

# DIALOGHI



MARTINA MAZZETTI

*Boccaccio e l'invenzione del libro illustrabile:  
dal Teseida al Decameron*

1. A sollevare la questione fu Gianfranco Contini, discutendo dell'affascinante e problematica sequenza medievale *Roman de la Rose - Fiore - Divina Commedia*<sup>1</sup>. Si partiva dalla constatazione in base alla quale, nella gran maggioranza dei casi, i manoscritti che ci tramandano il *Roman de la Rose* sono adorni di miniature «con possibilità quasi illimitate di dilatazione, fino alla straordinaria abbondanza del Laurenziano Acquisti e Doni»<sup>2</sup>. Nonostante, infatti – aggiunge Contini – sia riscontrabile nella tradizione un certo dinamismo nella presenza e nel numero delle miniature, sarebbe inevitabile il riconoscere un ‘nucleo primitivo’, una sorta di serie archetipica di illustrazioni. Miniature – e qui sta il concetto – la cui funzione non sarebbe esornativa bensì esegetica. Per Contini, dunque, il *Roman de la Rose* nasce originariamente come libro illustrato, e tale scoperta risulta così scardinante da comunicare «l'ansia di esplorare quasi per ogni testo medievale se poteva essere inizialmente un manoscritto illustrato»<sup>3</sup>. Il quesito sostanziale, per Contini, non poteva non essere rivolto alla *Commedia*: egli ammetteva che, a fiuto, il poema dantesco non era nato come libro illustrato, aggiungendo: «tuttavia direi che la *Commedia* è un libro illustrabile, cioè un libro autorizzato dall'autore all'illustrazione»<sup>4</sup>. E proprio su questi due concetti – libro *illustrato* e libro *illustrabile* – si appunterà la nostra attenzione. Del resto, che il Medioevo proponesse un nodo strutturale fra parola e figura che noi moderni non siamo ancora riusciti a cogliere nella sua essenza è indubitabile. La comprensione di come la scrittura fosse colta prima di tutto come figura e, in quanto figura, anche come segno<sup>5</sup> ci ha aperto le porte di una concezione grafico-visiva del ‘testo’ – e con testo, intendiamo, in tal caso, strettamente la ‘lettera’ ma vedremo come il concetto di testo possa mutare e ampliarsi. Non dimentichiamo, infatti, quanto scriveva Paul Valéry nel lontano 1928, sostenendo esser possibile una ubiquità delle opere d'arte proprio perché nelle arti, in tutte le arti, c'è una *parte fisica* «qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes»<sup>6</sup>. Anche dell'ubiquità delle opere d'arte parleremo.

2. Contini chiudeva il suo saggio con l'intuizione di una grande dicotomia: da una parte starebbe il modello del *Roman de la Rose* – la ‘letteratura’, che richiede una mediazione intellettuale – dall'altra si pone la *Commedia* – la ‘poesia’, che esige solamente esecuzione<sup>7</sup>. Certo, ci aveva avvertiti che tale distinzione non va irrigidita ma, nell'insieme, Contini la riteneva vera e, ancora oggi, la si può considerare operativa. E operativa lo diventa davvero, se la si usa

per leggere ciò che il Duecento e il Trecento producono in fatto di opere illustrate. Della 'letteratura' – alla stregua, quindi, del 'sistema' presentato dal *Roman de la Rose* – faceva parte, evidentemente, il *Trattato d'amore* di Guittone, entro il quale l'immagine sembra da ritenersi «strumento affine o addirittura equivalente alla *parola* nel progetto di espansione delle proprietà conoscitive del verbo letterario»<sup>8</sup>. Non è difficile riconoscere come attivo dietro questo progetto il sostrato culturale prodotto dalla circolazione di canzonieri provenzali illustrati – come sappiamo – e entro i quali l'equivalenza fra scrittura e figura era già in fase di assestamento. E sulla medesima scia, come già accennato sopra, si andrà, allora, a porre l'esperienza di Francesco da Barberino coi suoi *Documenti d'Amore*. Una posizione (quella sulla quale ci arrischiamo a impilare *Roman de la Rose*–Guittone–Barberino) che si dichiara apertamente *esegetica*, entro la quale parola e figura coesistono per raggiungere il massimo grado di pregnanza semantica. Ciò a cui si tende, dunque, sarà il dispiegamento – attraverso mezzi differenti resi complementari – di un *significato* che produrrà, una volta afferrato saldamente, anche il potenziamento delle facoltà intellettuali stesse del lettore. Come questa pratica di compenetrazione di parola e figura, propria del Medioevo più sperimentale, sia stata assimilata e adattata a sé dal Boccaccio è l'argomento principale che nel presente contributo andremo a sviluppare.

3. La frequentazione di Giovanni Boccaccio col disegno, con la figura, con l'immagine, ha radici remote e profonde. Com'è noto, infatti, Boccaccio corredò di disegni – più o meno elaborati – la quasi totalità dei manoscritti passati tra le sue mani, ma in questa specifica sede ci occuperemo esclusivamente di codici contenenti opere boccacciane – o meglio, di alcune fra le proprie opere che riteniamo l'Autore avrebbe voluto corredate da illustrazioni<sup>9</sup>.

Partendo da una panoramica 'larga' e facendo un po' di storia della tradizione, dagli studi sui manoscritti che ci tramandano alcune fra le opere boccacciane scopriamo senza fatica che molti e vari risultano essere i codici illustrati – e, al momento, intendiamo per 'illustrazione' anche la semplice decorazione miniata<sup>10</sup>. Se fra le opere giovanili del periodo napoletano si contano cinque versioni del *Filostrato* illustrate, una sola del *Filocolo* e ancora cinque del *Teseida* – compreso l'autografo Acquisti e Doni 325, di cui parleremo fra breve –, tre ne conosciamo decorate del *Ninfale fiesolano*<sup>11</sup>. Del *Decameron*, invece, nell'Italia centrale e meridionale soltanto due sono i manoscritti realmente illustrati (e tre quelli che presentano un ritratto d'autore, di cui non parleremo)<sup>12</sup> – a parte considereremo l'autografo berlinese, Hamilton 90, il quale presenta, come ognuno sa, richiami di fine fascicolo figurati coi personaggi delle novelle. Aldilà del mero dato numerico, che rivela di certo una sua importanza, tuttavia è solamente l'analisi, il confronto e la classificazione delle tipologie illustrative incontrate che possono davvero svelarci qualcosa in più, anche e soprattutto in direzione del riconoscimento di un progetto boccacciano originario a monte di questi manoscritti. Come rilevato e annotato da Corrado Calenda – rammentando il medesimo saggio continiano col quale abbiamo aper-

to questo contributo – «Contini stesso eccepiva al “superbo corredo di tavole” dell’antologia Brieger-Meiss-Singleton [antologia di tutto il “Dante illustrato”, ndr] il fatto che in esso trovano luogo “piuttosto le scene differenziate che le canoniche”, ostacolo oggettivo al riconoscimento di eventuali convergenze atte a certificare, oltre le illazioni ricostruttive, l’esistenza di correnti o indirizzi già nella primissima fase dell’allestimento materiale del libro»<sup>13</sup>. E proprio lo studio del *medium* grafico, lo stabilire l’esistenza o meno di tipologie illustrative comuni, cicli o semplici gruppi di scene ‘canoniche’ che tornino a ripetersi, è il nostro primo punto di interesse e di arrivo, in special modo – almeno in questo primo momento – in assenza di autografi boccacciani (rimarranno momentaneamente fuori, allora, il *Teseida* e il *Decameron*). Un’opera come il *Filostrato*, ad esempio, annovera testimoni che sembrano presentare modalità di figurazione molteplici. Il ms. Rondinelli II II 38<sup>14</sup>, ad esempio, datato al 1398 dal proprio copista, “Righo” d’Alessandro Rondinelli, ci sottopone – aldilà di una decorazione con inchiostri rossi e azzurri tipica dell’epoca – la figura notevole di un Boccaccio per intero, nella tecnica tipicamente trecentesca di penna e inchiostro, nello spazio della colonna di destra rimasto libero di seguito all’*explicit* del proemio. La posizione di profilo e l’indice della mano puntato verso l’*incipit* del primo libro, alla pagina seguente, ne fanno un ritratto dell’Autore particolarissimo, del tutto fuori dagli schemi dell’iconografia tradizionale, quella cioè del Boccaccio in cattedra. Quattrocenteschi sono altri due codici del *Filostrato*, una versione amburghese e una madrilena<sup>15</sup>. Ambedue i manoscritti presentano la stessa tipologia di illustrazione – frontespizio a bianchi girari col ritratto dell’autore nell’iniziale ornata e un ricco fregio interrotto da figure quasi intere o da scene ritenute significative –, e, sebbene vi siano alcune differenze che tralascieremo<sup>16</sup>, si rivelano molto compatti nella proposta di una decorazione ‘rinascimentale’, di gusto, quindi, non ascrivibile all’epoca del Boccaccio. E in effetti è l’individuazione di un aggancio specifico con l’autore quello che più ci suggestiona: il tentativo di risalire, per metodo induttivo, dal dato storico tramandatoci dal tale manoscritto, su su fino a un possibile e verosimile progetto autoriale. Si tratta del non agile lavoro di risalita dei rami della genetica della trasmissione, aiutati dalla capacità di vagliare e separare il dato ‘posteriore’, creato dalla tradizione, da quello che, seppure non purissimo, complica il quadro generale in quanto ‘diverso’, recante ancora l’impronta del sigillo d’autore. Crediamo sia il caso – del tutto ipotetico – che ci sottopone un altro manoscritto del *Filostrato*, conservato a New York<sup>17</sup>. Le ricche e numerose scene illustrate a disegno, penna e acquarello, tecnica perlopiù trecentesca – tipica di molti codici boccacciani e ben nota al Boccaccio stesso – hanno suggerito alla Ciardi Dupré che il manoscritto potrebbe anche aver avuto un antecedente illustrato più antico, databile intorno al 1370-1380. Ancora, secondo la studiosa, l’ambiente di confezionamento va rintracciato nel mondo napoletano, ove la produzione di codici cavallereschi illustrati era avviata da anni, prediligendo proprio quella tecnica di esecuzione, vale a dire il disegno a penna accompagnato dall’acquarello. L’aspetto più affascinante di questo manoscritto risiede, tuttavia, nell’inspiegabile coesistenza di

una tecnica tutto sommato ‘povera’ con una colta serie di scene cortesi. Annota la Ciardi Dupré che «i personaggi rappresentati sono vestiti all’ultima moda di corte [...] la maggior parte delle scene descrive colloqui, meditazioni solitarie, stesura di lettere: tutti aspetti che sono tipici della vita aristocratica, come lo sono anche cavalieri, battaglie e duelli»<sup>18</sup>. Le ipotesi, in sostanza, sono due: o il *Filostrato* “Pace” è una copia di un esemplare più aristocratico e lussuoso, fatta eseguire con una tecnica più povera per un committente meno importante e abbiente, o si tratta di copia di una redazione più antica – già in origine eseguita col disegno e acquarello – e nel riproporre le medesime scene il miniatore si sarebbe solamente preoccupato di rinnovare gli abiti e le pettinature dei personaggi. La specificità e il fascino della suddetta ipotesi risiede esattamente nella peculiare tecnica del disegno a penna, inchiostro e acquarello, studiata a lungo dalla Ciardi Dupré e ritenuta ottimo indizio – ottimo ma non sicuro, com’è ovvio – al fine dell’identificazione in una sola figura dell’amanuense e del miniatore<sup>19</sup>. Ipotizzare questa situazione per l’antecedente diretto del *Filostrato* “Pace” significa, si capirà, tirare in ballo Boccaccio. Troppi gli elementi che lo avvicinerebbero a un progetto del genere: l’uso di una tecnica che si riscontra, oltre che in molti manoscritti di opere boccacciane anche in un codice che vedremo fra breve, considerato molto vicino al Certaldese per confezione e allestimento (il cosiddetto *Decameron* “Capponi”), e, ancora, la peculiarità di alcune scene nient’affatto banali o ‘canoniche’, che potrebbero dunque richiamare, almeno concettualmente, l’intervento di colui che il testo doveva conoscere bene, e cioè l’autore. È così che il riconoscimento dell’interesse intrinseco di un mezzo grafico ci porta a postulare la diretta filiazione da un originale boccacciano – separando con nettezza, quindi, la linea discendente del *Filostrato* newyorkese da quella rappresentata dagli altri manoscritti, di differente fattura e ornamentazione.

Anche per quanto riguarda alcuni codici illustrati di altra opera volgare del Boccaccio, il *Ninfale fiesolano*, si potrebbe avanzare qualche prospettiva di studio. Il ms. Banco Rari 47 della Biblioteca Nazionale di Firenze presenta venticinque miniature eseguite con penna, inchiostro e acquarelli rosso verde azzurro e bruno. Le scene si dispongono liberamente sul margine inferiore, senza alcuna cornice a limitarle, come accadeva in alcuni prototipi tardo-antichi di codici illustrati. La Ciardi Dupré, per l’attribuzione di questo ciclo illustrativo, sciolto nella collocazione delle figure e sicuro nel tratto, ha avanzato il nome di Giovanni di Francesco Toscani, il quale si sarebbe dedicato a tale lavoro di miniatura fra il 1424 (data nella quale Paolo Uccello, la cui influenza si avverte in Toscani, lascia Firenze) e il 1430 (data della morte di Toscani stesso)<sup>20</sup>. Altro codice illustrato del *Ninfale* è il ms. It. IX 63 della Biblioteca Marciana di Venezia, il cui miniatore sarebbe stato individuato in una personalità attiva almeno in un altro importante manoscritto boccacciano, il ms. It. 63 della Bibliothèque Nationale di Parigi – di cui sarebbe l’illustratore denominato B. La tecnica usata è quella di un acquarello denso e colorato, quasi fosse tempera. Ci si potrebbe aspettare una qualche convergenza fra le miniature del *Ninfale* marciano e la serie monoscenica del Banco Rari 47 e, invece, «anche quando

– in pochi casi, a dire il vero – le scene sono le stesse, le composizioni ne differiscono totalmente»<sup>21</sup>.

In questo specifico caso, la mancanza di un *medium* grafico identico in ambedue i manoscritti – che corrisponda alla tecnica del disegno a penna, inchiostro e acquarello – e l'assenza di 'scene canoniche', che possano essere considerate *modulari* all'interno del ciclo illustrativo, ci porta a non poter supporre che per il testo del *Ninfale* il suo autore avesse concepito un progetto illustrato. Significherebbe, almeno, che nessun 'relitto' del progetto autoriale sia riuscito a filtrare e a lasciare impronta di sé nelle maglie della fitta rete della tradizione.

Va rilevato – prima di proseguire nel prendere in considerazione l'opera che, sappiamo con certezza, almeno in una sua versione Giovanni Boccaccio desiderò illustrata – che molte e differenti sono le 'schegge' anomale individuabili nella tradizione delle sue opere che potrebbero esser fatte risalire al Certaldese stesso. Esempio fulmineo: il ms. Pluteo 34.49 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, contenente il *Buccolicum carmen* e l'*Epistola a fra' Martino da Pisa*, è datato 1379 dal suo stesso copista, che nel colophon si firma «scriptor Mauritius». Sull'antiporta al manoscritto, cartaceo, oggi troviamo incollata una miniatura eseguita su pergamena, rappresentante Boccaccio seduto in cattedra di fronte a un gruppo di fraticelli accovacciati e, più in basso, una seconda scena vede due pastori che riceverebbero in dono un libro dalla musa Calliope – ma l'interpretazione dell'immagine è controversa. Ipotizzare che tale miniatura possa essere anteriore all'allestimento del codice e che sia stata adattata in un secondo momento ad esso – dato che oggi risulta tutta spostata sulla destra, senza una ragione evidente, e con palese disarmonia formale – non è difficile né cosa ardata. La Ciardi Dupré, sulla base di indagini stilistiche, la collocherebbe addirittura anticipata di oltre vent'anni rispetto al 1379, andando a inserirsi negli anni che vedono Boccaccio ancora in vita, attivo alacramente intorno ai suoi codici<sup>22</sup>. Lunghi dal voler moltiplicare pretestuosamente le questioni, il nucleo del nostro discorso sta proprio nel fascino suggestivo esercitato dal riuscire a rintracciare all'interno della tradizione manoscritta elementi figurativi che, in via sempre ipotetica, potrebbero risalire a una volontà autoriale. In definitiva, non sappiamo davvero se Boccaccio avesse pensato il *Filostrato*, il *Ninfale fiesolano* o il *Buccolicum carmen* come testi accompagnati da figure. Forse, però, si potrebbero azzardare a dire che li aveva concepiti come *figurabili*. Di certo, nelle sue intenzioni, figurato doveva essere il *Teseida*, e di quest'opera andiamo ora a parlare.

4. Per lungo tempo il *Teseida*, fra le opere giovanili di Boccaccio, non ha goduto di grande favore critico: marchiato da un giudizio severo e limitante, il poema in ottave boccacciano è stato ritenuto, ben presto, un esperimento di epica in volgare finito male<sup>23</sup>. Eppure non sempre è stato così se fitta è la tradizione del *Teseida* sopravvissuta fino a noi – e chissà quanti manoscritti saranno andati perduti – e di molti, oggi irrecuperabili, ci è rimasta almeno qualche testimonianza indiretta<sup>24</sup>. Come sappiamo, di questo poemetto *sui generis* ab-

biamo la fortuna di possedere l'autografo, oggi conservato alla Biblioteca Laurenziana di Firenze sotto la segnatura di Acquisti e Doni 325<sup>25</sup>. La peculiarità di questo manoscritto risiede nella presenza di innumerevoli spazi bianchi, evidentemente destinati a illustrazioni mai eseguite, collocati in cima alla carta, in fondo ma anche al centro, a spezzare l'ottava. Di tale progetto grafico, infatti, possiamo vedere a f. 1r, solamente la prima scena eseguita a penna e originariamente acquarellata – ma oggi quasi del tutto svanita – nella quale si riconosce ancora una figura inginocchiata col capo coperto da un cappuccio (verosimilmente l'autore), nell'atto di porgere un libro chiuso dalla sovraccoperta rossa ad una fanciulla (Fiammetta), vestita in azzurro.

Va detto subito che, con l'autografo Laurenziano del *Teseida*, Boccaccio ci ha posti di fronte a un progetto molto più complesso di quello che potrebbe rappresentare un semplice testo poetico accompagnato da illustrazioni. Dal punto di vista materiale, il manoscritto fa mostra – subito sotto l'unica miniatura eseguita – di una lettera dedicatoria a Fiammetta in prosa, scritta distesamente, di vari sonetti – ne troviamo uno proemiale all'intera opera, dodici posti come riassunti autoriali in capo a ciascun libro, due finali nei quali si inscena il dialogo fra l'Autore e le Muse – di rubriche – annuncianti i sonetti o i passaggi da libro a libro all'interno dell'opera stessa, ma anche come sorta di *titoli* esplicativi di gruppi di ottave – di un poderoso auto-commento sistemato nei margini e talora presente in forma di brevi postillati e, infine, proprio dei restanti spazi destinati alle illustrazioni mai eseguite. Una 'macchina' a più facce, dunque, che solamente in anni recenti ha destato l'interesse che merita. Perché non è cosa da sottovalutare il fatto che in nessun altro manoscritto contenente un'opera poetica si trovino tanti e tali elementi di diversa natura compresenti: elementi, va aggiunto, nient'affatto esornativi ma che, nel loro insieme, concorrono tutti a dare un'immagine – e per 'immagine' intendo la costituzione di un aspetto grafico-formale compatto – unica del poema<sup>26</sup>. Che per il contenuto e la struttura del suo *Teseida* Boccaccio avesse guardato ai poemi classici latini, e in special modo alla *Tebaide* di Stazio, si scopri ben presto – e non era cosa ardua. Giuseppe Vandelli, tuttavia, fu il primo a porsi un problema di non poco conto e che ci interessa particolarmente. Si può davvero dire che lo studioso avesse indovinato quanto oggi si va più consapevolmente affermando, e cioè quanto l'aspetto materiale e visuale di un'opera dovesse colpire la fantasia e l'intelletto del Boccaccio, esattamente al pari del contenuto e dei significati stessi nell'opera riposti. Quella precisa *mise en page* e quella precisa struttura creata per il suo *Teseida* Boccaccio doveva, per forza di cose, averla elaborata sopra un modello concreto, materiale, che potesse aver visto e assimilato. Vandelli ebbe la felice intuizione di riconoscere, nella scelta tutta boccacciana di anteporre a ciascun libro del proprio poema un sonetto riassuntivo, la filiazione dagli argomenti dodecastici e composti da esametri che si hanno in più codici della *Tebaide*, proprio nelle medesime posizioni occupate dai sonetti nel *Teseida* – il primo in principio, a riassumere l'intera opera, e gli altri dodici in capo a ogni singolo libro. Secondo lo studioso «non sono opera di Stazio, ma di qualcuno d'età più tarda, né ci sono dati da tutti i codici del-



la *Tebaide*, né i codici che li hanno, li hanno sempre tutti; ma il Boccaccio li lesse e conobbe indubbiamente, e da essi ebbe l'idea di quei sonetti che formano uno de' tratti caratteristici della fisionomia del suo lavoro»<sup>27</sup>. Sappiamo bene che Boccaccio possedette più di un codice del poema staziano: nel manoscritto a lui sicuramente appartenuto e del quale restaurò quattro carte – l'odierno Pluteo 38.6 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze –, per esempio, non tutti gli argomenti in versi sono presenti. Ma non sembra dubitabile che egli realmente li poté leggere anche altrove – nonostante la ricostruzione di un *iter* di lettura, in quegli anni e con un autore vorace e eclettico come Boccaccio, sia sempre difficile e incerta<sup>28</sup>. Anche la scelta di aggiungere un auto-commento alla propria opera è stata dai più letta come un atto d'imitazione nei confronti dei poemi classici, nel Medioevo circolanti perlopiù corredati dagli apparati di chiose. Va rilevato, a questo punto, come la difficoltà insita nel trattare il *Teseida* boccacciano risieda esattamente nella profonda penetrazione di testo e forma-libro. Pensiamo, infatti, che la *forma* scelta dal Boccaccio per il suo poema veicoli per larga parte anche il significato stesso del poemetto: l'immagine stessa data al codice, la sua struttura, gli elementi che compongono l'intero aspetto grafico-visuale – che siano le rubriche, i sonetti, le illustrazioni o il commento – si ricoprono di un valore preciso e identificativo nella propria individualità all'interno del 'sistema' *Teseida*. Credo si possa arrivare a dire che l'intero poema contenga in sé, e si fondi allo stesso tempo, su un concetto molto preciso di *figuralità*. Scrive la Malagnini: «Seguendo il fluire dell'opera, il lettore viene messo a contatto più volte e in vario modo con il flusso narrativo e gli eventi: nello spazio pre-testuale e commentativo della dedica; nello spazio paratestuale dei sonetti: proemiale (che avvia a tutto il testo); di apertura dei libri (che avviano alle dodici unità di testo); nei due di conclusione (alla fine dell'opera); nelle rubriche, che precedono i segmenti del testo; nelle glosse, che incorniciano con la prosa il testo poetico; nel racconto delle ottave XI, 71-88, nelle quali sono descritte le immagini commissionate da Palemone nel tempio dedicato ad Arcita, per ricordare la saga dei due amici-avversari; infine, negli spazi predisposti per il programma illustrativo»<sup>29</sup>. La specifica *figuralità* del poema risulta, in prima battuta, materialmente e graficamente, nella frammentazione della trama poetica e nella conseguente moltiplicazione degli elementi, che risultano rifrangere la storia all'infinito, nella lettera di dedica a Fiammetta, entro gli endecasillabi dei sonetti, nelle rubriche, nelle chiose etc. Questo procedimento dà al poema un aspetto variegato e mosso e, allo stesso tempo, di materia fluida, di 'onda' testuale che procede, pur diversificandosi continuamente al suo interno, inesorabile<sup>30</sup>.

Ma l'aspetto figurale più saldo e organico è – come spesso accade in Boccaccio – quello che si nasconde nelle pieghe stesse del poema, nella sua struttura poetica. Il largo uso di *ekfraseis* di cui il nostro Autore si serve in più di una sua opera, e anche nel *Teseida*, non può che creare un resistente tessuto tramato di allusioni e echi figurativi continui. È nel cuore del poema, infatti, all'altezza del libro VII, che Boccaccio pone le descrizioni del tempio di Marte e del regno di Venere<sup>31</sup> – e se il primo episodio è modellato fedelmente sul

corrispettivo scenario presentato da Stazio in *Theb.* VII, 40-63, il secondo, che vede Venere protagonista, è integralmente frutto della fantasia boccacciana<sup>32</sup>. Ancora, all'espedito dell'*ekfrasis* si ricorre nel libro XI, 60-67, in cui vengono descritte, a imitazione/emulazione di episodi analoghi contenuti nell'*Eneide* e nella *Tebaide*, i tornei sportivi organizzati in onore di Arcita. Nota Bartuschat che «la maggioranza dei miti evocati fa riferimento alla creazione artistica: così accanto agli *exploits* d'Ercole vengono ricordati due celebri racconti di competizioni artistiche (Aracne e Minerva, Marsia e Apollo), le Muse in Parnaso e Pan. Boccaccio dedica a questi miti delle chiose particolarmente elaborate. Si conferma così il carattere riflessivo dell'*ecfrasi* che unisce sovente alla rappresentazione dell'opera figurativa una riflessione sulla natura della creazione artistica»<sup>33</sup>. Ecco che s'incomincia a dipanare l'intrecciata tela che Boccaccio ha tessuto per il suo poema: l'*ekfrasis* dà una plasticità sintetica al racconto, il quale tuttavia, immediatamente, si frange nei suoi singoli elementi, sviluppandoli narrativamente nelle chiose.

Nel successivo episodio ecfrastrico è possibile vedere come entri in gioco l'elemento illustrativo vero e proprio. Poche ottave dopo, a XI, 69, annunciata da una rubrica, troviamo la narrazione di come Palemone fece erigere un tempio alla memoria di Arcita, in cui fosse istoriata per scene tutta la vicenda esemplare dell'amico. L'*ekfrasis*, in questo caso, è particolarmente elaborata e efficace, con chiari rimandi al «visibile parlare» dantesco di Purg. X, in cui l'insistita anafora sui *verba videndi* si amalgamava alle sinestesie più suggestive. La complessità della sequenza ecfrastrica, del resto, trova una sua precisa ragione d'essere – come Bartuschat ha notato acutamente<sup>34</sup> – nella sua funzione di *mise en abyme* dell'intero poema. Istoriati nel tempio in onore di Arcita non sono, in effetti, solamente i suoi casi – come predica la rubrica in testa all'ottava 69 – ma l'intera saga raccontata da Boccaccio fin dal I libro, cominciando dalla battaglia di Teseo contro Creonte. In un certo qual senso, è come se l'intero poema venisse 'trasferito' su pietra, declinato e tradotto nella sua versione figurativa<sup>35</sup>. Interessante è, in questa costruzione di rimandi, la funzione che potrebbe svolgere l'apparato illustrativo in una precisa sequenza della descrizione del tempio di Arcita. All'altezza di XI, 86-88, infatti, l'Autore sancisce la chiusura della vicenda umana di Arcita – si badi, nella versione dei pannelli istoriati: dalle scene di festa e di giubilo per le nozze con l'amata Emilia si passa inesorabilmente, senza soluzione di continuità, al cordoglio del popolo greco per la morte del giovinetto eroe (86); quindi, ci viene posta sotto gli occhi l'immagine lugubre del feretro e, di seguito, quella del rogo ove viene bruciato il corpo di Arcita (87); solamente alla fine l'Autore onnisciente commenta l'assenza nei pannelli della caduta da cavallo di Arcita – il motivo concreto della sua morte, narrato in IX, 7-8 – che «gli uscì di mente né vi fu segnata» (XI, 88, 2), e quel «gli» dovrebbe riferirsi a Palemone, che ordinò di costruire il tempio e di istoriarlo, con una costruzione sintattica leggermente ardita non infrequente nel Boccaccio del *Teseida* – probabilmente per volere dei fati, che non vollero che si ricordasse una simile tragedia, sempre presente, tuttavia, con dolore, nel cuore del popolo. Sappiamo che Boccaccio aveva deciso di inserire una

illustrazione proprio all'interno del racconto della fatale caduta di Arcita da cavallo: uno spazio bianco, infatti, si trova a f. 100v dell'autografo laurenziano, a fine carta, dopo IX, 7 – e a carta nuova troviamo subito l'ottava seguente. Che cosa potessero contenere le illustrazioni progettate da Boccaccio per il *Teseida* può essere, per noi, solo oggetto di ipotesi<sup>36</sup>. Tuttavia, in questo specifico caso, non sembra sussistere motivo di dubitare: l'immagine si va a collocare, infatti, di seguito a un'ottava e prima di un'altra che narrano il medesimo, unico, episodio, e cioè l'intervento della furia Erinis che, paratasi di fronte al cavallo montato da Arcita, ne provoca l'imbizzarrimento e la conseguente, rovinosa caduta dell'eroe. Nello specifico, possiamo ipotizzare che l'immagine contenesse o la singola, orribile, figura di Erinis ergersi di fronte al cavallo, o, in alternativa, una scena sintetica, che raffigurasse – quasi di anticipo rispetto all'ottava 9, seguente a foglio nuovo – la caduta di Arcita<sup>37</sup>. Il f. 132v, di rimando, si apre con uno spazio per un'illustrazione e, a seguire, troviamo gli ultimi due versi di XI, 88: l'ottava che esplica la lacuna nelle scene dei casi di Arcita è, quindi, posta a metà di due fogli e inframezzata da un'immagine. Malagnini crede che tale illustrazione dovesse contenere una seconda caduta da cavallo di Arcita, sostenendo che «la seconda rappresentazione di Arcita caduto da cavallo (XI 88) si distingue dalla prima in un duplice senso: perché si tratta di una storia di secondo grado già raccontata e perché risarcisce la grave omissione del testo verbale: si tratta, perciò, di un risarcimento degli *omissis* del narrato»<sup>38</sup>. L'ipotesi di due immagini dallo stesso soggetto ma con differente funzione è, ovviamente, metodologicamente affascinante e suggestiva. Tuttavia un'altra ipotesi potrebbe essere avanzata. L'immagine in questione si sarebbe trovata in cima alla carta, come detto, seguita dai vv. 7-8 dell'ottava 88. Di seguito, leggiamo le ottave 89, 90 e 91 – quest'ultima preceduta dalla rubrica «L'epitaffio di Arcita» – che chiudono la descrizione del tempio dipinto e aggiungono il particolare della colonna fatta drizzare al suo centro, con l'urna cineraria posta alla sua sommità, e coi versi dell'epitaffio scolpiti su di essa. Così si chiude l'undicesimo libro. Mi sembra, allora, più logico che all'illustrazione posta in fronte a questa carta – perché credo che il foglio, specie nei codici ideati e costruiti da Boccaccio, vada considerato nella sua interezza, come unità organica – fosse affidata una scena conclusiva, di celebrazione del morto Arcita, forse proprio con la rappresentazione visiva del tempio e della colonna a ergersi al suo centro<sup>39</sup>. In questo modo, Boccaccio avrebbe posto il mezzo illustrativo a servizio di due 'storie' differenti, che crediamo esistano all'interno del poema e che l'Autore volesse perseguire fino in fondo. La storia di Arcita narrata nei pannelli del tempio, infatti, è nient'altro che la ri-scrittura eroica e 'arturianamente compatta' della reale vicenda di Arcita, personaggio ambiguo e animato da molteplici anime<sup>40</sup>. All'interno di questa traduzione non poteva esservi posto per il fatale incidente non occorsogli in battaglia né in duello, ma per volontà di un dio a lui avverso e, crediamo, non avrebbe avuto senso riproporlo in quella posizione. Nella nostra ipotesi, invece, Boccaccio dà forza visiva all'*ubiquità* della sua trama poetica, alle differenti venature della storia, ri-scritta più e più volte, come abbiamo detto, con registri e obiettivi sempre mobili. Ciò porta, per

converso, a una neutralizzazione della storia stessa e alla presa di coscienza da parte di Boccaccio stesso dell'irriducibilità definitiva dell'epica classicamente intesa e della tragedia *sic et simpliciter* al 'romanzo' moderno<sup>41</sup>. Si potrebbe ancora aggiungere che, davvero, il *Teseida* può considerarsi l'opera nata dal 'complesso d'inferiorità' dell'autore moderno nei confronti della letteratura classica – ha scritto a tal proposito Schnapp che «ci sarebbe molto da dire sulla paura dell'illegittimità nell'opera di Boccaccio»<sup>42</sup>. Crediamo che proprio questa 'paura' sia la ragione per cui il poema assume – anche formalmente e visivamente – una forma ibrida e ubiqua, entro la quale l'autore è ovunque, seppure in ruoli differenti e talora camuffati. Ciò che cerca Boccaccio – e non è affatto lontana la sua tipica passione epigrafica e archeologica per la costruzione, tutta artificiale e intellettuale, di 'monumenti' della memoria, che si lascino fruire per immagini verbali e iconiche – è, per dirla ancora con Schnapp, l'«effetto classicità»<sup>43</sup>. Per ottenerlo, non esita a moltiplicare la sua figura di autore, a frantumarla in quella di scriba, chiosatore, miniatore e compilatore, senza mai davvero separare l'una dalle altre ma lasciando una sottile parete di rimandi a renderle fra loro permeabili<sup>44</sup>.

Un concetto così complesso di opera, entro cui risiede artificialmente – come credo di aver dimostrato – un tale variegato 'sentire' figurale strutturato sia sul livello tematico che su quello grafico-visivo, non può non aver guardato a un modello preciso e concreto di manoscritto. Se si è parlato delle illustrazioni medievali dei poemi classici o di quelle dei testi cavallereschi come possibili fonti iconografiche del progetto illustrativo del *Teseida*<sup>45</sup>, non si è, però, tenuto conto, ancora una volta, dell'organicità del progetto e della compresenza, all'interno di ciascuna pagina, di elementi molto diversi fra loro.

Per quanto riguarda possibili modelli ai quali Boccaccio poté rifarsi per l'ideazione delle singole miniature, di certo possiamo pensare a codici 'ibridi' trecenteschi, di fattura modesta ma spesso innovativa. Nel ms. Panciatichiano 33 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, contenente volgarizzamenti di materiali arturiani e tristaniani, troviamo disegni a penna di soggetto cavalleresco, inseriti, probabilmente, per riempire alcune carte rimaste bianche<sup>46</sup>. Un codice notevole, che non poteva conoscere direttamente il Boccaccio perché risalente con ogni probabilità ai primi anni del XV secolo, è il Banco Rari 45 della Biblioteca Nazionale di Firenze. Si tratta di un manoscritto proveniente dalla biblioteca dello Stradino che ci tramanda i *Cantari di Febus el Forte*: le illustrazioni sono numerose, talora a tutta pagina, talaltra possono togliere spazio fino a due ottave<sup>47</sup>. Codici di questa tipologia dovevano girare fin dal Trecento in Toscana in discreto numero, ed essere, sostanzialmente, reperibili con non troppa difficoltà.

Questo tipo di lavoro di ricostruzione di un sostrato figurativo ci darebbe elementi, utili senza dubbio, per inquadrare la tipologia di illustrazioni che poteva avere in mente Boccaccio per il suo poema. Tuttavia, a capo della genesi di un codice come l'autografo laurenziano abbiamo pensato ci sia stato un modello vicino a quello rappresentato dai commenti illustrati alla *Commedia* di Dante – e si badi bene, non si tratta di individuare l'unico e sicuro modello

formale del *Teseida* boccacciano, ma di riconoscere un concetto, una struttura, nell'ossatura stessa di tali manoscritti. L'esempio che più ci sembra attinente è quello rappresentato da un codice di pregio e di notevole fama, il ms. 597 conservato a Chantilly, Musée Condé, che ci tramanda la prima cantica della *Commedia* dantesca seguita dalle *Expositiones et Glose super Comediam Dantis* e dalla *Declaratio* in terza rima con glosse latine del medesimo autore, Guido da Pisa, e dedicate entrambe allo Spinola, potente signore di Genova<sup>48</sup>. Il manoscritto, un pergameneo riccamente decorato, ha una struttura complessa e ramificata, «evidenziata da un diversificato corredo di elementi paratestuali: 151 iniziali miniate su foglia d'oro, di dimensioni diverse a seconda della loro collocazione in ciascuna sezione del commento, rubriche, numerosissimi segni paragrafali e sottolineature in rosso delle terzine di volta in volta commentate»<sup>49</sup>. I 54 disegni acquarellati e disposti sui margini inferiori sono stati attribuiti a Francesco di Traino, il più importante pittore pisano della prima metà del Trecento, vicinissimo a quel Buffalmacco dato come l'autore degli affreschi del *Trionfo della morte* nel Camposanto monumentale di Pisa, nonché protagonista bizzarro di alcune delle novelle artistiche del *Decameron*<sup>50</sup>. È di enorme interesse, ai nostri fini, rilevare come la Balbarini ipotizzi, alla base del corredo illustrativo di questo sontuoso codice, un progetto grafico 'd'autore' da ascrivere allo stesso Guido da Pisa, supervisore del lavoro di confezionamento<sup>51</sup>. Se Boccaccio abbia conosciuto davvero questo manoscritto non sappiamo, tuttavia i punti di contatto e di possibile aggancio col lavoro del Certaldese sono innegabili. Se l'opera di chiosatore della *Commedia* del frate pisano doveva essere ben presente al Boccaccio – che la tenne presente per le sue *Esposizioni*<sup>52</sup> – neppure le miniature di questo codice né la sua stessa *mise en page* dovevano essere per lui sconosciute<sup>53</sup>. La compresenza nel ms. 597 del Musée Condé di testo, illustrazioni, e un commento ampiamente articolato all'interno di un medesimo disegno autoriale forte<sup>54</sup>, fa sì che si possa pensare – concettualmente – a un possibile modello formale e codicologico per l'autografo laurenziano del *Teseida*. Boccaccio, inoltre, non poté non cogliere la finezza progettuale di Guido da Pisa, il suo «interesse francamente retorico formale, ben attento alla lettera del poema, e talora fondato su di un aperto giudizio di gusto; mentre emerge [...] un categorico quanto perentorio giudizio di valore, nell'attribuire a D. il merito di una vera e propria 'renovatio' della poesia volgare [...] e insieme il primato, anzi la gloria della lingua»<sup>55</sup>. Il Dante di Guido da Pisa non è affatto lontano da quello di Boccaccio, perché proprio il frate pisano è il primo a recepire la *Commedia* dantesca «come l'opera (esemplare anche in sede retorico-letteraria) di un classico celebrato»<sup>56</sup>. E come un classico, difatti, Guido da Pisa tratta l'*Inferno* di Dante, corredandolo di un apparato di chiose e di illustrazioni esplicative interdipendenti, vitalizzate nel loro rimandarsi continuo<sup>57</sup>. E il *Teseida*, come in parte abbiamo cercato di dimostrare, più che la semplice proposta di un'epica in volgare, rappresenta la costruzione di un 'monumento moderno' all'epica classica, la messa su carta di un lavoro di smontaggio e rimontaggio della tradizione – per Boccaccio essenziale per la comprensione del mondo etico-estetico classico entro i limiti della propria co-

scienza storica di uomo moderno – che non può che avvenire tramite il collante dantesco, filtro boccacciano unico e irrinunciabile<sup>58</sup>. È per questo che l'ideazione e la costruzione di un libro come il ms. 597 da parte di Guido da Pisa rappresenta un valido antecedente per l'impresa codicologica rappresentata dall'Acquisti e Doni 325, anche e soprattutto per l'idea organica che unisce coerentemente materiali eterogenei come il genere del commento e della chiosa – che presuppongono delle tipologie di corredo paratestuale come rubriche e segni di paragrafo – a miniature esemplificative. Se il lavoro di Guido da Pisa, seppur sperimentalmente ardito, trova una sua collocazione all'interno dei commenti a Dante illustrati, l'opera di Boccaccio, ideata e costruita volutamente 'fuori asse' per i parametri codicologici trecenteschi, ci pone di fronte al 'romanzo' moderno, alla definizione di un preciso 'paesaggio' testuale che trova la sua forza proprio in un Testo (indicando con 'testo' l'insieme di forma e materia) altamente connaturato da una componente figurale che lo innerva in tutti i suoi elementi.

5. Quello del *Teseida*, pur nella sua complessità, è un esempio molto netto e concreto di opera pensata fin nella sua ideazione come illustrabile – ciò non vuol dire che sia nata anche come 'illustrata': solamente se avessimo per le mani altri autografi, oltre al laurenziano, potremmo giudicare la portata di un simile disegno. Il capolavoro del Certaldese, il *Decameron*, certamente non nacque come opera pensata per la figurazione ma, forse, fu composta anch'essa come figurabile. Appunteremo la nostra attenzione su due codici – uno autografo del Boccaccio, l'altro no – che con la figurazione hanno molto a che fare, seppure in maniere differenti.

Incominciamo dal ms. Italien 482 della Bibliothèque Nationale di Parigi, codice famosissimo recante il testo del *Decameron* in una sua 'redazione' giovanile<sup>59</sup> – o comunque antecedente a quella attestata nel ms. Hamilton 90 –, membranaceo la cui illustrazione consta di sedici disegni per complessive quarantadue scene, a penna in inchiostro bruno<sup>60</sup>. In generale, le scene – che hanno la misura dello specchio di scrittura – visualizzano la prima novella di ogni giornata, con qualche eccezione. La storia di questo codice ha sempre viaggiato sulla scia di due fra le sue peculiarità – l'una, ecdotica, risiede nell'autorevolezza del testo che tramanda, nella sua correttezza e in alcuni, notevoli, elementi testuali e codicologici<sup>61</sup>; l'altra, grafico-visuale, consta della bellezza indiscussa dei disegni che lo adornano, per la cui paternità è stato scomodato Boccaccio medesimo<sup>62</sup>. Ciò che è nostra premura di sottolineare – seppur brevemente – in questa sede, è che il meccanismo testo-immagine creato dall'It. 482 è un congegno perfetto e sofisticato, originalissimo, che non può non avere dietro di sé un progetto autoriale. Seppure non autografo di Boccaccio per quanto riguarda il testo, Marco Corsi ha dimostrato la vicinanza e la correttezza davvero impressionante del Parigino al confronto con l'autografo conclamato boccacciano, Hamilton 90 – anzi, il Parigino presenterebbe un grado di correttezza addirittura più elevato. L'ipotesi che ne scaturisce risulta davvero affascinante: il copista, Giovanni d'Agnolo Capponi, nei primi anni '60 del

Trecento sarebbe stato ammesso allo scrittoio del Certaldese e avrebbe avuto così l'onore di copiare il *Decameron* direttamente da un esemplare autografo di Boccaccio. In questo senso il Capponi si sarebbe trovato coinvolto in un processo di vera e propria *mimesi grafica*, dimostrandosi non solamente scrupoloso nella trascrizione del testo, ma estendendo la sua fedeltà all'antigrafo anche in ambito grafico, imitando cioè alcuni aspetti peculiari della scrittura dell'antigrafo stesso<sup>63</sup>.

Il ciclo di illustrazioni che l'It. 482 presenta è – a differenza dell'usuale tipologia toscana monoscenica – a narrazione continua, secondo l'abitudine più frequentata dalla miniatura angioina di manoscritti cavallereschi<sup>64</sup>. Tralasciando, per il momento, l'illustrazione programmatica a f. 5v, nostra premura in questa sede sarà quella di rilevare come le visualizzazioni, alcune in special modo, delle novelle – che, nella maggioranza dei casi, riguardano sempre la prima novella di ogni giornata, quasi volessero prendere per mano il lettore e introdurlo visivamente in quella 'commedia umana' che è, in definitiva, il *Decameron* – non riproducano semplicemente il significato della storia, in un 'doppione' visivo privo di autonomia semantica. Al contrario, alcune delle miniature propongono una lettura precisa della novella, alternativa o liminare a quella proposta nel narrato decameroniano. A f. 23v troviamo le quattro scene che illustrano la novella di Martellino (II, 1): la scansione degli episodi è data visivamente dall'alternarsi delle azioni e degli edifici di fondo, che ambientano sapientemente il narrato. L'impressione che si ha è che Boccaccio, infatti, faccia una scelta precisa di fronte a questa novella, e cioè quella di privilegiare i *luoghi* in cui si svolge l'azione, dall'albergo alla chiesa, in secondo piano al centro, dalla cui entrata si intravede la calca di persone accorse per essere guarite dal santo. Nel mezzo, Stecchi e Marchese che trascinano a braccia Martellino, dal volto contratto e dalle gambe torte. Come un'onda fluida e immediata, gli stessi popolani che empivano la chiesa un momento prima, adesso percuotono e battono Martellino, la cui beffa è scoperta e punita. L'ultima scena, stretta e angusta rispetto all'ariosità della narrazione dinamica che la precede, presenta Martellino, preso per un tagliaborse, «fatto legare alla colla», col giudice che lo osserva. Da notare, il soffitto a travi in prospettiva al quale è agganciata la carucola, e il corpo di Martellino, legato per le mani alla fune, che penzola in tutta la sua lunghezza – esaltata anche dalla vignetta esageratamente stretta. La conclusione della visualizzazione sembra essere proprio questa, senza il lieto fine del narrato: la 'contraffazione' di Martellino – iscritta entro il tipico altalenare fra realtà e apparenza nel quale trovano le proprie radici alcune delle beffe decameroniane<sup>65</sup> – si è compiuta tutta dentro e contro la comunità degli uomini e proprio dalla giustizia degli uomini Martellino è condannato – il lieto fine, che va ad aggiungersi in un secondo momento nel narrato, non interessa la visualizzazione, è una 'coda' narrativa che non tocca il nucleo di significazione della storia.

Interessantissima è la sequenza di scene proposta da f. 122v, all'altezza della sesta giornata, in cui tre episodi si dispongono nella fascia orizzontale sopra la scrittura, dei quali il primo si riferisce all'introduzione alla giornata, i secondi

due alla seconda novella della giornata, che vede protagonista il personaggio di Cisti fornaio.

La prima sequenza, dunque, rappresenta la lite tra l'anziana Licisca, fantesca di Filomena, e Tindaro, familiare di Filostrato. Il motivo al centro del gran «romore» tra i due è, in breve, una discordanza di opinioni circa la verginità delle giovani donne da marito, delle quali la vecchia donna di casa si professa gran conoscitrice<sup>66</sup>. La scelta di visualizzare la scena dell'introduzione alla sesta giornata è oltremodo inconsueta e non trova riscontro in nessun altro codice illustrato del *Decameron*: motivo valido, crediamo, accompagnato da altri elementi che vedremo, per considerare il ciclo illustrativo dell'It. 482 se non disegnato materialmente dal Boccaccio, di certo da lui ideato e progettato.

Le due illustrazioni della novella di Cisti fornaio, invece, rappresentano l'azione narrata nella novella *sintetizzata* rispetto al testo letterario, «come dimostra il fatto che Cisti offre da bere agli ambasciatori che stanno in piedi e non seduti sulla panca che nel testo il fornaio fa appositamente portare. In questa scelta si manifesta l'aspirazione boccacciana ad una pregnanza narrativa che sia presente anche quando il racconto è semplice»<sup>67</sup>. Straordinaria è ancora l'acuta illustrazione dell'abbigliamento dei personaggi e della loro gestualità che li arricchisce e li identifica al tempo stesso – si osservi lo squisito particolare di Cisti che stringe saldamente la mano sulla cintura, gesto che rivela una certa sicurezza e confidenza in sé, proprio in linea col personaggio descritto nel narato. A nostro avviso, di grande padronanza dei contenuti della novella si dimostra, a f. 133v, la visualizzazione dell'avventura amorosa di Federico Pegolotti con Tessa, moglie di Gianni Lotteringhi (VII, 1). Protagonista assoluto e unica figura che vi compare è il «bello e fresco giovane» Federico che, a passeggio attraverso una campagna luminosa e quasi indolente, si avvia alla casa dell'amante, la moglie di uno stolido e superstizioso venditore di stame. La sequenza è divisa in due scene, la seconda delle quali, a narrazione continua, presenta di fatto due quadri separati dall'espedito delle alte mura dell'edificio. Nella prima scena Federico arriva alla vigna accanto alla casa di Tessa e vede il segnale convenuto di via libera, un «teschio d'asino in su un palo» rivolto verso Firenze; nella seconda scena, egli si trova alla porta di casa di Tessa, a bussare tre volte, come d'accordo; subito dopo lo ritroviamo andarsene via imballinato e a testa bassa, dopo aver raccolto, tuttavia, ciò che Tessa gli ha fatto preparare. È, questa, una delle realizzazioni grafiche più belle, soprattutto per l'atmosfera sospesa che Boccaccio è riuscito a dare alla figurazione. Il motore dell'azione è la testa d'asino sul palo, nella vigna, che il Certaldese pone al centro della scena volutamente, a sottolinearne l'importanza, quasi fosse davvero un *correlativo oggettivo* del loro amore. Il «monologo» di Federico si chiude con un mesto ritorno a casa: né Tessa né tantomeno lo sciocco Gianni vengono raffigurati in questa illustrazione per nulla convenzionale, dove sembra esserci posto per un'altra 'versione' della novella, tutta imperniata sulla gioventù vitale di Federico e su una natura piacevolmente benigna che fa da sfondo alla sua avventura. Nessun altro se non Boccaccio poteva avere la libertà e la genialità di creare da una propria novella una 'costola' figurativa che di tale novella non è



lo stravolgimento, ma la semplice messa a fuoco e dilatazione di elementi non sviluppati nel narrato. Altra 'anomalia' figurativa che non può che richiamare ancora in causa l'autore è quella a f. 187r, unica scena – non a caso insieme a quella di f. 5v – pari a una colonna di scrittura, inerente la novella nona, (IX, 9), che narra di Giosefo e della moglie bisbetica. L'illustrazione è alquanto sintetica e per questo pregnantissima: a sinistra il mulattiere batte il proprio mulo, recalcitrante a superare il Ponte all'Oca; a destra, aldilà di un segno divisorio fatto da due righe verticali veloci, il barbuto Giosefo brandisce il bastone con forza sopra la moglie, di cui tiene saldamente arrotolate alla propria mano le trecce, costringendola a chinare la testa a terra. Di lato, il compagno Melisso è testimone della scena e, alzando la mano, sembra proprio far segno di dire, come nel narrato: «Io sono in casa tua, dove dal tuo piacere io non intendo di mutarmi». L'accostamento repentino delle due scene, per di più organizzate in maniera chiastica e speculare, offre, per l'ennesima volta, ancora molto da dire circa la convinta misoginia del Boccaccio, a conferma di quello che due opere tarde come il *Corbaccio* e il *De casibus* ci permettono di leggere. Sembra davvero di indovinare in questa visualizzazione anche lo spirito divertito dell'Autore il quale – anche se la novella non rientrava nel progetto iconografico stabilito – non ha saputo resistere all'occasione di 'fotografare' una così gustosa scena. Anche il *ductus* è differente, «il segno si fa più duro e graffiante; il chiaroscuro è ottenuto non con l'acquarello ma con linee pesanti e inchiostrate»<sup>68</sup>: questo è l'unico caso, all'interno del ricco ciclo illustrativo dell'Italien 482, in cui si avverte l'*urgenza* del Boccaccio di visualizzare, più che il soppesato equilibrio raggiunto nelle altre scene – oltre al fatto, da rilevare, che, per una esecuzione del genere, autore, illustratore (nel caso non coincidessero) e copista dovevano aver lavorato a lungo gomito a gomito. Boccaccio, dunque, sarebbe da considerarsi senza mezzi termini l'*auctor intellectualis* di tale progetto illustrativo? Crediamo di sì, senza dubbio. La scelta di illustrare alcune scene e non altre – scene anche non canoniche, come l'episodio fra Licisca e Tindaro o, a f. 79v, la visualizzazione della novella di Filippo Balducci, narrata all'interno dell'introduzione alla quarta giornata, nella quale l'Autore si difende dall'accusa di amare troppo e troppo voler compiacere le donne – sono espedienti sapienti e misurati per creare un congegno unico e organico in ogni sua parte, cornice, novelle e illustrazioni comprese.

La complessità di *questo* specifico *Decameron*, rappresentato dall'It. 482, forse non è mai stata colta a pieno, né è stata studiata fino alle estreme conseguenze la compresenza fra *quello specifico testo* e le illustrazioni contenute in esso. Il solo Aldo Rossi del Parigino colse, forse con una punta di visionarietà e di pre-comprensione che spesso, tuttavia, manca agli studi filologici, l'eccezionale originalità. Rossi a proposito del f. 187r dell'It. 482 dove, come sappiamo, è possibile gustare la piccola illustrazione che vede protagonisti Giosefo, sua moglie e Melisso, scrive: «si ha a sinistra la figurina del mulattiere, (non *un* mulattiere come in B) che batte il mulo riottoso a passare il fiume scorrente sotto il Ponte all'Oca; a destra Giosefo che batte la moglie afferrata per le trecce nel rifugio stizzoso della camera, con un bastone di querciuolo, davanti a Me-

liso approvante simile applicazione di salomonico precetto. E in PN<sub>3</sub> [così Rossi sigla l'It. 482, ndr] si legge quasi a fronte delle figurine l'ostensiva *questa stecca*, che in B non illustrato diventa *la stecca*, all'opera precisamente *nella testa, ne' fianchi, sopra la groppa*<sup>69</sup>. L'interessantissimo rilievo si basa sulla presa in visione delle varianti che separano il Parigino dalla lezione del Berlinese e senza le quali non è possibile cogliere l'importanza del discorso di Rossi<sup>70</sup>. Dato per vero questo, ciò a cui vuol arrivare lo studioso è un 'suggerimento', quasi, di un discorso di deissi che sarebbe presente in senso lato nel Parigino e che sarebbe assente, di contro, dal Berlinese. Semplificando i termini senza forzarli, in questo preciso luogo testuale la presenza di un deittico nell'It. 482 (e di un articolo determinativo in luogo di un indeterminativo) sarebbe strettamente collegata al fatto che tale codice è illustrato. La deissi testuale, infatti, in questo caso porterebbe a considerare il *testo* esattamente come un *luogo*, il che costringe all'uso di deittici temporali o spaziali per fare riferimento, dall'interno del testo, ad altri pezzi dello stesso Testo – che può esser formato, semanticamente, anche da illustrazioni. L'ipotesi è affascinante e, se percorsa fino in fondo, può dare vita a ipotesi operative, crediamo, non banali. Varianti alla mano, lo studio della prassi correttoria fra il Parigino e il Berlinese rivela un cambio di direzione, una tendenza all'alleggerimento rispetto alle lezioni maggiormente *circoscritte nel tempo e nello spazio* dell'It. 482. La narrazione si fa più vicina, tutta concentrata dentro le identità dei personaggi che vengono continuamente evocati e messi in mezzo, e i cui attributi e specificazioni riecheggiano nel testo ai limiti della ridondanza – si pensi al *dicevi tu di te* di P (V 10, § 54), o *Cimone insieme con Efigenia* o ancora *Cimone e tutti i suoi compagni* (V 1, § 44-45). La vicinanza estrema è data anche dalla generale predilezione del Parigino per l'aggettivo dimostrativo 'questo', dove il Berlinese spesso corregge in 'quello' e dalla scelta di verbi che presuppongono una visione *interna* dell'azione, quasi dal punto di vista del personaggio – si pensi a *venne davanti* di P (IV 10, § 47) che nel Berlinese diviene *andò davanti*: a mutare è l'intera percezione dell'azione. È ovvio che un testo con queste caratteristiche si presta bene ad essere illustrato, perché esso stesso tende a *visualizzare* l'azione, a farla sorgere direttamente dalle martellanti ripetizioni dei pronomi, dei *tu, io, voi* che si succedono nel testo, ad indicare, come un dito puntato, a chi tocca parlare, a chi spetta la battuta<sup>71</sup>. Se fosse valida questa interpretazione, l'idea di illustrare questa specifica versione del *Decameron* potrebbe esser nata direttamente dalla *ratio* visiva che s'indovina sottesa al testo, dalla sua *figurabilità* intrinseca.

Il ciclo illustrativo dell'It. 482, inoltre, lascia indovinare alcune 'incertezze', alcuni cambi di piano che potrebbero far ipotizzare un canovaccio di scene già elaborate da Boccaccio a un buon livello di perfezione formale, con qualche variante da mettere a punto o da 'piegare' all'occorrenza<sup>72</sup>. Crediamo anche che il ciclo di scene fosse sentito abbastanza presto come 'd'autore' e riprodotto e rielaborato, forse più di quanto ci è dato sapere concretamente: si potrebbe, in effetti, avanzare l'ipotesi di un vera e propria circolazione delle illustrazioni approvata dall'autore, sulla base, magari, di un *menabò* numerato e da lui prestabilito – una sorta di 'archetipo depositato' che riguardasse anche le im-

magini<sup>73</sup>. Che le illustrazioni dell'It. 482 abbiano avuto una certo eco, del resto, non è una novità, dal momento che, con tutte le debite differenze, un codice come l'It. 63 della Bibliothèque Nationale di Parigi, il cosiddetto *Decameron* "Ceffini" presenta un ciclo illustrativo che esibisce i suoi debiti iconografici con quello del ms. 482 – seppure all'interno di una sua innegabile originalità<sup>74</sup>. Dall'impresa dell'It. 63 sembra si irradi, nella prima metà del Quattrocento, una piccola cerchia di illustratori specializzati in opere boccacciane e, ci piace pensare, talmente accorti, da ricercare e conoscere i progetti illustrativi autoriali – se i miniatori dell'It. 63 conoscevano il ms. It. 482, il miniatore del *Teseida* napoletano potrebbe essere il miniatore A o D dell'It. 63, che a sua volta, almeno in parte, doveva conoscere il progetto dell'autografo laurenziano<sup>75</sup>. Del resto, non sarà un caso fortuito se un'immagine del ciclo dell'It. 482, la prima delle tre riguardanti la novella di Cimone e Efigenia, sia finita, quasi del tutto identica, in un monocromo della *Calunnia* botticelliana (Firenze, Galleria degli Uffizi), «dove si ritrova Efigenia nella stessa posa su di un fianco e Cimone, con identico aspetto e abbigliamento, appoggiato allo stesso bastone nodoso»<sup>76</sup>. Segno che le tavole dovevano girare nell'ambiente fiorentino e, con ogni probabilità, la loro fruizione avveniva con la precisa consapevolezza della loro provenienza boccacciana.

Per tirare le fila di questo lungo discorso e per tornare al nucleo, crediamo che la stessa fisionomia del testo decameroniano nella versione dell'It. 482 'giustificata', in un certo senso, l'accompagnamento delle visualizzazioni, proprio perché la stessa natura del testo lo richiede. Di contro, il *Decameron* tramandato dall'autografo berlinese Hamilton 90<sup>77</sup> ha un 'aspetto testuale' completamente differente da quello 'giovanile', perché una prassi correttoria e una poetica nuova, forse, ne ha sorretto il rimodellamento<sup>78</sup>. E, come sappiamo, anche per l'Hamilton 90, Boccaccio non rinunciò alla figurazione ma la relegò nei richiami di fine fascicolo: si tratta di mezzi busti, piccoli ritratti acquarellati dei personaggi delle varie novelle, accurati abbastanza, tuttavia, per farsi correlativi oggettivi delle proprie, relative storie.<sup>79</sup> Da un codice ove testo e figura si compenetrano profondamente (It. 482) si passa a un codice ove la scrittura la fa da padrone (Hamilton 90), tutta intenta non più nella descrizione dell'azione umana, ma nel ritagliare il più fedelmente possibile l'immagine dell'uomo stesso.

In definitiva, ciò che ci preme dire è che la modernità dell'arte di Boccaccio sta – a nostro avviso – nell'aver puntato, nelle proprie opere, su una mobilità di fondo, su un concetto di 'opera figurabile' che è del tutto differente da quello medievale di 'opera figurata'. Ritornando per un istante alla riflessione continuata di apertura, se il *Roman de la Rose* era un libro illustrato fin dalla sua nascita – proponendo, didascalicamente, un significato più o meno equamente diviso fra parola e figura – alla stregua, potremmo aggiungere, dei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino, Boccaccio sembra seguire, di contro, la strada aperta da Dante. Non credo che il *Teseida* o il *Decameron* – almeno quello 'giovanile' – siano nati, da subito, come opere corredate da illustrazioni.

È la figurabilità di cui le ha dotate l'autore nella loro struttura, nel loro svol-

gersi, che le ha rese adatte all'illustrazione, che ha richiesto, a una certa altezza, la figurazione. E il primo ad accorgersene non poteva essere che Boccaccio stesso. Molte sue opere hanno un lasciapassare per l'illustrabilità – e per aiutare l'ipotesi dell'esistenza di cicli illustrativi autoriali anche per il *Filostrato* e per il *Ninfale fiesolano* credo che l'unica cosa da fare, per assurdo, sia lo studio approfondito del testo di queste opere (scovare possibili agganci figurativi, tecniche ecfrastriche, strategie di figurazione): l'illustrazione, per Boccaccio, non è che la conseguenza materiale dell'illustrabilità<sup>80</sup>. Senza agganci testuali, le immagini potrebbero anche essere state apposte artificialmente dalla tradizione: siamo sempre nel campo delle ipotesi, ma vale la pena ragionarci.

È la figurabilità, allora, a dare alle opere di Boccaccio quella fisionomia non statica, quella ubiquità di posizioni che le rendono davvero le prime opere moderne – pur con un sostrato medievale così riconoscibile. È così che la lezione di Dante è stata assimilata e portata all'eccesso: senza il baricentro forte (anche ideologicamente) che Dante sa dare al suo capolavoro, Boccaccio – in special modo con i suoi testi giovanili – inventa l'opera ibrida, mezzana, variegata, del tutto tardogotica nella sua essenziale 'laicità' di valori. A rendere ubiqua le sue opere sta, parallelamente, anche una forma-libro, una parte fisica – come Boccaccio intuisce – manipolabile a piacere: proprio per questo egli ne coglie le infinite possibilità semantiche e ne suggerisce gli orientamenti, imponendo la sua visione autoriale anche laddove, medievalmente, incominciava già l'immaginario del copista, del fruitore, del lettore – ai quali era lasciato campo libero, purché il messaggio dell'opera venisse recepito<sup>81</sup>. Ma per Boccaccio l'idea (idea-testo, si potrebbe dire) si fa sempre forma e non esiste forma senza idea. In un certo senso, è questo il suo umanesimo.

6. All'ultimo paragrafo affidiamo una breve suggestione. Si tratta di una sorta di immagine che ricorre, quasi in una sua modularità, e che accomuna alcuni dei manoscritti sui quali ci siamo soffermati. Al f. 5v dell'It. 482, sopra il titolo rubricato «Comincia il libro chiamato *Decameron* cognominato *Principe Galeotto*», il disegnatore ha rappresentato due coppie a cavallo, l'una affrontata all'altra, che si dirigono verso il centro, dove in secondo piano si scorgono degli alti alberi dalle chiome riunite. È abbastanza ovvio il fatto che l'illustrazione si riferisca proprio al sottotitolo, alludendo quindi agli amori di Lancillotto e Ginevra, com'è altrettanto ovvia l'origine di questa scena, che ambienta fin da subito l'opera in un'atmosfera cavalleresca. Daniela Delcorno Branca ha ravvisato nella scena del Parigino un modulo iconografico, posto sempre ad apertura di volume, ben attestato in alcuni codici arturiani di area pisano-genovese<sup>82</sup>. In tali manoscritti la lettura delle due coppie come quelle formate da Lancillotto e Ginevra e da Galeotto e Malehaut sarebbe del tutto fuori questione: e così, stante la vicinanza iconografica, sarebbe per la scena dell'It. 482. Ne consegue che il disegno dell'Italien 482 potrebbe proprio rappresentare il personaggio-sottotitolo dell'opera «secondo una iconografia codificata nello *scriptorium* pisano-genovese di mss. arturiani, liberamente e ariosamente ripresa e variata»<sup>83</sup>. Evocando in maniera così precisa la figura di Galeotto, Boccaccio ha inteso ri-

chiamare in maniera tutta differente quello stesso episodio che Dante aveva condannato per ben due volte, nel V dell'*Inferno* e nel XVI del *Paradiso*: abolendo, di fatto, la condanna dantesca per la pericolosa suggestione romanzesca come suadente veicolo di peccato, Boccaccio ripropone, volgendola al polo positivo, la geniale identificazione fra autore, testo-titolo e personaggio. E tutti e tre gli elementi sono infatti ravvisabili in questa prima pagina: il sottotitolo rivela chiaramente come l'opera stessa rappresenti 'il principe Galeotto'; l'autore è rappresentato in forma inedita poco sotto, nella stessa carta, dove all'interno della H di «Humana», *incipit* decameroniano, si scorge la figura di Boccaccio in cattedra, col suo volume aperto in mano, di fronte ad una folla di discepoli, a prima vista gente comune, tra la quale, in prima fila, si distinguono bene le donne dal volto alzato ad ascoltare e la bocca semiaperta, mentre sopra di loro svola un nudo cupido armato di arco e frecce; il personaggio di Galeotto, come detto, si trova sopra, immortalato nella squisita miniatura di argomento cavalleresco. Le due scene si legano fra di loro, creando un sistema vero e proprio di rimandi programmatici tesi a svelare uno dei fini dell'opera che sta per cominciare: solamente l'Autore, lo ribadiamo, avrebbe potuto creare un'intertestualità di pari finezza.

Ancora, nel ms. Pluteo 34.49, contenente il *Bucolicum carmen*, abbiamo già annotato la presenza di una miniatura, probabilmente più antica della data di confezionamento del codice, nel verso della carta di guardia. L'immagine superiore richiama quella del Boccaccio appena vista nel *Decameron* parigino: anche qui troviamo Boccaccio assiso in cattedra, intento a leggere la propria opera a un gruppo di fraticelli; in alto, a destra, la musa Calliope (come recita la minuta didascalia), alata e rossa. Al di sotto, verosimilmente della medesima mano, troviamo l'immagine di due pastori con due pecore sedute ai piedi; in bilico, sembrerebbe sopra le pecore o gettato da Calliope che ancora gravita su di loro, un libro con la coperta rossa<sup>84</sup>. La miniatura potrebbe rappresentare la decisione di Boccaccio di dedicarsi alla poesia bucolica, stante anche le didascalie apposte accanto alle figure<sup>85</sup>: certo è che, anche in questo caso, sembrerebbe proprio di trovarsi di fronte a un piccolo ciclo illustrativo voluto dall'autore o dall'autore autorizzato<sup>86</sup>. E ancora, abbiamo già parlato della scena di dedica – unica miniatura eseguita – dell'Acquisti e Doni 325 (e si tratterebbe, tra l'altro, della più antica scena di dedica illustrata). In questo caso, l'autore decide di visualizzare la scena dell'offerta alla donna amata, Fiammetta, del proprio poema, con il quale spera di poter riottenere da lei l'amore perduto. In sottotesto, vi è anche ciò che è svelato nella lettera dedicatoria, poco sotto la miniatura: dietro la storia di uno dei due amanti tebani ed Emilia si cela la loro stessa storia d'amore. Il poema, è perciò, anche una *mise en abyme* del loro amore e il libro stesso ne diventa il simulacro.

L'autorialità di simili interventi si ravvisa anche nel commento di Guido da Pisa illustrato, ms. 597 del Musée Condé. L'immagine incipitaria del prologo, f. 31r, infatti, presenta ancora una volta un congegno di corrispondenze tra il profeta Daniele – rappresentato mentre svela al re Balthasar le parole scritte dalla mano sul muro – e fra' Guido, ritratto più sotto, nel capolettera – come

Boccaccio nell'It. 482 – in proncinto d'intraprendere l'arduo compito di glossatore della *Commedia*. Nel *bas de page*, invece, troviamo la scena di donazione del codice da parte dello stesso Guido a Lucano Spinola – e si ribadisce l'autorevolezza del frate, al quale Lucano, committente, si avvicina rispettoso, e non viceversa<sup>87</sup>.

Pensiamo di trovarci di fronte a *moduli* di autori-allestitori di codici che, nello sbocciare del Trecento, non sapevano e volevano più rinunciare ad apporre la propria firma, anche figurata, sopra le fatiche del proprio ingegno.

## NOTE

<sup>1</sup> G. Contini, *Un nodo della cultura medievale* [1973], in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 245-83.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 274.

<sup>3</sup> E immediatamente Contini precisa, a ragione, che non si sta riferendo a certi generi medievali 'ibridi' che fondano il loro statuto proprio sulla simbiosi di parola e vignetta – come le Danze macabre, o il genere dei "Tre morti e tre vivi" – ma a testi che esprimono un significato letterario autonomo, il cui senso, però, sia completato da immagini. Certa è la compresenza di parola e figura in opere come i *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino, ma già siamo nel campo dell'ipotesi con un poemetto come *L'Intelligenza*, ricco di ekfraseis, ma la cui tradizione manoscritta conta solamente due codici nei quali la miniatura è ridotta al minimo; per non parlare dell'*Acerba* di Cecco d'Ascoli, poema la cui tradizione, solamente in parte, presenta tavole figurate. Si veda *idem*, pp. 277-78.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 278.

<sup>5</sup> Richiamiamo qui il titolo del bel saggio di R. Assunto, *Scrittura come figura, figura come segno*, «Rassegna dell'istruzione artistica», 2-4, 1967, pp. 5-18; pp. 5-15.

<sup>6</sup> Citato da Assunto in *idem*, p. 5.

<sup>7</sup> Contini, *Un nodo della cultura...* cit., p. 283.

<sup>8</sup> M. Ciccutto, *Guinizzelli e Guittone, Barberino e Petrarca: le origini del libro volgare illustrato*, in *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi Editore, 1995, pp. 13-52, citazione a p. 37.

<sup>9</sup> Il fatto che Boccaccio sia stato un disegnatore 'dilettante' e che fosse interessato e addentro a molti dei fatti d'arte del suo tempo oggi è cosa risaputa. Saggio di riferimento in materia rimane ancora M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto – V. Branca, *Boccaccio "visualizzato" dal Boccaccio*, I. 'Corpus' dei disegni e cod. *Parigino It. 482*, «Studi sul Boccaccio», 22, 1994, pp. 197-225. In aggiunta, mi permetto di rinviare, anche per notizie su ulteriore bibliografia, al mio *Boccaccio disegnatore. Per un'idea di 'arte mobile'*, «Letteratura&Arte», 10, 2012, in c. di s., nel quale si ricostruisce l'intera attività grafica boccacciana alla luce di un concetto specifico di 'fare arte' che approda ideologicamente anche alle novelle cosiddette artistiche del *Decameron*.

<sup>10</sup> I dati che andrò a commentare sono tratti da M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, *L'iconografia nei codici miniati boccacciani dell'Italia centrale e meridionale*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. Branca, II, Torino, Einaudi, 1999, pp. 3-52.

<sup>11</sup> Va da sé che gli esempi sono a titolo esemplificativo e non hanno la benché minima pretesa di esaustività.

<sup>12</sup> A tal proposito si rimanda a V. Kirkham, *L'immagine del Boccaccio nella memoria tardo-gotica e rinascimentale* in *Boccaccio visualizzato, narrare per parole e immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1999, I, pp. 85-144.

<sup>13</sup> C. Calenda, *L'edizione dei testi: i commenti figurati*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del Convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno editrice, 2003, pp. 419-34, citazione a p. 423.

<sup>14</sup> Si tratta del manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II II 38, denominato 'Rondinelli' dal nome del suo copista, che sottoscrive il codice stesso. Notizie in Ciardi Dupré Dal Poggetto, *L'iconografia nei codici miniati boccacciani...* cit., p. 17-19.

<sup>15</sup> I codici sono, rispettivamente, il ms. 47b della Staats-und-Universitätsbibliothek di Amburgo e il ms. Vit. 16.3 della Biblioteca Nacional di Madrid.

<sup>16</sup> Si veda Ciardi Dupré Dal Poggetto, *L'iconografia nei codici miniati boccacciani...* cit., p. 33.

<sup>17</sup> Si tratta del ms. 371 della Pierpont Morgan Library di New York. È un manoscritto interessante sotto vari profili, riccamente miniato e sottoscritto dal suo copista, Pace di Giuliano da Olibano, e datato dalla Ciardi Dupré al 1408 – con l'ammissione di qualche incertezza di lettura.

<sup>18</sup> Ciardi Dupré Dal Poggetto, *L'iconografia nei codici miniati boccacciani...* cit., p. 48.

<sup>19</sup> Partendo, infatti, dall'assunto in base al quale bisogna sempre approfondire il senso della compresenza di scrittura e miniatura, la studiosa sottolinea la necessità di adottare metodi rigorosi, secondo il solco già tracciato da Casamassima, per giungere sempre ad un giudizio globale sul codice. Prendendo, perciò, in esame manoscritti in cui viene adottata la tecnica del disegno realizzato a penna con l'inchiostro e, talvolta, accompagnato da tocchi di acquarello, la studiosa ha esaminato quanto, nell'uso di un medesimo *medium* grafico – penna e inchiostro, per l'appunto –, fosse insita la possibilità di identificare in una sola persona l'amanuense e il miniatore. Quel che se ne ricava è che, sul piano stilistico, la somiglianza tra scrittura e tratto grafico del disegno è molto forte già in manoscritti altomedievali, e, inoltre, risulta ampiamente ipotizzabile in svariati codici due-trecenteschi dell'area napoletana e, di seguito, fiorentina. Si legga Ead., *Il codice miniato: rapporto fra testo e immagini e conseguenze di un medesimo medium grafico*, «Medioevo e Rinascimento», 1991, pp. 171-90.

<sup>20</sup> Ciardi Dupré Dal Poggetto, *L'iconografia nei codici miniati boccacciani...* cit., pp. 31 ss.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 37. Il miniatore del *Ninfale* marciano, infatti, ha preferito creare una serie di scene contenute e molto centralizzate, entro le quali i personaggi non hanno rapporti con lo spazio circostante; le illustrazioni del *Ninfale* fiorentino, invece, esibiscono una scioltezza di composizione tipica dei modelli ellenistico-bizantini. Secondo la Ciardi Dupré il codice marciano esplicherebbe la posizione della scuola toscana, opposta a quella bizanteggiante, che aveva fatti suoi in quel momento la perdita dell'unità prospettica e il ribaltamento totale verso il primo piano.

<sup>22</sup> Il fatto più interessante sta nella vicinanza della nostra miniatura a quella a piena pagina posta all'inizio del trattato *Liber iudiciorum et consiliorum* di Alphodol (Firenze, BML, ms. Pluteo 29.4), datato da Degenhart e Schmitt, nel loro catalogo di disegni italiani trecenteschi, al 1350. Per la Ciardi Dupré chiunque abbia eseguito la miniatura, doveva conoscere senza dubbio il manoscritto di Alphodol – e per la studiosa la tentazione di avanzare la proposta di un'autografia boccacciana è troppo forte. Noi ci limitamo a rilevare che potrebbe benissimo trattarsi di immagine voluta e progettata dall'Autore, ma non eseguita materialmente da lui stesso. Anche su questa miniatura torneremo a breve in maniera più problematica. Per tutto ciò si veda, comunque, *idem*, pp. 16-17.

<sup>23</sup> Studio che si rivela, ancor oggi, raffinatissimo e di grande utilità per coloro che si vogliono accostare per la prima volta al poema boccacciano è quello di G. Vandelli, *Un autografo della «Teseide»*, «Studi di filologia italiana», 2, 1929, pp. 2-76.

<sup>24</sup> Edvige Agostinelli ha compilato un esaustivo catalogo dei 63 manoscritti superstiti del poemetto, aggiungendo in un'apposita appendice notizie riguardanti i 17 codici oggi persi di cui ci rimane qualche indicazione sparsa, rifacendosi per i dati al ben noto volume di V. Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. II. Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del «Decameron» con due appendici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991. La studiosa ha offerto, così, un valido punto di partenza per qualsiasi studio filologico sulla tradizione dell'opera del Boccaccio. Si veda E. Agostinelli, *A Catalogue of the manuscripts of Il Teseida*, «Studi sul Boccaccio», 1985-1986, pp. 2-83.

<sup>25</sup> *Boccaccio visualizzato, narrare per parole e immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Vitore Branca, Torino, Einaudi, 1999, vol. II, *I codici*, scheda n. 4, a cura di M. C. Castelli, pp. 56-57. Una descrizione accuratissima e attenta a tutto il ricco apparato di segni paratestuali che adorna il poema boccacciano è in F. Malagnini, *Il libro d'autore dal progetto alla realizzazione: il*

Teseida delle nozze d'Emilia (con un'appendice sugli autografi di Boccaccio), «Studi sul Boccaccio», 34, 2006, pp. 3-102.

<sup>26</sup> Sul significato del poema boccacciano, invece, in relazione alla sua forma-manoscritto laurenziana ci impegniamo a ritornare approfonditamente con specifico contributo. In questa sede ci limiteremo a toccare solamente gli aspetti della questione che più ci interessano.

<sup>27</sup> Vandelli, *Un autografo della «Teseide»* cit., p. 73.

<sup>28</sup> Sui codici della *Tebaide* posseduti o utilizzati dal Boccaccio ha scritto pagine fondamentali D. Anderson, *Boccaccio's glosses on Statius*, «Studi sul Boccaccio», 22, 1994, pp. 3-134. Per lo studioso, Boccaccio dovette avere per le mani differenti manoscritti contenenti il poema staziano e i relativi commenti. Come sappiamo, il ms. Pluteo 38.6 presenta nei margini il famoso commento di Lattanzio Placido di cui, tuttavia, Boccaccio non si sarebbe servito per la stesura del suo *Teseida*, nel quale Anderson ravviserebbe, invece, l'influenza di un altro commento medievale al poema di Stazio, il cosiddetto *In principio*. Di un commento di Lattanzio Placido, secondo lo studioso americano, Boccaccio si servirà anni dopo, nel lavoro di stesura delle poderose *Genealogie*, ma anche in questo frangente non avrebbe utilizzato il commento contenuto nel ms. Pluteo 38.6 bensì altra versione, a noi sconosciuta – Anderson, infatti, collazione alla mano, ha decretato la divergenza di lezione fra il Pluteo 38.6 e l'autografo boccacciano delle *Genealogie*. Va ancora ricordato, seppure in note stringate come queste, il fatto che nell'inventario della Parva Libreria di Santo Spirito – ove confluirono gran parte dei codici latini di Boccaccio dopo la sua morte – vi fosse annotato sotto la segnatura IL.4 proprio un codice della *Tebaide* di Stazio, oggi identificato da Arianna Punzi, senza alcuna ombra di dubbio, come il ms. Barberiniano lat. 74 della Biblioteca Apostolica Vaticana, si veda A. Punzi, *I libri del Boccaccio e un nuovo codice di Santo Spirito: il Barberiniano lat. 74*, in A. Punzi - A. Manfredi, *Per le biblioteche del Boccaccio e del Salutati*, «Italia Medievale e Umanistica», XXXVII, 1994, pp. 193-203. Sui margini di tale codice sono leggibili chiose, a detta della Punzi, che potrebbero risalire al metodo di lavoro boccacciano – sebbene la studiosa non sia riuscita a identificare con certezza la mano come quella del Certaldese. Per questo argomento si legga l'interessante saggio di Ead., *Boccaccio lettore di Stazio*, in *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, a cura di E. Russo, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 131-45.

<sup>29</sup> Malagnini, *Il libro d'autore...* cit., p. 12.

<sup>30</sup> «[...] i libri del *Teseida* preceduti interamente dal sonetto introduttivo (e non solo da uno o due versi) non iniziano stabilmente a carta nuova, contrariamente a ciò che sostiene Ciardi Dupré o, meglio, l'inizio della carta non è affidato di regola al primo verso del sonetto di apertura al quale segue l'*incipit* del libro. In tal modo l'autore-copista predilige il *continuum* macrotestuale sul discreto dei singoli libri», *idem*, p. 11 e *ibidem*, n. 27: «I segnali di demarcazione tra un libro e l'altro del *Teseida* sono dati dalla coppia sonetto-maiuscole blu alte 8 righe [...] e non necessariamente inaugurano una carta nuova».

<sup>31</sup> Sull'uso dell'ecfrasi in alcune delle opere boccacciane si veda il recente saggio di J. Bartuschat, *Appunti sull'ecfrasi in Boccaccio*, «Italianistica», 2, 2009, pp. 71-90.

<sup>32</sup> Il significato delle chiose sul tempio di Marte e su quello di Venere è stato studiato a fondo da Hollander, che lo ha riconosciuto come uno dei nuclei semantici fondamentali di tutto il *Teseida*. Si legga R. Hollander, *The validity of Boccaccio's self-exegesis in his Teseida*, «Medievalia et Humanistica», n.s. 8, 1977, pp. 163-183 e Id., *Boccaccio's Two Venuses*, Columbia University Press, New York, 1977.

<sup>33</sup> Bartuschat, *Appunti sull'ecfrasi...* cit., pp. 82-83.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 83

<sup>35</sup> «[...] se ogni ecfrasi implica un rapporto reciproco tra parola e immagine (assimilando le immagini al racconto, e il racconto ad un'immagine), nel caso presente il poema viene implicitamente paragonato ad un'opera figurativa per il suo carattere monumentale, ossia per la sua capacità di trasmettere alle future generazioni la memoria degli eroi», *ibidem*.

<sup>36</sup> Ha studiato di recente il progetto grafico del *Teseida* in maniera analitica e ricca di spunti F. Malagnini, *Sul programma illustrativo del Teseida*, «Giornale storico della letteratura italiana», 184, 2007, pp. 523-76.

<sup>37</sup> Siamo costretti a ipotizzare dal nulla i contenuti di questa illustrazione e della seguente di



cui tratteremo, ovviamente perché non eseguite e, in subordine, non potendo contare neppure sulle miniature corrispondenti di altri codici del *Teseida* illustrati. Infatti, anche nel ms. C.F. 2.8 della Biblioteca Oratoriana del Monumento Nazionale dei Gerolamini di Napoli, il famoso *Teseida* quattrocentesco ornato da ben 35 disegni a penna ombreggiati, le 20 miniature previste fra i libri VI e XII non sono state eseguite, lasciando i relativi spazi in bianco. L'altro ms., il II. II. 27 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, presenta solamente tre vignette a penna e aquarello e quattro spazi lasciati in bianco non compatibili con le due illustrazioni ora in questione. Alla tradizione del *Teseida* chi scrive sta dedicando la propria tesi di dottorato.

<sup>38</sup> Malagnini, *Sul programma illustrativo...* cit., p. 574. Notiamo brevemente come la studiosa, a nostro parere e solamente in questo frangente, usi qua e là espressioni imprecise. Crediamo, infatti, non ci sia motivo per parlare di "omissione del testo verbale" o di "omissis del narrato". La scena della caduta da cavallo non si trova fra quelle istoriate nel tempio, perciò l'omissione non è del testo verbale, bensì della scelta delle scene efrastiche. In queste ottave l'autore non sta riassumendo l'opera ma sta descrivendo le scene scolpite nel tempio che, a loro volta, riassumono la vicenda di Arcita – e in realtà di gran parte del poema. Espressioni come "omissione testuale" o "omissione testuale nel riassunto" sono fuorvianti.

<sup>39</sup> La riproposta della scena della caduta di cavallo di Arcita, oltre che poco coerente all'interno dell'omogeneità della pagina (l'assenza dell'episodio è menzionata, tra l'altro, nei versi contenuti nel foglio precedente, f. 131r) non lascerebbe posto a una chiusa visiva 'monumentale' del libro che troverei molto più appropriata, con l'immagine epigrafica dell'epitaffio dell'eroe morto per amore, Arcita – linea direttiva, come detto, della storia narrata nei pannelli del tempio.

<sup>40</sup> Si legga Malagnini, *Sul programma illustrativo...* cit., pp. 572 ss. Sulla figura di Arcita in chiave cavalleresco-cortese si veda D. Branca, *La morte di Tristano e la morte di Arcita*, «Studi sul Boccaccio», 4, 1967, pp. 255-64. Sull'ambiguità del personaggio-Arcita (e del *Teseida* tutto) e sulla sua 'classica' autocoscienza ha scritto un magistrale saggio G. Velli, *L'apoteosi di Arcita: ideologia e coscienza storica nel Teseida*, «Studi e problemi di critica testuale», 5, 1972, pp. 33-66.

<sup>41</sup> Si legga W. Wetherbee, *History and romance in Boccaccio's Teseida*, «Studi sul Boccaccio», 26, 1991-1992, pp. 173-84, alle pp. 181-82.

<sup>42</sup> J. T. Schnapp, *Un commento all'autocommento nel Teseida*, «Studi sul Boccaccio», 26, 1991-1992, pp. 185-203, a p. 190. E ancora: «Il *Teseida* solleva questioni chiave sui temi dell'allusione e dell'imitazione e sul problema della subordinazione degli autori in volgare alle fonti latine e pre-latine, ma si costituisce anche, o soprattutto, come opera centrale per gli sviluppi generali del sistema letterario del Trecento, poiché presenta un atto assai esplicito di auto-canonizzazione attuata tramite «stratagemmi della terza voce» nell'ambito e nelle vicinanze del testo poetico», *idem*, p. 189.

<sup>43</sup> Schnapp, *Un commento all'autocommento...* cit., p. 196. Così prosegue: «L'accumulazione, nel corso dei secoli, di strati geologici sul testo originale, sanciva l'accrescimento delle presunte antichità, legittimità e autorevolezza del testo stesso. Il *Teseida* crea un inatteso cortocircuito all'interno di questo sistema, allorché simula il processo secolare tramite il quale testi come l'*Eneide* venivano assorbiti nella memoria culturale e sostituiti, e contemporaneamente accumula strati di commento che a loro volta monumentalizzano e seppelliscono la loro 'fonte'».

<sup>44</sup> L'autore della lettera proemiale, che ha una sua fisionomia precisa di dedicatario innamorato – tale da paragonare la sua situazione a quella di uno dei due giovani protagonisti – si svela, però, anche *compilatore* della storia stessa: «E che ella [l'antichissima istoria] da me per voi sia *compilata*, due cose fra l'altro il manifestano [...]». L'autore usa una seconda volta il verbo "compilare", nel sonetto conclusivo del poema. Sull'uso tecnico del termine si legga D. Anderson, *Before the Knight's Tale: Imitation of classical epic in Boccaccio's Teseida*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988, pp. 52 ss. Le occorrenze sono state notate anche da A. Punzi, *Boccaccio lettore...* cit., p. 133 n. 8. A lungo si potrebbe parlare della divaricazione, nel *Teseida*, delle figure dell'autore e del commentatore le quali, tuttavia, talvolta finiscono per sovrapporsi. Si veda almeno Schnapp, *Un commento all'autocommento...* cit., pp. 197 ss.

<sup>45</sup> Malagnini, *Sul programma illustrativo...* cit., pp. 558 ss.

<sup>46</sup> Non di progetto editoriale illustrato, allora, si tratterebbe. Tuttavia, questo codice è parso

agli specialisti in materia molto interessante: non offrirebbe, infatti, una silloge cavalleresca estemporanea ma una «meditata compilazione che segue una sua logica, indipendente dagli esiti narrativi degli ipotesi arturiani e al di là delle apparenti discrepanze e delle fratture fra i vari spezzoni relativi a romanzi diversi. È, in altri termini, la fondazione di una tradizione tristaniana prettamente toscana», M. Villoresi, *La tradizione manoscritta dei testi cavallereschi in volgare. Cantari, poemi, romanzi in prosa*, in *Intorno al testo* cit., pp. 143-72, citazione a p. 147 n. 8.

<sup>47</sup> Si veda *idem*, p. 146.

<sup>48</sup> Saggio esaustivo sotto tutti i profili sopra questo manoscritto è quello di C. Balbarini, «*Per verba*» e «*per imagines*»: un commento illustrato all'*Inferno nel Musée Condé di Chantilly*, in *Intorno al testo*, cit., pp. 497-525. Per l'interessante scena di dedica, sopra la quale torneremo in fondo a questo contributo, si veda *idem*, pp. 504-05.

<sup>49</sup> *Idem*, p. 499.

<sup>50</sup> Ad attribuire per la prima volta le miniature del ms. 597 al Traini fu M. Meiss, *Primitifs italiens à L'Orangerie*, «*Revue des Arts*», VI, 1956, pp. 138-48; in seguito l'attribuzione fu accolta anche da Bellosi, Caleca e Volpe. Per la bibliografia relativa si veda Balbarini, «*Per verba*» e «*per imagines*» cit., p. 509 n. 41.

<sup>51</sup> Le abilità e le competenze «pre-umanistiche» di Guido da Pisa – ci avverte la Balbarini – sono ben conosciute, cfr *idem*, pp. 501-02 e, in aggiunta, S. Bellomo, *Tradizione manoscritta e tradizione culturale delle 'Expositiones' di Guido da Pisa (prime note e appunti)*, «*Lettere italiane*», 1979, 2, pp. 153-75.

<sup>52</sup> Sulle *Esposizioni* di Boccaccio e i debiti contratti col commento di Guido da Pisa si legga O. Ranalli, *Accessus ad auctorem e primo canto dell'Inferno nella lettura fiorentina di Giovanni Boccaccio*, in «*Semestrale di Studi (e Testi) italiani*», 9, 2002, pp. 9-20.

<sup>53</sup> Lo studio sulle miniature condotto da M. Meiss ha datato il codice agli anni intorno al 1340, quando Boccaccio probabilmente aveva da poco lasciato Napoli per Firenze – e sono quelli gli anni in cui il nostro autore attendeva alla stesura del *Teseida*. L'autografo laurenziano, invece, è stato datato in base alla grafia intorno al 1350. Per la datazione del manoscritto si veda, comunque, Balbarini, «*Per verba*» e «*per imagines*» cit., p. 510, n. 43. Inoltre, ipotizzare che Boccaccio conoscesse il lavoro del Traini non sembra cosa troppo azzardata, sia per la vicinanza del pittore al collega Buffalmacco, sia per il modello culturale cui i due guardavano, individuato dal Caleca proprio nella *Commedia*: frequentissime sarebbero le citazioni e gli echi del poema dantesco nei cartigli raffigurati negli affreschi del *Trionfo della morte* pisano. Per i rapporti fra Boccaccio e il *Trionfo della morte* si legga l'ormai classico L. Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della Morte*, Roma, Salerno editrice, 1987. In limine si vorrebbe aggiungere come, con tutte le dovute differenze, una certa icasticità e un gusto rivelatore di interessi antiquari nelle illustrazioni del Traini si potrebbero rintracciare in alcune delle scene disegnate da Boccaccio nei margini inferiori della sua *Commedia*, ms. 1035 della Biblioteca Riccardiana di Firenze.

<sup>54</sup> Specificamente sul progetto di Guido si appunta il saggio di L. Battaglia Ricci, *Un sistema esegetico complesso: il Dante Chantilly di Guido da Pisa*, «*Rivista di studi danteschi*», VIII, 1, 2008, pp. 83-100.

<sup>55</sup> *s.v.* Guido da Pisa, a cura di F. Mazzoni, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 1971, III, pp. 325-28, citazione a p. 327.

<sup>56</sup> *Idem*, p. 328.

<sup>57</sup> Proprio rilevando come alcune figurazioni del ms. 597 forniscano una interpretazioni visuale non tanto al testo dantesco quanto a quello commentativo di Guido, la Battaglia Ricci ha sostenuto il ruolo di quest'ultimo come co-autore e committente del manoscritto. Si legga L. Battaglia Ricci, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Pisa, Gei, 1994, pp. 41-51, citata anche da Balbarini, «*Per verba*» e «*per imagines*» cit., p. 500 n. 8.

<sup>58</sup> Inquadra la situazione Punzi, *Boccaccio lettore di Stazio* cit., p. 133: «Quello che vorrei qui dimostrare, idealmente tirando giù dagli scaffali della biblioteca di Boccaccio i codici della *Tebaide* da lui posseduti, è come il Boccaccio lettore di Stazio non sia scindibile mai dal Boccaccio lettore di Dante e come questi venga ad assumere una funzione di tramite privilegiato attraverso cui riguardare l'intera eredità classica». Ovviamente il discorso è allargabile a molti altri autori classici.

<sup>59</sup> Fu Aldo Rossi, nel 1974, all'interno dei lavori preparatori che lo avrebbero condotto ad editare qualche anno più tardi una (sfortunata) edizione critica del Centonovelle per la casa editrice bolognese Cappelli a dichiarare l'It. 482 (siglato P), sulla scia già avviata dal Barbi e dal Singleton, interlocutore privilegiato della prima stesura del *Decameron* – separandolo quindi, geneticamente, dal gruppo tradizionalmente composto dal Berlinese e dal Mannelli, testimoni dell'ultima stesura: cfr. A. Rossi, *Proposte per l'edizione critica del Decameron*, «Paragone», 25, 1974, pp. 3-31. Solamente anni dopo Branca, superando un primo scetticismo, riconobbe in P una versione autorevolissima del *Decameron* e, con ogni probabilità, più 'giovane' rispetto a quella tramandata dall'autografo berlinese. Si legga in proposito M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto - V. Branca, *Boccaccio "visualizzato" dal Boccaccio cit.*, II. *Possibile identificazione nel Parigino It. 482 di una redazione del Decameron anteriore all'autografo degli anni Settanta*, pp. 225-34. Per le vicende che condussero il Branca a riconoscere l'importanza del Parigino e per tutta la disputa che lo ha contrapposto per anni ad Aldo Rossi, si legga il saggio di G. Breschi, *Il ms. Parigino it. 482 e le vicissitudini editoriali del Decameron. Postilla per Aldo Rossi*, «Medioevo e Rinascimento», 18 n.s., 2004, pp. 77-119.

<sup>60</sup> Per tutte le notizie di carattere generale sul manoscritto si veda l'esautiva scheda in *Boccaccio visualizzato cit.*, I codici cit., n. 7, a cura di M. C. Castelli, pp. 66-72, dotata anche di numerose riproduzioni delle miniature; in aggiunta, si veda la descrizione molto tecnica che ne dà Marco Cursi in Id., *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007, pp. 217-19.

<sup>61</sup> In base a vari elementi di natura paleografica e testuale Rossi avanzò l'ipotesi dell'autografia boccacciana di P – nonostante la sottoscrizione del copista stesso, Giovanni d'Agnolo Capponi, arduo scoglio da superare. La tesi è comparsa per la prima volta in A. Rossi, *Cinquanta lezioni di filologia italiana*, Roma, Bulzoni, 1997, nei capitoli intitolati *Boccaccio 2000: scriba e disegnatore*, pp. 105-34 e *La vera natura del Parigino*, pp. 165-78; sostenuta ancora in Id., *Decameron 2000*, in *Filosofia, dialogo, amicizia. Studi in memoria di Dario Faucci*, a cura di A. Scivoletto, Dipartimento di Filosofia dell'Università di Parma, Milano, Franco Angeli, 1998, pp. 82-124; e in Id., *Lo scritto del Boccaccio [Decameron]*, in *Da Dante a Leonardo. Un percorso di originali*, Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 1999, p. 419-22. Tale tesi è stata vagliata e respinta sulla base di un'accuratissima expertise paleografica da M. Cursi, *Un nuovo autografo boccacciano del Decameron? Note sulla scrittura del codice Parigino Italiano 482*, «Studi sul Boccaccio», 28, 2000, pp. 5-34.

<sup>62</sup> Ciardi Dupré Dal Poggetto - Branca, *Boccaccio "visualizzato" dal Boccaccio*, I. *'Corpus' dei disegni e cod. Parigino It. 482 cit.*, passim; e il più recente Ead., *Il rapporto testo e immagini all'origine della formazione artistica e letteraria di Giovanni Boccaccio*, in *Medioevo: immagini e racconto*, a cura di A. C. Quintavalle, Milano, Electa, 2003, pp. 456-73.

<sup>63</sup> Cursi, *Un nuovo autografo boccacciano...* cit., p. 31. Si rimanda ancora al ricco saggio di Cursi per la descrizione di molti dettagli significativi riguardanti la fisionomia dell'It. 482 – si consideri la presenza di due tipologie di note interlineari: le une, minute, ascrivibili senza dubbio alla mano del Capponi, forse intento in un'attività di revisione proprio sotto la guida del Boccaccio stesso; le altre, attribuite da Branca al Boccaccio stesso – e il cerchio, allora, si chiuderebbe facilmente – ma l'ipotesi, secondo Cursi, rimane inverosimile e non suffragata da elementi concreti. Va riconosciuto a Cursi il merito di aver saputo circoscrivere nella tradizione 'alta' decameroniana un gruppo di codici *d'élite*, tutti contrassegnati – come l'It. 482 – da una sorta di 'mimesi grafica', segno distintivo, da parte dei copisti, dell'utilizzo di un autografo boccacciano. Tale caratteristica, unita a una sostanziale correttezza testuale, è rintracciabile nell'antico 'frammento piacentino' del *Decameron*, – per cui si veda anche M. Cursi, *Un frammento decameroniano dei tempi del Boccaccio (Piacenza, Biblioteca Passerini Landi, cod. Vitali 26)*, «Studi sul Boccaccio», 32, 2004, pp. 1-27 – e nel ms. Pluteo 42, 1 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (che il suo copista, Amaretto Mannelli, forse esemplò da un antografo di mano boccacciana, fornitogli da Martino da Signa).

<sup>64</sup> Per una panoramica sull'argomento si veda A. Perriccioli Saggese, *La miniatura in Italia meridionale in età angioina*, in *La miniatura in Italia, Dal tardoantico al Trecento con riferimento al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, a cura di A. Putaturo Donati Murano e A. Perriccioli Saggese, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 2005, pp. 235-46.

<sup>65</sup> In proposito da leggere M. Cicuto, *La figura dell'artista moderno nella novellistica antica*, in *Figure d'artista. La nascita delle immagini alle origini della letteratura*, Fiesole, Cadmo, 2002, pp. 57-104.

<sup>66</sup> L'immagine boccacciana, più che condensare tramite la tecnica narrativa simultanea l'alterco e la conseguente chiamata di fronte alla regina – come vorrebbe Ciardi Dupré - Branca, *Boccaccio "visualizzato"*... cit., p. 218 – ci sembra rappresenti, e con discreta fedeltà al testo, i momenti seguenti nei quali la regina Ellissa chiede spiegazioni ai due; alla risposta di Licisca seguono i sorrisi delle giovani che attorniano la regina – si noti la furba malizia nel volto della giovane con le braccia incrociate – al quale segue l'invito della regina a Dioneo ad emettere sentenza circa la vicenda, e ecco Dioneo, riconoscibile in uno dei due giovani, quello all'estrema sinistra, col braccio alzato e il dito puntato di fronte a Tindaro, dare la ragione a Licisca.

<sup>67</sup> *Ibidem*. Ci si riferisce alla prima scena delle due riguardanti la novella di Cisti. Il fatto che gli ambasciatori stiano in piedi di fronte a Cisti, inoltre, richiama certamente i tanti passaggi compiuti dal gruppo di messer Geri prima di decidersi a fermarsi presso la bottega di Cisti.

<sup>68</sup> Ciardi Dupré Dal Poggetto, *Il rapporto testo e immagini*... cit., p. 466.

<sup>69</sup> Rossi, *Cinquanta lezioni*... cit., p. 176.

<sup>70</sup> Al § 17 – edizione decameriana Branca – di IX, 9 il Berlinese (B) presenta la lezione *un mulattiere* mentre il Parigino (P) il *mulattiere*; al § 18 B presenta la lezione *con la stecca* mentre P *con questa stecca*. Si vedano le tavole di collazione tra B e P contenute in V. Branca, *Studi sulla tradizione del testo del "Decameron"*, «Studi sul Boccaccio», 13, 1981-1982, pp. 63 ss. (le lezioni in oggetto si trovano a p. 149).

<sup>71</sup> Vitale, all'interno del suo lavoro che prende in considerazione le varianti tra P e B da un punto di vista linguistico, parla, in senso lato, di un movimento da P verso B di *appianamento sull'uso corrente*, dove la prosa di P si caratterizza soprattutto per un andamento 'compassato' e 'sostenuto' – tale che l'azione sembra costruirsi davanti agli occhi sorretta da una sintassi complicata e cadenzata. M. Vitale, *La riscrittura del "Decameron"*. *I mutamenti linguistici*, in Vitale - Branca, *Il capolavoro del Boccaccio e due diverse redazioni*, I, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, pp. 125 ss.

<sup>72</sup> L'immagine programmatica a f. 4v della brigata assisa in un prato è stata certamente aggiunta in un secondo momento da Boccaccio, accortosi che, dopo il sommario delle rubriche, metà carta rimaneva vuota. Infatti la sua visualizzazione risulta anticipare e sintetizzare al contempo differenti momenti dell'introduzione. Ancora, possibile esempio di un ripensamento autoriale si trova a f. 82r, nella visualizzazione della triste novella di Ghismonda (IV, 1): le scene sono quattro, le prime due ben bilanciate – anche se l'attenzione è catturata completamente dal quadro centrale – le ultime due sono state penalizzate nello spazio da un ripensamento del Boccaccio, il quale, inizialmente, forse pensava di farne una scena unica e solo in un secondo momento avrebbe optato per una divisione in due.

<sup>73</sup> Corsi ci informa di un fatto interessante: al di sopra di alcune delle illustrazioni dell'It. 482 si nota la presenza di lettere, cifre arabe o segni di asterisco, probabilmente più tardi rispetto alla confezione del codice, spesso non ben visibili per la rifilatura. Potrebbe anche trattarsi di segni facenti capo proprio a un 'canovaccio', al fine di distinguere le varie scene e renderle riconoscibili a chi volesse riprodurle. Cfr. Corsi, *Il Decameron*... cit., p. 218. Anche nel ms. 597 del Musée Condé sono visibili, nel margine inferiore di alcuni fogli contenenti illustrazioni, lettere alfabetiche minuscole e maiuscole: la Balbarini ipotizza proprio che tali lettere fungessero da riferimento, per l'illustratore, a un menabò col programma iconografico, stilato, verosimilmente, da Guido da Pisa stesso. La studiosa avanza anche l'esempio del lussuoso e illustrato codice londinese dei *Regia Carmina* di Convevole da Prato (London, British Museum, ms. 6 E IX): in questo codice troviamo letterine accanto a miniature tabellari che, forse, potevano servire da guida a un progetto grafico precedentemente steso. Cfr. Balbarini, «*Per verba*» e «*per imagines*» cit., pp. 499 ss. In accordo con la studiosa, possiamo dire che di tale procedura di trasmissione delle immagini non vi è menzione nella letteratura tecnico-specialistica, essendo nota quasi esclusivamente la tecnica della 'perforazione' lungo i contorni delle figure: si veda R. W. Scheller, *Exemplum. Model-Book Drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900 - ca. 1470)*, Amsterdam University Press, 1995, pp. 70-77.

<sup>74</sup> Ciardi Dupré Dal Poggetto, *L'iconografia nei codici miniati boccacciani*... cit., p. 30.

<sup>75</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>76</sup> I. Vivarelli, *Il Decameron visualizzato. La tradizione figurativa della novella di Cimone ed Efigenia (V, 1)*, «Studi sul Boccaccio», 32, 2004, pp. 161-200, citazione a p. 183. La studiosa sottolinea come esista una vera e propria tradizione figurativa della novella impostata dall'antico ms. It. 482.

<sup>77</sup> Per i dettagli sul notissimo autografo berlinese si vada a *Boccaccio visualizzato* cit., *I codici* cit., n. 6, a cura di M. C. Castelli, p. 62, al quale rimandiamo anche per notizie sulla ricchissima bibliografia.

<sup>78</sup> «È la vena espressivistica rivelata proprio dall'ultima redazione autografa nel prodigioso tessuto rappresentativo e nel ritmo fantastico del *Decameron*. Boccaccio, si sa, è descrittore quanto mai sobrio di ambienti, di cornici materiali, di paesaggi. Punta tutto all'uomo e alle sue passioni; le ambientazioni stesse sono sempre più di spirito e di persone che di cose e di materia. Anche nei suoi disegni fa posto esclusivamente a interpretazioni di uomini [...]», s.v. Boccaccio Giovanni, a cura di V. Branca, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 1992, II, p. 551. È descrizione, questa, che si attaglia perfettamente al *Decameron* 'versione' berlinese.

<sup>79</sup> Curiosa, ad esempio, è la resa figurativa, a f. 79v, del personaggio di Gianni Lotteringhi, il marito semplicione tradito dalla moglie col giovane Federico. Laddove, nell'It. 489, si ricercava la visualizzazione narrativa e ubiqua, tutta vista dal punto di vista dell'amante – personaggio di poco rilievo nel narrato – qui, nelle carte dell'Hamilton 90, si cerca, invece, la figurazione 'a effetto', di immediato impatto visivo: corna lunghe e rossa lingua penzolante, da scimunito, fanno da contrasto alla veste dei laudesi. Si capirà come le strategie figurative alla base dei due manoscritti siano molto differenti.

<sup>80</sup> Sulla figuratività generale del *Decameron*, ad esempio, ha scritto di recente un saggio interessante S. Barsella, *La parola icastica: strategie figurative nelle novelle del Decameron*, «Italianistica», 2, 2009, pp. 91-102.

<sup>81</sup> Sul comportamento dei copisti e dei lettori di fronte a un testo, nell'antichità e nel medioevo, si può vedere M. Maniaci, «*La serva padrona*». *Interazioni fra testo e glossa sulla pagina del manoscritto*, in *Talking to the text: marginalia from papyri to print*, a cura di V. Fera, G. Ferrau, S. Rizzo, Centro Interdipartimentale di Studi umanistici, Messina, 2002, pp. 3-35.

<sup>82</sup> D. Delcorno Branca, «*Cognominato prencipe Galeotto*». *Il sottotitolo illustrato del Parigino It. 482*, «Studi sul Boccaccio», 23, 1995, pp. 79-88.

<sup>83</sup> *Idem*, p. 86.

<sup>84</sup> Si veda la scheda del manoscritto in *Boccaccio visualizzato* cit., *I codici* cit., n. 8, a cura di M. C. Castelli, pp. 73-74.

<sup>85</sup> Accanto alla musa si legge «*Ave frater laurum dignum te concipe sertum*». Vicino alla bocca di Boccaccio troviamo la didascalia «*Fateor indignum fronde fore tempora tali | Ast ubi Caliope mandat quoque persequar ipse*», cfr *ibidem*.

<sup>86</sup> È stata notata una certa nota di realismo nel ritratto boccacciano, dipinto con le gote rosse e il doppio mento, e anche nelle immagini dei frati sarebbe ravvisabile una certa dinamicità, propria di coloro che ascoltano e commentano attivamente, *ibidem*.

<sup>87</sup> Balbarini, «*Per verba*» e «*per imagines*» cit., pp. 504-05.

