

Giovanni Boccaccio fra il *Geta* e l'*Alda*

1. L'impegno del giovane Boccaccio, nella Napoli angioina degli anni '30 e '40 del XIV secolo, così ricca e fervida di cultura e di letteratura,¹ mirato a un apprendistato letterario e stilistico nutrito delle più diverse e disparate suggestioni di matrice classica, mediolatina, romanza e volgare,² è testimoniato, fra l'altro, dalla compilazione del celebre ms. Laur. Plut. 33.31, codice pergamenaceo oggi custodito presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, redatto durante un periodo non precisabile con assoluta sicurezza, ma certamente compreso fra il 1338–39 da un lato e il 1348 dall'altro (e quindi a stretto ridosso della composizione del *Decameron*).³ Codice miscelaneo, il Laur. Plut. 33.31 fu probabilmente esemplato dallo scrittore toscano per fini personali, di raccolta e di consultazione, dei testi ivi ricopiati nel corso di molti anni, e cioè i *Priapea*, le *Satire* di Persio, l'*Ibis* e gli *Amores* di Ovidio, il *Culex* e le *Dirae* pseudo-virgiliane, l'*Expositio sermonum antiquorum* di Fulgenzio (che apre la miscellanea, ff. 1v–3v), il *De mundi universitate* di Bernardo Silvestre (ff. 59v–67r)⁴ e, fatto che più interessa in questa sede, tre commedie elegiache latine del XII secolo – con i cui testi il manoscritto si conclude – ovvero il *Geta* di Vitale di Blois (ff. 67v–69r, col titolo di *Comedia Gete et Birrie* ed expl. *Explicit hic Geta deceptus ab Arcade summo. / Vitalis Blesis explicit Amphitrion*), l'*Alda* di Guglielmo di Blois (ff. 69v–71v: presentata come anonima, col titolo *Comedia Alde*) e la *Lidia* oggi pressoché concordemente attribuita ad Arnolfo d'Orléans (ff.

¹ Si vd. il classico volume di Sabatini 1975, e i più recenti interventi di Blanco Valdés 2006, De Blasi 2009, Alfano 2012, Di Franza 2012, nonché il volume complessivo Alfano 2012a (con la recensione di Mazzetti 2013).

² Sulla cultura del Boccaccio vi è ovviamente una bibliografia sterminata, per cui mi limito, intanto, a rimandare alla monografia di Bruni 1990 (in particolare, il cap. 5).

³ Di Benedetto 1971; Ianni 1971, 104; Da Rif 1973; Zamponi *et al.* 1998.

⁴ Sul protrarsi dell'opera di trascrizione del ms., Di Benedetto affermava che "l'opera di trascrizione dovette protrarsi per parecchi anni," per cui alcune parti "risalgono probabilmente a un periodo non anteriore al 1345–1348" (*Mostra* 1975, 1:122).

71v–73v: anch'essa egualmente ritenuta anonima, col titolo *Comedia Lidie*).⁵

L'onnicomprensiva cultura del Boccaccio si nutrì ampiamente delle suggestioni contenutistiche e formali derivanti dall'accurata lettura dei tre testi comico-elegiaci, che gli fornirono una larga messe di spunti per la composizione delle sue opere. Il caso più emblematico — e più volte affrontato e analizzato dagli studiosi, sia dagli italianisti sia dai mediolatinisti⁶ — è quello della *Lidia*, che ha fornito a messer Giovanni il canovaccio (anzi, ben più che il semplice canovaccio) della novella 9 della VII giornata del *Decameron*, la celebre novella “del pero,” quella in cui

Lidia moglie di Nicostrato ama Pirro, il quale, acciò che credere il possa, le chiede tre cose, le quali ella gli fa tutte; e oltre questo in presenza di Nicostrato si sollazza con lui, e a Nicostrato fa credere che non sia vero quello che ha veduto. (7.9.1)⁷

Dell'influsso esercitato sul Boccaccio dal *Geta* e dall'*Alda* si dirà fra breve, e con discreta ampiezza. Quello che qui, rapidamente, conviene mettere in evidenza è il fatto che gli echi e le riscritture di commedie elegiache latine nella produzione boccacciana non si limitano esclusivamente alle tre *pièces* contenute nel manoscritto Laurenziano: lo scrittore toscano, infatti, conobbe certamente il *Pamphilus* — la cui fortuna è dilagante per tutto il Basso Medioevo e oltre⁸ — come risulta chiaramente da un paio di passi dell'epistola latina a Iacopo Pizzinga,⁹ da un'esplicita citazione contenuta nell'*Amorosa visione* (“Terenzio dopo lui aveva sito / non men crucciato, e Panfilo e Pindaro, / ciascun per sé sopra 'l prato fiorito”; 5.31–33)¹⁰ e, soprattutto, dall'imitazione che della commedia mediolatina di Panfilo e Ga-

⁵ Cfr., in generale, Bertini 1977–78, 135–36; e, più di recente, Glińska e Grévin 2013–14, 66–71.

⁶ Cfr. già il vecchio studio di Di Francia (1907, 201–41) ancor oggi utilissimo e, fra gli interventi relativamente recenti, Ascoli 1999. Il punto sulla questione è stato fatto, come sempre in modo assolutamente ineccepibile, da Orlandi, in *Lidia* 197–200 e *passim*.

⁷ Cito, qui e nel corso di questo intervento, da Boccaccio 1980.

⁸ Cfr., in generale, *Pamphilus* (e “Fortuna del *Pamphilus*,” 41–44).

⁹ “Fuit enim illi continue spiritus aliquis, tremulus tamen et semivivus potius quam virtute aliqua validus, ut in Catone, Prospero, Pamphilo et Arrighetto florentino presbitero, terminus quorum sunt opuscula parva nec ullam antiquitatis dulcedinem sapientia [...]; Pro Pamphylo autem accipi potest quem maluerimus ex Neapolitanis civitatem suam integre diligentem, cum ‘pamphylus’ grece, latine ‘totus’ dicatur ‘amor’” (Boccaccio 1928, 194). Per le epistole in latino e in volgare si veda, comunque, la più recente ediz. a cura di G. Auzzas, in Boccaccio 1992 (con le osservazioni di Antonazzo 2016; nello stesso vol., si vd. Marzano 2016).

¹⁰ Boccaccio 2000, 19.

latea trasparente, e a livello contenutistico e a livello retorico-formale, nell'*Elegia di madonna Fiammetta*.¹¹ Ancora, lo pseudo-ovidiano *De vetula* (il cui secondo libro si configura come una vera e propria commedia elegiaca¹²) fornirà, insieme ad altri modelli, più di uno spunto per la redazione del tardo e misogino *Corbaccio*.¹³ Più complessa e discussa — benché ormai del tutto risolta, dopo le indagini di Isabella Gualandri, Giovanni Orlandi e, modestamente, anche del sottoscritto — è la questione dei rapporti fra il *De Cavichio*,¹⁴ breve pezzo dialogato in distici elegiaci, fra una moglie insoddisfatta e un marito sodomita, e la novella di Pietro di Vinciolo (*Dec.* 5.10¹⁵): è ormai stabilmente assodato, infatti, che sia stato il Boccaccio a fornire lo spunto — e non più che lo spunto, in verità — al dialogo latino, certamente ascrivibile al XV secolo (composto, diciamo, intorno al 1440), e non piuttosto che si sia verificato il processo contrario, come a suo tempo ipotizzò Manlio Pastore Stocchi (e la sua ipotesi, oggi quasi del tutto abbandonata, ebbe molti seguaci fino a pochi decenni or sono),¹⁶ e cioè che il *De Cavichio* fosse una commedia elegiaca latina del XII secolo (o tutt'al più del XIII, come ha successivamente proposto Daniela Goldin¹⁷), poi utilizzata dal Certaldese — insieme ad altre fonti, fra le quali l'immane Apuleio¹⁸ — per la composizione della novella di Pietro di Vinciolo.

Ma la riflessione e l'utilizzazione del *corpus* comico-elegiaco medievale (o almeno di alcuni fra i più significativi esempi di esso) da parte del Boccaccio travalica altresì l'aspetto puramente narrativo (nel senso delle suggestioni che le commedie elegiache latine gli hanno fornito per quanto concerne trame, situazioni, personaggi della sua opera), investendo anche problemi essenzialmente e squisitamente teorici: è infatti vero che lo scrittore, ancora giovane e ancor prima di conoscere direttamente Plauto e Terenzio, guardò "alle commedie elegiache come ad un'immagine, sia pure mediata, della commedia antica," dal momento che esse "potevano fornirgli un'idea

¹¹ Cfr. Navone 1984 e Glińska e Grévin 2013–14, 64–66.

¹² Pseudo-Ovidius 1967. Cfr. Bruni 1990, 138; Paoli 2002, 360–63; e, recentissimo, Sivo 2017.

¹³ Vd. Bruni 1974 (poi in Bruni 1991, 239–88).

¹⁴ Cfr. Gualandri e Orlandi 1987, pp. 335–56; Bisanti 2008, 2010 e 2016. *De Cavichio* 2013.

¹⁵ In Boccaccio 1980, 692–705.

¹⁶ Pastore Stocchi 1963; Bruni 1990, 320–26. L'ipotesi era già stata avanzata, fra gli altri, da Franceschini 1937–38 (poi in Franceschini 1976, 1:225–29).

¹⁷ Goldin 1981–82, 339n23.

¹⁸ Sulla conoscenza e l'utilizzazione del romanzo di Apuleio da parte del Boccaccio, cfr. Muscetta 1972, *passim*, Sanguineti White 1977; Pittaluga 1997 (poi in Pittaluga 2002, 87–100); Fiorilla 1999.

della commedia meno generica (ancorché sostanzialmente inesatta).¹⁹ E più tardi, quando, ormai maturo, nelle *Esposizioni sopra la Comedia* si riferirà ai “mimi trasformati da queglii che prima avevano parlato e fatto alcuno atto,”²⁰ egli mostrerà, nella considerazione della compresenza di narrazione e di dialogo mimico, di pensare “non tanto alla *palliata*, quanto invece a quelle commedie elegiache che ben conosceva, le cui parti narrative venivano indubbiamente lette da un *meneur de jeu*, salvo lasciare agli attori le parti dialogate.”²¹

Non è, comunque, di questi aspetti che qui voglio discorrere (benché non sia escluso che io stesso possa occuparmene con maggiore approfondimento in un prossimo futuro), né tanto meno della riscrittura e dell’adattamento della *Lidia* esperiti nella novella decameroniana “del pero.” In questa sede — come d’altronde recita il titolo medesimo di questo intervento — mi intratterò, infatti, sull’influsso che, a livello di semplici spunti, suggestioni, o di più ampie e complesse rielaborazioni e riscritture, hanno esercitato sul Boccaccio due delle tre commedie elegiache da lui stesso trascritte nel codice Laurenziano, e cioè il *Geta* di Vitale di Blois e l’*Alda* di Guglielmo di Blois.²²

2.1. Indiscusso prototipo del genere comico-elegiaco mediolatino, il *Geta* (o *Amphitruo*) di Vitale di Blois²³ sceneggia in distici elegiaci la vicenda dell’*Amphitruo* plautino, commedia, questa, non certo direttamente conosciuta e utilizzata dal poeta francese, bensì, assai probabilmente, fruita attraverso una mediazione tardo-antica (allo stesso modo di quanto avverrà con la seconda commedia vitaliana, l’*Aulularia*, che si rifà non direttamente all’omonimo testo plautino, bensì al *Querolus* tardo-antico),²⁴ adoperando

¹⁹ Padoan 1978, 120.

²⁰ *Accessus* 20–23 (in Boccaccio 1994, 5–6). Cfr. Pittaluga 2002, 126.

²¹ Pittaluga 2002, 126.

²² Avverto che, nel corso delle prossime pagine, mi servirò spesso di alcuni miei precedenti interventi (che cito, qui di seguito, una volta per tutte): Bisanti 1990, 61–74; 1990a, in partic. 375–82; 2007, 85–88 e 112–17; e 2009, 77–80, 127–37 e *passim*.

²³ Edizioni principali: Vitale di Blois 1931; Paeske 1976; e Vitale di Blois 1980 (cui si farà costante riferimento nel corso di questo lavoro).

²⁴ Edizioni principali: Vitale di Blois 1931a; Vitale di Blois 1976; Vitale di Blois 1999. Per un’ampia discussione dei principali problemi posti dall’*Aulularia*, oltre che ai capp. introduttivi delle edizioni or ora citate (le migliori delle quali sono, di gran lunga, quelle di Bertini e di Molina Sánchez), rinvio a Bisanti 2009, 99–127.

un linguaggio, uno stile e un metro (il distico elegiaco, appunto) che risentono in modo precipuo di Ovidio, ma con echi e suggestioni terenziani, virgiliani, oraziani e, forse, anche catulliani.²⁵

Scritta nei colti ambienti letterari della Valle della Loira fra il 1125 e il 1130,²⁶ la commedia di Vitale conobbe, com'è noto, un'immensa e dilagante fortuna, testimoniata non solo dalla mole della tradizione manoscritta,²⁷ ma anche dalla frequenza con cui essa è stata citata, utilizzata, rielaborata dal XII al XV secolo dagli autori più disparati, in latino e in volgare.²⁸ Vitale di Blois, infatti, ha saputo imprimere alla nota vicenda mitologica degli amori di Giove e di Alcmena moglie di Anfitrione una nuova configurazione, in un processo di attualizzazione e di 'medievalizzazione' (se così può dirsi) della trama e del *plot* narrativo, per cui Anfitrione non è più il generale tebano della tradizione plautina, ma uno studente universitario (forse un po' 'fuori corso,' come si direbbe oggi) che si reca ad Atene (cioè, fuor di metafora, a Parigi) per apprendervi la filosofia e la dialettica; Alcmena non è più la tipica matrona romana, fiera della propria castità e della propria pudicizia, ma si caratterizza per la sua malizia, la *verve* muliebre e lo spirito brillante, disinvolto e un po' civettuolo di cui dà prova nel sapere abilmente districare il complesso e involuto groviglio che si viene a creare attorno a lei; le figure degli schiavi, Geta (che soltanto in parte ricalca le attribuzioni del Sosia plautino) e soprattutto Birria (che è invece personaggio del tutto nuovo, originale e felicissima creazione di Vitale), assumono un rilievo inconsueto, fino a diventare, in fondo, i veri e propri protagonisti incontrastati della *pièce*.²⁹ Ma soprattutto, tra le "non poche frecce che il poeta di Blois aveva al suo arco,"³⁰ emerge quella che in realtà è la nota distintiva del *Geta*, l'elemento tematico portante e caratterizzante della commedia, ossia la satira

²⁵ Cfr., per l'*imitatio* terenziana, Bate 1979 (largamente discutibile); Bertini 1992; Pillolla 1992. Per ciò che concerne l'*imitatio* oraziana, cfr. Pittaluga 1992; Bisanti 1998. Per i probabili echi catulliani, cfr. Cugusi 1991 e Bisanti 1994.

²⁶ Cfr. Bertini 1973, 51–59.

²⁷ Dopo l'edizione Guilhou (Vitale di Blois 1931; vd. *supra*, nota 23), che per lungo tempo rimase l'unica (anche se largamente insoddisfacente), nuovi contributi sulla tradizione ms. della commedia sono stati forniti da Avesani 1967, 83–88 (che ha elencato 57 mss.); da Paeske 1976, 8–66 (che ha collazionato e descritto ben 65 codd.); e da Bertini, in Vitale di Blois 1980, 163–64 (che ha aggiunto all'elenco stilato da Paeske altri due mss.). Successivamente all'ediz. di Bertini, sull'argomento sono ritornati Perosa 1986 e Wüstefeld 1996.

²⁸ La bibliografia sull'argomento è abbastanza nutrita. Per un primo approccio, cfr. Vitale di Blois 1980, 151–59; Martellotti 1983 (da cui cito); Avesani 1986; e Bisanti 2000.

²⁹ Cfr. Vinay 1989, 231–34; Vitale di Blois 1980, 149–50; Bertini 1979, 77–80; Bertini 1993. Assai importante, in generale, è il vol. di Schmidt 1975.

³⁰ Bertini in Vitale di Blois 1980, 150.

della filosofia e della logica di stampo abelardiano, anzi, più precisamente, la satira contro coloro che (come lo schiavo Geta) credono di avere appreso la scienza e la filosofia, mentre, in realtà, non ne hanno compreso alcunché.³¹

Perché sia più chiaro quanto si dirà in relazione all'utilizzo che il Boccaccio ha fatto del *Geta*, vediamo adesso, con discreta ampiezza, la trama della commedia.

Giove, innamorato di Alcmena moglie di Anfitrione, decide di approfittare dell'assenza di quest'ultimo, che studia filosofia ad Atene, per riuscire a sedurre l'inespugnabile fanciulla. Anfitrione, però, sta per tornare e Alcmena ne è felice. Ella addobba la casa e si fa ancor più bella per lo sposo. Giove prende l'aspetto di Anfitrione e si dirige verso la terra, accompagnato da Arcade (così Vitale chiama colui che, nella commedia plautina, è il dio Mercurio), che ha a sua volta assunto le sembianze di Geta servo di Anfitrione. Nel frattempo, Alcmena ha risvegliato l'altro servo di casa, il pigro e sfaticato Birria, e lo ha inviato, con minacce e preghiere, al porto per accertarsi se la notizia relativa al ritorno del marito sia veritiera o no. Birria si avvia dunque di mala voglia verso il porto, ma gli sorge il sospetto che Alcmena abbia voluto allontanarlo per spassarsela in libertà con qualche suo amante — in realtà, la padrona è una donna assai casta e morigerata — e vorrebbe quindi tornare indietro per vedere cosa sta succedendo in casa. Fatti bene i suoi conti, egli preferisce però continuare per la sua strada. Anfitrione, appena sbarcato, manda avanti il servo Geta carico di libri e Birria, quando lo riconosce, per evitare che gli venga addossato quel pesante carico, cerca di nascondersi. Geta, fingendo di non averlo visto, si ferma davanti a lui e si produce in un lungo monologo in cui racconta come, durante il suo soggiorno ad Atene, egli abbia imparato tantissime cose interessanti e, divenuto dotto, sia addirittura riuscito ad apprendere i procedimenti della logica e, inoltre, come sia ormai in grado di dimostrare che gli uomini sono animali, alcuni buoi, altri asini; appunto fra questi ultimi bisogna comprendere Birria. Quest'ultimo, dal suo nascondiglio, punteggia di osservazioni ironiche e grottesche il monologo di Geta fino a quando costui, fingendo di aver sentito tutt'a un tratto un rumore sospetto, si mette ad agitare minacciosamente il bastone che reca con sé. Birria, allora, viene fuori dal suo nascondiglio e subito Geta vorrebbe caricargli addosso i suoi libri. Ma il piano fallisce, poiché Birria preferisce andare al porto a prendere il resto del carico. Geta continua così per la sua strada verso casa, stoltamente convinto

³¹ Su questo argomento hanno particolarmente indugiato, in due contributi usciti a breve distanza, Bertini 1979a e Pittaluga 1985–86 (poi in Pittaluga 2002, 29–36). Cfr. inoltre Wailes 1974, 642–43; Ziolkowski 1993, 1–26; e Riedel 1994.

di avere ormai davanti a sé un destino pieno di gloria: i suoi compagni di servitù Sannione, Sanga e Davo, d'ora in avanti, lo chiameranno *magister*, il “professor Geta” (“Assurgent Gete redeunti Sannio, Sanga, / Davus et applaudet cetera turba comes. / Accrescet nomen michi: dicar Geta magister”; 233–35).³² Finalmente arriva a casa e bussava alla porta, ma Arcade, che ha assunto le sue sembianze, lo caccia via in malo modo, dicendo che Anfitrione e Geta sono ormai ritornati da un bel pezzo e che il vero Geta è lui. Segue la descrizione (fisica e morale) di Geta (condotta secondo la consueta tecnica retorica della *descriptio turpitudinis*). Lo schiavo, sbigottito e confuso, torna indietro e non sa più cosa pensare della propria identità personale. Dunque egli non esiste, e poiché egli non esiste, allora vada all'inferno la dialettica (“Sic sum, sic non sum. Pereat dialectica per quam / sic perii penitus! Nunc scio: scire nocet” 409–10).³³ Anfitrione, intanto, giunto a sua volta a casa, non riesce a intendere i discorsi incomprensibili di Geta, mentre Birria è felice di non aver mai dato retta ai maestri di scuola, seguendo i cui insegnamenti si può anche perdere il ben dell'intelletto, come appunto è successo a Geta. Anfitrione, a questo punto, comincia a sospettare la verità (cioè che al posto di Geta ci sia qualcun altro, come pure al posto suo, e questo è sicuramente molto più grave). Allora prende le armi, si prepara al combattimento e invita Birria a precederlo; questi però, adducendo il pretesto del peso dei libri, lascia che il padrone vada avanti. Giove, intanto, dopo aver trascorso la notte con l'ignara Alcmena (che è convinta di aver fatto all'amore col legittimo consorte), è già tornato in cielo. La donna, di fronte al marito armato, si spaventa, ma lo convince ben presto, con le sue grazie, a placare il suo animo e a deporre le armi. Anfitrione si tranquillizza, ma Geta chiede come mai la porta di casa fosse sprangata (“Dicat et Almena: cur hostia clausa negabant / introitum Gete?”; 513–14).³⁴ Alcmena risponde che essa era chiusa perché ella si trovava, in quel momento, impegnata con Anfitrione (“Amphitriona meum thalamis amplexa fovebam”; 516). Anfitrione cade ovviamente dalle nuvole, dicendo che lui e Geta stanno rientrando in quel preciso istante (“Heu michi!” clamabat, “recto modo calle venimus! / Hercule, mechus erat!”; 521–22) e, così dicendo, torna a farsi sospettoso. Ma Alcmena risolve brillantemente e con intelligenza la questione,

³² Vitale di Blois 1980, 210.

³³ Vitale di Blois 1980, 228. Evidente, in questo distico, il riferimento al *Sic et non* di Abelardo.

³⁴ Vitale di Blois 1980, 240 (anche per le tre citazioni successive).

rispondendo: “ Vos equidem vidi, vel vos vidisse videbar... / Luserunt animos sompnia sepe meos” (523–24). Conclusione un po’ paradossale, questa, ma che accontenta tutti i presenti.³⁵

2.2. Le disavventure coniugali di Anfitrione — qui informate, come si è detto, alla satira della logica di stampo abelardiano e alla polemica contro i falsi filosofi, i “filosofastri” — conobbero, come si accennava poc’anzi, uno straordinario successo:

Già nella seconda metà del secolo XII il *Geta* fu infatti imitato e riecheggiato soprattutto dagli altri autori di “commedie,” ma lo troviamo citato, fra l’altro, anche nell’*Architrenius* di Giovanni di Hauville, nei *Carmina Burana*, in Nigello di Longchamps, negli *Equivoca* attribuiti a Matteo di Vendôme, in alcuni carmi del ciclo di Piramo e Tisbe; nei secoli XIII, XIV e XV divenne assai noto nelle scuole e fuori di esse, integralmente o attraverso florilegi, e finì con l’oscurare completamente la fama, già fatiscente, dell’*Amphitruo* plautino.³⁶

Trascritto appunto da Boccaccio nell’attuale ms. Laur. Plut. 33.31, il *Geta*, non diversamente dalle altre due commedie elegiache ivi contenute, l’*Alda* di Guglielmo di Blois e la *Lidia* attribuita ad Arnolfo d’Orléans, informa di sé una piccola ma significativa sezione della ricca produzione letteraria dello scrittore toscano, che si servì dell’opera mediolatina soprattutto a livello di riecheggiamenti, allusioni, citazioni, parafrasi. Si tratta di reminiscenze certamente non vistose come la rielaborazione della *Lidia* nella novella “del pero,” ma comunque inconfutabili, e che vale senz’altro la pena di passare attentamente in rassegna.

2.3. Già nel giovanile *Teseida*, quando Penteo, giunto in Beozia e vedendo Tebe ormai abbandonata e disabitata, si chiede “E quelle dove son d’Almena, / che doppia notte volle a farsi piena?” (*Tes.* 4.14.7–8)³⁷; e quindi, quando, nel corso della descrizione di re Evandro, il Boccaccio scrive “eravi

³⁵ Ho qui ripreso e ampliato il sunto della commedia stilato da Bertini 1973, 62–64.

³⁶ Bertini in Vitale di Blois 1980, 151.

³⁷ In Boccaccio 1992, 115. Utilizzo, in questo lavoro, la ormai classica edizione di Limentani, pubblicata per la prima volta nel 1964 ed esemplata — con correzioni e congetture di vario genere — sulle precedenti edizioni di S. Battaglia (Firenze 1938) e di A. Roncaglia (Bari 1941), entrambe fondate, a loro volta, sulla ricognizione dell’autografo boccacciano del poema epico, il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e Doni 325, trascritto fra il 1348 e il 1350 e riconosciuto come di mano di messer Giovanni da Giuseppe Vandelli nel 1928, con l’avallo dell’autorità di Michele Barbi (cfr. Vandelli 1929). Nel 2015 è stata quindi pubblicata una nuova ediz. critica del poema: Boccaccio 2015 (sulla quale vd. la rec. di Filosa 2015–16).

ancor quando divenne Geta / per far del padre la volontà cheta” (*Tes.* 6.38.7–8),³⁸ il riferimento alla commedia vitaliana è indiscutibile.

Nel primo passo citato si tratta appunto di Penteo che, giunto in Beozia e, in particolare, presso la città di Tebe, vedendola ridotta tutta a un cumulo desertico di rovine e in preda al più completo abbandono, si lascia andare a un accorato *planctus* (in questo caso, un *planctus civitatis*, sulla scorta di una lunga e autorevole tradizione classica e medievale),³⁹ fondato sul motivo canonico dell’*ubi sunt* e dedicato alla celebrazione delle dimore dei più celebri eroi e delle più illustri eroine del mito tebano, da Anfione a Cadmo (“Dove sono ora le case eminenti / del nostro primo Cadmo?”; *Tes.* 4.14.1–2), da Semele (“Dove sono, / o Semelè, le camere piacenti / per te a quel che del più alto trono / governa il cielo, e per le qua’ le genti / tebane mai non meritar perdono / da Iuno?”; *Tes.* 4.14.2–7) ad Alcmena (“E quelle [*scil.* le camere, o le case] dove son d’Almena, / che doppia notte volle a farsi piena?”; *Tes.* 4.14.7–8). Al di là dell’individuazione del canonico *tópos* elencatorio delle prodezze erotiche di Giove — e delle sue conseguenti metamorfosi — pur ridotto, in questa strofa, a un semplice dittico (Semele e Alcmena),⁴⁰ giova piuttosto leggere la lunga glossa autografa che il Boccaccio dedica agli ultimi due versi dell’ottava, quelli relativi ad Alcmena, per ingravidare la quale — e renderla madre addirittura di Ercole — Giove ebbe bisogno di una “doppia notte”:

Almena fu la moglie d’Anfitrione, il quale essendo andato allo studio e menato seco uno suo fante, che avea nome Geta, Iove s’innamorò d’Almena, e mandò Mercurio in terra, e fecegli mettere una voce per la contrada d’Anfitrione, che Anfitrione tornava; la quale cosa udendo Almèna, lieta della tornata del marito, si rifece ancora più bella che non era, e sollecitamente l’aspettava; per che una mattina presso al dì, essendo Anfitrione giunto ad uno porto presso a Tebe, Giove, presa la forma d’Anfitrione e a Mercurio fatta pigliare quella di Geta, se ne andarono alla casa d’Almena; la quale, credendo che quegli fosse veramente il marito, lietamente il ricevette, e insieme se ne andarono al letto. E Giove, a ciò che avesse più spazio di stare con Almèna, fece ritornare la notte indietro, tanto che ella fu, da quella ora che egli entrò ad Almèna, così grande, come se intrato vi fosse la sera; per che appare che furono due notti, come che una sola paresse. In questa notte così raddoppiata, ingravidò Almèna di Giove, e poi dopo nove mesi partorì Ercole; e questo vuole dire l’autore “che doppia notte etc.” Anfitrione tornò poi quando fu fatto dì, essendosi Giove partito e senza avvedersi alcuno dello inganno di Giove.⁴¹

³⁸ Boccaccio 1992b, 188.

³⁹ Cfr. Zanna 1991.

⁴⁰ Cfr. Bisanti 1996 e 2012.

⁴¹ Boccaccio 1992b, 115–16. Sulle glosse al *Teseida* cfr., in generale, McGregor 1983–84.

Siamo qui, indubbiamente, di fronte a una sorta di sintesi — o, se si preferisce, di riassunto — del *Geta* di Vitale di Blois. Che Boccaccio, nella redazione di questa chiosa, abbia tenuto presente la commedia elegiaca mediolatina — e non il suo presunto modello classico, l'*Amphitruo* di Plauto, che all'altezza cronologica della composizione del *Teseida* egli non conosceva ancora — emerge con tutta evidenza da alcuni accenni che non possono certamente essere casuali, e che rinviano, appunto, a Vitale e non a Plauto. In primo luogo, il fatto che Anfitrione fosse “andato allo studio” (cioè a studiare ad Atene e, fuor di metafora, a Parigi), che costituisce una delle innovazioni essenziali apportate dal poeta francese sul canovaccio mitico della vicenda di Anfitrione e Alcmena,⁴² laddove, come è noto, nella commedia plautina il protagonista eponimo non è certo uno studente universitario (ancorché un po' maturo), bensì un generale vittorioso reduce dalla campagna contro il fantastico popolo dei Teleboi. In secondo luogo, il fatto che il servo (il “fante”) di Anfitrione venga designato col nome di Geta, che è appunto il nome che egli ha nella commedia mediolatina — che da lui, peraltro, prende il titolo — mentre il servo del testo plautino si chiama Sosia.⁴³ In terzo luogo — elemento di cui si ritornerà a discorrere fra breve, in relazione all'*Elegia di madonna Fiammetta* — l'accento che il Boccaccio fa alla toletta di Alcmena, che si rende ancora più bella di quanto già non sia alla notizia che lo sposo sta facendo ritorno (“Almena, lieta della tornata del marito, si rifece ancora più bella che non era”): particolare, questo, che rinvia, ancora una volta, al *Geta* di Vitale, nel quale, poco dopo l'inizio, si legge la scena nella quale la moglie di Anfitrione si prepara, si adorna e si imbelletta per accogliere degnamente il proprio consorte (*Geta* 39–50).⁴⁴

Il secondo dei due passi citati dal poema epico boccacciano (“eravi ancor quando divenne Geta / per far del padre la volontà cheta”; *Tes.* 6.38.7–8), forse meno significativo del precedente, si caratterizza, però, per la chiara ed esplicita menzione del nome di Geta, in ciò, ancora una volta, con un indubbio riferimento alla commedia di Vitale di Blois. All'interno della *descriptio* di re Evandro, Boccaccio indulge sui fregi mitologici che ne intarsiano lo scudo — anche in tal caso secondo un preciso e diffuso modulo epico — e scrive che, in esso, era effigiato Mercurio (ovvero l'“Atlanciade” di *Tes.*

⁴² Per una sintesi delle principali differenze fra il *Geta* e l'*Amphitruo*, vd. quanto scrive Bertini in Vitale di Blois 1980, 149–51.

⁴³ Per la fortuna del personaggio — e del motivo del ‘doppio’ — nelle letterature e nel teatro di tutti i tempi e di tutti i paesi, rinvio a uno degli ultimi contributi di Bertini 2010 (con la mia segnalazione in Bisanti 2010a).

⁴⁴ Su questo brano, vd. *infra*, § 2.4.

6.38.3)⁴⁵ intento a uccidere il mostruoso Argo — siamo all'interno della narrazione del mito di Io metamorfosata in giovenca — e, quindi, trasformato in Geta per venire incontro al progetto seduttivo del padre Giove, incapricciatosi della bella Alcmena. E, poiché nella glossa che si è letta poc'anzi lo scrittore aveva lungamente indugiato sul mito della nascita di Ercole, qui egli si limita, invece, a rimandare a quel passo precedente: “Come e perché Mercurio divenisse Geta, è mostrato di sopra dove si parla della generazione d'Ercule.”⁴⁶

2.4. Nell'*Elegia di madonna Fiammetta*, anche qui all'interno del canonico *tópos* elencatorio delle prodezze erotiche (e delle coesenziali metamorfosi) di Giove, il Boccaccio si riferisce a “quello che per Almena mutato in Anfitrione,”⁴⁷ mentre la relativa chiosa autografa dello scrittore recita: “Almena fu moglie di Anfitrione della quale Giove innamorò, e volendo stare con lei si trasformò nella forma di Anfitrione e stette con lei ed ebbene Ercule.”⁴⁸ Si tratta, come ognuno vede, di una sorta di contrazione narrativa dell'analoga chiosa del *Teseida* che si è riportata più sopra, laddove è evidente il fatto che, anche qui, il Certaldese ha in mente — e probabilmente anche fra le mani — non tanto l'*Amphitruo* di Plauto, quanto il *Geta* di Vitale di Blois. Altrettanto palese è il richiamo alla commedia mediolatina, sempre nell'*Elegia*, quando Venere, apparendo in sogno alla protagonista e riferendosi alla venustà e alla grazia del suo innamorato Panfilo, esclama: “O giovane donna, riguarda costui: non Lissa, non Geta, non Birria, né loro pari t'abbiamo per amante donato”⁴⁹: ed è doppiamente indicativo il particolare che, accanto a Geta, venga qui menzionato anche Birria, il secondo servo della

⁴⁵ Nella relativa glossa, Boccaccio spiega che “Atlanciade è patronimico di Mercurio, per ciò che Mercurio fu figliuolo di Giove e d'una figliuola d'Atalante” (in Boccaccio 1992b, 188).

⁴⁶ Boccaccio 1992b, 189.

⁴⁷ G. Boccaccio, *Elegia di madonna Fiammetta*, cap. I (cito da Boccaccio 1987, 54).

⁴⁸ Boccaccio 1939, 177. Sull'importanza delle chiose autografe all'*Elegia*, scoperte appunto dal Pernicone, vd. Quaglio 1957.

⁴⁹ Boccaccio 1987, 59. In nota al passo in questione, la Mussini Sacchi scrive giustamente che Lissa è una furia (vd. *infra*, nota 50), mentre per Geta e Birria osserva trattarsi di “due servi protagonisti di un poemetto medievale di Vitale di Blois (di derivazione plautina)” (Boccaccio 1987, 59n245), confondendo — ma non è la sola a farlo — il genere letterario, peculiarmente medievale, della commedia elegiaca con quello, impreciso e sostanzialmente improprio per il *Geta*, del poemetto.

pièce vitaliana, esempi, l'uno e l'altro (e diversamente da Lissa, che è personaggio di ben diversa origine),⁵⁰ di individui pigri, neghittosi, debosciati, scansafatiche e infingardi (e, inoltre, anche particolarmente brutti e repelenti, se bisogna tener fede alla *descriptio turpitudinis* di Geta ai vv. 331–52 della commedia di Vitale).⁵¹

Ma il riecheggiamento più significativo si legge verso la fine dell'opera, nel corso del cap. VII:

Ma poi che venne il giorno stato detto alla mia balia che egli dovea venire, il quale essa più volte m'avea predetto, non altramente che Almena alla fama del suo venturo Anfitrione m'adornai, e con maestrissima mano niuna parte in me lasciai senza bellezza nell'essere suo.⁵²

È stato già da tempo giustamente osservato⁵³ che si tratta di una palese eco della scena del *Geta* in cui Alcmena, alla notizia dell'arrivo del suo sposo — e anche il riferimento alla “fama” ci riporta a Vitale⁵⁴ — si prepara e si adorna per rendersi più bella, secondo un modulo di *descriptio pulchritudinis* utilizzato dal poeta mediolatino sulla scorta degli insegnamenti ovidiani, di lì a poco destinati a essere ampiamente schematizzati ed esemplificati nelle *artes* e nelle *poetrie* del XII e del XIII secolo.⁵⁵ Leggiamo il brano del *Geta* tenuto presente da Boccaccio (39–50):

Nuntiat Almene variis rumoribus acta
 Fama viri reditum Famaque iuvit eam.
 Ad reditum domini domus exultare iubetur:
 Atria vestit ebur, purpura lata thoros,
 Arridet thalamus positoque refulgurat auro;
 Absenti assurgunt Amphitrionis opes.
 Gaudia testatur domine nitor atque superba
 Significat domui veste redire virum.
 Arte iacent crines, auro quoque dextra superbit
 Pingit et hec vultus, vivat ut arte decor.

⁵⁰ Lissa è, nella mitologia greca, la dea della rabbia e del furore cieco, frequentemente associata alla romana Mania. Il mito più famoso che la riguarda è quello relativo alla vicenda del giovane Atteone: fu lei, infatti, a fare impazzire i cani del cacciatore fino a uccidere il loro padrone trasformato in cervo, dopo che egli aveva visto Artemide nuda mentre faceva il bagno e non aveva distolto lo sguardo da quella proibita visione. Ella è anche responsabile — per ordine di Era — della pazzia di Ercole e delle conseguenti uccisioni della moglie e dei figli, nell'*Eracle* euripideo (e, di lì, nella tragedia seneciana che ne deriva, l'*Hercules furens*).

⁵¹ Vitale di Blois 1980, 220–22.

⁵² Boccaccio 1987, 216.

⁵³ Avesani 1967, 10n5.

⁵⁴ Vitale di Blois 1980, 59–84 (188–94).

⁵⁵ Cfr. Faral 1924; Busdraghi 1993; Arenal López 2005; e, soprattutto, Sivo 2009.

Sic alias vincit, sic a se vincitur ipsa;
Fit nova plusque decens, plus placet ergo Iovi.⁵⁶

Non siamo, qui, di fronte a una concordanza a livello retorico-formale, quanto a una concordanza di situazione. E come Alcmena, nel *Geta*, viene ingannata poiché non del proprio sposo si tratta, bensì di Giove travestito da Anfitrione e metamorfosato in lui, allo stesso modo, nell'*Elegia*, Fiammetta rimane delusa dalle notizie riportatele dalla fida nutrice, concernenti un altro Panfilo diverso da quello da lei amato e tanto invano atteso e sospirato. È il motivo dell'attesa, spasmodica e lancinante, dell'amato in terra lontana, che ritorna dopo una lunga assenza (o, almeno, si crede che ritorni): una sorta di *amor de lonh* di trobadorica memoria (più specificamente rudeliana),⁵⁷ sapientemente utilizzato e rivitalizzato dal Boccaccio sulla scorta dell'esempio fornitogli da Vitale di Blois. E che proprio a Vitale, anche in questo caso, si richiami lo scrittore toscano, appare inconfutabilmente dalla chiosa autografa relativa al passo in questione:

[Almena] fu moglie di Anfitrione il quale essendo andato a studio e dovendo tornare, essa per meglio piacere al suo marito si adornò nobilissimamente; e così fece Fiammetta quando le fu detto che il suo Panfilo tornava.⁵⁸

È chiaro, anche qui, che l'accento ad Anfitrione che era "andato a studio" rimanda direttamente all'opera vitaliana e non certo all'*Amphitruo* plautino.

2.5. In ogni modo, non contento di semplici riecheggiamenti, il Certaldese aveva già parafrasato, qualche anno prima, intera la trama del *Geta* nell'*Amorosa visione* (18.70–88):

Vedeasi appresso quivi la biltate,
in una storia che venia, d'Almena
piena di grazia e di tutta onestate
in suoi sembianti gioconda e serena;
a cui Giove, in forma del marito
che dallo studio tornava d'Atena,
tutto il suo disio avea compito.
Vedevasi Geta doloroso

⁵⁶ Vitale di Blois 1980, 186–88. Il brano, come sempre, è ricco di reminiscenze degli *auctores*. Per "atria vestit ebur" (v. 42), cfr. Lucano, "ebur atria vestit" (*Phars.* 10.119); per "gaudia testatur" (v. 45), cfr. Ovidio, "gaudia testantur" (*Met.* 8.420); per "vivat ut arte decor" (in clausola al v. 48), vd. ancora Ovidio, "ab arte decor" (*Fasti* 2.764). Una possibile eco di Plauto (*Asin.* 207) è stata poi ipotizzata, per il v. 43, da Cugusi 1991, 212.

⁵⁷ Cfr. Chiecchi 1980.

⁵⁸ In Boccaccio 1939, 208.

perch'un altro n'avea 'n casa sentito.

Appresso v'era Birria nighittoso
caricato di libri; al picciol passo
parea venisse tutto dispettoso,
senza alcun ben, dicendo: "Oimè lasso,
quando sarà ch'i' posi questo peso
che sì m'affolla, ponendolo abbasso?"

Inver lo ciel ne già, poi ch'ebbe preso
Giove il diletto che di lei li piacque,
pregna lasciandola, al salire inteso:
di cui appresso il forte Ercule nacque.⁵⁹

Nella prima redazione (A) del poemetto allegorico, che abbiamo ora riportato, Boccaccio ci "presenta ancora Anfitrione come uno studente di filosofia "che dallo studio tornava d'Atena"; nella seconda (B), invece, "questo particolare vien meno, sostituito da un accenno al prolungarsi della notte dedicata alle nozze divine ("tre notti in una in dolce gaudio mena"): ed è un passo avanti verso quella che potremmo chiamare la versione classica del mito."⁶⁰ Così, giustamente, scriveva nel 1953 Guido Martellotti. E a lui, ma con maggiore approfondimento, faceva eco, poco più di vent'anni dopo, Vittore Branca nel ricchissimo commento alla sua fondamentale edizione critica dell'*Amorosa visione* del 1974 (rivista, aggiornata e ampliata nel 2000), laddove, fra l'altro, il grande filologo savonese rilevava che "probabilmente furono proprio questi versi a determinare la falsa attribuzione al Boccaccio del volgarizzamento quattrocentesco, che godeva tanta fama e che va restituito forse a Domenico da Prato"⁶¹ (Branca alludeva al *Geta e*

⁵⁹ Boccaccio 2000, 52. La prima ediz. del poemetto fu pubblicata da Vittore Branca a Bari nel 1939 per gli "Scrittori d'Italia" della Laterza, e quindi nel 1944 per l'Accademia della Crusca. A essa fece seguito, nel 1974, una seconda ediz., ampiamente e dottamente commentata, apparsa entro la serie di *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca (in Boccaccio 1974). Ediz., quest'ultima, della quale quella del 2000 — cit. *supra*, nota 10, e che qui tengo presente — costituisce un sostanzioso aggiornamento, non soltanto bibliografico: cfr. Caruso 2007.

⁶⁰ Martellotti 1983, 227. Perché sia più chiaro quanto verrà detto fra breve, trascrivo integralmente, qui di seguito, il passo della seconda redazione (B): "Vedeasi appresso quivi la biltate, / in altra istoria che venia, d'Almena / di grazie ornata e piena d'onestate. / In suoi sembianti gioconda e serena, / con Giove trasformato nel marito / tre notti in una in dolce gaudio mena. / Tutto vedeasi poscia sbigottito / anche il suo servo Geta, e doloroso / ch'un altro Geta in casa avea sentito. / Appresso v'era Birria nighittoso / caricato di libri, a picciol passo, / con viso ribuffato e dispettoso, / senza alcun ben, dicendo: "Oimè lasso, / quando serà ch'io posi questo peso / che sì m'affolla, e pur porrollo abbasso?". / Inver il ciel veggio, poi ch'ebbe preso / Giove il diletto che di lei li piacque, / pregna lasciarla, su al salire inteso: / del cui piacer il forte Ercol ne nacque" (*Amorosa visione* [B] 18.70–88, in Boccaccio 1974, 194).

⁶¹ Boccaccio 1974, 654.

Birria di Ghigo d’Attaviano Brunelleschi, completato, appunto, dal notaio ser Domenico da Prato — che agli inizi del Quattrocento vi aggiunse 25 ottave e rimaneggiò il tutto — e destinato a notevole fortuna)⁶²; e, soprattutto, metteva in risalto il fatto che

il Boccaccio, per primo riducendo la redazione latina [...] alle linee essenziali e accentuandone il carattere caricaturale, ne introduce nella nostra letteratura i tipi popolarmente sornioni da cui poi mutuerà certe sue note e atteggiamenti perfino Margutte. I due servi sono già fermati negli atteggiamenti fantastici che poi amerà la tradizione popolare: se il dotto Geta è giustamente sorpreso e sconvolto, riesce però a scaricare il suo pesante fardello su *Birria* ‘nighittoso.’ Il Boccaccio letterato sottolinea, fin da questi versi, la superiorità che dal poemetto popolare verrà attribuita chiaramente al servo più istruito.⁶³

Dopo avere opportunamente osservato che il Boccaccio maturo — quando nelle *Genealogie deorum gentilium* avrebbe dedicato alla nascita di Ercole due accenni, uno nel capitolo su Alcmena (*Gen.* 12.28), l’altro appunto, in quello su Ercole (*Gen.* 13.1)⁶⁴ — non avrebbe più fatto alcun riferimento alla leggenda medievale di Anfitrione, di Geta e di *Birria*, in virtù di

⁶² Cfr. Arlia 1879. Il testo Arlia è stato quindi ristampato in Chiarini (1982, 29–85). Su di esso, vd. Guerri 1931; Levi 1932; Lanza 1971, 110–36 e 271–306 (con l’importante rec. di Mazzotta 1975). Per un accurato confronto fra *Geta e Birria* e il *Geta* di Vitale di Blois, cfr. poi Bertini, in Vitale di Blois 1980, 153–56 (che riscrive, in buona sostanza, quanto già affermato in Bertini 1973, 72–75).

⁶³ Boccaccio 1974, 654.

⁶⁴ “De Alcmena Electrionis filia, et Amphytrionis coniuge. Alcmena, ut dicit Lactantius, filia fuit Electrionis. Quod et Plautus in *Amphytrione* testatur dicens: ‘Qui cum Alcmena est nupta, Electri filia.’ Hec quidem, ut ibidem dicit Plautus, nupsit Amphytrioni thebano, et a Iove dilecta est, et in specie Amphytrionis viri sui ab eo oppressa, Herculem peperit, ut in sequentibus, ubi de Hercule dicitur latius” (*Gen.* 12.28.1); “Hercules, ut scribit in *Amphytrione* Plautus, filius fuit Iovis et Alcmene. Que, ut quidam volunt, hac lege nupsit Amphytrioni, ut mortem fratris sui a Thelobois occisi ulcisceretur; in qua expeditione, ut ubi supra ait Plautus, cum versaretur Amphytrion, Iuppiter in Alcmenam ardens, Amphytrionis militantis forma sumpta ante lucem, quasi ab expeditione rediens, accessit ad eam, que cum eum virum suum crederet, cum eo concubuit, ex quo concubitu, esto ex Amphytrione pregnans esset, concepit, ad quam conceptionem nolunt noctem unam suffecisse, quin imo aiunt tribus in unam iunctis, lasciviendi spatium adultero Iovi concessum” (*Gen.* 13.1). Interessante, in entrambi i passi, l’esplicito — e corretto — rinvio all’*Amphitruo* di Plauto (per cui vd. *infra*, note 65–66 e contesto). Un altro passo significativo delle *Genealogie*, in tal direzione, è: “De Amphytrione filio Alcei [...]: Amphytrion, ut Paulus ait, filius fuit Alcei, homo armorum insignis, ut Plautus in comedia eiusdem *Amphytrionis* ostendit. Huic coniunx fuit Alcmena, cum qua Thebis morabatur, ubi, dum ipse pro Thebanis adversus Theloboeos bellum gereret, Iuppiter eius in specie Alcmenam oppressit, et ex ea suscepit Herculem” (12.30.1). Il Paulus cui qui il

una rinnovata e ‘preumanistica’ utilizzazione dei testi classici, Branca passava a esaminare le differenze fra il testo A e il testo B dell’*Amorosa visione*, notando anch’egli — come già Martellotti prima di lui — la soppressione, nella seconda redazione del poema allegorico, della “notizia leggendaria dell’assenza di Anfitrione da Tebe per compiere i suoi studi ad Atene” e, inoltre, come il v. 75 del testo B (“tre notti in una in dolce gaudio mena”) ripettesse “un particolare meraviglioso del mito non secondo il *Teseida* (“doppia notte”), ma riflettendo la *Genealogia* (“tribus in unam iunctis”); e aggiungendo, ancora, come proprio nelle *Genealogie* spesseggino le citazioni dell’*Amphitruo* (*Gen.* 1.9; 3.22; 12.28),⁶⁵ “una delle otto commedie plautine lette dal Boccaccio nella sua maturità.”⁶⁶

Occorre osservare, però, che pur nella seconda redazione dell’*Amorosa visione* i personaggi principali non sono né Giove, né Anfitrione, né Alcmena, ma ancora una volta Geta e Birria, il primo “dolente d’essersi incontrato con un altro se stesso,” il secondo “neghittoso col carico del suo fardello di libri,” laddove “le fonti classiche e le medievali s’incontrano e si giustappongono senza darsi disturbo.”⁶⁷ La più meditata e consapevole conoscenza degli *auctores* classici, da parte del Boccaccio ormai maturo, non portò quindi del tutto — come rilevava Guido Martellotti — a una più scaltrita rielaborazione del passo relativo alla vicenda di Anfitrione e del divino concepimento di Ercole. L’interesse del poeta, infatti, è polarizzato sui due più significativi e innovativi personaggi della *pièce* vitaliana, Geta e Birria, che di essa costituiscono l’anima e l’essenza (basti pensare al cenno, operato

Boccaccio rinvia è Paolo da Perugia, una delle sue fonti principali per la composizione dell’opera. Per il testo delle *Genealogie deorum gentilium*, mi servo, qui e di seguito, dell’ediz. critica a cura di Zaccaria (in Boccaccio 1998).

⁶⁵ “De Nocte prima Terre filia. [...] Quod autem Iovi faverit fabula manifestat, ut patet per Plautum in *Amphytrione*, nam cum accessisset in diluculo Iuppiter ad Alcmenam, Nox ut illi prestaret obsequium tanquam a crepusculo nocturno inchoasset, perseveravit in longum ex quo quadrigam meruit, per quam circuitiorem terre continuam quam facit intelligo” (1.9.1–6); “De Venere magna [...]” (3.22); “Nam et Plautus sic etiam illam vocat dicens: ‘neque Iugula neque Vesperugo neque Virgilie occidunt’” (3.22.20). *Gen.* 12.28 è già stato citato *supra*, nota 64.

⁶⁶ Branca in Boccaccio 2000, 390. Oltre all’*Amphitruo*, le altre sette commedie plautine note durante tutto il Medioevo sono *Asinaria*, *Aulularia*, *Captivi*, *Casina*, *Cistellaria*, *Curculio*, *Epidicus*.

⁶⁷ Martellotti 1983, 227.

circa due secoli dopo dal Machiavelli nella celebre lettera a Francesco Vettori del 10 dicembre 1513, al “Geta quando e’ tornava dal porto con e libri d’Amphitrione”).⁶⁸

Qualcosa di simile, in merito al riferimento a Geta e Birria, si riscontra anche nel Petrarca il quale, in un passo del II libro delle *Invective contra medicum*, così, a un certo punto, si rivolge ironicamente al proprio destinatario: “vel orandus Plautus ut alicubi in Amphytrione te collocet, ubi sillogismos tuos explicans probes Birriam nichil esse.”⁶⁹ L’attribuzione del *Geta* — cui qui il Petrarca ovviamente si riferisce — a Plauto testimonia come la fama e la fortuna della commedia mediolatina fossero tali da consentire che un uomo della cultura di messer Francesco la scambiasse per autenticamente plautina (e a Plauto, d’altronde, il *Geta* è attribuito in alcuni manoscritti).⁷⁰ Ma risulta altresì evidente e ben diretta, in questo brano petrarchesco,

la punta polemica contro le goffe presunzioni dialettiche del suo avversario, paragonate a quelle di Geta ai danni di Birria. Il secondo libro dell’*Invectiva*, come il Bosco ha dimostrato, è del 1353, di poco posteriore al periodo (1343–50) in cui cade, secondo ogni verosimiglianza, un’attenta lettura del commediografo latino. La migliore conoscenza dell’opera plautina non aveva portato dunque a correggere l’erronea attribuzione: tra i due ordini di fatti non c’era stato quell’accostamento consapevole che è necessaria spinta alla critica.⁷¹

2.6. Se dunque il Petrarca coglieva intimamente l’essenza e la vera natura della commedia di Vitale, fondata appunto sulla satira dei falsi filosofi, il Boccaccio del *Decameron*, più o meno in quegli stessi anni, riutilizzava le suggestioni del *Geta* nell’ambito di quell’inesauribile repertorio “teatrabile” di situazioni che è il suo capolavoro novellistico.⁷² Obliterati i chiari ed espliciti riferimenti operati nel *Teseida*, nell’*Amorosa visione* e nell’*Elegia di madonna Fiammetta*, la riscrittura boccacciana si fa quindi più sottile e consapevole, per una codifica, nel vasto collettore della novella, di alcuni dei

⁶⁸ Machiavelli, *epist.* 216: cito secondo il testo riprodotto da Larosa 2008, 246; vd. anche Machiavelli 1989, 192–201 (a p. 193, comm. a p. 197); e Machiavelli 1992, 57–64 (a p. 58, comm. a p. 102).

⁶⁹ Petrarca 1950, 45, r. 230 e ss. Ma dell’opera petrarchesca si vd. ora l’eccellente ediz. critica a cura di Francesco Bausi: Petrarca 2005, 24–169 (col corredo dell’importante vol. dello stesso Bausi 2008).

⁷⁰ Cfr. Paeske 1976, 8–66.

⁷¹ Martellotti 1983, 228. Lo studioso si riferiva, in questo passo, al saggio di Bosco 1948 (poi in Bosco 1970).

⁷² Vd., fra i moltissimi studi in tal direzione, Borsellino 1974; Stewart 1986; Stäuble 2009.

generi letterari minori e “brevi” quali il *fabliau*, l'*exemplum*, il *lai*, la *legenda* agiografica e, appunto, la commedia elegiaca.⁷³

La scena di Calandrino lapidato lungo il Mugnone, nella celebre novella dell'*eliotropia* (*Dec.* 8.3),⁷⁴ può rinviare infatti, per analogia di situazione, al brano del *Geta* in cui il protagonista prende a sassate Birria, fingendo di non vederlo (vv. 185–208).⁷⁵ Ancora, si pensi alla novella di re Agilulfo, nella quale si narra di un palafreniere che, indossati gli abiti del proprio sovrano, riesce a giacere con la regina senza che ella si accorga di alcunché (*Dec.* 3.2),⁷⁶ in una situazione che risulta “analogica a quella di Anfitrione che viene involontariamente tradito dalla moglie, proprio perché Giove ha assunto le sembianze del marito”: analogia, questa, rafforzata dal particolare che entrambi i sovrani, Anfitrione da un lato, Agilulfo dall'altro, “si accorgono del tradimento in seguito alle ingenuie rivelazioni delle rispettive consorti sull'intraprendenza erotica dei due coniugi.”⁷⁷ Infine, come l'Alcmena di Vitale, nella conclusione della commedia, riesce con la sua spiccata intelligenza a sdrammatizzare e a risolvere l'accaduto, facendo credere all'ingenuo marito di aver sognato (“Vos equidem vidi, vel vos vidisse videbar... / Luserunt animos sompnia sepe meos”; 523–24),⁷⁸ così succede nella novella di Pinuccio (*Dec.* 9.6)⁷⁹ che, “dopo aver giaciuto con la figlia di un oste, rivela di notte involontariamente a quest'ultimo le sue *performances*, convinto di rivolgersi all'amico Adriano,” il quale, a sua volta, riuscirà a salvarlo da quella perigliosa situazione, “insultandolo per il suo fastidioso sonnambulismo.”⁸⁰

3.1. Come si è fatto per il *Geta* nel paragrafo precedente, e perché risulti più chiaro e perspicuo quanto verrà detto in seguito, ritengo opportuno, in primo luogo, proporre qui un riassunto della seconda commedia elegiaca

⁷³ Bruni 1990, 302–26 (Bruni, insieme a Bertini, è forse lo studioso che ha conferito il maggior peso al ruolo e alla funzione svolti dalla commedia elegiaca nell'elaborazione di alcune novelle del *Decameron*). Cfr. Bausi 2017, 131–51.

⁷⁴ Boccaccio 1980, 905–19.

⁷⁵ Vitale di Blois (1980), 204–06. Il primo che rilevò tale riecheggiamento, ch'io sappia, fu Levi 1932, 525–26. A lui hanno fatto eco Bertini 1977–78, 136; Goldin 1981–82, 352; e Bruni 1990, 321.

⁷⁶ Boccaccio 1980, 338–45.

⁷⁷ Calliero Amorino 1980, 336n5. Per un probabile riecheggiamento dell'*Alda* di Guglielmo di Blois nella stessa novella, vd. *infra*, § 3.5.

⁷⁸ Vitale di Blois 1980, 240.

⁷⁹ Boccaccio 1980, 1073–79.

⁸⁰ Calliero Amorino 1980, 336n5.

trascritta dal Boccaccio nel cod. Laur. Plut. 33.31 e da lui utilizzata a più riprese nelle sue opere, ovvero l'*Alda* di Guglielmo di Blois.⁸¹

Alda muore di parto, dando alla luce una bambina. Prima di morire, la donna raccomanda all'inconsolabile e querulo sposo Ulfo di prendersi cura della figlia, rivestendo per lei, al contempo, le funzioni di padre e le veci della madre. Ulfo alleva la figlia alla quale — per perpetuarne la memoria, ma anche al fine di vedere in lei quasi una 'seconda consorte' — ha dato il nome della defunta madre, Alda, con grande cura e dedizione, nel silenzio della casa e tenendola lontana dal mondo e dalle sue tentazioni⁸² (e non si può escludere che, nell'affetto esclusivo che egli nutre per la figlia, si ritrovi un fondo di sentimento morboso, se non addirittura incestuoso, almeno a livello di semplice desiderio inconfessato).⁸³ La fanciulla che, fra l'altro, cresciuta in questa maniera non ha mai visto altri uomini al di fuori del padre, è di un'ingenuità (e di un'ignoranza) disarmante riguardo a tutto ciò che concerne l'amore fra un uomo e una donna e, soprattutto, il sesso e i suoi vari aspetti. Tuttavia, la fama della sua eccezionale bellezza — presentata dal poeta secondo il consueto canone della *descriptio pulchritudinis* — si diffonde un po' dappertutto e accende la fantasia di Pirro, un giovane spudorato e intraprendente che decide di fare sua, in un modo o nell'altro, l'inesperta ragazza. Pirro ha uno schiavo, Spurio (personaggio laido e del tutto inaffidabile, come in genere sono gli schiavi e i servi, maschi e femmine, delle commedie elegiache latine).⁸⁴ Costui, fingendo di voler aiutare il giovane padrone, gli spilla del denaro con la promessa che cercherà di convincere Alda a cedergli, ma in realtà si disinteressa completamente della faccenda e utilizza la somma versatagli da Pirro per riconquistare, per una volta almeno, l'amore della sua ganza Spurca (personaggio altrettanto immondo e sgradevole, se non ancora di più, e il cui nome già si commenta da sé).⁸⁵ Pirro, tradito e turlupinato dallo scaltro schiavo, una volta che ha visto fallire il tentativo di sedurre Alda col denaro, segue allora il consiglio della vecchia nutrice (anch'essa personaggio canonico, qui con la tipica funzione

⁸¹ Edizioni principali: Guglielmo di Blois 1892; Guglielmo di Blois 1931; Guglielmo di Blois 1998 (è questa l'ediz. da me seguita). Altra bibliografia generale e/o specifica sull'*Alda* verrà via via citata, quando necessario, nelle prossime note.

⁸² Su questo motivo, cfr. Fehling 1986, 186–207.

⁸³ L'argomento è stato molto studiato in linea generale, ma certamente meriterebbe un ulteriore approfondimento, a proposito della figura di Ulfo nell'*Alda*. Per un primo approccio, si leggano le osservazioni di Poirion 1988, 55–59.

⁸⁴ Sull'argomento vd., in generale, Bertini 1979, 77–80.

⁸⁵ Rimando a Bisanti 2009, 149–52.

di mezzana)⁸⁶ e, approfittando della sua incredibile rassomiglianza con la propria sorella, che è amica carissima della stessa Alda, si traveste da donna — altro *tópos* diffusissimo nella narrativa e nel teatro di tutti i tempi, dall'antichità classica fin quasi ai nostri giorni⁸⁷ — potendo così entrare in casa della ragazza e, approfittando della sua estrema ingenuità in fatto di sesso, riesce a sedurla abbastanza facilmente. Alda, però, rimane incinta e Ulfo, erroneamente convinto che la figlia non abbia mai conosciuto uomini, se la prende stoltamente con la sorella di Pirro, accusandola addirittura di essere un'ermafrodita. È dunque in gioco l'onore di entrambe le ragazze (peraltro ambedue sostanzialmente innocenti). Ma, come in ogni commedia che si rispetti — e le commedie elegiache non vengono meno a tale caratteristica — il finale ristabilisce l'ordine (sociale, familiare, affettivo, morale) temporaneamente alterato dall'accavallarsi e dal precipitare degli eventi: le nozze riparatrici fra Alda e Pirro, infatti, porranno fine alla spiacevole situazione che era venuta a determinarsi e agli immancabili, fastidiosi pettegolezzi che ne erano derivati.⁸⁸

3.2. Lo studio degli influssi che l'*Alda* ha esercitato sul Boccaccio è acquisizione relativamente recente, e si può datare a partire da un breve ma — almeno a parer mio — assolutamente convincente intervento di Ferruccio Bertini, pubblicato quarant'anni or sono.⁸⁹ Lo studioso genovese, dopo aver brevemente presentato una panoramica critica sui rapporti intercorrenti fra le opere del Boccaccio e le commedie elegiache latine del XII e XIII secolo, rilevava giustamente come non risultassero, fino a quel momento, riscontri di “una utilizzazione dell'*Alda* di Guglielmo di Blois”: cosa, questa, che suscitava una discreta meraviglia, “soprattutto perché la commedia ben si prestava a una rielaborazione in forma di novella.”⁹⁰ Dopo aver presentato e riassunto il contenuto dell'opera mediolatina, Bertini proponeva quindi un inedito parallelo con una novella — peraltro assai celebre, per non dire famigerata — del *Decameron*, quella, invero un po' scollacciata, nella quale “Alibech divien romita, a cui Rustico monaco insegna rimettere il diavolo in

⁸⁶ La figura della mezzana — assai diffusa nelle commedie elegiache, dal *Pamphilus* al *De uxore cerdonis* — anticipa il personaggio di Celestina, la protagonista, sullo scorcio del sec. XV, della celebre *pièce* di Fernando de Rojas. Cfr. Bonilla y San Martín 1906, 372–86; Feo 1990; Moure Casas 1998, 443–73.

⁸⁷ Vd. il lungo saggio “Il travestimento come teatro nel teatro” in Stewart 1986, 161–247. Di questo motivo si tornerà a discorrere alla fine di questo lavoro (§ 3.5).

⁸⁸ Anche in questo caso, come per il *Geta*, ho rielaborato e ampliato il riassunto di Bertini 1973, 15–16.

⁸⁹ Bertini 1977–78, 135–41 (poi ripreso, in sintesi, in Guglielmo di Blois 1998, 31–32).

⁹⁰ Bertini 1977–78, 137.

Inferno” (*Dec.* 3.10).⁹¹ In particolare, i due testi, “in apparenza tanto lontani per argomento e ambientazione, rivelano tutta una serie di affinità più o meno strette, relative, naturalmente, all’unico episodio che li accomuna, quello in cui viene descritta la seduzione della fanciulla.”⁹² Il Boccaccio si è quindi ricordato della commedia da lui probabilmente trascritta in epoca giovanile — e comunque prima dell’inizio della composizione del suo capolavoro novellistico — e da essa ha tratto più di uno spunto. Egli, soprattutto, si è servito della lunga scena che Guglielmo di Blois dedica alla seduzione e al conseguente amplesso di Pirro e Alda, verso la fine della commedia (*Alda* 439–510),⁹³ nella parte centrale della novella di Alibech e Rustico (*Dec.* 3.10.11–25).

I singoli punti di contatto che sono stati individuati da Bertini fra le due opere, e che riguardano non solo somiglianze di contenuto e di situazione, ma anche espliciti e inoppugnabili richiami verbali ed evidenti analogie espressive, provano generalmente una sicura dipendenza della novella boccacciana dalla commedia di Guglielmo di Blois. È vero che talvolta si tratta di situazioni assolutamente topiche, onde il confronto viene a perdere un po’ del suo valore, come, per esempio, gli accenni del Boccaccio all’ingenuità e all’inesperienza sessuale della romita Alibech in *Dec.* 3.10.6 (“*simplicissima* era e d’età forse di quattordici anni”) e 11 (“tentato primieramente con certe domande, *lei non avere mai uomo conosciuto* conobbe e così esser *semplice* come parea”; corsivo mio), che potrebbero rinviare ad *Alda* 151–52 (“*Iam matura thoro, plenis adoleverat annis / nec preter patrem viderat Alda virum*”)⁹⁴ e 443–44 (“*Alde simplicitas docilem se spondet eique / instat pollicitum solvat ut ille suum*”),⁹⁵ ma in altri casi il parallelo è stringente. Si mettano a confronto *Alda* 445–48 (“*Ne careant fructu documenti semina nostri / totam conformes te michi,*’ Pirrus ait; / *quod faciam facias*

⁹¹ Boccaccio 1980, 443–50.

⁹² Bertini 1977–78, 139.

⁹³ Guglielmo di Blois 1998, 94–102.

⁹⁴ Guglielmo di Blois 1998, 64. Si osservi che il v. 151 (“*Iam matura thoro, plenis adoleverat annis*”) è praticamente identico a Claudiano *De raptu Proserpinae* 1.130 (“*iam vicina thoro, plenis adoleverat annis*”) con la semplice sostituzione di *matura* a *vicina* (ma *matura* è variante minoritaria della tradizione ms. claudiana). Si vd. anche Virgilio (1981), *Aen.* 7.53 (“*iam matura viro, iam plenis nubilis annis*”; detto di Lavinia); Ovidio (1998), *Fasti* 3. 59 (“*Martia ter senos proles adoleverat annos*”; in riferimento a Romolo e Remo); Stazio (1998), *Theb.* 2.254 (“*thalamis ubi casta adolesceret aetas*”; dove si discorre delle vergini argive); e, soprattutto, Stazio (1994), *Ach.* 1.291–92 (“*expleto teneri iam fine pudoris / virginitas matura toris annique tumentes*”; qui si tratta delle figlie di Licomede re di Sciro). Sulla questione relativa alla possibile ispirazione staziana — appunto dall’*Achilleis* — dell’*Alda*, cfr. Ugolini 1980.

⁹⁵ Guglielmo di Blois 1998, 94 (anche per la prossima citazione).

et facta meis tua factis / succurrant, votis sint tua iuncta meis”) e *Dec.* 3.10.12 (“Tu il saprai tosto, e perciò *farai quello che a me far vedrai*”; corsivo mio): qui l’analogia è provata non solo da una sostanziale sovrapposibilità di situazione — fondata, fra l’altro, sul tipico tema della “reciprocità amorosa”⁹⁶ — ma soprattutto dal ribattente poliptoto, e nella commedia e nella novella, dei verbi “facio” (in latino) e “fare” (in italiano), peraltro con una trasparente e voluta allusione, da parte di Guglielmo di Blois, al *factum*, il quinto e il più appagante dei cinque *gradus amoris* elaborati e teorizzati dalla casistica erotica medievale⁹⁷; oppure, ancora, il passo boccacciano — e ‘boccacesco’ nella più tipica accezione del termine — nel quale la credula Alibech, meravigliatasi della “resurrezion della carne” del lascivo monaco, gli chiede stupefatta: “Rustico, quella che cosa è che io ti veggio che così si pigne in fuori?” (*Dec.* 3.10.13), domanda che ricalca palesemente la sorpresa e il dubbio che, fra sé e sé, avverte l’ingenua Alda dinanzi a Pirro travestito da donna, con la successiva richiesta di chiarimento — stavolta in discorso indiretto — in *Alda* (“sedula queque notat / inque voluptatem Veneris resoluta volutat / secum quid sit ea cauda vel ille tumor; / unde voluptatis sit in illo tanta rigore / gratia, dum secum discutit, inquit ita”; 468–72)⁹⁸; o, infine, la ripresa pressoché *ad verbum* del testo mediolatino nel passo boccacciano in cui Alibech, consumato per ben sei volte l’amplesso col monaco Rustico, constata candidamente: “e per certo io non mi ricordo *che mai alcuna altra io ne facessi che di tanto diletto e piacer mi fosse*” (*Dec.* 3.10.25, corsivo mio), da confrontare, in palese analogia situazionale e terminologica, con la battuta di Alda, nella commedia mediolatina, che altrettanto candidamente afferma che mai nulla potrà esservi, per lei, di più gradito (“nil umquam poterit gratius esse michi”; *Alda* 482).⁹⁹

Concludendo la disamina di questi confronti — e di altri, che qui non illustro perché assai meno stringenti e per i quali rinvio alla lettura del contributo — Bertini poteva quindi scrivere:

Certo Boccaccio rielaborò con arte ineguagliabile il materiale che il testo medievale gli offriva e seppe trattare con mano leggera e con raffinata eleganza un tema che in Guglielmo di Blois aveva rasentato più volte la volgarità, ma sul fatto che l’*Alda* sia stata la principale fonte d’ispirazione per la novella di Rustico e Alibech non credo possano sussistere ormai ragionevoli dubbi.¹⁰⁰

⁹⁶ Sul motivo, cfr. Bonanno 1973; Bisanti 1999, 21–29; Gaggero 2005; e Tuzzo 2016. Il tema gode di ampia attestazione nelle commedie elegiache: cfr. Rossetti 1983–84.

⁹⁷ Cfr. Helm 1941; Friedman 1965; Bisanti 2004, 43–48.

⁹⁸ Guglielmo di Blois 1998, 96–98.

⁹⁹ Guglielmo di Blois 1998, 98.

¹⁰⁰ Bertini 1977–78, 141.

Se, quindi, da una parte è evidente il legame che unisce la novella boccacciana alla commedia di Guglielmo di Blois, è però pur vero, dall'altra, che non bisogna dimenticare — né, tanto meno, considerare “fuorviante,” come avventatamente sosteneva lo stesso Bertini¹⁰¹ — l'indissolubile influsso che, sulla storia di Rustico e Alibech, ha operato la letteratura di devozione, con le sue storie di seduzione di pii eremiti e di sant'uomini da parte di femmine ribalde, talvolta vere e proprie ipostasi e personificazioni del demonio (basti pensare a molti racconti esemplari di Iacopo Passavanti e di Domenico Cavalca), vicende edificanti, queste, che il Boccaccio evidentemente parodizza con innata maestria e superiore compiacenza. Nella novella di Alibech — per seguire, al riguardo, le finissime osservazioni di Vittore Branca, più volte riprese dagli studiosi successivi — il Boccaccio usa un registro stilistico e narrativo particolarmente significativo, nella consapevole dissacrazione (o meglio 'ironizzazione') della letteratura edificante e pietosa:

Il procedimento — scriveva l'autorevole critico — è quello che porta risolutamente a prendere le distanze dalle tradizioni letterarie più divulgate rovesciandole dall'interno, o meglio ironizzandole sottilmente e risolutamente. È una controletteratura per rinnovare la letteratura, è una forzatura di codici linguistici e strutturali per rinnovare dall'interno temi e intrecci ormai topici e stanchi.¹⁰²

E così, se nella grande novella di Alatiel (*Dec.* 2.7),¹⁰³ che pure ha forse subito qualche influsso dell'*Alda* — come ipotizzato a suo tempo da Daniela Goldin¹⁰⁴ —, è possibile individuare lo stravolgimento delle leggende di vergini (Uliva, Orsola, etc.) che riescono a passare caste e vittoriose attraverso mille pericoli e mille peripezie,¹⁰⁵ in quella di Alibech è indubbio leggere una trascrizione, una deformazione in chiave osceno-caricaturale del tema ricorrente delle romite e dei romiti tentati dal diavolo (dalla *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze alla *Vita di sant'Abraham* di Domenico Cavalca, fino alla *Legenda Rustici*). E proprio in questo risiede, a mio parere, l'importanza della novella in questione, nella quale alle finalità parodistiche e dissacratorie nei confronti della letteratura devozionale basso-medievale è

¹⁰¹ Bertini 1977–78, 138.

¹⁰² Branca 1981, 337.

¹⁰³ Boccaccio 1980, 224–57.

¹⁰⁴ Goldin (1981–82, *passim*) suggerisce infatti a più riprese — ma sempre in maniera assolutamente generica — che il tema ricorrente della bellezza di Alatiel accomuna la novella boccacciana all'*Alda*.

¹⁰⁵ Vd., fra i moltissimi interventi specifici su *Dec.* 2.7, Segre 1974 (poi in Segre 1975); Almansì 1980, 143–60; e Benedetti 1992. Sul motivo, cfr. poi, Avalle 1977 (poi in Avalle 1990, 174–205).

sommata la non irrilevante eco dell'*Alda*, i cui versi latini non vengono utilizzati dallo scrittore toscano esclusivamente per fini strutturali e/o contestutistici, ma prevalentemente per il loro valore di suggestioni terminologiche e formali. Le due ipotesi, quindi — quella di Ferruccio Bertini e quella che da Letterio di Francia¹⁰⁶ conduce a Vittore Branca e ai più recenti interventi in tal senso, e che vede nella novella appunto la parodia delle pie leggende agiografiche¹⁰⁷ — non sono in contrasto, secondo me, anzi è significativo che il Boccaccio, nella dissacrazione di un motivo tanto topico e stantio, mille volte riproposto nella letteratura devozionale ed esemplare, si sia servito degli echi della scena lasciva fra Pirro e Alda, in quella costante ricerca linguistica, in quell'incessante mescidanza lessicografica ed espressiva che costituisce uno dei tratti salienti della sua tecnica di narrazione. Il linguaggio sempre anfibologico e talvolta apertamente osceno che Guglielmo di Blois adopera nella scena di seduzione viene quindi sfruttato da messer Giovanni per maggiormente ironizzare una situazione sentita come ripetitiva, canonica, istituzionale: un linguaggio che crea un effetto di straniamento, di capovolgimento, di bachtiniano rovesciamento del *tópos*, e che proprio per questo risulta più significativo ed efficace,¹⁰⁸ caricando gli echi e le suggestioni dell'*Alda* di un valore e di una funzione che non possono essere certo pretermessi o sottovalutati per una retta e fattiva interpretazione della novella boccacciana della romita Alibech e di Rustico monaco.

3.3. La linea di ricerca così persuasivamente inaugurata da Bertini fu seguita, due anni dopo, da una allor giovane studiosa, Susanna Calliero Amorino, in un breve contributo volto a individuare e a esaminare i possibili echi dell'*Alda* nel *Ninfale fiesolano*.¹⁰⁹ La Calliero Amorino istituiva una serie di raffronti tra la commedia mediolatina e il poemetto boccacciano, riscontrando, in primo luogo, almeno tre elementi paralleli nei due componimenti, per quel che attiene al contenuto e allo svolgimento della *fabula*:

- 1) Lo stratagemma del travestimento muliebre, nell'*Alda* suggerito a Pirro dalla nutrice, nel *Ninfale* ad Africo dalla dea Venere;

¹⁰⁶ Di Francia 1924–25, 1:157–58. Muscetta notava che il Boccaccio “nel suo *Zibaldone Magliabechiano* (c. 196) aveva trascritto la leggenda di san Rustico,” ispirata all’epistola che san Gerolamo indirizzò a Rustico (1972, 220).

¹⁰⁷ Cfr., per es., Storey 1982; Migiel 1998; Marini 2000; sulla Giornata III in generale, vd. Cottino-Jones 1993; e Eisner 2013.

¹⁰⁸ Cfr. Branca 1981, 358–77.

¹⁰⁹ Calliero Amorino 1980, 335–43.

- 2) L'ingenuità e l'inesperienza sessuale delle due protagoniste femminili – Alda e Mensola – per tutto ciò che riguarda l'atto d'amore e le sue conseguenze;
- 3) La maternità di entrambe le fanciulle.¹¹⁰

Altre affinità contenutistiche e linguistiche di diversa importanza, ma talora abbastanza significative, sono poi le seguenti:

- 1) L'atteggiamento mesto e affettuoso di Alimena, madre di Africo, e quello analogo della *sedula nutrix* di Pirro di fronte alla disperazione e alla "mattia d'amore"¹¹¹ dei due giovani: "per che con boce rotta e sconsolata / lui abbracciò, – Caro figliuol – dicendo – / deh, dimmi la cagion del tuo dolere, / e donde vien cotanto dispiacere" (*Ninfale fies.* 133.5–8).¹¹² Cfr. "Instat ei lacrimis, instat prece sedula nutrix / ut causam morbi detegat ille sui. / Vix lacrimis, vix blanditiis extorquet ab illo / quam, quare, quantum quam malesanus amet" (*Alda* 385–88)¹¹³; in particolare, si consideri il boccacciano "deh, dimmi la cagion del tuo dolere," in stretto rapporto di dipendenza da "ut causam morbi detegat ille sui";
- 2) L'espedito del travestimento muliebre cui Pirro e Africo ricorrono per meglio sedurre le fanciulle da loro amate e desiderate: "e poi ch'alquanto sé ebbe mirato, / gli parve essere quel ch'ed'è non era, / e femina di maschio trasmutato" (*Ninfale. fies.* 212.4–6). Cfr. "occurrit nostro mascula virgo stilo" (*Alda* 10)¹¹⁴;
- 3) La descrizione dell'atto d'amore mediante l'utilizzazione della diffusa metafora bellica: "Per la contesa che facean si desta / tal che prima dormia malinconoso, / e, con superbia rizzando la cresta, / cominciò a picchiar l'uscio furioso; / e tanto dentro vi diè della testa, / ch'egli entrò dentro, non già con riposo, / ma con battaglia grande ed urlamento / e forse che di sangue spargimento. // Ma poi che messer Mazzone ebbe avuto / Monteficalli, e nel castello entrato, / fu lietamente dentro ricevuto / da que' che prima l'avean contastato; / ma poi che molto si fu dibattuto, / per la terra lasciare in buono stato, / per pietà lagrimò, e dal castello / uscì poi fuor, umil più ch'un agnello" (*Ninfale fies.* 244–45). Cfr. "Tenditur in tumidum si forte superba tumorem, / exit et a nobis pene revulsa fugit / promptaque luctari sociam luctaminis ambit; / quos tecum lusit, hoc sibi lucta fuit. / Post crebros igitur ictus sudataque multum / prelia presudat hausta labore suo. / Tunc patitur quedam fastidia cumque tremore / victrici solvit digna

¹¹⁰ Calliero Amorino 1980, 339.

¹¹¹ Cfr. Ciavolella 1970 e 1976.

¹¹² Qui e nel corso di questo lavoro, cito il *Ninfale* dalla recente ediz. a cura di D. Piccini (Boccaccio 2013). Ho tenuto, comunque, sempre sott'occhio le edizioni a cura di P. M. Forni (Boccaccio 1991, su cui vd. Bisanti 1992); e di A. Balduino (in Boccaccio 1974a, 273–421 e poi, rivista e aggiornata, in Boccaccio 1997).

¹¹³ Guglielmo di Blois 1998, 88.

¹¹⁴ Guglielmo di Blois 1998, 48.

tributa sue. / Tunc sedet ille tumor, pendet rigor ante superbus / inque suos languet cauda redacta sinus” (*Alda* 501–10)¹¹⁵;

- 4) I morsi affettuosi che i due amanti si scambiano durante l’amplesso: “Quivi l’un l’altro baciava e mordeva, / e strigean forte, e chi le labbra prende” (*Ninfale fies.* 310.1–2). Cfr. “Virginem si dente quasi parcente labellum / attigerit, morsum sustinet ille parem” (*Alda* 455–56)¹¹⁶;
- 5) La semplicità delle due fanciulle, Mensola e Alda: “E tant’era la sua semplicitade, / che non pensò che altro ne potesse / addivenir, come quella che rade / fiata o forse mai niuna avesse / giammai udito per qual degnitate / l’uom si creasse, e poi come nascesse; / né sapea che quel tal congiugnimento / fosse ’l seme dell’uomo e ’l nascimento” (*Ninfale fies.* 306). Cfr. “veraque non vera veraciter asserit esse / salvaturque sua simplicitate dolus” (*Alda* 535–36); e “Alde simplicitas docilem se spondet eique / instat pollicitum solvat ut ille suum” (443–44)¹¹⁷;
- 6) La gravidanza, inspiegabile per le due ragazze: “Ma faccendo suo corso la natura, / in capo di tre mesi incomincioe / a manifesto far la creatura / che dentro al ventre suo s’ingeneroe, / per la qual cosa, a ciò ponendo cura, / Mensola forte si meraviglioe, / veggendosi ingrossare il corpo e ’ fianchi, / e di gravezza pieni e fatti stanchi. // Di questo si facea gran meraviglia / Mensola, la cagion non conoscendo” (*Ninfale fies.* 380–81, 1–2:). Cfr. “Surgit et in crimen Alde iam crescit apertum / venter et insolitum viscera tendit onus. / Ipsa sui ridet surgentia crimina ventris / nec vitio vitium credit inesse suo” (*Alda* 527–30).¹¹⁸

Devo dire che non tutti questi raffronti mi sembrano pienamente probanti e stringenti, e d’altra parte la stessa Calliero Amorino era ben consapevole di ciò, quando scriveva che “non tutti i riscontri hanno uguale validità.”¹¹⁹ Vi è, infatti, più di un problema al riguardo. Innanzitutto, si tratta sovente di situazioni istituzionalizzate e ormai topiche. Per esempio, il parallelo tra “e femina di maschio trasmutato” (*Ninfale fies.* 212.6) e “occurrit nostro mascula virgo stilo” (*Alda* 10) non mi pare particolarmente azzeccato, soprattutto se si guarda al ben differente contesto nel quale si inseriscono le due rispettive espressioni (trattandosi fra l’altro, nella commedia,

¹¹⁵ Guglielmo di Blois 1998, 100–02. Per i vv. 503–04 (“promptaque luctari,” etc.), cfr. Ovidio, “pugnantem tenet luctantisque oscula carpit” (*Met.* 4.358) Il parallelo è istituito da Ugolini 1980, 326n8.

¹¹⁶ Guglielmo di Blois 1998, 96: cfr. Stazio, “nunc thyrsos parcente, ferit” (*Ach.* 1.572), raffronto, anche questo, suggerito da Ugolini 1980, 328.

¹¹⁷ Guglielmo di Blois 1998, 104 e 94.

¹¹⁸ Guglielmo di Blois 1998, 102–04.

¹¹⁹ Calliero Amorino 1980, 342.

del celebre e discusso prologo, vv. 9–28).¹²⁰ Più delicato è il riscontro fra *Ninfale fies.* 244–45 e *Alda* 501–10, che si presta a una più ampia analisi. Infatti, a parte l’eco del *superbum* (*Alda* 501) nella “superbia” (*Ninfale fies.* 244.3), bisogna osservare come scarsi siano i paralleli espressivi e testuali — i due brani, non brevi, sono stati trascritti integralmente, più sopra, anche per supportare chiaramente tale considerazione — pur nella generica e in-negabile similarità di situazione; nel *Ninfale* operano, infatti, evidenti gli echi di una lunga e ininterrotta tradizione canterina e popolareggiante,¹²¹ che nelle ottave in questione sono agevolmente individuabili in un tipo di metafora, quella bellica, che è sì riscontrabile nell’*Alda*, ma che, a proposito dell’atto d’amore, deriva allo scrittore toscano proprio dalla tradizione canterina di cui si è detto or ora, che innerva di sé tutto il poemetto (si legga, per un esempio qualsiasi, la descrizione dell’amplesso contenuta in un cantare trecentesco, *Il Bel Gherardino*: “E s’egli è ver come il libro dimostra, / più e più volte d’amor feciono giostra” (1.24.7–8)¹²²; e anche l’altra celeberrima e famigerata metafora boccacciana: “Ma poi che messer Mazzone ebbe avuto / Monteficalli,” etc. (*Ninfale fies.* 245.1–2) è probabilmente di origine popolaesca — o comunque popolareggiante — come possono comprovare i riferimenti e le analoghe espressioni che si ritroveranno in bocca alla serva Licisca nell’introduzione alla VI giornata del *Decameron* (“messer Mazza entrasse in Monte Nero per forza e con ispargimento di sangue”)¹²³ e poi ancora nel più tardo *Corbaccio* (“le donne [...] ottime sensali e maestre di

¹²⁰ Guglielmo di Blois 1998, 48–50. Sul motivo della *mascula virgo*, in rapporto al Boccaccio, è ritornata, due anni dopo la Calliero Amorino, D. Goldin (1981–82, 348), la quale ha suggerito, per *Ninfale fies.* 212.5–6, un possibile rinvio ad *Alda* 399–402 (è il brano in cui si descrive il travestimento muliebre di Pirro: Guglielmo di Blois 1998, 90): “Vestes alternans illis, in fratre sororem / occultit inque suo est condita fratre soror. / Sic sub veste maris mulierem masculat illa / et sub feminea feminat ipsa marem.” Ma anche in tal caso gli agganci mi sembrano assai labili e generici; così come labili e generici mi sembrano, sempre nel saggio della Goldin, le ‘reminiscenze’ dell’*Alda* che ella crede di individuare in una delle prime scene del *Filocolo* (1.24–30), con la morte di parto di Giulia, moglie di Lelio e madre di Biancifiore (Goldin 1981–82, 358), laddove, per questo episodio, assai significativi sono invece i paralleli con la boccacciana *Elegia di Costanza*, suggeriti da G. Velli (1977 e poi 1995) e, soprattutto, quelli con Chrétien de Troyes (*Yvain* 367–73, *Erec et Enide* 113–14, *Perceval* 770–71) proposti da Morosini 2004, 169.

¹²¹ Cfr. i fondamentali interventi di A. Balduino (1964 e 1984, 57–92).

¹²² *Il Bel Gherardino*, in Balduino 1970, 82. Il cantare in questione — uno dei più celebri e studiati, anche per i suoi rapporti con la letteratura oitanica e la tradizione fiabesca dei racconti di fate — è stato più volte edito, in tempi a noi più vicini: per es., a cura di D. Delcorno Branca (1999, 155) e di F. Zabagli (2002, 63).

¹²³ Boccaccio 1980, 714–15.

far sì che messer Mazza rientrar possa in Valleoscura, donde dopo molte lagrime era stato cacciato fuori”; par. 230).¹²⁴

Vi sono, però, altri problemi ben più gravi, che riguardano principalmente le fonti e la controversa cronologia del *Ninfale fiesolano*. Per quanto concerne il primo problema, già Bonaventura Zumbini, alla fine dell’Ottocento, aveva rilevato nel poemetto eziologico boccacciano la presenza di due antecedenti greco-ellenistici, ovvero il *De amatoriis affectionibus* di Partenio di Nicea (15.1–4) e il romanzo *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio (8.12.1–9), evidenziando altresì suggestioni attinte alla *Descriptio Graeciae* di Pausania (7.20).¹²⁵ I raffronti istituiti dallo studioso, in particolare, riguardavano il tentativo di seduzione della ninfa Dafne da parte del giovane Leucippo, col ricorso all’espedito del travestimento muliebre, in Partenio di Nicea; la favola di Ròdopi violata da Eutinico e disciolta in acqua dalla dea Diana, nella stessa fonte in cui ella aveva perduto la sua verginità, in Achille Tazio; e ancora la vicenda di Dafne e Leucippo, in Pausania. È evidente, però, che Boccaccio, almeno al tempo della composizione del *Ninfale*, non poteva conoscere direttamente tali testi, e infatti già Natalino Sapegno aveva qualificato come “impossibili” i richiami istituiti dallo Zumbini,¹²⁶ mentre uno dei più autorevoli studiosi ed editori del cantare di Africo e Mensola, Armando Balduino, li ha definiti “incertissimi e mai necessari.”¹²⁷ Ben più probabili delle fonti ellenistiche sono, invece, quelle latine, che vanno dalla vicenda di Calisto narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi* (2.401 ss.; e si confrontino inoltre *Fasti* 2.168–70 e *Ninfale fiesolano* 384; *Heroides* 9.27–28 e *Ninfale fiesolano* 162; *Heroides* 11.67–72 e *Ninfale fiesolano* 410–11)¹²⁸ all’*Achilleide* di Stazio, come fu rilevato già verso gli inizi del secolo scorso da Francesco Maggini.¹²⁹ In particolare, i paralleli tra la storia di Achille travestito da donna e Deidamia nel poema staziano, da un lato, e Africo travestito da donna e Mensola nel *Ninfale*, dall’altro, sono significativi e altamente probanti. A questo punto, si può anche arguire che gli echi dell’*Alda* che qua e là è possibile individuare all’interno dell’ordito compo-

¹²⁴ Boccaccio 1977, 51 e 1995, 89.

¹²⁵ In Boccaccio 1896, 11–16.

¹²⁶ Sapegno 1933, 334.

¹²⁷ Balduino 1984, 262.

¹²⁸ Cfr. Terpening 1973 e Muscetta 1972, 155. Sull’influsso ovidiano si soffermano anche Porcelli 1986 (poi in Porcelli 1987, 160–73), Piguet 1985, Armao 1990, e Hernández Esteban 1999.

¹²⁹ Maggini 1914.

sitivo del *Ninfale* siano probabilmente, in tutto o in parte, mediati dal comune modello staziano, dal momento che il poema di Achille e Deidamia ha fornito più di uno spunto alla commedia di Guglielmo di Blois.¹³⁰

Ma la questione più delicata, che ha suscitato i dubbi più gravi — anche se si tratta di un problema un po' sopito, negli ultimi tempi — è stata quella riguardante la cronologia del poemetto boccacciano. Innanzitutto, com'è noto, esso ci è stato tramandato anonimo e viene attribuito al Boccaccio, per la prima volta, soltanto in un manoscritto molto tardo, del 1414.¹³¹ Purtroppo, nessuno oggi nega la paternità boccacciana del *Ninfale*, che tradizionalmente viene assegnato agli anni fiorentini dello scrittore e, in particolare, a un periodo compreso fra il 1344 e il 1346, e quindi in stretta prossimità alla composizione del capolavoro novellistico. Orbene, se tale cronologia è stata generalmente — e genericamente — accettata da tutti gli studiosi che si sono occupati dell'opera, dal Sapegno al Muscetta, dal Bruni alla Battaglia Ricci al Surdich — per non voler citare che alcuni autori delle più importanti monografie complessive sul Certaldese¹³² — non è però mancato chi, a suo tempo, ha manifestato dubbi gravi a tal proposito, come Pier Giorgio Ricci in un importante — benché discusso e discutibile — contributo apparso nel 1971.¹³³ Alla luce di interessanti osservazioni di carattere linguistico e stilistico, l'illustre studioso mostrò infatti di essere incline, in primo luogo, addirittura a negare la paternità boccacciana del *Ninfale*, e quindi, se proprio lo si voglia assegnare alla penna dello scrittore toscano, a retrodatarne la composizione agli anni del suo soggiorno napoletano, facendo del poemetto un'“opera prima,” anteriore al *Teseida*, al *Filostrato*, anteriore anche a quella stessa *Caccia di Diana* che è la sua prima composizione sicuramente databile. Il *Ninfale*, così, verrebbe a configurarsi come un esperimento ‘popolareggiante’ da porre a confronto speculare e oppositivo a quello “colto” e “aristocratico” rappresentato, per l'appunto, dalla *Caccia di Diana*, e quindi, qualora si accettassero le ipotesi del Ricci, suggestive sì ma anche assai rischiose, esso potrebbe essere cronologicamente inquadrato negli anni 1334–35.

¹³⁰ M. Ugolini (1980) ha insistito particolarmente — come si è detto *supra*, nota 94 — sugli echi dell'*Achilleide* nell'*Alda*.

¹³¹ Sulla tradizione ms. dell'opera vd. i fondamentali interventi — propedeutici alla sua ediz. critica (Boccaccio 1974a) — di A. Balduino 1965 e 1967, nonché la sua *Nota al testo* in Boccaccio 1974a, 147–62. Si vd. anche D. Piccini, *Nota al testo*, in Boccaccio 2013, 31–46.

¹³² Sapegno 1933, 333–34; Muscetta 1972, 156; Bruni 1990, 227–34; Battaglia Ricci 2000, 116–17; Surdich 2001, 88–89.

¹³³ Ricci 1971 (poi in Ricci 1985, 13–28).

Contro le tesi del Ricci presero posizione, pochi anni dopo la pubblicazione del suo intervento, sia Carlo Muscetta sia Armando Balduino, i quali ribadirono, con argomentazioni senz'altro convincenti, la validità della *communis opinio* riguardo alla data di composizione dell'opera. Il primo, in particolare, osservava che le presunte tonalità "popolareggianti" caratteristiche del *Ninfale* sono, in realtà, da spiegarsi non tanto come indizi di un'esperienza poetica giovanile, quanto come una precisa e consapevole scelta di genere, in direzione popolare e canterina, ribadendo come la singolarità dell'opera rispetto agli altri componimenti del Boccaccio risiedesse

nella rinuncia alla ricerca del 'mescolato,' alle tentazioni di scrittura colta ed allusiva, onde si erano andate sovraccaricando le altre sue opere, approdando al pluristilismo e all'oltranzismo formale. Una volta assunto lo stile ingenuo del canterino, Boccaccio dovrà rinunciare agli stessi idoli umanistici e a ogni sfoggio di proposito culturale.¹³⁴

Anche il Balduino, ribattendo punto per punto le argomentazioni del Ricci, ha ricollegato il *Ninfale* alla tradizione canterina e ha rintracciato in esso gli incunaboli della cosiddetta "letteratura rusticale," in una direzione che giungerà fino al *Driadeo d'Amore* di Luca Pulci, all'*Ambra* e al *Corinto* di Lorenzo de' Medici, alle *Stanze* del Poliziano.¹³⁵

In ogni modo, per tornare all'assunto fondamentale di questo lavoro, non si può non osservare che, qualora l'ipotesi di una retrodatazione del *Ninfale* fosse veritiera — e senza voler ovviamente neppure prendere in considerazione una sua non appartenenza alla penna di messer Giovanni — l'indagine a suo tempo proposta dalla Calliero Amorino sulle possibili imitazioni dell'*Alda* nel cantare di Africo e Mensola (poi parzialmente ripresa dalla Goldin, da Ferruccio Bertini e da me ripresentata e ridiscussa nelle pagine precedenti) verrebbe a essere in gran parte priva di fondamento. Se infatti il ms. Laur. Plut. 33.31, nel quale il Boccaccio ha trascritto la commedia mediolatina, è cronologicamente assegnabile agli anni compresi fra il 1338 e il 1348, allora esso sarebbe posteriore, e non di poco, alla composizione del *Ninfale fiesolano*, che risalirebbe a sei, otto o anche dieci anni prima. E se il poemetto eziologico fosse effettivamente stato composto negli anni '30 del XIV secolo, esso precederebbe, assai verosimilmente, la conoscenza dell'*Alda* da parte del Boccaccio, e quindi i riscontri fra il *Ninfale* e la commedia di Guglielmo di Blois, a questo punto, verrebbero fatalmente a cadere, le analogie fra i due testi riducendosi al ricorso a *tópoi* convenzionali

¹³⁴ Muscetta 1972, 152.

¹³⁵ Balduino 1984, 250–52. Sulla scia delle osservazioni di Balduino, riprendendole e ampliandole, si sono poi posti P. Orvieto (1979) e F. Fido (1991–92).

oppure a un'utilizzazione di modelli comuni, quali le *Metamorfosi* ovidiane o l'*Achilleide* di Stazio. Bisogna però aggiungere, qualora si volesse propendere per un'ipotesi del genere, che si può sempre pensare che il Boccaccio conoscesse l'*Alda* già fin dal suo primo giovanile soggiorno napoletano e che solo in un secondo momento abbia deciso di trascriverla nel codice Laurenziano. Ma anche tale supposizione, a parer mio, è destinata a cadere, ove si rifletta che, se è vero — com'è vero — che il manoscritto fu esemplato dallo scrittore per fini personali, di raccolta e di consultazione (e di ciò si è detto in apertura di questo intervento), è abbastanza plausibile, altresì, che egli abbia trascritto i vari testi in esso contenuti via via che li andava conoscendo — o che li andava rinvenendo — ritenendoli utili per una futura rielaborazione letteraria.

Come si vede, però, siamo nel campo minato delle ipotesi, ancora più delicate e rischiose, trattandosi di problemi cronologici destinati forse a non avere una risposta definitiva e univoca. Resta comunque il fatto che, ormai quasi quarant'anni or sono, la Calliero Amorino tentò di estendere anche al *Ninfale fiesolano* lo studio dei richiami all'*Alda* nell'opera boccacciana: tentativo senza alcun dubbio meritorio, ma che suscita ancor oggi, proprio per alcuni problemi inerenti al poemetto (soprattutto la questione delle fonti e quella cronologica), qualche ragionevole perplessità o, almeno, qualche non irrilevante motivo di discussione.

3.4. Si è già cursoriamente accennato, in merito alla scena del *Geta* nella quale Alcmena si fa bella — anzi, più bella di quanto già non sia — per accogliere lo sposo di ritorno dallo Studio di Atene, alla tecnica retorica della *descriptio pulchritudinis*, ampiamente codificata ed esemplificata, fra il XII e il XIII secolo, da Matteo di Vendôme e dagli altri teorici e trattatisti di *artes dictandi* e *artes versificandi*, nonché frequentemente utilizzata nelle commedie elegiache e nella letteratura francese medievale; si pensi, per esempio, alle *descriptions* femminili nei romanzi di Chrétien de Troyes.¹³⁶ È una linea, questa, che viene recuperata dal Boccaccio nelle sue opere e, segnatamente, nel *Decameron*.¹³⁷ Lo scrittore, nel suo capolavoro, ha di norma evitato il ricorso all'*amplificatio* nelle *descriptions* di bellezze femminili, peraltro consigliata anch'essa da Matteo di Vendôme,¹³⁸ avvalendosi

¹³⁶ Cfr. *supra*, nota 55 e contesto. Alla bibliografia ivi proposta si aggiunga, per Chrétien de Troyes, Colby 1965.

¹³⁷ Vd. Stewart 1986, 39–54 (le cui osservazioni qui seguo e sintetizzo). Sullo sviluppo che questo tema conosce nella poesia umanistica (anche sulla scorta dell'imitazione del Boccaccio), cfr. Martelli 1973; Orvieto 1978, 48–85; Coppini 2000, 312–16 e *passim*.

¹³⁸ Matteo di Vendôme, “in femineo sexu approbatio formae debet ampliari” (*Ars versificatoria* 1.67; in Faral 1924, 134).

invece di una tecnica di rappresentazione che obbedisce, piuttosto, ai canoni della *descriptio superficialis*, così chiamata dallo stesso Matteo in opposizione alla *descriptio intrinseca*.¹³⁹ Fra i molti *specimina* di *descriptio superficialis* che è possibile individuare nel *Decameron*, basti qui ricordare i ritratti di Efigenia nella novella di Cimone (*Dec.* 5.1),¹⁴⁰ delle due giovinette nella novella di re Carlo (*Dec.* 10.6)¹⁴¹ e, per converso, lo stravolgimento dei tratti caratteristici di fascino e venustà muliebri nelle raffigurazioni della Nuta nella novella di frate Cipolla (*Dec.* 6.10),¹⁴² della Ciutazza in quella del prevosto di Fiesole (*Dec.* 8.4)¹⁴³ e, ancora, di madonna Gemmata in quella di Donno Gianni (*Dec.* 9.10).¹⁴⁴

È proprio la *descriptio turpitudinis* a rivelarsi più interessante ai fini del discorso che qui si sta conducendo. Trattata e ampiamente esemplificata anch'essa da Matteo di Vendôme,¹⁴⁵ tale tecnica viene recuperata dal Boccaccio dapprima nella *Comedia delle ninfe fiorentine*, e segnatamente nella descrizione del vecchio marito di una delle ninfe,¹⁴⁶ quindi nel *Decameron*. Nel capolavoro boccacciano vi è un episodio, inoltre, in cui mi pare si possa notare, a tal proposito, più di una suggestione dell'*Alda* di Guglielmo di Blois. Si tratta del racconto del grottesco corteggiamento di Guccio Imbratta nei confronti della serva Nuta, inserito nella celebre novella di frate Cipolla (*Dec.* 6.10.15–24). Che il Boccaccio, ai tempi della redazione del *Decameron*, conoscesse e avesse trascritto di suo pugno sia il *Geta* sia l'*Alda*, è risaputo. In entrambe le commedie mediolatine vi è una *descriptio turpitudinis* — di *Geta* nella *pièce* omonima, di Spurio nell'*Alda*¹⁴⁷ — che probabilmente ha fornito il modello (o almeno qualche suggestione) per la presentazione del lurido servo di frate Cipolla. Una disamina parallela delle descrizioni di

¹³⁹ Ivi, I 74: “Et notandum quod cuiuslibet personae duplex potest esse descriptio: una superficialis, alia intrinseca; superficialis, quando membrorum elegantia describitur vel homo exterior; intrinseca, quando interioris hominis proprietates [...] ad laudem vel ad vituperium exprimuntur” (1.74 in Faral 1924, 135).

¹⁴⁰ Boccaccio 1980, 593–608.

¹⁴¹ Boccaccio 1980, 1156–66.

¹⁴² Boccaccio 1980, 759–74.

¹⁴³ Boccaccio 1980, 920–27.

¹⁴⁴ Boccaccio 1980, 1100–05.

¹⁴⁵ Si leggano, per es., le *descriptions* di Davo e Beroe, in *Ars versificatoria*. 1.53 e 58 (in Faral 1924, 125–27 e 130–32). Per il tema vd., fra le ultime, Haywood 2004; Sivo 2012 (studio amplissimo e approfondito, dal quale si può risalire alla principale bibliografia sull'argomento); e Salvatierra Ossorio 2013.

¹⁴⁶ *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)* 32.10–12 (in Boccaccio 1963, 123–24).

¹⁴⁷ *Geta* 331–52 (in Vitale di Blois 1980, 218–22); *Alda* 171–92 (in Guglielmo di Blois 1998, 66–68).

Geta e Spurio da un lato, e di Guccio Imbratta dall'altro, può forse provare che ci troviamo di fronte a una scaltrita rielaborazione del modulo retorico.

Nella novella boccacciana leggiamo: “Aveva frate Cipolla un suo fante, il quale alcuni chiamavano Guccio Balena e altri Guccio Imbratta, e chi gli diceva Guccio Porco” (*Dec.* 6.10.15); nell'*Alda*, all'inizio della *descriptio* di Spurio, leggiamo quindi: “Pirrus servus erat et nomen Spurius illi / nec de erat talis nominis omen ei” (169–70).¹⁴⁸ Già in questi due attacchi narrativi si osserva non solo una sostanziale identità fraseologica e sintattica, marcata dall'appartenenza dei due personaggi servili ai rispettivi protagonisti delle due vicende, e subito dopo scandita dalla enunciazione del nome del personaggio (“Aveva frate Cipolla un suo fante, il quale alcuni chiamavano Guccio,” etc. Cfr. “Pirrus servus erat et nomen Spurius illi”), ma soprattutto dal fatto che, in entrambi i passi, si assiste alla proposizione di un'*interpretatio nominis* (esplicita in Guglielmo di Blois, che utilizza addirittura la canonica formula del *nomen-omen*, implicita nel Boccaccio),¹⁴⁹ laddove sia Spurio per il servo dell'*Alda*, sia Guccio Imbratta (o Balena, o Porco)¹⁵⁰ sono evidentemente nomi ‘parlanti,’ denotanti i contrassegni di sporcizia, laidezza, turpitudine che distinguono entrambi i personaggi in questione. Diversamente che nel *Geta* e nell'*Alda* — nelle quali le *descriptiones* di Geta e di Spurio sono molto dettagliate e seguono la canonica tecnica di rappresentazione *a capite usque ad pedes* — il Boccaccio delinea lo sgradevole personaggio soltanto a tratti — e, fra l'altro, attraverso le parole di frate Cipolla — dicendo di lui, sotto il versante fisiognomico, che aveva “la barba grande e nera e unta” (*Dec.* 6.10.18).¹⁵¹ L'attenzione visiva dell'autore si sofferma invece sulle misere condizioni dell'abito di Guccio: “E senza riguardare a un suo cappuccio sopra il quale era tanto untume, che avrebbe condito il calderon d'Altopascio, e a un suo farsetto rotto e ripezzato e intorno al collo e sotto le ditella smaltato di sucidume, con più macchie e più colori che mai drappi fossero tartereschi o indiani, e alle sue scarpette tutte rotte e alle calze sdrucite [...]” (*Dec.* 6.10.23).¹⁵² Della Nuta, serva di cucina, il Boccaccio si limita a dire che era “grassa e grossa e piccola e mal fatta, con un paio di

¹⁴⁸ Per l'analisi di questo distico rinvio a Bisanti 2009, 147–49.

¹⁴⁹ Cfr. Sasso 1980; Porcelli 1995 (poi in 1997, 32–58).

¹⁵⁰ Per la spiegazione dei vari nomignoli che il Certaldese attribuisce a Guccio, vd. l'esauriente nota di V. Branca, in Boccaccio 1980, 763n5.

¹⁵¹ Si tratta qui, evidentemente, di una suggestione del Cerbero dantesco: “la barba unta ed atra” (*Inf.* 6.16).

¹⁵² Bruni (1990, 324n40) ha opportunamente osservato che “il Geta della commedia omonima è dotato di un membro virile smisurato (v. 348): la caratterizzazione è ovviamente estranea a Guccio Imbratta come a ogni altro personaggio boccacciano, non rientra evidentemente nella medietà della scrittura decameroniana.”

poppe che parean due ceston di letame e con un viso che pareo de' Baronci, tutta sudata, unta e affumicata" (*Dec.* 6.10.21).

Se i riscontri verbali — e anche quelli contenutistici — non risultano molto insistiti, è però tutta la scena del corteggiamento di Guccio verso Nuta, in quell'ambiente sporco e affumicato, caldo e unto (si era infatti d'agosto), fra quei due personaggi "bassi" e scurrili, che rivela qualche concordanza — almeno a livello di intreccio e di situazione — con la scena dell'*Alda* nella quale Guglielmo di Blois descrive i sordidi amori di Spurio e Spurca (altro nome, evidentemente, 'parlante': *Alda* 305–56).¹⁵³ Il significato dell'appellativo della brutta e laida amante del servo di Pirro è chiarito, infatti, attraverso le descrizioni e le azioni che il personaggio compie. Spurca abita ai confini della città, dove vive la feccia della plebe, in una capanna sconquassata che è tutta una rovina ("Plebis in egestu, quo vilior angulus urbis, / Spurce quassata domus, tota ruina, sedet"; *Alda* 305–06¹⁵⁴); l'ingresso di essa è protetto da un reticolato irto di spine, mentre tutta la casa è sospesa a tre funi ("Introitum crates spinis crinita tuetur, / tota tribus pendet restibus ista domus"; 307–08). Ma ciò che maggiormente connota il personaggio, caratterizzandone in modo evidente il dato più significativo, ossia la "sporcizia" (insita, per l'appunto, nella sua stessa denominazione), è il laido e ributtante pasto che ella si trova a ingurgitare quando Spurio viene a farle visita: sola in casa, ella divora crude le interiora villose della mammella flaccida di una scrofa, condita con del sale, e beve gli avanzi, ormai ridotti a una schifosa poltiglia, di un brodo del giorno precedente per compassione regalato da qualche anima pietosa e caritatevole ("Spurca domi sola residet villosaque crudo / cum sale pannosi suminis exta vorat / et fragmenta bibit, in pultes iam resoluta, / hesterni iuris atque aliunde dati"; 309–12).¹⁵⁵ L'ambientazione della scena, nella commedia mediolatina, è differente da quella cui farà ricorso il Boccaccio nella novella di frate Cipolla: nell'*Alda* si tratta, infatti, di una miserevole capanna e non di una cucina rustica. Ma vi è, nei due testi, la stessa sporcizia, lo stesso tanfo di cibi grassi e repellenti — per non dire guasti — lo stesso squallore negli indumenti indossati e nelle stoffe che li compongono (basti confrontare, a tal proposito, la descrizione dell'abito di Guccio che si è letta poc'anzi con quella della lurida coperta che fa da riparo ai laidi amanti nella commedia

¹⁵³ Guglielmo di Blois 1998, 80–86. Su tutto questo, cfr. ancora Bisanti 2009, 149–52, e Rizzo 1979.

¹⁵⁴ Guglielmo di Blois 1998, 80 (anche per i versi seguenti).

¹⁵⁵ Una descrizione vagamente affine — pur se non a tale livello di disgustosità — si legge: "iam si quando domum venias laribusque propinques, / effice lardatam de multra farreque pultam / haec pariter victum tibi conferet atque medelam" (*Waltharius* 1440–42). Cfr. B. Löfstedt 1993.

mediolatina: “Squalentem pannum deturpat multa cicatrix: / tota sutura sive foramen erat” (331–32).¹⁵⁶ Vi è, infine, lo stesso rovesciamento dei più consueti *tópoi* della letteratura cortese e amorosa — che prescriveva il *locus amoenus* per gli incontri degli amanti, ovviamente giovani e belli¹⁵⁷ — che si risolve però, in ultima analisi, in un *tópos* uguale e contrario, in un *tópos* parodico e stravolto.

Vi è poi un altro elemento da tenere in considerazione. Nell’*Alda* Spurio, che ha spillato dei denari al padroncino Pirro con la scusa di corrompere con quelli l’inattuabile Alda, in realtà si disinteressa completamente della faccenda e dell’incarico ricevuto, utilizzando quei soldi per comprare gli ingredienti atti alla preparazione del disgustoso *pastillum* con cui ingozzarsi insieme alla sua Spurca. È un servo, quindi, che tradisce deliberatamente il suo padrone, nei confronti del quale non nutre alcun affetto e non prova alcun vincolo di fedeltà.¹⁵⁸ Ma anche Guccio Imbratta è un servo che si disinteressa delle commissioni ricevute dal suo padrone, frate Cipolla. Egli, che è “tardo, sugliardo e bugiardo; negligente, disubbidiente e maldicente; trascutato, smemorato e scostumato” (per ricorrere alle medesime parole del frate, in *Dec.* 6.10.13), ha avuto il compito di custodire la cassetta contenente la “penna dell’agnolo Gabriello” per mezzo della quale il millantatore si appresta a gabbare la povera gente convenuta ad assistere alla sua predica e all’ostensione delle “sacre reliquie”; ma siccome Guccio “era più vago di

¹⁵⁶ Guglielmo di Blois 1998, 84.

¹⁵⁷ Bruni (1990, 324) ha giustamente sottolineato il fatto che “l’accostamento tra il deforme Guccio e la bruttissima Nuta corrisponde al rovesciamento degli amori signorili (tra giovani costantemente nobili e belli) teorizzato nel *Geta*: “Est quamvis turpis, Geta que gaudet amari. / Scire velis causam? Turpis et illa quidem” (359–60). Cfr. Vitale di Blois 1980, 223–25.

¹⁵⁸ Sulla funzione del personaggio nella commedia, vd. Wailes 1974, 643–44. Non ha invece colto molto bene il ruolo di Spurio nell’*Alda* uno studioso pur serio e attento quale J. Suchomski 1979 (trad. ital. alle pp. 127–42, da cui cito), il quale pensava che nella figura di Spurio, che in un primo tempo mostra — o, meglio, finge — di volere aiutare Pirro a farla in barba all’avarò genitore “sopravvive quel tipo di schiavo che agisce da confidente, astuto e pieno di risorse, del giovane signore, giocando d’intrigo in favore dello stesso e diventando in tal modo l’antagonista del capofamiglia” (134). Non mi sembra, infatti, che le affermazioni di Suchomski colgano qui nel segno, in quanto Spurio è un vero e proprio lestofante, che inganna deliberatamente e premeditatamente il suo padrone per estorcergli del denaro da scialacquare insieme alla sua laida amante Spurca; ma, d’altra parte, lo stesso Suchomski correggeva il tiro, quando, subito dopo, osservava che “tuttavia nell’*Alda* la funzione originale dello schiavo è ridotta ai minimi termini e il suo ruolo assume funzione diversa per il fatto che Spurio inganna anche il suo giovane padrone” (134).

stare in cucina che sopra i verdi rami l'usignuolo" (*Dec.* 6.10.21),¹⁵⁹ avuto sentore della vicinanza di una serva alla quale fare le sue grottesche *avances*, "non altramenti che si gitti l'avoltoio alla carogna, lasciata la camera di frate Cipolla aperta e tutte le sue cose in abbandono, là si calò" (*ibid.*), offrendo ai due giovani furbi, Biagio Pizzini e Giovanni del Bragoniera, la possibilità di sostituire indisturbati la "penna dell'agnolo Gabriello" con dei carboni ardenti, gli stessi che poi frate Cipolla, nel bel mezzo della predica, millanterà per quelli della graticola di san Lorenzo, imbrogliando per l'ennesima volta il gonzo e credulone popolino di Certaldo.¹⁶⁰

In entrambi i casi, quindi, nell'*Alda* e nella novella decameroniana, il disinteresse del servo, spinto da curiosità muliebre e cupidigia sensuale da dongiovanni da strapazzo, fa sì che le aspettative del padrone non si realizzino. Ed è così che la storia, invece di avviarsi verso la sua logica e prevedibile conclusione, subisce una vigorosa sterzata che la conduce su un diverso binario, onde il protagonista (Pirro nell'*Alda*, frate Cipolla nel *Decameron*) è costretto a giocare d'astuzia, facendosi beffe dell'altrui ingenuità e inesperienza (rispettivamente di Alda e del popolo di Certaldo) per ottenere il suo scopo. Le funzioni di Spurio e di Guccio sono quindi sostanzialmente identiche: piuttosto che rivestire la parte di personaggi "ritardanti," destinati a riempire di sé episodi che hanno la caratteristica del pezzo di bravura in Guglielmo di Blois¹⁶¹ e del mimo ridanciano nel Boccaccio, essi ricoprono invece un ruolo fondamentale nell'economia narrativa, laddove la loro negligenza consente una deviazione nello sviluppo del racconto, che porterà a impensate e "carnevolesche" conclusioni.

3.5. Un altro motivo che si presta a discussione e ad analisi è poi quello del travestimento a fini di seduzione, motivo che si riscontra sia nel *Geta* di Vitale di Blois (Giove travestito, o meglio "metamorfosato" in Anfitrione per ottenere le grazie dell'irrepreensibile Alcmena) sia nell'*Alda* (Pirro travestito

¹⁵⁹ Che la cucina costituisca il luogo deputato del servo è già messo in risalto da Matteo di Vendôme nella già ricordata *descriptio* di Davo: "Cui deus est venter, cui templa coquina, sacerdos / coquus et fumus thura sabea sapit" (*Ars versif.* 1.53.67–68 in Faral 1924, 126); e a tale prescrizione si connette la rappresentazione di Birria: "Sit logicus quivis: tu, Birria, sis homo semper! / His studium placeat, uncta popina tibi" (*Geta* 457–58 in Vitale di Blois 1980, 234). Su tutto ciò, vd. Bruni 1990, 323.

¹⁶⁰ Impossibile, in questa sede, stilare una sia pur indicativa bibliografia sulla novella di frate Cipolla: fra gli interventi più significativi, mi limito a segnalare Russo 1977, 224–44; Baratto 1984, 379–82 e *passim*; Pastore Stocchi 1977–1978; F. Bruni 1990, 324–26, 400–04; Bausi 2002.

¹⁶¹ Cfr. Bertini 1987 (poi 1997, 125–40).

da donna per meglio sedurre la troppo sprovveduta protagonista della commedia). Il tema, di antichissima tradizione — e destinato, fra l'altro, a una ricca e varia fortuna, per esempio nella commedia cinquecentesca¹⁶² — è ben attestato nel *Decameron*, in un gruppo di novelle che rivelano significativi agganci — almeno a livello di situazione — con le due commedie mediolatine. Della novella di re Agilulfo, la cui moglie giace con un palafreniere che, per congiungersi con lei, ha nottetempo indossati gli abiti del sovrano (*Dec.* 3.3), si è già brevemente detto alla fine della sezione di questo intervento dedicata al *Geta*.¹⁶³ Si possono aggiungere, a tal proposito, la novella di Giletta di Nerbona (*Dec.* 3.9),¹⁶⁴ nella quale la protagonista, sposa di Beltramo di Rossiglione che l'ha impalmata senza amore e contro voglia per ordine del re di Francia, riesce a giacere col marito indossando i panni dell'amante di lui e, rimasta per due volte incinta e partoriti i due figli, viene infine a rappacificarsi con lo sposo, che si ravvede per la sua trascuratezza e, da quel momento in poi, le si affeziona e la tiene cara¹⁶⁵; oppure quella, celebre anche per il rilievo conferitole da uno studioso quale Eric Auerbach,¹⁶⁶ di frate Alberto (*Dec.* 4.2),¹⁶⁷ il quale, furbescamente sfruttando l'ingenuità di una donna — e qui riemerge il tema della sprovvedutezza muliebre, tipico dell'*Alda* e della novella di Alibech, nonché del personaggio di Mensola nel *Ninfale fiesolano* — le dà a vedere che “l'agnol Gabriello è di lei innamorato, in forma del quale si giace più volte con lei” (come recita la rubrica). Ma si tratta, in entrambi i casi, di situazioni topiche e di coincidenze puramente casuali.

Più interessante, se mai, è la novella nella quale “tre giovani, mal il loro avere spendono, impoveriscono; de' quali un nepote con uno abate accontatosi, tornandosi a casa per disperato, lui truova essere la figliuola del re d'Inghilterra, la quale lui per marito prende e de' sui zii ogni danno ristora, tornandogli in buono stato” (*Dec.* 2.3).¹⁶⁸ Si tratta di una di quelle ampie novelle della Giornata II del capolavoro boccacciano, improntata al grande

¹⁶² Cfr. Stewart 1986, 161–247.

¹⁶³ Cfr. *supra*, § 2.6.

¹⁶⁴ Boccaccio 1980, 428–42.

¹⁶⁵ La novella costituisce la fonte, sicuramente diretta anche se letta in traduzione, della commedia *All's Well That Ends Well* di William Shakespeare: fra i molti studi sul problema, vd. Paris 1887; Cavalchini 1963; e Cole 1981. Fra i contributi specificamente dedicati a *Dec.* 3.9, cfr. Cole 1975 e Cassell 2006.

¹⁶⁶ Auerbach 1964, 1:212–40.

¹⁶⁷ Boccaccio 1980, 487–504. Su di essa, cfr. Padoan 1977–78 (poi in Padoan 1978, 123–50, probabilmente ancor oggi lo studio migliore sulla novella, almeno fra quelli a mia conoscenza); e, più di recente, Pennisi 2004 e Andreaux 2014.

¹⁶⁸ Boccaccio 1980, 152–65.

tema della Fortuna, e significativa, peraltro, “perché spalanca le porte del meraviglioso mercantile, dove tuttavia non sono mai persi di vista il reale, i costumi di una determinata società,”¹⁶⁹ fungendo quasi da prologo alle due notissime storie di Landolo Rufolo (*Dec.* 2.4)¹⁷⁰ e Andreuccio da Perugia (*Dec.* 2.5),¹⁷¹ che della “epopea dei mercatanti” sono fra i più famosi e importanti rappresentanti.¹⁷² La vicenda di Alessandro, giovane bello ma spiantato che, deciso a tornare in Italia dall’Inghilterra, incontra durante il viaggio, uscendo da Bruges, una compagnia di monaci con un abate giovanissimo e gentile che si rivelerà poi essere una donna — anzi la figlia del sovrano inglese — sfrutta infatti il tema novellistico del travestimento, pur se in una forma diversa rispetto alle novelle di frate Alberto, di Giletta di Nerbona o del palafreniere di re Agilulfo. Qui il travestimento, come nell’*Alda*, è anche un apparente cambio di sesso, tanto è vero che la fanciulla travestita da abate, a un certo punto della vicenda, dirà ad Alessandro: “Come tu puoi conoscere, io son femina e non uomo” (*Dec.* 2.3.33). E la scena in cui il giovane entra nella camera del falso abate ed è da lui invitato a coricarsi con lui, nel medesimo letto, riflette la stessa situazione equivoca e paradossale — o almeno apparentemente tale — che viene a determinarsi nella commedia di Guglielmo di Blois tra Alda e Pirro travestito da donna, con una sintomatica inversione dei ruoli, onde nel Boccaccio è la donna travestita da uomo a prendere l’iniziativa sul compagno ignaro (pur se non ingenuo).

In ogni caso, comunque, in entrambi i testi è sempre il travestito — o la travestita — a sfruttare il proprio travestimento a fine di seduzione e a gestire accortamente il gioco del corteggiamento. Vi sono, ancora, nella novella decameroniana i particolari dei due che si palpeggiano vicendevolmente e dello scandalizzato Alessandro che, dopo un primo momento di notevole e comprensibile stupore, si rende conto che chi gli sta accanto altro non è che una donna camuffata da uomo:

L’abate, postagli la mano sopra il petto, lo ’ncominciò a toccare non altramenti che sogliano fare le vaghe giovani i loro amanti: di che Alessandro si maravigliò forte e dubitò non forse l’abate, da disonesto amor preso, si movesse a così fattamente toccarlo. La qual dubitazione, o per presunzione o per alcuno atto che Alessandro facesse, subitamente l’abate conobbe e sorrise; e prestamente di dosso una camiscia, ch’avea, cacciatasi, presa la mano d’Alessandro, e quella sopra il petto si pose dicendo: — Alessandro,

¹⁶⁹ Muscetta 1972, 189.

¹⁷⁰ Boccaccio 1980, 166–75.

¹⁷¹ Boccaccio 1980, 176–99.

¹⁷² Cfr. Branca 1981, 134–64.

caccia via il tuo sciocco pensiero, e, cercando qui, conosci quello che io nascondo -. Alessandro, posta la mano sopra il petto dell'abate, trovò due poppeline tonde e sode e delicate, non altramenti che se d'avorio fossero state; le quali egli trovò e conosciuto tantosto costei esser femina, senza altro invito aspettare prestamente abbracciatala la voleva basciare. (*Dec.* 2.3.30-32)

Il motivo del travestimento per scopi di seduzione ritorna quindi nel capolavoro del nostro più grande narratore medievale in una gamma assai varia e diversificata, che si estende dal semplice espediente sessuale nel palafreniere di Agilulfo o nel lascivo frate Alberto (qui complicato da una irriverente metamorfosi angelica) alla calcolata astuzia di Giletta di Nerbona per ottenere, sotto mentite spoglie, ciò che in fondo le spetta di diritto da parte del marito, al più equivoco e apparentemente innaturale rapporto fra Alessandro e l'abate — che però si rivelerà ben presto una fanciulla —,¹⁷³ nella cui descrizione il Boccaccio dà prova, come sempre, di quella superiore aria di distacco, di sottile e dissacrante ironia che conduce il lettore, insieme al personaggio, a stupirsi temporaneamente di una situazione che ha tutta l'aria della paradossalità e della “diversità,” e che viene subito riportata dal narratore entro i binari di una più regolare, e quindi in tal caso ancora più sorprendente “normalità.”

Siamo, in fondo, in presenza di situazioni topiche, canoniche e che tante altre volte la novellistica e il teatro italiani riprenderanno: situazioni che però lo scrittore toscano riesce a maneggiare con un gusto e una raffinatezza raramente riscontrate in letteratura. Forse soltanto l'Ariosto riuscirà, se non a superare, certo almeno a emulare il Certaldese, nella narrazione della storia di Bradamante travestita da uomo che, per la somiglianza con il fratello Ricciardetto, è amata da Fiordispina.¹⁷⁴

Per concludere questa lunga scorribanda, si può quindi affermare che il *Geta* e l'*Alda* hanno agito, all'interno della vasta e varia produzione letteraria del Boccaccio, in alcuni segmenti tutto sommato abbastanza circoscritti (il *Geta* in alcuni passi del *Teseida*, dell'*Elegia di madonna Fiammetta*, dell'*Amorosa visione*; l'*Alda* nella novella di Alibech e Rustico e nel *Ninfale fiesolano*); mentre evidenti sono — come ho cercato di mostrare in queste pagine — gli echi e le suggestioni di una diffusa tradizione di *tópoi* letterari,

¹⁷³ Il suggerimento che le novelle 2.3, 3.9 e 4.2 del *Decameron* riflettano il motivo del travestimento riscontrabile nell'*Alda* è stato avanzato da Navone (1984, 50n21), la quale, però, non ha affatto approfondito l'argomento.

¹⁷⁴ L. Ariosto, *Orlando furioso* 25.26-70: cfr. Primo 2007. La vicenda, narrata nella sua interezza da Ricciardetto a Ruggiero, era già stata avviata, ma non portata a conclusione per la sua sopravvenuta morte, dal Boiardo nell'*Orlando innamorato* (3, 8.54-66 e 9. 1-25).

riscontrabili in egual misura sia nelle due commedie elegiache mediolatine sia nel *Decameron*: la *descriptio turpitudinis*; il servo furbo, malfidato e sensuale; il travestimento — anche con apparente cambio di sesso — a fini di inganno e di seduzione.

ARMANDO BISANTI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Opere citate

- Alfano, Giancarlo. 2012. "Papertown. The Image of Naples and the Foundation of Poetry in Boccaccio's Early Works." *California Italian Studies* 3.1: 1–10.
- *et al.*, a c. di. 2012a. *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*. Bruxelles: Peter Lang.
- Alighieri, Dante. 1957. *La Divina Commedia*. A c. di N. Sapegno. Milano-Napoli: Ricciardi, 1957.
- Almansi, Guido. 1980. *L'estetica dell'osceno*. Torino: Einaudi.
- Andreaux, Patrizio Alberto. 2014. "Cosa resta degli angeli? Una rilettura della novella di Fra' Alberto (*Decameron* IV, 2), tra le maschere dell'angelo e dell'uom salvatico." *Incontri* 29.1: 95–103.
- Antonazzo, Antonino. 2016. "La grotta di Pegaso. Problemi di traduzione nelle *Epistole* di Boccaccio." In Zamponi 2016, 33–44.
- Arenal López, Luis. 2005. "El uso de la *descriptio pulchritudinis* en las comedias elegíacas latinas." In *Poesía latina medieval (siglos V–XV)*. A c. di M. C. Díaz y Díaz e J. M. Díaz de Bustamante. Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo. 437–49.
- Arlia, Costantino. a c. di. 1879. *Geta e Birria. Novella riprodotta da un'antica stampa e riscontrata co' testi a penna*. Bologna: Romagnoli.
- Armao, Linda. 1990. "The *Ninfale fiesolano*: Ovidian Bravura Veiling Truth." In *Italiana 1988. Selected Papers from the Proceedings of the Fifth Annual Conference of the American Association of Teachers of Italian*. A c. di A. N. Mancini, P. Giordano e A. J. Tamburri. River Forest, Ill.: Rosary College. 35–49.
- Ascoli, Albert Russell. 1999. "Pyrrhus' Rules. Playing with Power from Boccaccio to Machiavelli." *Modern Language Notes* 114.1: 14–57.
- Auerbach, Erich. 1964. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. 2 voll. Trad. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser. Torino: Einaudi.
- Avale, D'Arco Silvio. 1977. "Da santa Uliva a Justine." In Aleksandr N. Veselovskij - Marquis de Sade. *La fanciulla perseguitata*. Milano: Bompiani. 7–33.
- . 1990. *Dal mito alla letteratura e ritorno*. Milano: Saggiatore.
- Avesani, Rino. 1967. *Quattro miscellanee medioevali e umanistiche. Contributo alla tradizione del Geta, degli Auctores octo, dei Libri minores e di altra letteratura scolastica medievale*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- . 1986. "Il *Geta* di Vitale di Blois nei *Regia Carmina* per Roberto d'Angiò." In *Kontinuität und Wandel: Lateinische Poesie von Naevius bis*

- Baudelaire*. A c. di U. J. Stache, W. Maaz, F. Wagner e F. Munari. Hildesheim: Weidmann. 410–23.
- Balduino, Armando. 1964. “Tradizione canterina e tonalità popolareggianti nel *Ninfale fiesolano*.” *Studi sul Boccaccio* 2: 25–82.
- . 1965. “Per il testo del *Ninfale fiesolano*” (I). *Studi sul Boccaccio* 3: 103–84.
- . 1967. “Per il testo del *Ninfale fiesolano*” (II). *Studi sul Boccaccio* 4: 35–201.
- , a c. di. 1970. *Cantari del Trecento*. Milano: Marzorati.
- . 1984. *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*. Firenze: Olshki.
- Baratto, Mario. 1984. *Realtà e stile nel Decameron*. Roma: Neri Pozza.
- Bate, A. Keith. 1979. “Language for School and Court: Comedy in *Geta*, *Alda* and *Babio*.” In Doglio 1979, 143–56.
- Battaglia Ricci, Lucia. 2000. *Boccaccio*. Roma: Salerno.
- Bausi, Francesco. 2002. “I paesi dell’eros. Un’ipotesi per il viaggio di frate Cipolla.” *Filologia antica e moderna* 12: 63–75.
- . 2008. *Petrarca antimoderno. Studi sulle invettive e sulle polemiche petrarchesche*. Firenze: Cesati.
- . 2017. *Leggere il Decameron*. Bologna: Il Mulino.
- Benedetti, Laura. 1992. “I silenzi di Alatiel.” *Quaderni d’Italianistica* 13.2: 245–55.
- Bertini, Ferruccio. 1973. *La commedia elegiaca latina in Francia nel secolo XII. Con un saggio di traduzione dell’Amphitryo di Vitale di Blois*. Genova: Tilgher.
- . 1977–78. “Una novella del Boccaccio e l’*Alda* di Guglielmo di Blois.” *Maia* 29–30: 135–41.
- . 1979. “La commedia latina del XII secolo.” In Doglio 1979, 63–80.
- . 1979a. “Il *Geta* di Vitale di Blois e la scuola di Abelardo.” *Sandalion* 2: 257–65.
- . 1987. “Da Menandro e Plauto alla commedia latina del XII secolo.” In *Filologia e forme letterarie. Studi in onore di Francesco Della Corte*. A c. di S. Boldrini. 5 voll. Urbino: Università degli Studi di Urbino. 5: 125–40.
- . 1992. “Terenzio nel *Geta* e nell’*Alda*.” *Maia* 44.2: 273–76.
- . 1993. “La commedia elegiaca.” Ne *Lo spazio letterario del Medioevo*. Dir. da G. Cavallo, C. Leonardi ed E. Menestò. Vol. 1, t. 2 (*La produzione del testo*). Roma: Salerno. 217–30.
- . 1997. *Plauto e dintorni*. Roma-Bari: Laterza.
- . 2010. *Sosia e il doppio nel teatro moderno*. Genova: Melangolo.

- Bisanti. 1990. *L'Alda di Guglielmo di Blois: storia degli studi e proposte interpretative*. Palermo: Officina di Studi Medievali.
- . 1990a. "Antichi e moderni lettori del *Geta* di Vitale di Blois." *Schede medievali* 19: 375-92.
- . 1992. Rec. di Boccaccio 1991. *Schede Medievali* 22-23: 94-99
- . 1994. "Catullo nel XII secolo? Il *Geta*, il *Babio* e il *Novus Avianus Astensis*." *Aufidus* 23: 67-78.
- . 1996. "Properzio e gli amori di Giove fra Cicerone e Seneca." *Atti dell'Accademia Properziana del Subasio* 7.1: 7-19.
- . 1998. S.v. "Commedie elegiache." In *Enciclopedia Oraziana*. 3 voll. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. 3:173-77.
- . 1999. "Note di lettura al *Filostrato* e al *Ninfale fiesolano* di Giovanni Boccaccio." *Schede medievali* 36-37: 5-29.
- . 2000. "Bernardo Bellincioni e il *Geta* di Vitale di Blois." *Schede Umanistiche* 14: 35-65.
- . 2004. "Metafore, tópoi, procedimenti retorici e motivi novellistici in alcune 'commedie' mediolatine." *Studi medievali* 45.1: 1-78.
- . 2007. "L'*interpretatio nominis* nel *Geta*, nell'*Aulularia*, nell'*Alda* e nella *Lidia* (e in altre 'commedie elegiache')." *Maia* 57.1: 83-149.
- . 2008. "Appunti sul testo e sulle fonti del *De Cavichio*, commedia umanistica del XV secolo." *Interpres* 27: 7-77.
- . 2009. *L'interpretatio nominis nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*. Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto Medioevo.
- . 2010. "Ancora sul *De Cavichio*: prosodia e metrica." *Interpres* 29: 151-59.
- . 2010a. Rec. di Bertini 2010. *Studi medievali* 51.2: 1025-27.
- . 2012. "Dalla *divinitas* alla *feritas*. Le metamorfosi di Giove in alcuni testi poetici del Quattrocento." In *Feritas, humanitas e divinitas come aspetti del vivere nel Rinascimento*. A c. di L. Secchi Tarugi. Firenze: Cesati. 137-46.
- . 2016. "Il *De Cavichio*: una commedia umanistica al crocevia di generi diversi." In *Comico e tragico nel teatro umanistico*. A c. di S. Pittaluga e P. Viti. Genova: D.Ar.Fi.Cl.Et. "Francesco Della Corte." 109-25.
- Blanco Valdés, Carmen. 2006. "La città partenopea nel *Filocolo* di Giovanni Boccaccio." *Alfinge. Revista de Filología* 18: 15-28.
- Boccaccio, Giovanni. 1896. *Il Ninfale fiesolano*. A c. di B. Zumbini. Firenze: Sansoni.
- . 1928. *Opere latine minori*. A c. di A. F. Massèra. Bari: Laterza.
- . 1939. *Elegia di madonna Fiammetta*. A c. di V. Pernicone. Bari: Laterza.

- . 1963. *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*. A c. di A. E. Quaglio. Firenze: Sansoni.
- . 1974. *Amorosa visione*. A c. di V. Branca. Vol. 3 di *Tutte le opere*. Milano: Mondadori. 3–272, 541–751.
- . 1974a. *Ninfale fiesolano*. A cura di A. Balduino. Milano: Mondadori.
- . 1977. *Corbaccio*. A c. di P. G. Ricci. Torino: Einaudi.
- . 1980. *Decameron*. A c. di V. Branca. 2 voll. Torino: Einaudi.
- . 1987. *Elegia di madonna Fiammetta*. A c. di M. P. Mussini Sacchi. Milano: Mursia.
- . 1991. *Ninfale fiesolano*. A c. di P. M. Forni. Milano: Mursia.
- . 1992. *Epistole e lettere*. A c. di G. Auzzas. Vol. 5.1 di *Tutte le opere*. Milano: Mondadori. 493–878.
- . 1992b. *Teseida delle Nozze d'Emilia*. A c. di A. Limentani. Milano: Mondadori.
- . 1994. *Esposizioni sopra la Comedia*. A c. di G. Padoan. Milano: Mondadori.
- . 1995. *Il Corbaccio*. A c. di G. Natali. Milano: Mursia.
- . 1997. *Ninfale fiesolano*. A cura di A. Balduino. Milano: Mondadori.
- . 1998. *Genealogie deorum gentilium*. A c. di V. Zaccaria. Voll. 7–8 di *Tutte le opere*. Milano: Mondadori.
- . 2000. *Amorosa visione*. A c. di V. Branca. Milano: Mondadori.
- . 2013. *Ninfale fiesolano*. A c. di D. Piccini. Milano: BUR
- . 2015. *Teseida delle nozze d'Emilia*. A c. di E. Agostinelli e W. E. Coleman. Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo.
- Bonanno, Maria Grazia. 1973. “Osservazioni sul tema della ‘giusta’ reciprocità amorosa da Saffo ai comici.” *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 16: 110–20.
- Bonilla y San Martín, Adolfo. 1906. “Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura Latina.” *Revue Hispanique* 15: 372–86.
- Borsellino, Nino. 1976. “*Decameron* come teatro.” In *Rozzi e intronati: esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaiolo*. Roma: Bulzoni. 11–50.
- Bosco, Umberto. 1948. “Particolari petrarcheschi. I. Precisazioni sulle *Invective contra medicum*.” *Studi petrarcheschi* 1: 97–109.
- . 1970. “Datazione delle *Invective contra medicum*.” In *Saggi sul Rinascimento italiano*. Firenze: Le Monnier. 217–27.
- Branca, Vittore. 1981. *Boccaccio medievale e altri studi sul Decameron*. Firenze: Sansoni.
- Bruni, Francesco. 1974. “Dal *De vetula* al *Corbaccio*: l’idea d’amore e i due tempi dell’intellettuale.” *Medioevo romanzo* 1: 161–216.

- . 1990. *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*. Bologna: Il Mulino.
- . 1991. *Testi e chierici del Medioevo*. Genova: Marietti.
- Busdraghi, Paola. 1993. "La *descriptio pulchritudinis* nei manuali di retorica del XII e XIII secolo." *Studi Umanistici Piceni* 13: 43–47.
- Calliero Amorino, Susanna. 1980. "L'*Alda* di Guglielmo di Blois e il *Ninfale fiesolano* del Boccaccio." *Sandalion* 3: 335–44.
- Caruso, Carlo. 2007. "L'edizione Branca dell'*Amorosa visione* (1944) e la nuova filologia." In *Caro Vitto. Essays in Memory of Vittore Branca*, edd. J. Kraye e L. Lepschy, New York 2007, pp. 28–48.
- Cassell, Anthony. 2006. "Pilgrim Wombs, Physicke and Bed-Tricks: Intellectual Brilliance, Attenuation and Elision in *Decameron* III:9." *Modern Language Notes* 121.1: 53–101.
- Cavalchini, Mariella. 1963. "Giletta - Helena: uno studio comparativo." *Italica* 40.4: 320–24.
- Chiarini, Gioachino, a c. di. 1982. *Novelle italiane. Il Quattrocento*. Milano: Garzanti.
- Chiecchi, G. 1980. "Narrativa, *Amor de lonh*, epistolografia nelle opere minori del Boccaccio." *Studi sul Boccaccio* 12: 175–95.
- Ciavolella, Massimo. 1970. "La tradizione dell'*aegritudo amoris* nel *Decameron*." *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 147: 496–551.
- . 1976. *La "malattia d'amore" dall'antichità al Medioevo*. Roma: Bulzoni.
- Claudiano. 1969. *De raptu Proserpinae*. A c. di J. B. Hall. Cambridge: Cambridge University Press.
- Colby, Alice M. 1965. *The Portrait in Twelfth-Century French Literature. An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*. Ginevra: Droz.
- Cole, Howard C. 1975. "Dramatic Interplay in the *Decameron*: Boccaccio, Neifile and Giletta di Nerbona." *Modern Language Notes* 90.1: 38–57.
- . 1981. *The All's Well Story from Boccaccio to Shakespeare*. Urbana-London: University of Illinois Press.
- Coppini, D. 2000. "Ritratti al femminile nella poesia latina del Quattrocento." In *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*. A c. di G. Lazzi e P. Viti. Firenze: Polistampa. 291–327.
- Cottino-Jones, Marga. 1993. "Desire and the Fantastic in the *Decameron*: the Third Day." *Italica* 70: 1–18.
- Cugusi, Paolo. 1991. "Osservazioni sulla commedia elegiaca: il *Geta* di Vitale di Blois e il *Babio* (e i modelli classici). Note di lettura." *Lexis* 7–8: 195–228.

- Da Rif, Bianca Maria. 1973. "La Miscellanea Laurenziana XXXIII, 31." *Studi sul Boccaccio* 7: 59–124.
- De Blasi, Nicola. 2009. "Ambiente urbano e linguistico di Napoli angioina (con testimonianze da Boccaccio)." *Lingua e stile* 14: 173–208.
- De Cavichio. 2013. Ediz. critica, trad. e comm. a c. di A. Bisanti. Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo.
- Delcorno Branca, Daniela, a c. di. 1999. *Il Bel Gherardino*. In *Antologia della poesia italiana. Il Trecento*. Torino: Einaudi. 143–80.
- Di Benedetto, Filippo. 1971. "Considerazioni sullo Zibaldone Laurenziano del Boccaccio e restauro testuale della prima redazione del *Faunus*." *Italia Medioevale e Umanistica* 14: 91–129.
- Di Francia, Letterio. 1907. "Alcune novelle del *Decameron* illustrate nelle fonti." *Giornale Storico della letteratura italiana* 49: 201–98.
- . 1924–25. *Novellistica*. 2 voll. Milano: Vallardi.
- Di Franza, Concetta. 2012. "Modelli scolastici nel Boccaccio napoletano." *California Italian Studies* 3.1: 1–19.
- Doglio, Federico, a c. di. 1979. *L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico*. Viterbo: Agnesotti.
- Eisner, Martin. 2013. "Eroticizing Theology in Day Three and the Poetics of the *Decameron*." *Annali d'Italianistica* 31: 207–24.
- Faral, Edmond. 1924. *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*. Parigi: Champion.
- Fehling, Detlev. 1986. "Die Eingesperre (*Inclusa*) und der verkleidete Jüngling (*Iuvenis femina*)." *Mittellateinisches Jahrbuch* 21: 186–207.
- Feo, Michele. 1990. "Nascite e rinascite del comico. A proposito della *Celestina* di Fernando de Rojas." *Aufidus* 10: 163–93.
- Fido, Franco. 1991–92. "Ameto e Africo precursori del Vallera. Elementi 'nenciali' nella poesia di Boccaccio." *Studi sul Boccaccio* 20: 221–32.
- Filosa, Elsa. 2015–16. Rec. di Boccaccio 2015. *Heliotropia* 12–13: 361–64.
- Fiorilla, Maurizio. 1999. "La lettura apuleiana del Boccaccio e le note ai manoscritti Laurenziani 29, 2 e 54, 32." *Aevum* 73: 635–68.
- Franceschini, Ezio. 1937–38. "Due testi latini inediti del Basso Medioevo." *Atti e Memorie della Reale Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Padova* 54: 61–88.
- . 1976. *Scritti di filologia latina medievale*. 2 voll. Padova: Antenore. 1:205–29.
- Friedman, Lionel J. 1965. "Gradus Amoris." *Romance Philology* 19.2: 167–77.

- Gaggero, Massimiliano. 2005. “Sunt duo, nec duo sunt’: l’uguaglianza d’amore nella narrativa francese del XII secolo.” *Critica del testo* 8.1: 69–112.
- Glińska, Klementyna, e Benoît Grévin. 2013–14. “Circulation, interprétation et exploitation des ‘comédies élégiaques’ dans le royaume de Sicile. De Pierre de la Vigne à Boccace (XIII^e–XIV^e siècles).” *ArNoS. Archivio Normanno-Svevo. Testi e Studi sul Mondo Euromediterraneo dei secoli XI–XIII* 4: 45–74.
- Goldin, Daniela. 1981–82. “Il Boccaccio e la poesia latina francese del secolo XII.” *Studi sul Boccaccio* 13: 327–62.
- Gualandri, Isabella, e Giovanni Orlandi. 1987. “Commedia elegiaca o commedia umanistica? Il problema del *De Cavichio*.” In *Filologia e forme letterarie. Studi in onore di Francesco Della Corte*. A c. di S. Boldrini. 5 voll. Urbino: Università degli Studi di Urbino. 5: 335–56.
- Guerri, Domenico. 1931. “La ‘berta della loica’ nel *Geta e Birria*; e la sorte del poemetto.” In *La corrente popolare nel Rinascimento. Berte, burle e baie nella Firenze del Brunellesco e del Burchiello*. Firenze: Sansoni. 1–19.
- Guillaume de Blois (Guglielmus Blesensis). 1892. *Aldae comoedia*. A c. di K. Lohmeyer. Lipsia: Teubner.
- . 1931. *Alda*. A c. di M. Wintzweiler. Ne *La “Comédie” latine en France au XII^e siècle*. Vol. 1. Parigi: Belles Lettres. 107–51.
- . 1998. *Alda*. A c. di F. Bertini. In *Commedie latine del XII e XIII secolo*. Vol. 6. Genova: D.Ar.Fi.Cl.Et. “Francesco Della Corte.” 11–109.
- Haywood, Louise. M. 2004. “El cuerpo grotesco en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz.” In *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el Libro de buen amor*. A c. di F. Toro Ceballos e B. Morros Mestra. Alcalá la Real, Ayuntamiento Alcalá La Real. 441–50.
- Helm, Karl. 1941. “Quinque lineae amoris.” *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 29: 236–47.
- Hernández Esteban, María. 1999. “Las *Metamorfosis* y el *Ninfale fiésolano*.” *Cuadernos de filología italiana* 6: 63–80.
- Ianni, Evi. 1971. “Elenco dei manoscritti autografi di Giovanni Boccaccio.” *Modern Language Notes* 86.1: 99–113.
- Lanza, Antonio. 1971. *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Quattrocento. Storia e testi*. Roma: Bulzoni.
- Larosa, Stella. 2008. *Una “metamorfosi ridicola”*. *Studi e schede sulle lettere comiche di Niccolò Machiavelli*. Manziana (RM): Vecchiarelli.
- Levi, Giulio Augusto. 1932. “La novella di *Geta e Birria* e la sua fonte latina.” *Convivium* 10: 522–27.

- Lidia. 1998. A c. di I. Gualandri e G. Orlandi. In *Commedie latine del XII e XIII secolo*. Vol. 6. Genova: D.Ar.Fi.Cl.Et. "Francesco Della Corte." 111–318.
- Löfstedt, Bengt. 1993. "Zu pulta in Waltharius." *Orpheus* 14.1: 141–42.
- Lucano. 1981. *La guerra civile o Farsaglia*. A c. di L. Canali e R. Badalì. Milano: BUR.
- Machiavelli, Niccolò. 1989. *Lettere a Francesco Vettori e a Francesco Guicciardini*. A c. di G. Inglese. Milano: Rizzoli.
- . 1992. *Dieci lettere private*. A c. di G. Bardazzi. Roma: Salerno.
- Maggini, Francesco. 1914. "Ancora a proposito del *Ninfale fiesolano*." *Giornale storico della letteratura italiana* 61: 32–40.
- Marini, Alessandro. 2000. "L'utopia del senso nella novella di Alibech (*Decameron* III, 10)." *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis (Romanica)* 9: 47–54.
- Martelli, Mario. 1973. "La semantica di Poliziano e la *Centuria secunda* dei *Miscellanea*." *Rinascimento* 13: 21–84.
- Martellotti, Guido. 1983. "Vicende medievali di Ercole." In *Dante e Boccaccio e altri scrittori dall'Umanesimo al Romanticismo*. A c. di V. Branca e S. Rizzo, con una premessa di U. Bosco. Firenze: Olschki. 225–33.
- Marzano, Francesco. 2016. "Boccaccio storico della letteratura trecentesca: l'epistola a Iacopo Pizzinga." In Zamponi 2016. 1–13.
- Mazzetti, Martina. 2013. Rec. di Alfano 2012a. *Heliotropia* 10.1–2: 81–88.
- Mazzotta, Cesare. 1975. Rec. di Lanza 1971. *Studi e Problemi di Critica Testuale*. 10: 222–37.
- McGregor, James H. 1983–84. "Boccaccio's Glosses to *Teseida* and His Knowledge of Lactantius' Commentary on Statius' *Thebaid*." *Studi sul Boccaccio* 14: 302–09.
- Migiel, Marilyn. 1998. "Beyond Seduction. A Reading of the Tale of Alibech and Rustico (*Decam.* III, 10)." *Italica* 75.2: 161–77.
- Morosini, Roberta. 2004. "Per difetto reintegrare." *Una lettura del Filocolo di Giovanni Boccaccio*. Ravenna: Longo.
- Mostra di manoscritti, documenti e edizioni*. 1975. 2 voll. Certaldo: Comitato Promotore.
- Moure Casas, Ana M. 1998. "Comedias elegíacas en *La Celestina*." *Cuadernos de Filología Clásica* 15 (numero speciale: "Homenaje al profesor Marcelo Martínez Pastor"): 443–73.
- Muscetta, Carlo. 1972. *Boccaccio*. Roma-Bari: Laterza.
- Navone, Paola. 1984. "Fiammetta tra classici e medievali: appunti sulla fortuna di letteratura ovidiana e pseudo-ovidiana nell'*Elegia*." *Studi di Filologia e Letteratura* 6: 45–64.

- Orvieto, Paolo. 1978. *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*. Roma: Salerno.
- . 1979. “Boccaccio mediatore di generi o dell’allegoria d’amore.” *Interpres* 2: 7–104.
- Ovidio. 1979. *Metamorfosi*. A c. di P. Bernardini Marzolla, con uno scritto di I. Calvino. Torino: Einaudi.
- . 1998. *I Fasti*. A c. di L. Canali e M. Fucecchi. Milano: BUR.
- Padoan, Giorgio. 1977–78. “La novella veneziana del *Decameron* (IV 2).” *Studi sul Boccaccio* 10: 171–200 (poi in Padoan 1978, 123–50).
- . 1978. *Il Boccaccio, le Muse, il Parnaso e l’Arno*. Firenze: Olschki.
- Paeske, Arnold. 1976. *Der Geta des Vitalis von Blois. Kritische Ausgabe*. Köln: Hundt.
- Pamphilus*. 1980. A c. di S. Pittaluga. In *Commedie latine del XII e XIII secolo*. Vol. 3. Genova: Istituto di filologia classica e medievale. 11–137.
- Paoli, E. 2002. “Il secolo XIII.” In *Letteratura latina medievale (secoli VI–XV). Un manuale*. A c. di C. Leonardi. Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo. 303–71.
- Paris, Gaston. 1887. “Une version orientale du thème de *All’s well that ends well*.” *Romania* 16.1: 98–100.
- Pastore Stocchi, Manlio. 1963. “Un antecedente latino-medievale di Pietro di Vinciolo (*Dec.* V 10).” *Studi sul Boccaccio* 1: 349–62.
- . 1977–78. “Dioneo e l’orazione di frate Cipolla.” *Studi sul Boccaccio* 10: 201–15.
- Pennisi, Francesca. 2004. “Un-Masking Venice: Allegory and the Politics of Reading in *Decameron* IV.2.” *Heliotropia* 2.1: 21–32
- Perosa, Alessandro. 1986. “Un nuovo codice del *Geta* di Vital de Blois.” In *Kontinuität und Wandel: Lateinische Poesie von Naevius bis Baudelaire*. A c. di U. J. Stache, W. Maaz, F. Wagner e F. Munari. Hildesheim: Weidmann. 391–409.
- Petrarca, Francesco. 1950. *Invective contra medicum*. A c. di P. G. Ricci. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- . 2005. *Invective contra medicum. Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis*. A c. di F. Bausi. Firenze: Le Lettere.
- Piguet, Nicole. 1985. “Variations autour d’un mythe ovidien dans l’œuvre de Boccace.” *Revue des études italiennes* 31: 25–35.
- Pillolla, Maria Pasqualina. 1992. “Presenze terenziane in Vitale di Blois.” *Maia* 44: 277–84.
- Pittaluga, Stefano. 1985–86. “Asini e filosofastri (da Aviano a Vitale di Blois).” *Sandalion* 8–9: 307–14.

- . 1992. Il prologo del *Geta* di Vitale di Blois e Orazio satiro. In *Dal teatro greco al teatro rinascimentale: momenti e linee di evoluzione*. A c. di L. De Finis. Trento: Università degli Studi. 89–95.
- . 1997. “Narrativa e oralità nella commedia mediolatina (e il fantasma di Apuleio).” In *Der antike Roman und seine mittelalterliche Rezeption*. A c. di M. Picone e B. Zimmermann. Basel: Birkhäuser. 307–20.
- . 2002. *La scena interdetta: teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*. Napoli: Liguori.
- Poirion, Daniel. 1988. *Il meraviglioso nella letteratura francese del Medioevo*. Trad. ital. di G. Zattoni Nesi. Torino: Einaudi.
- Porcelli, Bruno. 1986. “Sull’unità compositiva del *Ninfale fiesolano*. *Critica letteraria* 14: 627–37.
- . 1987. *Dante maggiore e Boccaccio minore. Strutture e modelli*. Pisa: Giardini.
- . 1995. “I nomi in venti novelle del *Decameron*.” *Italianistica* 24.1: 49–72.
- . 1997. *Il nome nel racconto. Dal Novellino alla Commedia ai novellieri del Trecento*. Milano: Angeli.
- Primo, Novella. 2007. “Ariosto, Ovidio e la ‘favola’ di Fiordispina.” *Carte Italiane* 2: 35–58.
- Pseudo-Ovidius. 1967. *De vetula. Untersuchungen und Text*. A c. di P. Klopsch, Leida-Colonia: Brill.
- Quaglio, Antonio Enzo. 1957. *Le chiose all’Elegia di madonna Fiammetta*. Padova: CEDAM.
- Ricci, Pier Giorgio. 1971. “Per la cronologia delle opere. I. Dubbi gravi intorno al *Ninfale fiesolano*.” *Studi sul Boccaccio* 6: 109–24.
- . 1985. *Studi sulla vita e le opere del Boccaccio*. Milano-Napoli: Ricciardi. 13–28.
- Riedel, Volker. 1994. “*Sosia philosophus*. Ein Amphitryon-Motiv in Antike, Mittelalter und Neuzeit.” *Mittellateinisches Jahrbuch* 29: 29–42.
- Rizzo, Silvia. 1979. “Due note sulla commedia elegiaca medievale. I. Guglielmo di Blois, *Alda* 309–312.” *Giornale italiano di filologia* 10.1: 97–100.
- Rossetti, Gabriella. 1983–84. “Innamoramento e amore” nella commedia latina del XII e XIII secolo.” *Sandalion* 6–7: 227–48.
- Russo, Luigi. 1977. *Lecture critiche del Decameron*. Roma-Bari: Laterza.
- Sabatini, Francesco. 1975. *Napoli angioina. Cultura e società*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.

- Salvatierra Ossorio, Aurora. 2013. “‘Negra como el cuervo’: la ‘estética’ de la fealdad en textos hebreos de la Iberia Medieval.” *eHumanista* 23: 605–21.
- Sanguineti White, Laura. 1977. *Apuleio e Boccaccio. Caratteri differenziali nella struttura narrativa del Decameron*. Bologna: Edizioni italiane moderne.
- Sapegno, Natalino. 1933. *Il Trecento*. Milano: Vallardi.
- Sasso, Luigi. 1980. “L’interpretatio nominis in Boccaccio.” *Studi sul Boccaccio* 12: 129–74.
- Schmidt, Wieland. 1975. *Untersuchungen zum Geta des Vitalis Blesensis*. Ratingen: Henn.
- Segre, Cesare. 1974. “Comicità strutturale nella novella di Alatiel.” *Le strutture e il tempo*. Torino: Einaudi. 145–59.
- . 1975. “Comicità strutturale nella novella di Alatiel.” In *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*. 5 voll. A c. di W. Binni. Roma: Bulzoni. 2:193–206.
- Sivo, Francesca. 2009. “Il ritratto della bella donna. Parole e immagini di un canone.” Ne *Le portrait. La représentation de l’individu*. A c. di A. Paravicini Bagliani *et al.* Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo. 35–55.
- . 2012. “Corpus infame.” *Micrologus* 20: 109–90.
- . 2017. “Per un’estetica del ‘rovescio’: la vituperatio vetulae tra retorica e parodia.” Ne *Il ruolo della scuola nella tradizione dei classici latini. Tra Fortleben ed esegesi*. 2 voll. A cura di G. M. Masselli e F. Sivo. Foggia-Campobasso: Il Castello. 2:487–534.
- Stäuble, Antonio. 2009. “Antecedenti boccacciani in alcuni personaggi della commedia rinascimentale.” *Quaderns d’Italià* 14: 37–47.
- Stazio. 2012. *Achilleide*. A c. di G. Nuzzo. Palermo: Palumbo.
- . 1998. *Tebaide*. 2 voll. Intro. di W. J. Dominik, trad. e note di G. Faranda Villa. Milano: BUR.
- Stewart, Pamela D. 1986. *Retorica e mimica nel Decameron e nella commedia del Cinquecento*. Firenze: Olschki.
- Storey, H. Wayne. 1982. “Parodic Structure in Alibech and Rustico: Antecedents and Traditions.” *Canadian Journal of Italian Studies* 5: 163–76.
- Suchomski, Joachim. 1979. “Transformationen des komischen Erbes in der ‘Nova Comedia’: Komödie” oder Satire?” In Doglio 1979, 111–26. (“Trasformazioni dell’eredità comica nella *Nova Comedia*: commedia oppure satira?”; 127–42).
- Surdich, Luigi. 2001. *Boccaccio*. Roma-Bari: Laterza.

- Terpening, Ronnie H. 1973. "Il mito di Calisto e l'attribuzione del *Ninfale fiesolano*." *Studi e Problemi di Critica Testuale* 7: 17–23.
- Tuzzo, Sabina. 2016. "Tradition and Innovation in Matthew of Vendôme's Tale of Pyramus and Thisbe." *Schede medievali* 54: 187–204.
- Ugolini, Marco. 1980. "Fondamenti per un'analisi testuale dell'*Alda* di Guglielmo di Blois." *Sandalion* 3: 323–34.
- Vandelli, Giuseppe. 1929. "Un autografo della *Teseide*." *Studi di filologia italiana* 2: 1–76.
- Velli, Giuseppe. 1977. "Ancora sull'*Elegia di Costanza*: l'*Ars combinatoria* del Boccaccio." *Italia Medioevale e Umanistica* 20: 373–80.
- . 1995. *Petrarca e Boccaccio: Tradizione – Memoria – Scrittura*. Padova: Antenore.
- Vinay, Gustavo. 1989. "Commedie o *fabliaux*." In *Peccato che non leg-gessero Lucrezio*. A c. di C. Leonardi. Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto medioevo. 173–241.
- Virgilio. 1981. *Eneide*. A c. di E. Paratore, trad. di L. Canali. Vol. IV (Libri VII-VIII). Milano: Fondazione Lorenzo Valla.
- Vital de Blois. 1931. *Geta*. A c. di É. Guilhou. Ne *La "Comédie" latine en France au XII^e siècle*. Vol. 1. Parigi: Belles Lettres. 1–57.
- . 1931a. *Aulularia*. A cura di M. Girard. Ne *La "Comédie" latine en France au XII^e siècle*. Vol. 1. Parigi: Belles Lettres. 59–106.
- . 1976. *Aulularia*. A c. di F. Bertini. In *Commedie latine del XII e XIII secolo*. Vol. 1. Genova: Istituto di filologia classica e medievale. 17–137.
- . 1980. *Geta*. A c. di F. Bertini. In *Commedie latine del XII e XIII secolo*. Vol. 3. Genova: Istituto di filologia classica e medievale. 139–242.
- . 1999. *Aulularia*. A c. di M. Molina Sánchez. Madrid: Clásicas.
- Wailes, Stephen L. 1974. "Role-Playing in Medieval *Comediae* and *Fabliaux*." *Neuphilologische Mitteilungen* 75.4: 640–49.
- Wüstefeld, W. C. M. 1996. "A Medieval Combination: an Unpublished Fragment of the *Geta* by Vitalis of Blois and Maximian's *Elegies* and Its Place in the Text Tradition (Utrecht, Museum Catharijneconvent, ms. BMH Warm h fragm 234G10)." In *Media Latinitas. A Collection of Essays to Mark the Occasion of the Retirement of L. J. Engels*. A c. di R. I. A. Nip, H. van Dijk e E. M. C. van Houts. Turnhout: Brepols. 365–76.
- Zabagli, Franco, a c. di. 2002. *Il Bel Gherardino*. In *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*. A c. di E. Benucci, R. Manetti e F. Zabagli. Intro. di D. De Robertis. 2 voll. Roma: Salerno. 1:53–83.

- Zamponi, Stefano, a c. di. 2016. *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*. Firenze: Firenze University Press.
- Zamponi, Stefano, Martina Pantarotto e Antonella Tomiello. 1998. "Stratigrafia dello Zibaldone e della Miscellanea Laurenziani." Ne *Gli Zibaldoni di Boccaccio: memoria, scrittura, riscrittura*. A c. di M. Picone e C. Cazalé Bérard. Firenze: Cesati. 181–243.
- Zanna, Paolo. 1991. "Descriptiones urbium and Elegy in Latin and Vernaculars, in the Early Middle Ages. At the Crossroads between Civic Engagement, Artistic Enthusiasm and Religious Meditation." *Studi medievali* 32.2: 523–96.
- Ziolkowski, Jan M. 1993. "The Humor of Logic and the Logic of Humor in the Twelfth-Century Renaissance." *Journal of Medieval Latin* 3: 1–26.