

Libri pittori e libri parlanti.
Lettura e immaginazione nelle allocuzioni all'opera
di Boccaccio: dal *Filocolo* all'*Elegia di
madonna Fiammetta*

Con il secondo libro del *Filocolo* comincia la lunga serie di peripezie che separa i due giovani protagonisti del romanzo: Florio sta per lasciare Marmorina per andare a studiare a Montoro e Biancifiore gli assicura che, dove lui andrà “col vero corpo,” lei lo seguirà con la mente. Il desiderio di vedere Florio rappresenterà all'immaginazione della ragazza ogni momento quotidiano di lui:

Tu te n'andrai a Montoro col vero corpo, e io misera rimarrò seguendoti sempre con la mente; né mai in alcuna parte senza me sarai, e niun diletto da te fia preso, che io *con lamentevole disio* non ti seguiti adesso. Né fia per te fatto alcuno studio che io similmente *imaginando* non studii, *disiderando più tosto di convertirmi in libro per essere da te veduta, che stare nella mia forma da te lontana*.¹

Con un suo personale omaggio al poema delle “forme mutate,” Biancifiore immagina di trasformarsi in libro, per essere fisicamente sotto gli occhi dello studente Florio. La sua è una metamorfosi moderna e volgare, da affiancarsi a quelle ovidiane di Aretusa e di Ecuba richiamate poche righe più avanti.² Il desiderio di tramutarsi in libro denuncia lo scacco dell'immaginazione — che non compensa e non risarcisce l'impossibilità della *visio* — e rielabora un motivo tipico dell'elegia latina: quello dell'oggetto (dono o missiva del poeta, ma anche suppellettile d'uso quotidiano) al quale è dato di entrare in contatto con il corpo della persona amata.³

¹ *Filocolo* 2.17.13–14 in Boccaccio 1967, d'ora in poi *Filocolo*; salvo diversa indicazione, i corsivi sono sempre miei.

² Si veda *Filocolo* 2.17.16: “Oimè, Aretusa, quanto miseramente, fuggendo il tuo amante, divenisti fontana! [...] Ahimè, Ecuba, quanto ti fu felice nel tuo ultimo dolore, poi che morte t'era negata, il convertirti in cane!”

³ Il desiderio di convertirsi in libro per raggiungere in quella veste un luogo nel quale non è permesso recarsi in persona è attestato in uno dei testi meglio noti a Boccaccio: la prima

Possiamo pensare a questa metamorfosi fantasticata da donna in libro come al riflesso speculare — simile ma inverso —, del modulo di cui ci occuperemo nelle pagine che seguono: quello del libro fatto persona, al quale lo scrittore si rivolge per mandarlo incontro a un pubblico immaginario e ancora ignoto; o viceversa, per suggerirgli di fuggire la turba dei molti lettori e presentare la poesia come spazio privato e intimo, un messaggio personale che lega il poeta a quel pubblico selezionato ed esclusivo che solo è suo; o infine per ravvisare nei caratteri materiali del manufatto editoriale il corrispettivo visivo dei contenuti del testo o dell'esperienza del suo autore.

Dal giovanile *Filocolo* al *Corbaccio*, passando per il *Filostrato* e l'*Elegia di madonna Fiammetta*, Boccaccio costruisce i congedi di tante sue opere volgari come variazioni intorno al motivo tradizionale dell'apostrofe al libro.⁴ L'autore — o un suo doppio — fa appello al proprio scritto nel momento in cui esso sta per lasciare lo studiolo del poeta per incontrare il suo pubblico, e affida all'opera la responsabilità di creare un contatto con i lettori. Il *topos* mette in scena un immaginario connesso al libro e delinea le dinamiche di lettura che esso incoraggia o rifiuta; oppure, passando dal piano metatestuale a quello metaletterario, può divenire l'occasione per rappresentare il lavoro dello scrittore e riflettere sul suo rapporto con la tradizione del passato.

1. Libri-lettera

Il modulo dell'apostrofe al libro risale alla latinità classica e in particolare all'epistola 1.20 di Orazio,⁵ ricorre in testi antichi ben noti a Boccaccio e che si trovavano nella sua disponibilità fin dagli anni giovanili, come i *Tristia* e

elegia dei *Tristia*. Ovidio immagina di trasformarsi nel *parvus liber* che sta per inviare nell'Urbe, dove al poeta esiliato è vietato andare: “tu tamen i pro me, tu cui licet, aspice Romam. / di facerent, possem nunc meus esse liber!” (1.1.57–58, in Ovidio 1993, d'ora in poi *Tristia*). In questo distico, Ovidio cita il *topos* dell'elegia erotica al quale si è appena accennato riadattandolo al nuovo genere di elegia, nato dalla condizione di esule. Se è davvero l'immagine ovidiana ad aver suggerito quella del *Filocolo*, Boccaccio l'avrebbe ricollocata nel contesto erotico originario dal quale il poeta latino l'aveva derivata, in una sorta di gioco — quanto consapevole? — con una forma di scrittura letteraria che potremmo chiamare scrittura ‘al terzo grado.’

⁴ Sulla ricorrenza del *topos* nelle opere volgari di Boccaccio, si vedano Quaglio 1959 e Lombardi 2018, 196–98.

⁵ Con l'ovvia eccezione dell'*Ad Pisones*, le epistole sembrano entrare piuttosto tardi negli orizzonti di lettura di Boccaccio, non dunque all'altezza cronologica del *Filocolo*. Cfr. Benedetti 2000, 110.

la *Tebaide*⁶; ha infine una sua diffusione anche nella letteratura latina medioevale. Il *topos* presuppone che la creazione letteraria sia oggettivata e che il poeta stesso la guardi dall'esterno: l'opera è vista come un'entità separata e autonoma dal suo autore, ed è considerata nella sua consistenza fisica di oggetto, un manufatto già finito e confezionato in tutti i suoi aspetti materiali.⁷

Con l'allocuzione diretta, il poeta licenzia il suo scritto e rende tematico il rapporto con il pubblico. A questa funzione clausolare del *topos*, Boccaccio è particolarmente sensibile, tanto da collocarne le occorrenze in posizione di *explicit* anche quando il modello che ha presente è un esordio: quello dei *Tristia* o, come vedremo tra poco, i versi iniziali di una delle *Heroides*. In sede di congedo, l'archetipo classico può essere fuso con altri tipi di clausola, anche di derivazione esterna ai generi narrativi principalmente praticati da Boccaccio, come il tradizionale congedo della forma canzone, strutturato nella lirica volgare in forma di allocuzione al canto, che traspare nelle chiuse del *Filostrato* e dell'*Elegia di madonna Fiammetta*.

Il suggerimento di accostare il capitolo conclusivo dell'*Elegia* a un congedo di canzone viene da Contini, il quale osservava che essa “tiene anche d'un'ampia canzone o ballata, in prosa, tanto che Fiammetta rivolge da ultimo un 'congedo' al proprio libretto, e si preoccupa, tal quale il Cavalcanti, dei lettori che esso potrà incontrare.”⁸ Per la chiusa del *Filostrato* invece, si è ragionato, senza indicare modelli specifici, su una più generale contaminazione tra motivi caratteristici della lirica *de lonh* e le movenze tipiche dell'epistolografia,⁹ già richiamate nella lettera dedicatoria che apre il

⁶ O avrebbero rappresentato acquisizioni più tarde della sua biblioteca: penso in particolare agli epigrammi di Marziale. Le copie dei *Tristia* e della *Tebaide* appartenute a Boccaccio sono state identificate rispettivamente nei mss.: Firenze, Biblioteca Riccardiana, 489 (ma un “Ovidius completus,” diverso dal Riccardiano e oggi perduto o non identificato, è censito nell'Inventario della *parva libraria* di Santo Spirito. Cfr. Mazza 1966, 20), Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 38.6, Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 67 sup., per i quali rimando a Marchiaro 2013 e Corsi 2013. Per il Marziale si veda Petoletti 2013.

⁷ Traggo tutte queste notizie da Citroni 1986. Guglielmo Cavallo (1995, 54–55) collega il successo di questo motivo in età imperiale all'emergere di nuove categorie di lettori; attraverso l'apostrofe al libro, infatti, gli autori rispondono in modo diverso alle esigenze di un pubblico sempre più diversificato. Considerazioni analoghe valgono anche per le numerose raccomandazioni al libro di Boccaccio, le quali tendono a mettere a fuoco diverse — e spesso nuove — tipologie di lettore.

⁸ Si veda Contini 1970, 722. Carrai (2017, 41) segnala in particolare il congedo di *Donna me prega*, dove ricorrono la considerazione che il testo può andare senza timore tra la gente e l'esortazione a evitare i lettori non intendenti.

⁹ Si veda Chiecchi 1980, 186.

poema.¹⁰ La tendenza alla scrittura interdiscorsiva, a far interagire generi letterari differenti o a trasporre i temi che connotano un dato genere negli schemi formali di un codice diverso è tipica dello sperimentalismo del giovane Boccaccio. Ma, nelle ottave finali del *Filostrato*, più che una generica memoria interdiscorsiva di moduli lirici convenzionali, mi sembra pertinente il richiamo più propriamente intertestuale a un componimento specifico, ben noto ai lettori del poema boccacciano e tutto giocato sul motivo dell'allocuzione al canto: la *Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore della Vita nova*,¹¹ costruita come un grande *envoi* è citata da Boccaccio con prelievi ampi e facilmente riconoscibili. L'attacco della lirica vitanovistica è dislocato nel finale del poemetto.

Ma guarda che così alta ambasciata
non facci *sanza Amor*, *ché* tu saresti
per avventura assai mal accettata,
ed anche ben *sanza lui* non sapresti;
se seco vai, sarai credo *onorata*

Filostrato 9.8.1-5

ma, se tu vuoi andar sicuramente,
retrova l'Amor pria,
che forse no è bon *senza lui* gire,
però che quella che ti dee audire,
sì com'io credo, è ver me adirata
e s'tu di lui non fossi accompagnata
leggeramente ti faria *disnore*»

Vita nova 5.18

E preceduto da una citazione altrettanto facile:

Se tu la vedi ad ascoltarti pia
nell'angelico aspetto punto farsi,
o sospirar della fatica mia,
priegala quanto puoi che ritornarsi
omai le piaccia, o *comandar che via*
da me l'anima deggia dileguarsi,
per ciò che dove ch'ella ne deggia ire
me' che tal vita m'è troppo il morire.

Filostrato 9.7

Sed ella non ti crede,
di' che domandi Amor che sa lo vero,
ed a la fine *falle* umil *preghero*
(lo perdonare se le fossi a noia)
che mi *comandi* per messo *ch'eo moia*,
e vedrassi ubidir bon servidore.

Vita nova 5.20

¹⁰ Che infatti comincia con una regolare *salutatio*: “Filostrato alla sua più ch'altra piacevole Filomena salute.” Nella sezione proemiale del poema, inoltre, la lontananza tra il poeta e l'amata motiva — quasi una *razo* — la scelta della materia narrativa e la scrittura stessa. Su questi temi, cfr. Chiecchi 1980, 186–88.

¹¹ Cito da Alighieri 2009 e Boccaccio 1964; i corsivi sono sempre aggiunti. Su un motivo analogo è impiantata anche la ballata cavalcantiana *Perch'ì no spero*, segnalata da Segre (1974, 95) come modello del congedo della *Fiammetta*. Come osserva Contini (1960, 2:501, nota ad 43), l'impiego del nostro *topos* è piuttosto raro presso i trovatori. Su una probabile dipendenza diretta di Dante e Cavalcanti dal *topos* latino riflette Citroni 1986, 143–44.

Nella rielaborazione boccacciana, i punti di contatto con il modello dantesco restano ben visibili: la scansione sintattica, ripresa in modo quasi puntuale (VN: «ma [...] che [...] s'tu» / F: «Ma [...] ché [...] se»; VN: «Sed [...] falle umil preghiero [...] che mi comandi» / F: «Se [...] priegala [...] comandar»); l'esortazione a presentarsi alla donna in compagnia d'Amore (che non ha precedenti nella tradizione latina, mentre è frequente nelle apostrofi al libro di Boccaccio); il timore che lo scritto o il canto, da soli, non sarebbero graditi all'amata; la richiesta che la donna esaudisca la preghiera del poeta o gli comandi che muoia.¹²

Non intendo però fermarmi sul *Filostrato*. Preferisco passare a due altri esempi che credo rappresentino la riscrittura boccacciana del *topos* e le sue potenzialità semantiche nella loro forma più tipica: il congedo del *Filocolo* e quello più tardo dell'*Elegia di madonna Fiammetta*, che incontreremo più avanti. Nel primo, l'appello all'opera si intreccia a un convenzionale *topos modestiae* e sviluppa un motivo cui si è già accennato, perché sottinteso nell'immagine della trasformazione in libro ricordata all'inizio di queste pagine: quello dell'oggetto che realizza un contatto fisico con l'amata, negato al poeta:

O piccolo mio libretto, a me più anni stato graziosa fatica, il tuo legno sospinto da graziosi venti tocca i liti con affanno cercati [...]. Fermati, adunque, [...] e de' segati mari e della lunga via le meritate ghirlande aspetta, le quali la tua bellissima e valorosa donna, il cui nome tu porti scritto nella tua fronte, graziosamente ti porgerà, *prendendoti nelle sue delicate mani*, dicendo con soave voce: — Ben sia venuto —; *e forse con la dolce bocca ti porgerà alcun bacio*. La qual cosa s'avviene, chi più di te si potrà dire *beato*?¹³

Il modello alla base di questo congedo è l'*incipit* della XVIII eroide, indirizzata da Leandro a Ero, una fonte, a mia notizia, ancora inedita di quel “mosaico [...] a tessere serratissime” che è il capitolo finale del *Filocolo*.¹⁴ Prima di inviarla, Leandro si rivolge così alla lettera:

Protinus haec scribens, “*felix, i, littera!*” dixi,
“*Iam tibi formosam porriget illa manum.*”

¹² Dalla ballata dantesca, infine, sono mutuate le rime dispari in -ata di *Filostrato* 9.8. Per l'accostamento tra *Filostrato* e *Vita nova* si veda Bardi 1998, 28–36, che però non considera il riscontro tra l'*explicit* del poemetto e la ballata dantesca.

¹³ *Filocolo* 5.97.1–3. Come si è già segnalato, punti di contatto tra il motivo dell'allocuzione al libro e questo particolare *topos* della poesia erotica si trovano già in *Tristia* 1.1; su questo tema rimando a Citroni 1986, 114 e 126.

¹⁴ Cito da Bragantini 2018, 72. Il regesto più completo dei prestiti che il *Filocolo* trae dalle *Heroides* si legge a tutt'oggi in Ussani (1948), il quale tuttavia non fornisce riscontri del modello ovidiano qui segnalato.

Forsitan admotis etiam *tangere labellis*,
rumpere dum niveo vincula dente volet.”¹⁵

Da questo passaggio dell’eroide ovidiana, il congedo di Boccaccio trae l’immagine della donna che riceve lo scritto con le sue belle mani, il motivo del bacio donato alla lettera, l’apostrofe allo scritto felice. Pure le situazioni narrative nelle quali si innestano i due segmenti di testo sono a grandi linee comparabili. Leandro affida alla sua missiva il compito di raggiungere Ero in sua vece (“Interea *pro me* pernoctet epistula tecum”; *Heroides* 18.217), l’ostacolo che si frappone tra i due non è la freddezza dell’amata, ma un elemento esterno alla coppia: il mare in tempesta. In modo analogo, nel *Filocolo*, l’accesso diretto alla donna è dato per impraticabile e il libro a lei dedicato è visto come un sostituto dello scrittore; anche in questo caso, l’ostacolo, pur rimanendo interno al rapporto amoroso, non consiste nel rifiuto di lei: a tenere separati gli amanti è, secondo una convenzione cortese, il timore riverente del poeta (“dimora con lei, ove io dimorare non oso”; *Filocolo* 5.97.4).

Come lascia intendere il testo di Ovidio implicato nel congedo del nostro romanzo, con l’allocuzione allo scritto l’autore del *Filocolo* non trasmette l’opera d’arte al lettore anonimo di ogni tempo e di ogni luogo, ma la invia, come suo messaggio personale, a un destinatario definito. Presso questo destinatario, ben noto ma circondato da un’aura di riverenza, il poeta non osa presentarsi, il testo/epistola allora svolge un compito di prudente — e galante — mediazione: “Adunque se di me tuo fattore t’è cura, dimora con lei, ove io dimorare non oso, né di maggior fama avere sollecitudine [...]. A te la bella donna si conviene *con pietosa voce* dilettere, e confermarla ad essere d’un solo amante contenta” (*Filocolo* 5.97.4–5). Si tratta, in sostanza, della

¹⁵ *Heroides* 18.15–18; cito da Ovidio 2018. Meno convincente mi sembra il riscontro, recentemente proposto da Santagata (2019, 84), con il romanzo occitanico *Flamenca*, sia per la scarsissima diffusione italiana di questo testo sia per la netta diversità della situazione narrativa in cui il motivo del bacio al libro vi prende posto. Come osserva Branca, la risposta di Ero a Leandro, gemella della eroide qui segnalata, è alla base di *Decameron*, Proemio 12 (in Boccaccio 1992, 9 n. 5). Dei numerosi lavori sulla intertestualità ovidiana nelle opere di Boccaccio mi limito a segnalare quelli più specificamente dedicati alle *Heroides*, a partire da Crescini (1887, 156–62) fino a una bella pagina di Salvatore Battaglia nella Nota all’edizione del *Filocolo* da lui curata (in Boccaccio 1938, 587) e ai più recenti: Perugi 1989; Rossi 1993, 126–28; Bartuschat 2000; Labate 2006; Candido 2013–14; Carrai 2017; Puggioni 2017, 18–27.

stessa convenzione attiva nella ballata vitanovistica e nella prosa che la accompagna¹⁶ (qui però non direttamente citate), i cui temi appaiono trasposti dalla dimensione solo uditiva dell'ascolto musicale alla dimensione plurisensoriale di una lettura immaginata che, come vedremo tra poco, assumerà la forma di un vero e proprio rituale erotico.

Nella chiusa del *Filocolo*, l'apostrofe presenta il libro come una conversazione privata con l'amata assente e assegna al romanzo le funzioni tradizionali dell'epistola,¹⁷ come richiedono sia il modello ovidiano alla base di questo congedo sia la riflessione tardo-medioevale sulla scrittura epistolare. Vediamo per esempio quanto scrive Brunetto Latini nella sua *Retorica*:

[la] pistola [...] è uno presente che uno manda ad un altro, nel quale la mente favella et è udito colui che tace e di lontana terra dimanda et acquista la grazia, la grazia ne 'nforza e l'amore ne fiorisce, e molte cose mette inn iscritta le quali si temerebbe e non saprebbe dire a lingua in presenza.¹⁸

¹⁶ VN 5.15: “Queste parole fa che siano quasi *un mezzo*, sì che tu non parli a lei immediatamente, che non è degno, e no lle mandare in parte senza me [Amore] dove potessero essere intese da lei, ma falle adornare di soave armonia, ne la quale io sarò tutte le volte che farà mestiere.” Sulla convenzione retorica attiva nella ballata dantesca, cfr. Foster e Boyde: “In fact the whole poem may profitably be studied as a good example of how to conduct a *causae genus* which is *anceps* or *turpis*, that is, unlikely to find favour [...]. Note the elaborate ‘indirection,’ or in D’s word *dissimulazione* [...] whereby the poem consists of a speech to be made ‘by the poem’ on behalf of the author, and of directions as to the way the speech should be conducted” (1967, 2:68).

¹⁷ Per l’interpretazione del *Filocolo* come una lunga epistola indirizzata all’amata e committente, cfr. Chiecchi: “Boccaccio invia alla sua donna lontana il libro che dovrebbe risolvere, come una epistola, alla funzione medianica di messaggio d’amore” (1980, 184). Come osserva Citroni (1980, 113–14), il nesso tra allocuzione al testo e scrittura epistolare è originario.

¹⁸ Latini 1969, 149–50. Anche l’*Elegia di madonna Fiammetta* (essa stessa un ‘libro-lettera,’ come testimoniano l’invio alle donne innamorate e il richiamo implicito al modello delle *Heroides*) sembra conservare memoria del *topos* illustrato da Brunetto. Per Fiammetta, le epistole ricevute da Panfilo riproducono la conversazione *in praesentia*: “infinite sue lettere a me da lui mandate traeva fuori, e quelle quasi tutte leggendo, quasi *con lui parendomi ragionare*, sentiva non poco conforto” (3.8.2; Boccaccio 1994); i corsivi sono sempre aggiunti. Come ha visto bene Roberto Riso (2018, 41), la lettura di queste lettere da parte di Fiammetta è integrata in un rituale amoroso, il cui primo momento è il guardare gli “oggetti parlanti” appartenuti a Panfilo e, aggiungerei, lo stabilire con essi un contatto fisico, in sostituzione del contatto diretto con il corpo dell’amato, reso impossibile dall’assenza: “aprendo un mio forziere, di quello molte cose già state sue ad una ad una traeva, e quelle, con quello disiderio ch’io soleva già lui riguardare, le mirava, e miratele, appena le lagrime ritenute, sospirando le baciava” (3.8.1).

Per ser Brunetto, l'epistola è un dono del mittente al destinatario, una conversazione della mente che alimenta un circuito affettivo. Questo perché una lettera può attraversare distanze non solo fisiche, ma anche psicologiche, superare l'imbarazzo, il timore, il riguardo che possono allontanare i due attori del dialogo.

Di queste funzioni tradizionalmente riconosciute alla scrittura epistolare, Boccaccio sembra conservare una memoria viva: letto ad alta voce dalla donna amata, il libro-lettera riproduce il dialogo *de visu*, simulando una compresenza degli interlocutori nello spazio e nel tempo. La lettura, eseguita con intonazione "pietosa," come si addice ai contenuti del testo, dà voce al libro e per suo tramite al poeta lontano. Il circuito di reciprocità della comunicazione orale, resa impossibile dalla distanza spaziale e psicologica, si ristabilisce lungo l'asse della ricezione, nel rapporto tra il libro e la sua dedicataria e nel concreto atto di lettura, osservato nella sua fisicità.

2. Al presente: lo spazio-tempo della lettura e la *recusatio* dell'*epos*

La responsabilità di dar vita al dialogo vivente tra il poeta e l'amata-letterice non è però ascritta alla destinataria, ma all'opera stessa. Rivolgendosi allo scritto, il poeta prefigura il momento in cui la lettrice incontrerà il 'suo' libro. Quello che Boccaccio mette in scena è un complesso rituale erotico in grado di mobilitare tutti i sensi dell'amata e del quale la lettura vera e propria è solo una componente. In questo scenario immaginato, il libro sostituisce il poeta lontano, ottenendo per lui e al suo posto il bacio della donna e il tocco delle sue mani, mentre la lettura ad alta voce compensa e risarcisce la distanza tra gli amanti. All'oggetto libro infatti non è affidato soltanto il compito di trasmettere un messaggio all'amata, ma anche quello di sostituire presso Fiammetta il poeta-amante, del quale esso rappresenta il doppio più fortunato. Animata dalla declamazione a voce alta, la scrittura è incaricata di riprodurre l'esperienza dell'oralità, ma in modo che il qui e ora della conversazione *in praesentia* sia indefinitamente ripetibile nel tempo.

L'immagine del libro che prende vita e parla all'amata a nome e al posto del poeta è l'equivalente acustico del libro che, tramite la retorica dell'*evidentia*, dipinge figure vive e in movimento, mettendole 'sotto gli occhi' del lettore. In entrambi i *topoi*, quello del libro pittore e quello del libro parlante, è in gioco il riferimento a una realtà extratestuale, che il testo permetterebbe di percepire nella sua fisicità, creando l'illusione della presenza.¹⁹

¹⁹ Il rinvio è alla nozione di presenza come effetto della presentazione retorica dei dati (di realtà o di un'argomentazione), illustrata da Perelman e Olbrechts-Tyteca (1989, 123–

In tutti e due i casi, la creazione letteraria simula una realtà mobile e animata, offrendola più che alla comprensione intellettuale del lettore, all'esperienza dei suoi sensi.

Il circuito di reciprocità nel quale la lettura immaginata chiude entrambi i membri del rapporto amoroso non si limita alla simulazione/sostituzione della conversazione *in praesentia*, ma si riproduce nella dimensione interiore, dove la fantasticheria del poeta disegna una corrispondenza emotiva attivata ancora una volta dalla ricezione. Il carattere sostitutivo e compensatorio assegnato alla lettura la assimila alla *cogitatio*, alla quale la psicologia dell'amore cortese attribuisce funzioni analoghe. La contemplazione interiorizzata dell'amata, e in particolare l'immagine di lei impressa nella mente o nel cuore, compensa l'assenza della *visio*²⁰ e fa rivivere la donna nell'eterno presente della memoria.

Nella chiusa del *Filocolo*, alla *cogitatio* dello scrittore corrisponde la memoria della destinataria, innescata dalla lettura: "Ella, la quale io sempre figurata porto nell'amorosa mente, mai i tuoi versi non leggerà che di me, tuo autore, non le torni il nome nella memoria: la qual cosa ne fia grandissimo dono" (5.97.4). Da una parte dunque, l'immaginazione del poeta, che può compensare l'assenza dell'amata grazie alla *cogitatio*, alla presenza costante del ritratto di lei impresso da Amore nella mente. Dall'altra, la lettura, che, per Fiammetta, sarà il corrispettivo del *cogitare*, richiamandole alla memoria il poeta assente, o almeno il suo nome. In questo quadro, l'atto di leggere entra a far parte del gioco della seduzione, prospettando una reciprocità emotiva tra amata e amante che si realizza sul piano dell'immaginazione.

Con il modulo dell'allocuzione al testo, l'autore del *Filocolo* indirizza il suo scritto a una sola destinataria,²¹ il cui nome esso "port[a] scritto nella

27): "Esso [lo sforzo per rendere qualche cosa presente alla coscienza'] mira a far occupare a questa presenza, nella misura del possibile, tutto il campo della coscienza e ad isolarlo, per così dire, dall'insieme mentale dell'uditore" (125). Per l'interpretazione dell'*evidentia* come figura della presenza, si veda inoltre ivi, p. 177.

²⁰ Un motivo analogo, al di fuori della letteratura cortese, si trova nell'epistola di Leandro a Ero che si è già citata più volte. Cfr. "Et, quo non possum corpore, mente feror" (*Heroides* 18.30).

²¹ Nel congedo, infatti, il pubblico dei giovani innamorati, che si era affacciato nel secondo capitolo del primo libro, non è più menzionato. Il circuito minimo della comunicazione delineato nella conclusione (poeta — romanzo — lettrice) corrisponde a quello chiuso ed esclusivo del capitolo proemiale, dove si racconta l'occasione compositiva del romanzo. Nell'*incipit*, l'opera si finge commissionata da Fiammetta, che con essa intende nobilitare la memoria di Florio e Biancifiore, facendo in modo che alle loro vicende sia donata una forma "debita," cioè congrua all'altezza della loro virtù. In opposizione ai cantari popolari

[...] fronte» (*Filocolo* 5.97.2), proprio come nell'intestazione di una lettera. Il libro, si diceva, si presenta come il messaggio personale del poeta all'amata-lettertrice, non un discorso pubblico e istituzionalizzato, qual è l'opera letteraria, ma un'epistola privata. Questo sviluppo dell'apostrofe al libro porta l'*explicit* del nostro romanzo in una direzione in parte diversa da quella indicata nella tradizione classica del *topos*.

Nella letteratura latina, il poeta licenzia il *volumen* per inviarlo nel mondo esterno, e perciò lo rappresenta in spazi aperti e pubblici — il foro, le botteghe dei librai, le strade della città —, dove esso incontrerà i lettori immaginari. Nell'epistola 1.20 di Orazio, il libro è un ragazzaccio di dubbia reputazione, che smania di lasciare la casa del suo creatore per frequentare le botteghe dei librai, contro il parere del poeta. Qui, invece dei *pauci* lettori selezionati, appartenenti al circolo aristocratico degli amici e degli intenditori, verrà alle mani di un pubblico anonimo e indefinito, il *vulgus* dal quale — lo avverte il poeta — non sarà compreso, ma violato. Nella prima elegia dei *Tristia*, che Boccaccio sottintende in molte delle sue apostrofi al libro, il *volumen* è inviato nell'Urbe dal poeta esiliato. Alla folla dei passanti, la "media plebs" (*Tristia* 1.1.88) con cui entrerà in contatto e che rappresenterà il suo pubblico, dovrà chiedere la strada per la casa di Ovidio, ma anche spiegare le ragioni del poeta, come in un processo accusatorio, nel quale al libro è affidato il compito di fare la difesa propria e del suo autore.

Nell'allocuzione del *Filocolo*, invece, il romanzo lascia lo scrittoio dell'artista per introdursi in un altro spazio domestico, privato e chiuso: la camera della donna.²² In questo contesto, il rapporto con lettori diversi dall'amata non può che essere accidentale e involontario: il libro si aprirà all'esterno solo se dovesse cadere fortuitamente dal grembo di Fiammetta, sfuggirle inavvertitamente di mano:

Da cui se tu pure per accidente esci di mano, e agli altrui occhi pervieni, con pazienza le riprensioni de' più savi sostieni, e secondo il loro diritto giudizio ti disponi alla menda. Al cinguettare de' folli non porgere orecchi, ch'è bassa voglia; e a coloro che con benivola intenzione ti riguardano, ingegnati di piacere, e i morsi dell'invidia quanto puoi schifa, ne' denti della quale se pure incappi, resisti. (*Filocolo* 5.97.8–9)

ai quali è affidata la storia dei due giovani, la nuova veste letteraria dovrà rappresentare la retribuzione mondana della loro costanza. Il romanzo dunque è voluto dalla donna amata e pensato per lei, che ne è "cagione" (*Filocolo* 1.1.26) e destinataria privilegiata. Sul doppio pubblico del *Filocolo*, cfr. Candido 2018, 192.

²² "A te è assai solamente piacere alla tua donna, a cui è licito darti alto e basso luogo secondo che le piace: dalla quale, per mio consiglio, mai non ti partirai. E ove staresti tu meglio che nel suo grembo? Quali mani più belle ti poriano toccare, o occhi riguardare, o voce profferere le tue parole?" (*Filocolo* 5.97.7–8).

Il narratore declina la responsabilità di un eventuale contatto con il pubblico vario e indefinito dei lettori potenziali, senza però ascriverla all'opera, come accade invece nei precedenti latini. Si tratta di un tema sul quale dovremo tornare.

Il rapporto esclusivo tra poeta e lettrice entra in gioco sia nel *topos modestiae* che compare nella chiusa del romanzo sia nel canone di *auctores* che esso introduce. Al suo libro, l'artista impone di rinunciare agli alti luoghi riservati ai classici antichi e moderni, per piacere a lei sola:

[...] agli eccellenti ingegni e alle robuste menti lascia i gran versi di Virgilio.
[...] E quelli del valoroso Lucano, ne' quali le fiere arme di Marte si cantano, lasciali agli armigeri cavalieri insieme con quelli del tolosano Stazio. E chi con molta efficacia ama, il sermontino Ovidio seguiti, delle cui opere tu se' confortatore. Né ti sia cura di volere essere dove i misurati versi del fiorentino Dante si cantino, il quale tu sì come piccolo servidore molto dei reverente seguire. (*Filocolo* 5.97.4–6)

Sul terreno del *topos modestiae*, il libro, rappresentato finora come una conversazione privata tra il poeta e l'amata, può incontrare uno dei testi canonici dell'*epos*, e il modello elegiaco dell'eroide ovidiana può fondersi con quello epico della *Tebaide*, dove pure l'appello all'opera si sviluppa come *locus modestiae* e assume intonazioni autobiografiche:

Durabisne procul dominoque legere superstes,
o mihi bisenos multum vigilata per annos
Thebai? [...]
vive, precor; nec tu divinam Aeneida tempta,
sed longe sequere et vestigia semper adora.²³

La fonte è notissima, ma vale la pena insistere sull'ironia di questa riscrittura boccacciana, dove il *locus modestiae* del poeta epico è citato nel contesto straniato di una *recusatio* dell'epica che è caratteristica del codice elegiaco (penso, ad esempio, ai primi due libri degli *Amores*), e che infatti

²³ *Tebaide* 12.810–17. La fonte è segnalata da Quaglio (in Boccaccio 1967, 970, n. 19), alle cui osservazioni aggiungo che la memoria dei versi staziani è disseminata in tutto l'ultimo breve capitolo del romanzo, il cui *incipit*: «O piccolo mio libretto, a me più anni stato graziosa fatica» (*Filocolo* 5.97.1) richiama «o mihi bisenos multum vigilata per annos / Thebai», mentre la chiusa: «vivi, e di me tuo fattore sempre nella mente il nome porta» (*Filocolo* 5.97.11) corrisponde ovviamente al «vive, precor» di Stazio. In generale, su Boccaccio e Stazio si veda Punzi 2006.

varrà come indicazione programmatica di genere all'inizio della *Fiammetta*.²⁴ Lo Stazio riscritto dal giovane Boccaccio, dunque, non solo è decontestualizzato, ma anche rifatto 'alla maniera di Ovidio', secondo le nuove convenzioni di parodia e abbassamento, proprie della "letteratura mezzana" e in omaggio al canone erotico e volgare che il narratore costruisce poche righe più avanti, partendo dalla sua citazione infedele dalla *Tebaide*.²⁵

3. Scrivere senza timone, leggere alla deriva

Il tema del rapporto con un pubblico diverso da quello individuato *ab origine* dall'autore è sviluppato più ampiamente nel secondo degli esempi di allocuzione al testo che incontreremo in queste pagine: quello che chiude l'*Elegia di madonna Fiammetta*. Questo appello al libro si sviluppa in due tempi: nel primo, il romanzo è inviato al pubblico designato delle donne innamorate, rappresentato più avanti come interlocutore intradiegetico dell'autrice. Guidato dalla pietà, nell'"abito [...] vile" che la sua creatrice gli ha assegnato, lo scritto si presenterà a queste lettrici privilegiate come espressione dell'interiorità di Fiammetta — è il *topos* divulgatissimo del libro come specchio dell'anima e ritratto dell'interiorità dell'autore²⁶ — e verrà accolto con compassione ed empatia: "Esse, *pietà guidandoti*, [...] ti vedranno volentieri."²⁷

Il secondo tempo dell'allocuzione invece è una "rappresentazione sceneggiata" della ricezione empirica — non controllata e non orientata dall'*intentio auctoris* —, dove il libro prende vita per sfuggire alle mani di lettori

²⁴ *Elegia di madonna Fiammetta*, Prologo, 3. Il *topos* compare anche in altre opere boccacciane, tra le quali proprio il *Filocolo*: "porgete le vostre orecchi con non mutabile intendimento a' nuovi versi: li quali non vi porgeranno i crudeli incendimenti dell'antica Troia, né le sanguinose battaglie di Farsaglia [...]; ma udirete i pietosi avvenimenti dello innamorato Florio e della sua Biancifiore" (1.2.3).

²⁵ Nel *Filocolo*, la menzione dell'unico ascendente staziano, l'*Eneide*, si moltiplica in un elenco di *auctores* che oppone poeti epici a poeti elegiaci, ma salda antichi e moderni, latini e volgari, entro un'unica tradizione letteraria. Questa idea di '*litteratura perennis*' è ben rappresentata nell'attività editoriale di Boccaccio, volta a collegare "la 'linea' latina e quella volgare, sotto il segno di una stretta *continuità fra i classici antichi e quelli moderni*" (Bologna 2018, 10). Per quanto riguarda il ruolo di Boccaccio nella fondazione del canone volgare, anche attraverso la sua attività di editore, rinvio a Eisner 2013 e Corsi 2013b, 104. Per la nozione di 'letteratura mezzana,' l'ovvio riferimento è a Bruni 1990.

²⁶ Sul quale si veda da ultimo Bolzoni (2019, 5 e *passim*), alla quale rimando anche per la bibliografia pregressa.

²⁷ Sulla rappresentazione della lettura femminile nella *Fiammetta* si vedano Ronchetti 2018 e Lombardi 2018, 201-02.

ostili o al contrario per entrare in dialogo con loro.²⁸ Nel mettere in scena l'incontro con il lettore, Fiammetta istruisce la sua opera sul comportamento da tenere nel caso in cui venga alle mani di un pubblico diverso da quello che lei stessa ha predefinito: una varietà di lettori casuali, verso i quali il libretto non sarà guidato dalla pietà, ma sospinto dalla fortuna. Designati dal caso invece che dall'autrice, questi lettori non reagiranno al testo in modo empatico, ma ripagheranno con lo scherno le lacrime che lo macchiano:

Se tu forse alle mani d'alcuna pervieni, la quale sì felici usi li suoi amori, che le nostre angoscie schernisca, e per folle forse riprendane, umile sostieni li gabbi fatti.

[...] *se per avventura* tra l'amorosa turba delle vaghe donne, delle mani d'una in altra cambiandoti, pervieni a quelle della inimica donna, usurpatrice de' nostri beni, come di luogo iniquo, fuggi incontanente, né parte di te non mostrare agli occhi ladri [...]. *Ma se* pure avviene che essa per forza ti tenga, e pure ti voglia vedere, per modo ti mostra che *non risa, ma lagrime* le venga de' nostri danni [...]. Gli occhi degli uomini fuggi, da' quali *se pure se' veduto*, di': "O generazione ingrata e detratrice delle semplici donne, non si convengono a voi di vedere le cose pie." *Ma se* a colui che de' nostri mali è radice pervieni, sgridalo dalla lungi, e di': "O tu, più rigido che alcuna quercia, fuggi di qui, e noi con le tue mani non violare: la tua rotta fede è di tutto ciò ch'io porto cagione; *ma se* con umana mente leggere mi vuoi, forse riconoscendo il fallo commesso contro a colei che, tornando tu ad essa, di perdonarti disidera, vedimi." (*Elegia di madonna Fiammetta* 9.9.10–16)

Come segnalano i commentatori del testo boccacciano, il modello di riferimento è il componimento proemiale dei *Tristia*, al quale si è già accennato²⁹: qui Ovidio incarica il libro di raggiungere la casa romana dove allo scrittore non è permesso andare. Percorrendo le vie dell'Urbe, incontrerà casualmente i passanti-lettori, che lo riconosceranno e ai quali chiederà la strada. Ovidio mette in scena le diverse reazioni di questi lettori occasionali

²⁸ Proprio come nella fonte, la prima elegia dei *Tristia*, alla quale si riferisce l'espressione di Citroni (1986, 116) che ho citato. L'idea di una ricezione non programmata dall'autore è di per sé insolita, soprattutto se si tiene conto che "prima della stampa la scelta del pubblico è normalmente intenzionale e 'mirata'" e che Boccaccio stesso è editore in proprio dei suoi testi, trascritti per essere indirizzati a un lettore o a un gruppo di lettori ben determinati; si veda Bologna 1993, 339.

²⁹ La fonte è segnalata da Quaglio (1959, 35) e da Delcorno (in Boccaccio 1994, 386 n. 1). Cfr. *Elegia di madonna Fiammetta* 9.1.1. Meno perspicuo mi pare l'accostamento del congedo della *Fiammetta* a *Heroides* 7 (*Dido Aeneae*), suggerito da Barbiellini Amidei 2018, 206–08. Sulla presenza dei *Tristia* nelle opere di Boccaccio si confrontino: Hollander 1977, 112–16; Smarr 1987; Rossi 1993, 135–36; Barchiesi e Hardie 2010, 83–88; Bragantini 2018, 73–74.

e fa spiegare al libro parlante le ragioni del poeta esiliato. Boccaccio riprende alcuni di questi moduli e riproduce sul piano formale la formulazione ipotetica che scandisce il discorso di Ovidio e il dialogo diretto tra il libro e i potenziali destinatari non designati dall'*auctor*.³⁰

Nella fonte però la casualità degli incontri con la *media plebs* dei lettori è dovuta all'emarginazione del poeta dai circoli letterari di Roma e la responsabilità di stabilire un contatto con il pubblico è assegnata all'opera. L'elegia ovidiana infatti non è indirizzata a un interlocutore definito né potrebbe esserlo: il libro è il figlio dell'esule che va in città per la prima volta, non accompagnato dal suo creatore, e che dovrà perciò chiedere indicazioni ai passanti prima di trovare la casa del poeta. Nella *Fiammetta* invece, il libro è rivolto al pubblico ben individuato delle donne pietose e innamorate, e il motivo della casualità degli incontri con altri lettori potenziali è trasposto in un contesto in parte diverso, che deresponsabilizza *in toto* 'autrice' e opera. Se è verosimile che l'intenzione della narratrice sia prevaricata e che il suo romanzo non possa scegliere in modo esclusivo i propri destinatari, è perché, come la sua creatrice, anche lo scritto è in balia dalla fortuna: "Così come la Fortuna ti pigne, così procedi: il tuo corso non puote essere guarì ordinato" (*Elegia di madonna Fiammetta* 9.9.8). Il motivo della fortuna si trova anche nella prima elegia dei *Tristia*,³¹ ma Boccaccio fa di esso una costante narrativa del suo romanzo. In questo modo, la finzione retorica del congedo si innesta su una delle principali direttrici semantiche della narrazione, che è anche uno dei temi capitali dell'etica medioevale: la fortuna e il ruolo che essa gioca nell'insorgere delle passioni.

³⁰ Quest'ultimo tema si trova anche nella fonte; si veda ad esempio: "*siquis* erit, qui te, quia sis meus, esse legendum / non putet, e gremio reiciatque suo, / 'inspice' dic 'titulum: non sum praeceptor amoris'" (*Tristia* 1.1.65–68). Qui e oltre mi limiterò a segnalare i pochi prestiti ovidiani non censiti nel ricchissimo commento di Delcorno; tra questi, l'anafora che introduce la serie delle ipotetiche: "*siquis*, ut in populo, nostri non immemor illic, / *siquis*, qui, quid agam, forte requirat, erit [...]" (vv. 17–18); « *siquis* erit, qui te dubitantem et adire timentem / tradat [...]" (vv. 95–96; il corsivo è aggiunto), puntualmente ripresa da Boccaccio: "*Se tu forse* alle mani d'alcuna pervieni [...] *se per avventura* tra l'amorosa turba delle vaghe donne [...]. *Ma se* pure avviene che [...]. Gli occhi degli uomini fuggi, da' quali *se pure se' veduto* [...]. *Ma se* a colui che de' nostri mali è radice [...]; *ma se* con umana mente [...]."

³¹ Si confrontino, oltre a *Tristia* 1.1.2–14, segnalato da Delcorno (in Boccaccio 1994, 387, n. 6), anche "sunt quoque mutatae, ter quinque uolumina, formae, / nuper ab exequiis carmina rapta meis. / his mando dicas, inter mutata referri / fortunae uultum corpora posse meae, / namque ea dissimilis subito est effecta priori, / flendaque nunc, aliquo tempore laeta fuit" (*Tristia* 1.1.117–22).

Facendo leva sull'area semantica che collega la diffusione del "libretto" all'azione della fortuna, Boccaccio rielabora in maniera significativa il motivo convenzionale della scrittura letteraria come navigazione. Con il suo ovvio rinvio al tema dell'*intentio auctoris* e del controllo che essa esercita sull'opera, la metafora della scrittura come viaggio mette bene a fuoco la figura dello scrittore, che conduce il testo al porto della coerenza interna, completando il modello concettuale che egli stesso ha progettato. L'approdo, la conclusione dell'opera coincidono appunto con la saturazione del progetto autoriale. In questa forma tradizionale, il *topos* compare in altri congedi boccacciani.³²

La chiusa della *Fiammetta*, invece, sposta l'attenzione dalla persona dell'*auctor* a quella del lettore. Qui la metafora della navigazione non rinvia al lavoro deliberato dell'artista, ma ai circuiti casuali della ricezione. Manca — e non è un caso — l'immagine dell'approdo: la navigazione del libro è ancora in corso, ma l'autrice-pilota non è in grado di controllarla. Al viaggio per mare come rappresentazione del processo creativo si sostituisce il motivo della ricezione-naufregio, la rappresentazione di una navigazione senza timone e senza bussola, che mette a fuoco non più il rapporto tra lo scrittore e la sua creazione, ma quello tra il testo e la pluralità indeterminata dei lettori empirici.

L'interazione tra testo e pubblico è vista come un viaggio alla deriva, immagine emblematica di una ricezione che sfugge alla programmazione dell'artista ed è orientata da una forza esterna al circuito della comunicazione, sulla quale l'*auctor* non ha alcun governo: "Va' adunque; *io non so* qual passo si convenga a te più tosto, o sollecito o quieto; *né so* quali parti prima da te sieno da essere cercate, *né so come tu sarai né da cui ricevuto*" (*Elegia di madonna Fiammetta* 9.9.8).³³ Quasi un doppio negativo dell'in-

³² Un accenno al *topos* della scrittura come navigazione si trova anche nella prima elegia dei *Tristia*. Ma va osservato che Boccaccio richiama il modulo nei paratesti di moltissime sue opere, sia volgari sia latine, indipendentemente dal rapporto intertestuale con un modello specifico; si vedano *Filocolo* 5.97.1–2; *Filostrato* 9.3–4; *Teseida* 12.85–86; *Ninfale fiesolano* 465; *Trattatello in laude di Dante* (I^a red.) 229–30. Per la diffusione e la convenzionalità del *topos* nella letteratura medioevale è obbligato il riferimento a Curtius 1992, 147–50.

³³ Luigi Surdich collega questa importante variazione sul *topos* del libro-nave alle leggi interne del genere elegiaco, cui la *Fiammetta* rinvia: "Il capovolgimento della metafora è omologabile alle esigenze del testo in cui essa è inserita: se congruente alle avventure 'concluse' delle altre opere è una 'metafora di conclusione,' all'avventura 'inconclusa' perché rimessa al possibilismo del reale del mondo elegiaco [...] conviene la 'metafora di apertura' che, appunto, viene utilizzata nel consegnare il libretto-nave alla divinità per eccellenza propria della letteratura elegiaca, la Fortuna" (1987, 220–21).

tenzionalità autoriale, l'immagine della fortuna dà vita ad altri motivi tematici, che rovesciano il gesto iniziale con il quale Fiammetta invia il libro alle sue lettrici: al pubblico selezionato delle donne innamorate si oppone la moltitudine indeterminata dei lettori fortuiti, alla pietà delle lettrici-sorelle la derisione di un pubblico ostile e pronto alla censura, all'identificazione empatica con l'eroina la presa di distanza da parte del lettore.

Alla ricezione orientata dalla fortuna il libro non può sottrarsi³⁴; può però resistere ai suoi mutamenti, opponendo alle reazioni varie ma tendenzialmente ostili dei cattivi lettori le proprie prerogative stabili: la funzione esemplare della narrazione e la fama eterna che il testo si ripromette. Agli occhi di Fiammetta-autrice, il primo di questi due aspetti è il più esposto all'incomprensione.³⁵ Ci saranno donne felici che vedranno la loro buona fortuna come un dato assoluto e invariabile; queste donne non sapranno immaginare per sé un futuro simile al presente di Fiammetta e perciò non coglieranno il valore esemplare della sua vicenda e non leggeranno il suo libro con compassione:

Se tu forse alle mani d'alcuna pervieni, la quale sì felici usi li suoi amori, che le nostre angosce schernisca, e per folle forse riprendane, umile sostieni li gabbi fatti, li quali menomissima parte sono de' nostri mali, e a lei la fortuna essere mobile torna a mente, per la qual cosa noi lieta, e lei come noi potrebbe rendere in brieve, e risa e beffe per beffe le renderemmo.
(*Elegia di madonna Fiammetta* 9.9.10)

Incapaci di immaginarsi esposte a un cambiamento di fortuna simile a quello che ha travolto Fiammetta, queste lettrici non si identificheranno con la narratrice-protagonista del romanzo e perciò avvertiranno la storia narrata come cronaca spicciola e individuale, non ipostatizzabile in *exemplum*.

L'esemplarità morale è la ricompensa, il "merito," da rendere invece alle lettrici pietose, una componente importante del patto di lettura che è possibile stringere con esse. L'ingresso del tema dell'esemplarità nell'*envoi* alle donne innamorate consente di passare dall'immagine della poesia come

³⁴ "A te occulta il nuvoloso tempo ogni stella. Le quali se pure tutte paressono, niuno argomento t'ha la 'mpetuosa Fortuna lasciato a tua salute e perciò *in qua in là ributtato, come nave senza timone e senza vela da l'onde gittata, così t'abandona*" (*Elegia di madonna Fiammetta* 9.9.9)

³⁵ Accanto alla esemplarità della narrazione, uno degli aspetti suscettibili di non essere compresi dai lettori empirici rappresentati nel congedo è la scelta estetico-formale dell'*aptum*: "E se forse alcuna donna delle tue parole rozzamente composte si maraviglia, di' che quella ne mandi via, però che gli ornati parlari richieggiono li animi chiari, e li tempi sereni e tranquilli" (*Elegia di madonna Fiammetta* 9.9.17). Queste cattive lettrici non comprendono il principio della coerenza tra parole e cose, e perciò interpretano lo stile come un dato assoluto e costante.

espressione di una dimensione intima e personale, che il pubblico è invitato a condividere empaticamente, al *topos* della poesia come prestazione/ricompensa offerta al lettore.³⁶ Alle donne lettrici, infatti, il libro chiede compassione e offre in cambio esempio. Per Fiammetta, oltre che il premio di un atto di lettura corretto, l'esemplarità morale è una prerogativa oggettiva e stabile della sua operetta, una sorta di virtù intrinseca sulla quale la fortuna non ha presa:

e io né tu non siamo sì dalla Fortuna avallati, che essi [i ringraziamenti che Fiammetta e il libro possono rendere alle lettrici] non sieno grandissimi in noi da potere dare. Né questi sono però altri se non quelli, *li quali essa a niuno misero può torre: cioè essempla di sé donare a quelli che sono felici*, acciò che essi pongano modo alli loro beni, e fuggano di divenire simili a noi. (*Elegia di madonna Fiammetta* 9.9.6–7)

Vivi adunque: nullo ti può di questo privare, e essempla eterno alli felici e a' miseri dimora delle angosce della tua donna. (*Elegia di madonna Fiammetta* 9.9.22)

Il discorso della narratrice richiama il rapporto tradizionale tra la fortuna e i beni che possono cadere sotto la sua giurisdizione: il suo potere è assoluto sui beni esteriori e può estendersi anche a quelli del corpo, ma non ha presa su ciò che definisce la *humanitas* e ne costituisce il *proprium*: sulle virtù dell'anima, che non cambiano e non si estinguono per effetto del caso. In modo simile, nella *Fiammetta*, la fortuna determinerà gli aspetti visibili dell'oggetto-libro — il suo 'corpo' — e la sua turbolenta 'vita' esteriore, che lo porterà a navigare alla deriva e lo metterà in contatto con lettori inadeguati e non sempre benevoli. L'esemplarità e l'eternità invece rappresentano le sue 'virtù' stabili e non soggette a cambiamenti, il *proprium* che definisce la scrittura letteraria e, nello stesso tempo, il premio offerto al lettore empatico, in grado di far passare quelle virtù dalla potenza all'atto. Il patto di lettura stretto da Fiammetta con il pubblico delle donne pietose comporta che il libro che rispecchia una vicenda privata e personale, la cui scrittura si snoda entro il tempo presente dell'ossessione erotica e la cui narrazione si incentra su una storia senza storia e senza cambiamento, proprio quel libro sia trasformato in *monimentum* e *monumentum*, in grado di attraversare i

³⁶ Si tratta di una costante tematica: "Lievi sono infino a qui state le mie lagrime, o pietose donne, e i miei sospiri piacevoli a rispetto di quelli i quali *la dolente penna, più pigra a scrivere che il cuore a sentire, s'apparecchia di dimostrarvi*. [...] *E in verità io non vi conforto tanto a questo affanno, perché voi più di me divegnate pietose*, quanto perché più la nequizia di colui, per cui ciò m'avviene, conoscendo, divegnate più caute in non commettervi a ogni giovane. E così forse ad una ora a voi *m'obliherò ragionando, e disobliherò consigliando*, ovvero per le cose a me avvenute amonendo e avisando." (*Elegia di madonna Fiammetta* 5.1.1–5)

limiti del presente e di elevarsi al di sopra del tempo, un nuovo classico che non a caso può chiudersi sulla formula staziana del “Vive, precor”: “Vivi adunque.”

L’idea che perfino i caratteri più intrinseci all’opera letteraria richiedano un pubblico specifico per essere attualizzati risuona anche nel momento in cui Fiammetta istruisce il “libretto” su come adattarsi alla fortuna, cambiando atteggiamento davanti ai diversi tipi di pubblico che accidentalmente incontrerà: “come li luoghi richieggiono,” dice al suo scritto, “così usa varii li consigli.”³⁷ L’immagine sembra suggerire che il testo può aprirsi a livelli differenti di ricezione e presentarsi come una scrittura metamorfica che cambia aspetto a secondo dei lettori che le si avvicinano. Il libro parla a tutti, ma non a tutti allo stesso modo, il suo significato non è univoco e non è stabile e compiuto una volta per tutte; esso si dispone in complicate stratigrafie, consentendo a pochi di penetrarne il senso più profondo. Si tratta di una strategia di scrittura e di un tema capitali per Boccaccio, che insisterà su questa nota anche nella Conclusione del *Decameron*.

4. Vedere il tempo, leggere l’esperienza: allocuzione al libro e retorica dell’*evidentia*

Come abbiamo visto, nella *Fiammetta* al pubblico accidentale dei molti, designato dal caso, si oppone quello dei pochi, selezionato dalla narratrice: le donne pietose e innamorate già individuate nell’*incipit* come destinatarie dell’*Elegia*:

O picciolo mio libretto, tratto quasi della sepoltura della tua donna, ecco, sì come a me piace, la tua fine è venuta con più sollecito piede che quella de’ nostri danni; adunque tale quale tu se’ dalle mie mani scritto, e in più parti delle mie lagrime offeso, dinanzi dalle inamorate donne ti presenta. [...] Né ti sia, in questo abito così vile come io ti mando, vergogna d’andare a ciascheduna, quantunque ella sia grande, pure che essa te avere non recusì. A te non si richiede altramenti fatto, posto che io pure dare te ’l volessi. Tu déi essere contento di mostrarti simigliante al tempo mio; il quale essendo infelicissimo, te di miseria veste come fa me [...]. (*Elegia di madonna Fiammetta* 9.9.1–4)

Specchio dell’anima e immagine veritiera dell’esperienza, questa elegia al femminile si offre alle sue lettrici come ritratto di un’interiorità altrimenti invisibile, alla quale le donne innamorate potranno accedere per suo mezzo. Possiamo provare anche noi a imboccare questo accesso privilegiato, dedi-

³⁷ Si confronti: “difficile est tamen hinc remis utaris an aura / dicere: *consilium resque locusque dabunt*” (*Tristia* 1.1.91–92).

cando la nostra attenzione al motivo delle lacrime che le donne lettrici ‘vedranno’ mediante il libro,³⁸ uno dei molti fili che collegano il congedo al prologo:

[...] voi [«innamorate donne»], leggendo, non troverete favole greche ornate di molte bugie né troiane battaglie sozze per molto sangue, ma amoroze, stimulate da molti disiri; nelle quali *davanti agli occhi vostri appariranno le misere lagrime*, gl’impetuosi sospiri, le dolenti voci e i tempestosi pensieri [...]. (*Elegia di madonna Fiammetta* Prologo 3)

Nel Prologo, il tema delle lacrime compare all’interno di una convenzionale promessa di *evidentia* e accanto a una *recusatio* dell’epica motivata dal patto di sincerità che Fiammetta intende stringere con le sue lettrici³⁹: leggendo il libro, le donne innamorate non ascolteranno parole, ma vedranno cose. Anzi, vedranno alla lettera l’invisibile, perché a scorrere sotto i loro occhi non saranno soltanto le lacrime raccontate nel testo, ma perfino i pensieri che agitano la coscienza della narratrice.

Il congedo invece traspone sugli aspetti materiali dello scritto la promessa di *evidentia* del proemio, ora idealmente reificata nelle macchie che ‘concretamente’ interrompono la nitidezza della scrittura. Nell’*envoi*, le strategie retoriche annunciate nell’*incipit* si fanno *cose*: nel licenziare il suo libro, Fiammetta non si riferisce più a lacrime raccontate — e raccontate così bene da sembrare visibili —, ma a lacrime che alla lettera si protendono nella realtà extratestuale e macchiano le pagine che il lettore ha, qui e ora, sotto gli occhi: “tale quale tu se’ dalle mie mani scritto, e in più parti delle mie lagrime offeso.”

³⁸ È anche questo un motivo elegiaco, anzi una vera e propria marca del genere: “Flendus amor meus est: elegi quoque flebile carmen” (*Heroides* 15.7), ma si veda anche Boezio: “Carmina qui quondam studio florente peregi, / *flebilis heu maestos cogor inire modos*. / Ecce mihi lacerae dictant scribenda Camenae / et *veris elegi fletibus ora rigant*” (*De consolatione philosophiae* 1.m.1.1–4; il corsivo è mio). La *Fiammetta* trae il motivo delle lacrime in particolare dai *Tristia*: “neve liturarum pudeat; qui viderit illas, / de lacrimis factas sentiet esse meis” (1.13–14:) e lo eleva a vera e propria metonimia del libro: “Ma tu, o santissima pietà, [...] reggi li tuoi freni [...] con più forte mano che infino a qui non hai fatto, acciò che trascorrendo [...] non forse di quello che io cerco ti convertissi in contrario, e di grembo togliessi alle leggenti donne *le lagrime mie*” (*Elegia di madonna Fiammetta* 6.1.2). Sul tema delle lacrime nell’*Elegia* rimando a Bardi 1998, 83 e Curti 2014, 110–12.

³⁹ La *recusatio* dell’*epos* che compare nella *Fiammetta* è molto simile a quelle di *Filocolo* 1.2.3 e 5.97.4–5, sviluppate però come dichiarazioni di modestia. La finzione di sincerità chiamata in causa nella *Fiammetta* rientra tra le convenzioni del genere elegiaco; cfr. Surdich: “Doveva essere, l’elegia, il genere letterario conveniente a storie d’amore dolorose, misere, pietose, sostenute da una convenzionalità letteraria che ponesse come punto centrale la finzione della sincerità” (1987, 194).

L'aspetto dimesso del manoscritto è il corrispettivo visivo dell'esperienza dell'“autrice” e della narrazione che la racconta. Il congedo insiste sull'immaginaria *mise en page* del “picciolo libretto,” affidandole il duplice compito di servire da marca di genere — l'elegiaco *stilus miserorum* — e di rendere visibili le emozioni della scrittrice-protagonista:

Tu déi essere contento di mostrarti *simigliante al tempo mio*; il quale essendo infelicissimo, te di miseria veste come fa me; e però non ti sia cura d'alcuno ornamento, sì come li altri sogliono avere: cioè di nobili coverte di colori varii tinte e ornate, o di pulita tonditura, o di leggiadri minii, o di gran titoli: queste cose *non si convengono* alli gravi pianti li quali tu porti: lascia e queste e li larghi spazii e li lieti inchiostri, e le impomiciate carte alli *libri felici*; a te *si conviene* d'andare rabbuffato, con isparte chime e *macchiato* e di squalore pieno, là dove io ti mando, e con li miei infortunii nelli animi di quelle che te leggeranno destare la santa pietà. (*Elegia di madonna Fiammetta* 9.9.4–5)

Come nella fonte ovidiana, anche nella *Fiammetta* il motivo del manoscritto disadorno non è un convenzionale *topos modestiae*. Se l'aspetto materiale dell'oggetto-libro è incondito, è perché quell'aspetto, non l'edizione di lusso che si dona a un destinatario specifico e di riguardo, è adatto a rappresentare visivamente la condizione dolorosa in cui si trova la scrivente. Formulato in questo modo, il *topos* è funzionale a un trattamento innovativo del rapporto tra stile e contenuti: come i “tempi” così l'opera che li racconta, come il prodotto editoriale che trasmette quel racconto così la vita della scrittrice.⁴⁰

Il tema della coerenza tra parole e cose è pertinente già nella rubrica che introduce il capitolo: “Capitolo nono e ultimo nel quale madonna Fiammetta parla al libro suo imponendogli *in che abito e quando e a cui* egli debba andare, e da cui guardarsi, e fa fine,” dove la metafora dell'abito richiama quella tradizionale delle *vestes* che nei manuali di retorica classica indica convenzionalmente l'*elocutio*. In generale, la formula “in che abito e quando e a cui” allude al precetto aureo che veramente efficace è una elocuzione *apta*, che sappia adattarsi in modo *conveniens* al destinatario, al tempo e al luogo della comunicazione.

Anche quella dell'*aptum* è una delle strategie retoriche enunciate come programmatiche nel proemio: “priego, se alcuna deità è nel cielo, [...] che la dolente memoria aiuti, e sostenga la tremante mano alla presente opera; e

⁴⁰ Come osserva Pastore Stocchi, in base a “un cosciente programma artistico-culturale” di Boccaccio, “la scrizione calligrafica (e in una parola l'allestimento librario dell'opera) è richiamata entro la sfera del processo creativo come un segno pertinente al significato nativo e sostanziale del testo e capace quindi di dichiarare insieme alle scelte tematiche e stilistiche ciò che il testo vuole o deve essere” (1977, 127).

così le facciano possenti, che *quali nella mente io ho sentite e sento l'angoscie, cotali l'una proferi le parole, l'altra [...] le scriva*" (*Elegia di madonna Fiammetta* Prologo 6). Ma è interessante che nel capitolo di chiusura il tema della coerenza tra gli strumenti della rappresentazione e i suoi contenuti sia declinato come criterio che orienta le modalità con le quali l'immaginario manufatto editoriale è stato confezionato. Possiamo leggere la descrizione del libro personificato come una sorta di resa visiva dell'*aptum*, nella quale la legge della *convenientia* si presenta come una strategia retorica realizzata *in rebus* invece che *in verbis*. Il rapporto di corrispondenza tra contenuto e forma, infatti, è proiettato sugli aspetti materiali del libro manoscritto, e la metafora delle *vestes* non si riferisce più alla corrispondenza tra *res* e *verba*, come richiede la tradizione retorica, ma alla *mise en page* del volume, alla quale Fiammetta assegna il compito di raffigurare visivamente la materia narrativa del testo,⁴¹ i "tempi infelicissimi" che esso racconta. Con un moltiplicarsi delle immagini riflesse, la narrazione orientata dall'*evidentia* rispecchia l'interiorità e l'esperienza di Fiammetta, "l'angoscie" che la sua "mente" ha sentito e sente; a sua volta, la *mise en page* del manoscritto, orientata dall'*aptum*, è immagine visibile di quella narrazione.

Come nel *Filocolo*, anche nell'*Elegia* il libro è il doppio del suo *auctor*. Nel contesto erotico del romanzo giovanile, il dispositivo retorico che fa scattare l'identificazione tra scrittura e scrivente è la metonimia: se il romanzo sostituisce la persona dello scrittore, è perché dello scrittore rappresenta il lavoro e ne proietta gli effetti nel diverso spazio-tempo in cui il romanzo sarà letto. Scritto qui e ora, il libro sarà 'eseguito' dall'amata altrove e in un altro tempo, quando esso entrerà a far parte di un rituale amoroso che renderà possibile il dialogo *in absentia* tra *auctor* e lettrice. Tramite il volume, infatti, potrà realizzarsi quel contatto fisico con la donna amata dato per impossibile nella realtà esterna al testo: il tocco delle mani, il bacio donato allo scritto. L'evocazione della fisicità del rapporto erotico è incentrata sulla messa a fuoco del corpo della lettrice, che anticipa l'atto di lettura vero e proprio, l'emissione di voce da parte del libro.⁴²

Nell'*Elegia* invece l'attenzione di Boccaccio si concentra sul 'corpo' dello scritto,⁴³ l'indugio descrittivo sulle sue caratteristiche materiali conferisce all'oggetto libro funzioni simboliche più complesse che nel *Filocolo*. Come

⁴¹ Già Citroni (1986, 142) ha messo in rilievo come nella *Fiammetta* il modulo dell'apostrofe al libro, tradizionalmente impiegato per delineare il rapporto tra l'opera e il suo pubblico, sia utilizzato anche per riflessioni di poetica.

⁴² Su questo aspetto dell'appello al libro cfr. Lombardi 2018, 196; a p. 199, Lombardi individua nella lettera dedicatoria del *Teseida* una strategia di identificazione tra *auctor* e *liber* simile a quella qui descritta per il *Filocolo*.

⁴³ Per la metafora del corpo nel congedo della *Fiammetta*, si veda Bolzoni 2019, 33–35.

si è accennato, la confezione editoriale del testo è in primo luogo icona del genere elegiaco e del suo programma poetico: “miserabile carmen,” deputato a cantare i dolori degli amanti, per Giovanni di Garlandia; “stilus [...] miserorum” da eseguire nel registro basso, per Dante.⁴⁴ In secondo luogo, in continuità con la fonte ovidiana, essa rappresenta l’esperienza della sua autrice e la condizione emotiva di lei. Alla donna che scrive, il “libretto” è legato per contiguità e per similitudine: è un prolungamento del suo corpo e un’immagine visibile della sua anima.

Come scrive Maurizio Bettini del ritratto pittorico, il libro che Fiammetta invia al suo pubblico è un “segno macchiato di realtà.”⁴⁵ Le lacrime che scoloriscono la scrittura sono una metonimia della fisicità della narratrice, la traccia corporea ed extraletteraria delle sue emozioni. Quelle tracce richiedono una compresenza spazio-temporale tra scritto e scrivente, e hanno il compito di richiamare quella stessa compresenza in altri tempi e altri luoghi, quando le lettrici innamorate sapranno decifrare il paradigma indiziario che riconduce le scoloriture dell’inchiostro alla narratrice e al suo pianto.⁴⁶

Nello stesso tempo, l’operetta è anche l’immagine visibile dell’interiorità e dell’esperienza di Fiammetta, alle quali è collegata per similitudine. Il *decorum* che detta e motiva la *mise en page* del volume da una parte estroflette l’anima della scrittrice e presenta il libro personificato come il luogo in cui la coscienza diventa visibile, quasi un ritratto vivente e senziente dell’*auctor*. Dall’altra, questa veste editoriale immaginata raffigura il tempo

⁴⁴ “[E]legiacum, id est miserabile carmen, quod continet et recitat dolores amantium” (1902, 927) e “Elegiacum quia de miseria contextitur amoris” (894); *De vulgari eloquentia* 2.4.5–6. Sull’elegia medioevale, si vedano Mengaldo 1966, Carrai 2003 e Vecchi Galli 2003, con preziose osservazioni sulla storia trecentesca del genere.

⁴⁵ Bettini 1992, 48–71. Una tradizione antica e ben nota a Boccaccio vedeva inoltre nelle epistole un ritratto ‘interiore’ del mittente e, nello stesso tempo, la sua traccia corporea; per usare una terminologia moderna, esse erano avvertite come segni complessi, icone e nello stesso tempo indizi: cfr. su questo tema Bolzoni 2019, 71. Le analogie con l’*Elegia di madonna Fiammetta* — essa stessa icona e indizio, ma anche lunga eroide indirizzata alle donne innamorate — sono molteplici.

⁴⁶ Se la donna che scrive è confinata nelle sue stanze, il libro è mobile quanto una navicella sospinta dai venti e può raggiungere le lettrici nell’intimità del loro mondo domestico, entrando con loro in un dialogo vivo e presente. In questo contesto tematico, le lacrime veicolano ancora una volta l’idea di una compresenza, che in questo caso riguarda mittente e destinatarie designate: “E se tu alcuna troverrai che, legendoti, li suoi occhi asciutti non tenga, ma dolente e pietosa de’ nostri mali con le sue lagrime moltiplichi le tue macchie, *quelle in te sì come santissime con le mie raccogli*” (*Elegia di madonna Fiammetta* 9.1.11).

di Fiammetta, la sua esperienza dolorosa: “Tu déi essere contento di mostrarti *simigliante* al tempo mio.” Gli aspetti materiali del libro riproducono visivamente gli eventi passati che hanno rovesciato le sue sorti e la malinconica monotonia del presente. Con la lunga descrizione del manoscritto immaginario che verrà alle mani delle destinatarie, l’allocuzione del congedo è il compimento della promessa di *evidentia* del proemio, ora reificata nelle caratteristiche editoriali del volume. Il libro fissa il passato e il presente della protagonista, senza chiedere alle lettrici di rappresentarlo concettualmente a partire dalla materia narrata, ma esortandole a ‘vedere’ il tempo nella *mise en page* dell’opera, nelle metafore e negli indizi dell’esperienza che si sono impressi sulle sue carte.

MARIA PIA ELLERO

UNIVERSITÀ DELLA BASILICATA

Opere citate

- Alighieri, Dante. 1998. *De vulgari eloquentia*. A c. di G. Inglese. Milano: Rizzoli.
- . 2009. *Vita nova*. A c. di S. Carrai. Milano: Rizzoli.
- Barbiellini Amidei, Beatrice. 2018. “A proposito dell’invocazione a Venere, al Sonno e al libro nella *Fiammetta*.” In *Boccaccio: gli antichi e i moderni*. A c. di A. M. Cabrini e A. D’Agostino. Milano: Ledizioni. 197–211.
- Barchiesi, Alessandro, e Philip Hardie. 2010. “The Ovidian Career Model: Ovid, Gallus, Apuleius, Boccaccio.” In *Classical Literary Careers and their Reception*. A c. di P. Hardie e H. Moore. Cambridge: Cambridge University Press. 59–88.
- Bardi, Monica. 1998. *Le voci dell’assenza. Una lettura dell’Elegia di madonna Fiammetta*. Torino: Tirrenia.
- Bartuschat, Johannes. 2000. “Boccace et Ovide: pour l’interprétation de l’*Elegia di Madonna Fiammetta*.” *Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne* 6 (numero monografico *La Mémoire du texte. Intertextualités italiennes*, a c. di C. Perrus e M. Marietti): 71–103.
- Benedetti, Stefano. 2000. “Boccaccio lettore di Orazio.” In *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d’autore*. A c. di E. Russo. Roma: Bulzoni. 107–29.
- Bettini, Maurizio. 1992. *Il ritratto dell’amante*. Torino: Einaudi.
- Boccaccio, Giovanni. 1938. *Il Filocolo*. A c. di S. Battaglia. Bari: Laterza.
- . 1964. *Filostrato*. A c. di V. Branca. In vol. 2 di *Tutte le opere*. Milano: Mondadori. 1–228, 839–72, 993–96.
- . 1967. *Filocolo*. A c. di A. E. Quaglio. In vol. 1 di *Tutte le opere*. Milano: Mondadori. 45–1024.
- . 1974. *Ninfale fiesolano*. A c. di A. Balduino. *Trattatello in laude di Dante*. A c. di P. G. Ricci. In vol. 3 di *Tutte le opere*. Milano: Mondadori. 273–539.
- . 1992. *Decameron*. A c. di V. Branca. Torino: Einaudi.
- . 1994. *Elegia di madonna Fiammetta*. A c. di C. Delcorno. In vol. 5.2 di *Tutte le opere*. Milano: Mondadori. 1–412.
- Boezio, Anicio Manlio Torquato Severino. 2014. *La consolazione della Filosofia*. A c. di C. Moreschini. Torino: UTET.
- Bologna, Corrado. 1993. *Tradizione e fortuna dei classici italiani*. Vol. 1. *Dalle origini al Tasso*. Torino: Einaudi.
- . 2018. “Boccaccio e l’invenzione del canone dei classici moderni.” *Heliotropia* 15: 5–38.

- Bolzoni, Lina. 2019. *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*. Torino: Einaudi.
- Bragantini, Renzo. 2018. "Tre congedi ovidiani." In *Avventure, itinerari e viaggi letterari. Studi per Roberto Fedi*. A c. di G. Capecchi, T. Marino e F. Vitelli. Firenze: Società editrice fiorentina. 71–77.
- Bruni, Francesco. 1990. *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*. Bologna: il Mulino.
- Candido, Igor. 2013–14. "Ovidio e il pubblico del *Decameron*." *Levia Gravìa* 15–16: 1–15.
- . 2018. "I confini del *Decameron*: Fiammetta e Corbaccio a confronto." In *Aimer ou ne pas aimer. Boccace, Elegia di madonna Fiammetta et Corbaccio*. A c. di A. P. Filotico, M. Gragnolati e P. Guérin. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle. 191–207.
- Carrai, Stefano. 2003. "Appunti sulla preistoria dell'elegia volgare." In *L'elegia nella tradizione poetica italiana*. A c. di A. Comboni e A. Di Ricco. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. 1–15.
- . 2017. *Boccaccio e i volgarizzamenti*. Roma-Padova: Antenore.
- Cavallo, Guglielmo. 1995. "Tra «volumen» e «codex». La lettura nel mondo romano." In *Storia della lettura nel mondo occidentale*. A c. di G. Cavallo e R. Chartier. Roma-Bari, Laterza. 37–69.
- Chiecchi, Giuseppe. 1980. "Narrativa, «amor de lonh», epistolografia nelle opere minori del Boccaccio." *Studi sul Boccaccio* 12: 175–95.
- Citroni, Mario. 1986. "Le raccomandazioni del poeta: apostrofe al libro e contatto col destinatario." *Maia* 38: 111–46.
- Contini, Gianfranco (a c. di). 1960. *Poeti del Duecento*. 2 voll. Milano-Napoli: Ricciardi.
- . 1970. *Letteratura italiana delle origini*. Firenze: Sansoni.
- Crescini, Vincenzo. 1887. *Contributo agli studi sul Boccaccio*. Torino: Loescher.
- Cursi, Marco. 2013. "La *Tebaide* restaurata dal Boccaccio." In *De Robertis et al.* 2013, 337–39.
- . 2013b. *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*. Roma: Viella.
- Curti, Elisa. 2014. "Le sue lacrime con le mie mescolando.' Lacrime amoroze tra Boccaccio e Bembo." *Heliotropia* 11: 105–19.
- Curtius, Ernst Robert. 1992. *Letteratura europea e Medio Evo latino*. A c. di R. Antonelli. Firenze: La Nuova Italia.
- De Robertis, Teresa, Carla Maria Monti, Marco Petoletti, Giuliano Tanturli e Stefano Zamponi (a c. di). 2013. *Boccaccio autore e copista*. Firenze: Mandragora.

- Eisner, Martin. 2013. *Boccaccio and the Invention of Italian Literature. Dante, Petrarch, Cavalcanti and the Authority of the Vernacular*. New York: Cambridge University Press.
- Foster, Kenelm, e Patrick Boyde. 1967. *Dante's Lyric Poetry*. 2 voll. Oxford: Clarendon.
- Giovanni di Garlandia. 1902. *Poetria magistri Johannis anglici de arte prosayca metrica et rithmica*. A c. di G. Mari. *Romanische Forschungen* 13: 883–965.
- Hollander, Robert. 1977. *Boccaccio's Two Venuses*. New York: Columbia University Press.
- Labate, Mario. 2006. “Padri e figlie: suggestioni ovidiane in una novella di Boccaccio (*Decameron* 5, 7).” *Dictynna* 3: 235–54.
- Latini, Brunetto. 1969. *La retorica*. A c. di F. Maggini, pref. di C. Segre. Firenze: Le Monnier.
- Lombardi, Elena. 2018. *Imagining the Woman Reader in the Age of Dante*. Oxford: Oxford University Press.
- Marchiaro, Michaelangiola. 2013. “Un codice di Ovidio postillato da Boccaccio.” In De Robertis *et al.* 2013, 363–64.
- Mazza, Antonia. 1966. “L’inventario della ‘parva libraria’ di Santo Spirito e la biblioteca di Boccaccio.” *Italia Medioevale e Umanistica* 9: 1–74.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 1966. “L’elegia ‘umile’ (*De vulgari eloquentia* II, iv, 5–6).” *GSLI* 143: 177–98.
- Ovidio (Nasone), Publio. 1993. *Tristezze*. A c. di F. Lechi. Milano: Rizzoli.
- . 2018. *Lettere di eroine*. Intro., trad. e note di G. Rosati. Milano: Rizzoli.
- Pastore Stocchi, Manlio. 1977. “Su alcuni autografi del Boccaccio.” *Studi sul Boccaccio* 10: 123–43.
- Perelman, Chaïm, e Lucie Olbrechts-Tyteca. 1989. *Trattato dell’argomentazione. La nuova retorica*. Torino: Einaudi.
- Perugi, Maurizio. 1989. “Chiose gallo-romanze alle *Eroidi*: un manuale per la formazione letteraria del Boccaccio.” *Studi di filologia italiana* 47: 101–48.
- Petoletti, Marco. 2013. “Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio.” In De Robertis *et al.* 2013, 336–37.
- Puggioni, Salvatore. 2017. *Lettere di eroi e di eroine. Il codice ovidiano da Boccaccio all’Ottocento*. Roma: L’Erma di Bretschneider.
- Punzi, Arianna. 2006. “Boccaccio lettore di Stazio.” *Studi (e testi) italiani* 6: 131–45.
- Quaglio, Antonio Enzo. 1959. “Picciolo libretto.” *Lingua nostra* 20: 35–36.

- Risso, Roberto. 2018. “‘Essa scrisse una lettera...’ Scrittura di lettere e narrativa epistolare in Boccaccio dalla *Fiammetta* al *Corbaccio*.” *Heliotropia* 15: 39-55.
- Ronchetti, Alessia. 2018. “Reading Like a Woman: Gendering Compassion in the *Elegia di Madonna Fiammetta*.” In *Reconsidering Boccaccio: Medieval Contexts and Global Intertexts*. A c. di O. Holmes e D. E. Stewart. Toronto: University of Toronto Press. 109–32.
- Rossi, Luciano. 1993. “Presenze ovidiane nel *Decameron*.” *Studi sul Boccaccio* 20: 125–37.
- Santagata, Marco. 2019. *Boccaccio indiscreto. Il mito di Fiammetta*. Bologna: il Mulino.
- Segre, Cesare. 1974. “Strutture e registri nella *Fiammetta*.” In *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*. Torino: Einaudi. 87–115.
- Smarr, Janet Levarie. 1987. “Ovid and Boccaccio: a Note on Self-Defense.” *Mediaevalia* 13: 247–55.
- Stazio, Publio Papinio. 2010. *Tebaide*. A c. di L. Micozzi. Milano: Mondadori.
- Surdich, Luigi. 1987. *La cornice di amore. Studi sul Boccaccio*. Pisa: ETS Editrice.
- Ussani, Vincenzo. 1948. “Alcune imitazioni ovidiane del Boccaccio.” *Maia* 1: 289–306.
- Vecchi Galli, Paola. “Percorsi dell’elegia quattrocentesca.” In *L’elegia nella tradizione poetica italiana*. A c. di A. Comboni e A. Di Ricco. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. 37–79.