pp. XXVIII ss. (si veda inoltre la recensione al volume curata da FABIO FINOTTI, in: «Lettere Italiane», XLIX, 3, 1997, pp. 526 ss.).
- GIANNI GUASTELLA, *Apuleio e il suo modello nell'«editio princeps» dell'Amorosa Visione*, in: «Filologia e Critica», XVI, 2, 1991, pp. 165 ss.
- DANIELE DELCORNO BRANCA, *Boccaccio e le storie di re Artù*, Il Mulino, Bologna 1991.
- REGULA FEITKNECHT-GIOVANNI POZZI, *Italiano e italiani a Friburgo. Un episodio di storia letteraria all'estero*, Friburgo 1991, pp. 44 ss.
- PAOLO TROVATO, «*Con ogni diligenza corretto*». *La stampa e*

- le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Il Mulino, Bologna 1991, pp. 164 ss.
- KURT FLASCH, *Giovanni Boccaccio. Poesie nach der Fest*, Dieterich, Mouniz 1992.
- DOMENICO DE ROBERTIS, *Letteratura volgare e stampa nell'Italia del Rinascimento*, in: «Rivista di letteratura Italiana», XI, 1-2, 1993, p. 157.
- CLAUDIO GIUNTA, *Memoria di Dante nei Trionfi*, in: «Rivista di letteratura italiana», XI, 3, 1993, pp. 426 ss. e p. 435, n. 25.
- CORRADO BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Einaudi, Torino 1993, vol. I, pp. 103, 359, 371 ss.
- VICTORIA KIRKHAM, *The Sign of Reason in Boccaccio's Fiction*, Olschki, Firenze 1993, *passim*.
- BRUNO PORCELLI, *L'Amorosa Visione e Andrea Cappellano*, in: «Studi e Problemi di Critica Testuale», 49, 1994, pp. 81 ss. (e successivamente nel volume *Nuovi studi su Dante e Boccaccio con analisi della "Nencia"*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 1997, pp. 111 ss.).
- LUCIA BATTAGLIA RICCI, in: AA.VV., *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da Enrico Malato, Salerno, Roma 1995, vol. II, pp. 774 ss.
- FRANCESCO COLUSSI, *Sulla seconda redazione dell'"Amorosa Visione"*, in: «Studi sul Boccaccio», XXVI, 1998, pp. 187 ss. (è il più aggiornato studio sulle due redazioni dell'opera, che conclude: «La sostanziale autenticità della seconda redazione dell'*Amorosa Visione* deve dunque essere accolta in via definitiva»).
- F. TATEO, *Boccaccio*, Laterza, Bari 1998, pp. 63 ss.; Id., *Giovanni Boccaccio*, in: *Storia generale della Letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, Motta, Milano 1999, II, pp. 379, 439 ss., 567.
- EUGENIO L. GIUSTI, *Dall'amore cortese alla comprensione. Il viaggio ideologico di Giovanni Boccaccio dalla "Caccia di Diana" al "Decameron"*, LED, Milano 1999, pp. 23 ss.
- A. GAGLIARDI, *Giovanni Boccaccio poeta filosofo averroista*, Rubbettino, Catanzaro 1999.
- MARCO ARIANI, *Petrarca*, Salerno, Roma 1999, pp. 289 ss.

Nota al testo

La prima redazione dell'*Amorosa Visione* (che indicheremo sempre come testo **A**) è conservata da otto manoscritti, e precisamente:

- P** FIRENZE, *Biblioteca Laurenziana*, Cod. Pluteo XC sup., 93 (Gaddiano 851).
F FIRENZE *Biblioteca Nazionale Centrale*, Cod. II, II, 28 (Magliabechiano VI, 173; Stroziano 1431).
F² FIRENZE, *Biblioteca Nazionale Centrale*, Cod. II, IV, 223 (Magliabechiano XIV, 5): solo acrostici.
F¹ FIRENZE, *Biblioteca Nazionale Centrale*, Cod. II, IV, 251 (Magliabechiano VII, 1023; Stroziano 950).
R FIRENZE, *Biblioteca Riccardiana*, Cod. 1060.
R¹ FIRENZE, *Biblioteca Riccardiana*, Cod. 1066 (O, IV, 39).
R² FIRENZE, *Biblioteca Riccardiana*, Cod. 1139.
L WELLESLEY, *Plimpton Collection of Wellesley College*, Cod. 854 (Fabbroni; Minutoli-Tegrimi; Battaglini).

La indicazione di tali manoscritti va integrata con la notizia di tre altri perduti: uno della Biblioteca di Federico Rostgaard a Copenaghen, un altro di Andrea di Castello Quarattese a Firenze, e un terzo della Libreria Visconteo Sforzesca a Pavia.

I codici sopra indicati sono tutti segnalati nel mio volume *Tradizione delle opere di G.B.*, Roma 1958, pp. 16 s. Ad essi si aggiunga un manoscritto registrato nel 1496 negli

Inventari del Magistrato dei pupilli (cfr. C. Bec, in «Rev. des Études italiannes», N.S., XIV, 1968, p. 235).

Il testo della prima redazione è stato stampato soltanto in quest'ultimo secolo e mezzo, sempre da uno o più dei manoscritti sopra citati: Palermo, Assenzio, 1818, a cura del Duca di Villarosa; Firenze, Tipografia Fiorentina, 1826 (riproduzione della precedente); Firenze, Magheri, 1833, a cura di I. Moutier; Firenze, Libreria all'insegna di Dante, 1840 (riproduzione della precedente); Lanciano, Carabba, 1911 e 1915, a cura di D. Ciampoli (riproduzione dell'*editio princeps* fino al II 9 e poi dell'ed. Moutier); Bari, Laterza, 1939, a cura di V. Branca; Firenze, Sansoni, 1944, a cura di V. Branca.

La seconda redazione dell'opera (che indicheremo sempre come testo **B**) è trasmessa da una stampa che è l'*editio princeps*:

AMOROSA / visione / DI MESSER GIOV. BOCC. NUOVAMEN- / TE RITROVATA, NELLA QUALE SI CÒ / TEGONO CINQ3 TRIUM- / PHI CIOÈ. / TRIUMPHO DI SAPIËTIA, DI GLORIA, DI RICCHEZZA, / DI AMORE, E DI FORTUNA. / APOLOGIA / DI. II. CLARICIO IMMOL. CONTRO DETRATTORI / DELLA POESIA DEL BOCC. / OSSERVATIONI DI VOLGAR GRAMATICA / DEL BOCC. // (*in fine al testo, prima dell'apologia del Claricio*) IN AEDIBUS ZANNOTTI / CASTELLIONEI IMPENSA. D. ANDREAE CALVI / NOVOCOM. ACCURATE IMPRESSIT. MLI. / MENS. F. DIE. X. MDXXI.

Tale testo fu riprodotto nelle tre successive cinquecentine (Venezia, Nicolò Zoppino, 1531; Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1549 e 1558), circolò e fu usato anche dalla Crusca fino quasi a metà dell'Ottocento, e fu poi riprodotto nella già citata edizione del 1944. In quest'ultima da me curata per la collezione dell'Accademia della Crusca («Autori classici e documenti di lingua pubblicati dall'Accademia della Crusca») sia i manoscritti (eccetto F² identificato più tardi, ma senza importanza perché contiene solo gli acrostici) che le stampe sopra indicati sono descritti, studiati nella loro tradizione caratterizzante e caratterizzata, classificati in uno stemma, analizzati nelle loro varianti che poi sono registrate e, quando sia necessario, discusse nell'apparato. Né testimonianze, né dati nuovi sono venuti in luce in questi anni; e d'altra