



Renzo Rabboni

Boccaccio e i cantari: un'antologia in ottave di fine Trecento (Laur. Plut. LXXVIII. 23, cc. 138-178) e il Corbaccio

Parole chiave: Cantari, Filigrane, Motivo, Misoginia

Abstract: Boccaccio and the Cantari: A Late XIV-Century Anthology in the Octave Scheme (Laur. Plut. LXXVIII. 23, cc. 138-178) and the Corbaccio. The article focuses on the contiguity between Boccaccio and the genre of the cantari – a relationship which is well-ascertained and repeatedly emphasized by scholars in his early works and in the Decameron, to the point of proposing Boccaccio as the inventor of the octave scheme. After a mention to the more general and debated issue, the essay examines a new piece of this proximity, consisting of a few papers (ff. 138-178) contained in the miscellaneous Laur. Plut. LXXVIII. 23. These papers are already known and studied, particularly in relation to the Cantari of Lancelotto, a significantly fortunate episode of the Arthurian subject matter in Italy. After proposing a new dating of the document (last quarter of the XIV century), the study examines the four cantari gathered here and correlates them with the Corbaccio, which seems to translate into action the faithful reprehension against the reading tastes of the widow who “crushes herself” reading French novels and Latin songs.

Keywords: Cantari, Watermarks, Theme, Misogyny

Contenuto in: Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca

Curatori: Antonio Ferracin e Matteo Venier

Editore: Forum

Luogo di pubblicazione: Udine

Anno di pubblicazione: 2014

Collana: Libri e biblioteche

ISBN: 978-88-8420-849-1

ISBN: 978-88-8420-976-4 (versione digitale)

Pagine: 173-187

DOI: 10.4424/978-88-8420-849-1-10

Per citare: Renzo Rabboni, «Boccaccio e i cantari: un'antologia in ottave di fine Trecento (Laur. Plut. LXXVIII. 23, cc. 138-178) e il Corbaccio», in Antonio Ferracin e Matteo Venier (a cura di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, 2014, pp. 173-187

Uri: <http://217.194.13.218:9012/forumeditrice/percorsi/scienze-bibliografiche/libri-biblioteche/giovanni-boccaccio->

RENZO RABBONI

*BOCCACCIO E I CANTARI: UN'ANTOLOGIA IN OTTAVE
DI FINE TRECENTO (LAUR. PLUT. LXXVIII. 23, CC. 138-178)
E IL CORBACCIO*

Accennerò brevemente al rapporto tra Boccaccio e il genere dei cantari nelle sue principali implicazioni, per soffermarmi quindi su un aspetto inedito (per quanto mi risulta) di questo rapporto, considerando il legame che sembra unire il *Corbaccio* alla silloge canterina contenuta in un fascicolo del ms. Laur. Plut. LXXVIII. 23. Ma prima ancora è doveroso ricordare che a Vittore Branca, al quale il convegno udinese è dedicato, si deve la formulazione piena del nostro tema, nel suo precocissimo intervento (1936) *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del Filostrato e del Teseida*.

La “compromissione” di Boccaccio con la produzione in ottave è cosa fin troppo nota, e chiama in causa, nell’ordine, la sua padronanza della materia tipica – anche se, ovviamente, non esclusiva – del genere; la sua frequentazione con Antonio Pucci, il maggior autore di cantari del Trecento, anzi – si può dire – di cantari *tout-court*; e infine, e soprattutto, la delicata questione della paternità dell’ottava toscana.

Se dunque la poesia dei cantari ha lasciato tracce evidenti nell’opera del Certaldese, ciò non deve stupire in un autore che dà prove ripetute di dimestichezza con la letteratura popolare. Anzi, proprio da lui abbiamo la dimostrazione della circolazione “antica” di motivi caratteristici di alcuni fortunati poemetti in ottave. Tuttavia, in che forma egli abbia letto o conosciuto quelle narrazioni, se in ottave o meno, se nella redazione a noi giunta o in una perduta, non possiamo stabilire con certezza; sicché, sarà più prudente affermare (col Dionisotti degli *Appunti su antichi testi*, che molto ha insistito sui rischi connessi all’esercizio della retrodatazione dei prodotti di cui si fa questione) che in Boccaccio abbiamo la testimonianza di racconti che possediamo (peraltro, in documenti più tardi) anche in una (determinata) veste canterina.

Ricordo, a questo proposito, alcune cose note. In primo luogo, nel *Decameron*, *Conclusione* III 8, si legge che «Dioneo e la Fiammetta cominciarono a cantare di messer Guiglielmo e della Dama del Vergiù». Dove il riferimento va – lo sappiamo – alla vicenda dell’amore tragico tra la castellana di Vergy e il

cavaliere, Guglielmo, il quale viene denunciato dalla duchessa di Borgogna, dopo che ha osato resistere alle sue *avances*; con la conseguenza di determinare il suicidio della dama (dopo che Guglielmo ha dovuto rivelare il loro legame), quello, a ruota, dell'amante e, infine, l'uccisione della duchessa da parte del consorte. Sennonché, il rimando di Boccaccio non andava al fortunatissimo poemetto francese della *Chatelaine de Vergy* (databile alla metà del sec. XIII), bensì ad una sua versione "italiana", e forse (eccoci) proprio al cantare della *Dama del Verzù* (o *Vergiu*), che solo presenta – per quel che sappiamo – il nome del protagonista maschile, invece taciuto nell'originale francese. Il dubbio sulla fonte decameroniana deriva dal fatto che i testimoni del cantare sono tutti tardo-quattrocenteschi¹, e non possiamo pertanto escludere (seppure in via molto ipotetica) che Boccaccio intendesse qui un rifacimento precedente al nostro cantare, in cui fosse declinato già il nome del protagonista maschile².

Ancora, nel *Corbaccio*, oltre a vari eroi del ciclo arturiano – Galeotto, Febus, Lancillotto, Tristano –, l'autore cita la vicenda del *Bel Gherardino*, in relazione alle bugie e alla protervia della vedova, quando l'ombra del marito informa in proposito che «assai volte, millantandosi, ha detto che se uomo stata fosse, l'arrebbe dato il cuore d'avanzare di fortezza, non che Marco Bello, ma il Bel Gherardino che combattea con l'orso». Il *Bel Gherardino*, lo ricordo, è il più antico esempio di cantare fiabesco italiano; soprattutto, è uno dei più antichi cantari databili, trascritto attorno al 1375 nel testimone più autorevole, il Mgl. VIII. 1272 (cc. 33r-37r)³.

¹ Il cantare ci è noto dal Mgl. VII. 1298 (messo a frutto da Roberta Manetti, che ne ha dato l'edizione più recente, entro i *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di E. BENUCCI - R. MANETTI - F. ZABAGLI, introduzione di D. DE ROBERTIS, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 371-405), del sec. XV (forse lo «Stroziano» a cui rimandava G. PASSANO, *I novellieri italiani in verso*, Bologna, Romagnoli, 1868, sulla base di un foglio di guardia di un ms. della Nazionale Centrale di Firenze, datandolo al XIV sec.), oltre che da altri mss. del Quattrocento inoltrato (Moreniano Bigazzi 213, Ricc. 2733).

² Va considerata anche la possibilità di una suggestione (in Boccaccio) di una tradizione figurativa, documentata, ad esempio, dagli affreschi – databili forse al 1395 – della Camera nuziale di Palazzo Davanzati a Firenze, realizzati in occasione delle nozze tra Francesco Davizzi e Catelana degli Alberti: che potrebbero essere ispirati proprio al cantare. Tuttavia, nel ciclo pittorico la Dama invita il cavaliere a seguirla in camera, come nel poemetto francese, non si acquatta con lui nel verziere, come nel cantare.

³ La filigrana – *frutto* – è simile ai tipi Briquet 7345 (1336), 7374 (1345-54) e Mošin-Tralijc 4287 (1344). Al Magliabechiano vanno aggiunti il II.IV.163, anch'esso trecentesco, ma limitato alle st. 1-28; cc. 95r-98r; e Acquisti e doni 759 della Medicea Laurenziana, cc. 247v-254r, quattrocentesco (databile tra penultimo e ultimo quarto), che comincia là dove ha termine il frammento della Nazionale Centrale di Firenze; tanto che si è ipotizzato – da parte di E. PASQUINI, *Il codice di Filippo Scarlatti*, «Studi di filologia italiana», 22 (1964), pp. 363-580: 513 – un comune antigrafo che, a un certo punto, dovette essere smembrato.

Ora, qualunque sia l'origine del cantare, o colta (sono stati chiamati in causa il *Lanval*, un lai di Marie de France – che coincide con la prima parte della narrazione in ottave –, il *Graëlent*, un secondo lai, anonimo, e il poema *Partenopeu de Blois*, che ne condividono altri particolari)⁴, o invece popolare, come segnatamente ha sostenuto Carlo Donà (che ha avuto buon gioco a bollare l'inclinazione un po' troppo corriva ai rimandi plurimi in assenza di rapporti univoci)⁵: anche in questo caso, è da notare che il personaggio di Marco Bello, l'amico che accompagna Gherardino nelle sue avventure, compare solo nel cantare italiano; e deve rimandare dunque, giocoforza, se non alla versione (in ottave) che abbiamo, ad una molto simile, servita di modello al canterino.

Sappiamo, inoltre, che Boccaccio prestava attenzione alle narrazioni degli indotti, ai «fabulosi parlari degli ignoranti»⁶, e che uno dei compiti che si proponeva, perlomeno nelle opere giovanili, era di innalzare quelle fortunate ma elementari prove a misura d'arte. La materia del *Filocolo* è la stessa, infatti, del cantare di *Fiorio e Biancifiore*, il più antico cantare databile, anzi datato, che ci sia giunto – entro il ms. Mgl. VIII. 1416, cc. 31r-47r –, seppure acefalo e lacunoso. Ma non solo: i personaggi di Florio e Biancifiore vengono ricordati anche nell'*Amorosa visione* (XXIX, 31-36), dove son posti – per la forza del loro amore vittorioso sulla fortuna e sugli uomini – accanto ai grandi amanti dell'antichità (Didone-Enea da un lato, Lancillotto e Ginevra dall'altro). Al solito, non possiamo dire se il Certaldese abbia desunto la sua materia dalla narrazione in

⁴ Sulle fonti del cantare hanno indagato, soprattutto, E. LEVI, *I cantari leggendari del popolo italiano nei secoli XIV e XV*, Torino, Loescher, 1914, pp. 26-36, e M. BENDINELLI PREDELLI, *Alle origini del Bel Gherardino*, Firenze, Olschki, 1990.

⁵ Cfr. C. DONÀ, *Cantari, fiabe e filologi*, in *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, a cura di M. PICONE - L. RUBINI, Firenze, Olschki, 2004, pp. 147-170. In particolare, Donà ha efficacemente contrastato l'idea che, là dove non si hanno fonti immediate e dirette, il canterino abbia agito mettendo insieme con libertà «una specie di *patchwork* di motivi e temi tradizionali, attinti al repertorio romanzesco», e invitato piuttosto a guardare nel gran serbatoio del folclore, dove si può individuare spesso una fonte più pertinente, e seguita anche in modo fedele. Proprio come nel caso del *Bel Gherardino* e degli altri cantari ferici (*Ponzela Gaia* e *Liombruno*), che risultano repliche del motivo 400-401 del grande repertorio di Aarne-Thompson (*The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, Helsinki, The Finnish Academy of Science and Letters, 1961): si veda, in proposito, dello stesso Donà, *La "Ponzela Gaia" e le forme medievali di AT 401*, in *La fiaba e altri frammenti di narrazione popolare*, Convegno internazionale di studio sulla narrazione popolare (Padova, 1-2 aprile 2004), a cura di L. MORBIATO, Firenze, Olschki, 2006, pp. 1-21.

⁶ Viene detto espressamente nel *Filocolo*, databile al 1336-1338, per bocca di Fiammetta, che esorta il poeta a trascrivere i casi degli amorosi giovani, Florio e Biancifiore, per esaltare «la grande costanza de' loro animi, la loro fama, lasciata solamente ne' fabulosi parlari degli ignoranti» (I, 1: cfr. l'edizione a cura di V. BRANCA, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, I, Milano, Mondadori, 1967).

ottave a noi nota; anche dopo che il rapporto tra il cantare e il *Filocolo* è stato variamente indagato. A questo problema Vincenzo Crescini dedicò, infatti, buona parte dell'introduzione alla sua edizione del poemetto (1889), giungendo alla conclusione che il cantare era anteriore al romanzo; mentre Angelo Monteverdi, nel 1958, sostenne la tesi opposta, sulla base di una lezione erronea – I, 45, 6 –, propria di una parte della tradizione del *Filocolo* e riscontrabile anche in quella della narrazione in ottave. Sicché il cantare – egli concluse – sarebbe derivato direttamente dal romanzo. Si tratta di una proposta accettata – tra gli altri – da De Robertis e Dionisotti, sulla quale si sono espressi invece con riserve e obiezioni Quaglio e Balduino: che hanno ribadito invece l'opinione di Crescini, dopo aver osservato che l'errore del *Filocolo* riguarda solo una parte, e tardiva, della tradizione⁷. La quale, peraltro, ci rimanda, nei casi migliori, alla fine del Trecento. Ma non solo: perché col *Filocolo* siamo in presenza di un'opera erudita (vale anche per le altre di Boccaccio chiamate in causa nell'origine dell'ottava, il *Filostrato* e il *Teseida*), e assai lontana con ciò dalla frequentazione di un canterino medio.

Quanto alla conoscenza con Antonio Pucci, va ricordato che Boccaccio, oltre che amico, fu maestro riconosciuto del banditore fiorentino. Tra i due corse una stretta frequentazione, favorita dall'aver trascorso una trentina d'anni, tra 1341 ca. e 1375, nella stessa città, tradottasi in scambi di rime, cortesie e ammiccamenti. È noto, ad esempio, che Boccaccio rivolse a Pucci una delle "quisioni d'amore" discusse anche nel *Filocolo* (IV, 53: se sia da seguire piuttosto l'amore delle «pulcelle che le vedove»), nel sonetto *Due belle donne nella mente Amore*; a cui Pucci rispose col sonetto *Tu mi se' entrato sì forte nel core*. Ad un altro scambio fa riferimento la «canzona morale» *Perch'io so poco e d'apparar mi giova*, trasmessa anonima nel Barb. Lat. 4035, che è una proposta mandata ad un autorevole («per te, che se' maestro d'ogni pruova», «savio, ingegnoso e cortese» (vv. 5-7)⁸. Le coincidenze nel metro, nel lessico, nel tema hanno indotto Anna Bettarini ad avanzare la convincente identificazione di Pucci quale proponente, e di Boccaccio quale destinatario. Il testo svolge, infatti, il motivo della donna contesa da due amanti, che assegna ad ognuno una prova: all'uno di recarsi ad una sepoltura, calarsi all'interno e rimanervi immobile e fermo come corpo morto; all'altro di andare alla stessa sepoltura, scoprirla, trarne il corpo, non far caso a cosa udita e condurglielo davanti. È

⁷ Sulla questione, anche per i necessari riferimenti bibliografici, si può vedere A. BALDUINO, "Pater semper incertus". Ancora sulle origini dell'ottava rima, «Metrica», 1 (1978), pp. 79-84, poi in ID., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 93-140.

⁸ Si veda A. BETTARINI BRUNI, *Un quesito d'amore tra Pucci e Boccaccio*, «Studi di filologia italiana», 38 (1980), pp. 33-54.

quanto avviene in maniera molto simile, a parte l'esito, anche in *Decameron*, IX, 1 («Madonna Francesca, amata da un Rinuccio e da uno Alessandro, e niuno amandone, col fare entrare l'un per morto in una sepoltura e l'altro quello trarne per morto, non potendo essi venire al fine imposto, cautamente se gli leva di dosso»). A cui si deve aggiungere che la storia della donna morta in apparenza e salvata dalla fedeltà dell'amante è narrata anche in *Filocolo*, IV, 67 (da Messaallino) e in *Dec.*, X, 4 («Messer Gentile de' Carisendi, venuto da Modona, trae della sepoltura una donna amata da lui, seppellita per morta; la quale riconfortata partorisce un figliuol maschio, e messer Gentile lei e 'l figliuolo restituisce a Nicoluccio Caccianimico marito di lei»). Si tratta di una somma di coincidenze che lasciano pochi dubbi sulla pertinenza boccacciana col nucleo della canzone.

In relazione alla paternità dell'ottava narrativa, va invece ricordato che Boccaccio usò il metro, dapprima, nel *Filostrato* (1335 ca., nella datazione più alta, proposta da Branca, che lo riteneva antecedente al *Filocolo* e contemporaneo della *Caccia di Diana*) e nel *Teseida* (1339-1341). La questione dell'origine dello schema è stata poi variamente discussa, da studiosi di gran vaglia, da Roncaglia e Dionisotti, Limentani, Gorni e Balduino, ma è propriamente ancora *sub iudice*; seppure si possa senz'altro accettare l'idea che lo schema sia stato acquisito allo stile alto proprio a seguito dell'intervento di Boccaccio.

Gli argomenti a favore dell'origine boccacciana, sostenuti in particolare dai primi tre studiosi, sono stati individuati: 1) nella presenza di un'ottava (l'epitaffio di Giulia Topazia) nel *Filocolo* (I, 44), pur avendo cura di sottolineare che si tratta di un'ottava isolata e, soprattutto, con schema siciliano, e 2) nell'omaggio esplicito alla canzone *La dolce vista e 'l bel guardo soave* reso all'amico Cino da Pistoia entro quattro ottave del *Filostrato* (V, 62-65). Più esattamente, la stanza della canzone (AB AB BccdD) risulterebbe rifiuta e "travestita" nello schema nell'ottava, a cui avrebbe in qualche modo offerto il destro; mentre l'ottava, dal canto suo, in quest'ipotesi verrebbe a configurarsi come una strofa di canzone con fronte di tre piedi AB AB AB, priva di diesi, e sirma con *combinatio* CC. Obiezioni sono state avanzate invece da Balduino, e riguardano, al fondo, la difficoltà di accettare l'evoluzione di un metro lirico in uno narrativo; e, nondimeno, la preesistenza di ottave o "quasi ottave" nella tradizione, entro ballate o altri metri del repertorio laudistico, e, ancor più, in ambito narrativo: a cominciare dalla nona rima dell'*Intelligenza* (ABABABCCB, interpretabile anch'essa – se si vuole – come una stanza di canzone con 3 piedi AB e sirma CCB).

A vantaggio delle riserve di Balduino, si potrà aggiungere che – sempre facendo valere l'assunto di De Robertis, per cui ai cantari è difficile attribuire altra data da quella del più antico manoscritto che li conserva – nel caso del *Fiorio e Biancifiore*, il più antico cantare pervenutoci (datato al 1343, entro il

codice magliabechiano già ricordato⁹), risulta arduo pensare ad una “presa” così rapida del *Filostrato*: nel lasso di tempo che va dal 1335 ca. (nell’ipotesi alta di datazione, si diceva) al 1343 (del fascicolo magliabechiano). Specie considerando che il canterino del *Fiorio* non rivela gusti e frequentazioni dotte, come sarebbero da supporre necessariamente nel caso di dimestichezza col *Filostrato*, di circolazione ben scarsa, oltre che tarda. Ci si dovrà anche chiedere chi poté diffondere all’esterno la conoscenza del metro, e, insieme, dell’opera boccacciana in ottave; ed inoltre, se sia credibile che il metro s’imponesse in così breve tempo nel favore di cantori semi-analfabeti, come in genere si rivelano i canterini, compreso l’autore del *Fiorio*. Ma anche una volta accordato un ruolo privilegiato in tal senso al Pucci, che i mezzi per assimilare prontamente la lezione boccacciana li aveva, restano da considerare le tracce dialettali venete, anzi veronesi, che spiccano nel tessuto del *Fiorio* (*basava*, *damiselle*, *agiurro* “azzurro”, *bategiati*, *cozza* “coscia”, rime quali *sollaccio*: *palaccio*: *braccio*, ecc.), copiato – è bene ripetere – da una mano fiorentina. Sono elementi che lasciano sospettare una circolazione, se non un’origine settentrionale del cantare (senza, peraltro, considerare l’eventualità anche di un ruolo di Napoli, dove il *Filostrato* fu composto). Sicché, nell’ipotesi più economica – che la copia magliabechiana (copia, si badi: dunque, preceduta da almeno un altro stadio del testo) rimonti ad un antigrafo veronese e sia stata trascritta da un menante fiorentino, il quale, per le (evidenti) sue modeste capacità, sia riuscito solo in pochi casi a ripatinarne la lingua del suo esemplare –, andrebbe supposto un intervallo ancora maggiore: quello necessario perché, dietro l’esempio – diciamo – boccacciano (o forse, anche, pucciano)¹⁰, un anonimo recepisce, a Verona o dintorni, il modello, ne proponesse una replica e questa “passasse” (o tornasse) poi in

⁹ La data («Mcccxljij adj xv daghosto»), della stessa mano che copia il cantare, è in testa al fascicolo, a c. 25r: cfr. D. DE ROBERTIS, *Cantari antichi*, «Studi di filologia italiana», 28 (1970), p. 71.

¹⁰ Dei cantari del Pucci, perlomeno quelli sicuramente suoi, i cinque leggendari e quello storico, i *Cantari della guerra di Pisa*, solo quest’ultimo è databile con certezza (in prossimità degli anni della guerra, 1361-1362); per gli altri, valgono le osservazioni della Bettarini in EAD., *Intorno ai cantari di Antonio Pucci*, in *I cantari: struttura e tradizione*, Atti del convegno internazionale (Montreal, 19-20 marzo 1981), a cura di M. PICONE - M. BENDINELLI PREDELLI, Firenze, Olschki, 1984, pp. 143-160 («dopo il giro di boa della metà del secolo», p. 153), precisata ulteriormente in ID., *L’impegno civile di Antonio Pucci versificatore dei Vangeli*, pp. 33-63. Qui, in particolare, la studiosa attribuisce, con certezza, al Pucci i *Vangeli della Quaresima* e i capitoli dei *Vangeli fuori di Quaresima*, conservati nei mss. Ricc. 1294 e 2760, costituenti in origine un blocco unitario, e li data ante 1378, nel clima della metà degli anni Settanta, al tempo della guerra degli Otto Santi. Il Pucci dei *Vangeli*, che assume la storia come tema prevalente, deve aver lasciato i cantari leggendari, che apparterebbero ormai ad una stagione «lontana, lontana senza pentimenti e senza abiure» (p. 59).

Toscana per essere copiata nel manoscritto magliabechiano¹¹. Ma non solo: ci sarebbe anche da notare che l'ottava di Boccaccio è regolare (rispetta le misure e gli accenti), quella del *Fiorio*, e degli altri cantari antichi, è invece di un tipo piuttosto diverso, con forte tendenza all'anisosillabismo, all'accentazione non canonica, alle rime imperfette.

Son tutti elementi che gettano ombra, mi pare, sulla supposta paternità boccacciana, mentre molto più economica risulta l'ipotesi che Boccaccio abbia recepito il metro, insieme alla materia, dalla produzione popolare¹².

Last but not least, tra i punti di contatto con la produzione in ottave, varrà la pena di sottolineare, che sotto l'insegna di Boccaccio, e delle novelle del *Decameron* più esattamente, si svolgerà poi gran parte della seconda stagione del genere, quella quattro-cinquecentesca¹³.

* * *

Ma ora vengo all'argomento proposto, che può rappresentare un altro tassello nel quadro della contiguità tra il Certaldese e l'ambito canterino; e chiama in causa, da un lato, il *Corbaccio*, dall'altro il ms. Laur. Plut. LXXVIII.23, un codice miscelaneo, parte cartaceo parte pergameneo, costituito da materiali datati o databili tra la fine del Trecento e il primo Quattrocento¹⁴. Tra i quali,

¹¹ Ho discusso la questione nel mio *Per l'Apollonio di Tiro veneto e per il Fiorio e Biancifiore* (ms. Toledo, Bibl. Capitular, 10-28), «Letteratura Italiana Antica - LIA», 9 (2008), pp. 223-249 (ora in *Generi e contaminazioni. Studi sui cantari, l'egloga volgare e la prima imitazione petrarchesca*, Roma, Aracne, 2013, pp. 19-78).

¹² Un altro dato in tal senso sembra venire dalla nuova datazione degli affreschi del Trionfo della Morte nel Camposanto vecchio di Pisa, accompagnati talora da didascalie in ottave. Gli affreschi sarebbero antecedenti alla catastrofe della peste e degli anni Quaranta, e più esattamente risalirebbero ai primi anni Trenta del secolo. In proposito, anche per i necessari rimandi bibliografici, cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del "Trionfo della morte"*, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 101; e EAD., *Boccaccio*, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 91-94.

¹³ Basti il rimando a M. PARMA, *Fortuna spicciolata del "Decameron" fra Tre e Cinquecento*, I, *Per un catalogo delle traduzioni latine e delle riscritture italiane volgari*, «Studi sul Boccaccio», 31 (2003), pp. 203-270; EAD., *Fortuna spicciolata del "Decameron" fra Tre e Cinquecento*, II, *Tendenze e caratteristiche delle rielaborazioni*, «Studi sul Boccaccio», 33 (2005), pp. 299-364; P. RADA, *Cantari tratti dal "Decameron": modalità di riscrittura della novella di Paganino e Ricciardo* (II, 10), in *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, pp. 339-353; EAD., *Cantari tratti dal "Decameron": modalità di riscrittura ed edizione della "Storia di Messer Ricciardo"* (II, 10), *della "Novella di Paganino"* (II, 10) e *della "Novella bellissima d'uno monaco e uno abbate"* (I, 4), Pisa, Pacini, 2009.

¹⁴ Il discorso può forse aggiungere qualcosa anche sulla fortuna del *Corbaccio*, la cui datazione – va detto subito – risale probabilmente agli anni 1362-1363; secondo le indicazioni

il più noto è certo il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini, su cui verte non a caso la maggior parte della bibliografia sul codice¹⁵.

Per la descrizione (e la datazione) del manoscritto è ancora d'obbligo il rimando alla scheda redatta da Gianfranco Contini per la "Mostra di codici romanzeschi delle biblioteche fiorentine", in occasione dell'VIII Congresso internazionale di Studi romanzeschi, Firenze (3-8 aprile 1956)¹⁶; che lo diceva di varie mani del sec. XV nella parte cartacea (cc. 1-206) e di mani del sec. XIV nella parte membranacea (cc. 207-265). Il parere di Contini è più che autorevole, e dunque possiamo fidarci. Anche se, riprendendo un'osservazione di Paola Vecchi – a proposito, tra gli altri, proprio di questo codice e in margine ai *Trionfi* petrarcheschi, di cui il ms. Laurenziano (alle cc. 122r-133v)¹⁷ è teste «importantissimo» («perché apografo di un esemplare fondamentale, perduto, della redazione più tarda») –, sarà bene sottolineare che «è difficile datare codici posti sul crinale del Tre e Quattrocento», e, ancora, che «su alcuni manoscritti assegnabili al XIV secolo *exeunte* si addensano ragionevoli dubbi di datazione»¹⁸.

La parte cartacea del manoscritto Laurenziano è quella che a noi qui interessa, e più esattamente, il fascicoletto unitario costituito dalle cc. 138-178, che contiene quattro testi in ottave, per i quali mi valgo senz'altro, con integrazioni, della descrizione di Contini:

- cc. 138r-158r: *Storia d'Amadio, et Idilia*: «Otto cantari. È la nota storia di Amadio o Amideo che vuole "per mogliera" la figlia Camilla, detta anche *Cantare di Camilla* o *Camilla bella*».

dello studioso forse più autorevole del *Corbaccio*, Giorgio Padoan, confermate ultimamente anche da F. Rico, per cui si veda ID., *Ritratti allo specchio (Boccaccio, Petrarca)*, Roma-Padova, Antenore, 2012, pp. 97-131.

¹⁵ Si veda soprattutto F. GURRIERI, *Disegni nei manoscritti Laurenziani sec. X-XVII*, Catalogo della mostra Firenze (ottobre 1979 - febbraio 1980), Firenze, Olschki, 1979, pp. 186-189; e C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. FREZZATO, Vicenza, Neri Pozza, 2003, pp. 33-35. A cui si può aggiungere la sommaria scheda in M. PICONE, *Il cantare cavalleresco*, in *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, pp. 259-275: 261. Diversamente, la recentissima indagine di Maria Bendinelli Predelli (*La Struzione della Tavola rotonda*, «LIA», XIII, 2012, pp. 17-114), che pubblica i *Cantari di Lancelotto*, migliorando ma, in molti punti, non scostandosi, l'edizione assai perfettibile di E. T. Griffiths (cit. *infra*), conferma, proprio sulla base delle filigrane, la datazione del fascicolo canterino alla fine del Trecento. Pur senza rilevare il contrasto con l'età proposta da Contini.

¹⁶ *Mostra di codici romanzeschi delle biblioteche fiorentine*, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 26-28.

¹⁷ Più esattamente, *Tr. Mortis*: appena 13 vv. in tutto; *Tr. Famae* II, III; *Tr. Pudicitiae*; *Tr. Cupidinis* I, II, III *ad v.* 78.

¹⁸ P. VECCHI, *I Triumphi. Aspetti della tradizione quattrocentesca*, in *I Triumphi di Francesco Petrarca*, Atti del convegno (Gargnano del Garda, 1-3 ottobre 1998), a cura di C. BERRA, Bologna, Cisalpina, 1999, p. 351.

- cc. 158r-160r: *Cantare di Piramo e Tisbe*: «Testo della redazione primitiva contenuta in 5 mss. (fra cui il Laur. Gadd. Rel. 189 del 1369) [...] Cfr. F. UGO-
LINI, *I cantari d'argomento classico*, Genève-Firenze, Olschki 1933, pp. 97-134,
che ritiene questa redazione di origine lucchese per le rime del tipo *passa*:
ammassa: cassa (cfr. p. 112)». Si aggiunga che Roberta Manetti, nella sua re-
cente edizione per i *Cantari novellistici*¹⁹, ha ribadito che le attestazioni mano-
scritte della redazione A sono le più antiche, «forse ancora di fine Trecento».
- cc. 160r-161v: *Chantare del merchatante*. 34 ottave, inc. «Al nome sia di
Christo benedetto»; è noto anche come *Canzone dello Indovinello*, o *Novel-
la della figliuola del mercatante*; nel ms. Laurenziano mancano almeno 3 ot-
tave [35-36-37], e l'ultima è frammentaria²⁰. Elisabetta Benucci, nella sua
edizione per gli stessi *Cantari novellistici*, ha osservato che si tratta di un
«cantare che risale al Quattrocento, probabilmente ai primi decenni del
secolo», pur rilevandone la menzione già entro il *Corbaccio*; quanto al ms.
(= L²), lo ha detto «forse quattrocentesco» (e si noterà che questo è l'unico
testimone del cantare dalla studiosa lasciato incerto nella datazione, mentre
gli altri sono decisamente assegnati al sec. XV).
- cc. 162r a-178r a: *Chantari di Lancelotto*. Solo qui testimoniati, sono una
lunga versificazione, in sette cantari, della *Mort le roi Artu*. Il primo fu pub-
blicato già da Filippo L. Polidori, in *Appendice* alla sua edizione della *Tavo-
la Ritonda* (Bologna, 1865), mentre edizioni integrali si ebbero a cura di
Crescentino Giannini (1871), E. T. Griffiths (1924)²¹ e, inoltre, W. De Gray
Birch (1874): che tuttavia è niente più di una trascrizione diplomatica, sulla
base di un *descriptus* del Laurenziano, conservato nella Biblioteca della Ro-
yal Society of Literature di Londra²².

Il fascicolo termina con le cc. 178r, che reca in calce delle prove di penna («Iste liber est monasterii | Iste libe»), e 178v, che contiene una nota di posses-
so (della stessa mano delle prove di penna): «Iste liber est do(m)nus Naldinus
petrj de Puppjo; dedit sibi frater Antonius vohato vicino da ristonchi»²³.

¹⁹ *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, I, pp. 167-192, e II, pp. 889-892: cit. da p. 168.

²⁰ L'ultima edizione, con titolo *Cantare dello indovinello*, a cura di E. BENUCCI, in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, I, pp. 251-266, e II, pp. 895-896; ma si veda – per il censimento delle testimonianze, oltre che per il testo – anche G. VARANINI, *La "Canzone dello Indovinello"*, «Studi e problemi di critica testuale», 4 (aprile 1972), pp. 26-60.

²¹ Cfr., rispettivamente, *Lancelotto, poema cavalleresco*, pubblicato per la prima volta per cura di C. GIANNINI, Fermo, Stamperia G. Mecchi, 1871; *Li chantari di Lancelotto*, ed. by E. T. GRIFFITHS, Oxford, Clarendon Press, 1924.

²² *Li chantari di Lancelotto, a troubadour's poem: edited from a manuscript in the possession of the Royal Society of literature*, ed. by W. DE GRAY BIRCH, London, Trübner and Co., 1874.

²³ Qui Contini ha letto *Vocino*, ma la prima *o* sembra corretta per ripasso in *j*.

La copia dei testi canterini è di un'unica mano (forse il *frater Antonius/Vicino* di c. 178v?), su due colonne, in una mercantesca che appare databile a fine Trecento o poco oltre²⁴. Dall'incertezza, a parte la grafia e i riscontri indicati da Contini, ci può tuttavia aiutare ad uscire il riscontro delle filigrane, non segnalate da Contini, forse perché non evidenti e "oscurate" ulteriormente dalla patina della scrittura. Due sono quelle presenti nella sezione canterina, e rimandano entrambe all'ultimo quarto del Trecento:

1. una bilancia (visibile alle cc. 140, 142, 144, 146, 147, 151, 152, 158, 161, 162, 165, 168, 170, 171, 174), simile a Briquet 2367 e Mošin-Traljić 869 (Firenze 1375), Briquet 2370 e Mošin-Traljić 870 (Siena 1376 e Pisa 1379);
2. una testa di bue (visibile alle cc. 175 e 177), simile a Briquet 14134 e Mošin-Traljić 1238 (Pistoia 1361), più che a Briquet 14135 e Mošin-Traljić 1250 (Firenze, 1368), o Briquet 14136 (Lucca 1373).

L'indicazione della filigrana appare dirimente; mentre è probabile che la datazione al sec. XV (proposta da Contini e dagli altri poi accettata, con l'eccezione ricordata della Bendinelli Predelli) anche della parte copiata dalla nostra mano sia stata condizionata dalle date esplicite di altre parti della sezione cartacea: «MCCCCXV a dì IX d'ottobre», posto in chiusa della copia del *De consolatione* di Boezio; e «1437», l'anno in cui risulta completato l'apografo della seconda parte del trattato di Cennino da Colle.

Il fascicolo canterino risulta, dunque, da anticipare rispetto alla proposta di Contini, ad una data non distante, ma più alta, posta ancora entro il Trecento²⁵.

* * *

Vale la pena di considerare a questo punto più da vicino i quattro cantari del fascicoletto.

Il primo, la *Storia di Amadio ed Idilia* (o altrimenti *La Camilla bella*), opera di Pietro da Siena²⁶, narra – in 8 cantari – la vicenda di Amideo, re di Valenza,

²⁴ In questo senso, vanno considerati anche alcuni grafismi caratteristici: *speççaro*, *hun* (anche I, 42.8 *ognibu(n)*, II, 43.2 *nibu(n)*, ecc.), l'uso costante della nota tironiana per *e* cong., ma talora anche all'interno di parola (I, 24.1 *7be*, 27.2 *7ra*, 32.3 *7lmo*, II, 16.3 *7ll'ebe*), l'art. *el*, scritte quali *ragunto* "ragiunto" I, 38.6, *giacuto* "giaciuto" I, 39.2 *parllar*, I, 39.3, la frequenza di *gi* "gli", sempre *ere* "e il re", ecc.

²⁵ Si potrebbe forse ricordare che anche E. G. Gardner, il grande studioso della leggenda arturiana, nella sua recensione, non tenera, apparsa nel 1925, all'edizione di Griffiths, notava: «the poem... probably dates from the last quarter of the fourteenth century» («The Modern Language Review», 20 (1925), pp. 214-216); seppure la proposta di datazione – riferita al poema o al ms.? – resti ambigua.

²⁶ Sull'autore si veda B. PAGLIARANI, *Pietro da Siena: un canterino a servizio della Repubblica*, «StEFI. Studi di erudizione e di filologia italiana», 1 (2012), pp. 7-51. Il cantare si trova

e di Idilia di Pietra Belcolore; è un cantare leggendario che ormeggia, in parte, la *Reina d'Oriente* del Pucci (a cui non è escluso che il canterino si sia ispirato), incentrato su un caso di *cross-dressing*, di travestimento, dapprima temporaneo, quindi perenne, con la protagonista che subisce una vera metamorfosi sessuale.

Il caso è quello della bellissima Camilla, figlia di Amideo, che il padre vorrebbe prendere in sposa, dopo la morte della moglie. Di fronte alle *avances*, la fanciulla fugge, assieme al fratello Mambriano, assumendo, insieme all'aspetto, anche un nome maschile (Amadio). La/il giovane, per la sua bellezza, solletica le voglie di varie fanciulle nobili o altolocate, con annessi pericoli e peripezie: dapprima per le voglie di Bambelina, figlia del re dell'isola Sicura (i due fratelli corrono un serio pericolo di morte, poi vengono liberati), quindi della badesa di un monastero, con conseguente nuova fuga e naufragio, da cui i fratelli si salvano giungendo al porto di Leanza. Qui Camilla/Amadio si ferma, compra un palazzo, prende a frequentare la corte del re Felice e fa innamorare la bellissima figlia del re, Cambragia. Il padre e i baroni vorrebbero che la giovane non sposasse quello che appare solo un *parvenu*; Cambragia insiste, e il re è costretto a indire un torneo: il vincitore sposerà la figlia. Amadio risulta infine vincitore, ottiene di maritare Cambragia, ma durante la notte di nozze deve confessarle la verità. Un nano nascosto appositamente da un barone sente tutto e lo rivela al re. Cambragia nega, ma il padre convoca tutti i baroni per la prova del bagno: dopo una caccia, alla presenza di tutti anche Amadio dovrà spogliarsi. Compare improvvisamente una leonessa, che scatena un fuggi fuggi generale, il solo Amadio l'affronta per cercare la morte ma la leonessa gli rivela di essere l'*agnol di Dio*, venuto ad annunciargli la grazia: il cambio di sesso.

Del *Piramo e Tisbe* basterà dire che è la fortunata vicenda desunta da Ovidio; fortunata perché fu assunta spesso – come molte altre storie ovidiane – ad *exemplum* paradigmatico della casistica amorosa e, più esattamente, dei pericoli connessi al cedimento alla passione carnale. Come è avvenuto, per citare un solo caso, nell'*exemplo* XXX del *Novelliere* di Giovanni Sercambi.

Il *cantare del mercatante* è un breve racconto, piuttosto scollacciato, una tipica materia da *fabliau*; ed è, in effetti, nella prima parte assai vicino al *fabliau*

attestato in altri tre codici: il Palatino 359 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, su cui diede la sua edizione Vittorio Fiorini (Bologna, Romagnoli, 1892), dopo che già Aleksandr N. Veselovskij ne aveva pubblicato ampie porzioni nella sua introduzione alla *Figlia del re di Dacia* (Pisa, Nistri, 1866); il Laur. Pl. XLII.28 (al cui proposito, Tommaso Casini, nella prefazione all'ed. Fiorini, riferendosi anche all'altro ms. Laurenziano, notava: «scritti nel secolo XV e di mani popolarische»); il Marc. It. IX. 204 (privo dei primi tre cantari), che fu segnalato nel 1888 da Vittorio Rossi, nella sua recensione a A. GASPARY, *Geschichte der italienischer Literatur*. II Band. *Die italienische Literatur der Renaissancezeit*, «Giornale storico della letteratura italiana», 12 (1888), pp. 237-246.

De la Gruue, mentre ha evidenti affinità anche con *Dec.*, III, 10, la novella di Alibech e del monaco Rustico, che le insegna a «rimettere il diavolo in Inferno», e *Dec.*, Intr., IV, col ben noto apologo delle papere. In sostanza, il nostro testo unisce due motivi novellistici: quello della fanciulla ingenua davanti al doppio senso della parola che si riferisce al rapporto amoroso, e il motivo del “ricovero” del diavolo (qui dell’indovinello).

Accade dunque che un mercante per tenere la figlia al riparo dal mondo e dalle sue maldicenze, decide di farla allevare in una villa in campagna, con una cameriera. La fanciulla cresce in bellezza e onestà, ma fin troppo ingenua, e non coglie le parole equivoche che un garzone di passaggio le rivolge, allusive all’atto amoroso: il garzone uccellando da quelle parti, l’ha vista alla finestra, le si è appressato e le ha detto, motteggiando, che se fosse impregnata, sarebbe la più bella figura del mondo. La fanciulla allora vuol diventare pregna, minaccia al padre di uccidersi se non verrà accontentata. Il padre le dice che l’accontenterà: la batte a sangue e le chiede se ha ancora desiderio di diventar pregna. A questo punto torna in scena il donzello, per chiederla in sposa. Si fa il mercato, ma quando il giovane dice alla sposa che l’impregnerà, questa scappa dal letto. Il marito la ritrova, riesce a farsi raccontare il perché della fuga e la convince a tornare a casa, promettendole che non l’impregnerà. Accade poi (siamo al secondo nucleo) che la fanciulla noti, mentre si trova accanto al fuoco, il membro del marito; nella sua ingenuità chiede cosa sia, ed egli le risponde «uno indovinello»; e le racconta di un uccello che viene spesso e vuol pigliarselo, per cui la donna dovrà imparare a nascondere. Ciò che per l’appunto provvederà tosto ad insegnarle.

Infine, *i Cantari di Lancelotto*: chiamati anche *Struzione della Tavola Ritonda*²⁷, consistono in una versificazione della materia della *Mort le roi Artu*, l’ultimo anello del grande ciclo romanzesco *Lancelot-Graal*²⁸. A questo proposito, Michelangelo Picone, specialista della letteratura arturiana, si è spinto ad ipotizzare una derivazione diretta dei *Cantari* dal testo francese²⁹. Anche se va detto che le ottave presentano divergenze in più punti, notate dallo stesso Picone: semplificazio-

²⁷ Forse la stessa evocata nel cosiddetto *Cantare dei cantari* (giuntoci in due mss. del Quattrocento), dove, alle ottave 42-46, in cui l’autore elencava un vasto repertorio di temi e personaggi, di «storie, favole, e novelle / nuove e antiche», da cui gli era possibile attingere per soddisfare i gusti del pubblico, dichiara di avere a disposizione ben «quattro cento cantar [...] della Tavola Vecchia». In particolare, insiste su Lancillotto e Tristano, i personaggi che godevano di maggior popolarità tra i cavalieri di Artù, e menziona espressamente «Un conto sol di costor mi dispiace / di legere, o di dire, o di cantarlo, / el quale ancora so ch’a voi non piace: / la Tavola distruger di cu’ parlo».

²⁸ La *Mort* è databile intorno al 1230 e già attribuita, ma falsamente, a «metres Gautiers Map»: cfr. *La mort le roi Artu*, a cura di J. FRAPPIER, Genève-Paris, Droz, 1964, pp. XII-XXIX.

²⁹ Cfr. M. PICONE, *Il cantare cavalleresco*, pp. 259-275.

ni, quali il salto della sequenza della *chambre aux images*, corrispondente ai capitoli 48-54 della *Mort*; e banalizzazioni, quali lo “scadimento” – ott. I 12-16 – del motivo del *don contraignant* “il dono vincolante” – capitoli 13-14 della *Mort* –, in relazione alla damigella di Scalot e al suo innamoramento per Lancillotto.

Comunque sia, la versificazione, che conferma l'interesse persistente anche in Italia per uno degli episodi più famigliari della produzione bretone³⁰, risulta per molti aspetti affine ad una tipologia più moderna di cantare, nonostante l'altezza cronologica decisamente precoce. È moderna, in particolare, per la ciclicità del racconto, pur sempre ricordando che cantari “lunghi” ci sono anche nel Trecento (la *Reina d'Oriente* o l'*Apollonio di Tiro* del Pucci), e che il ciclo dei sette cantari è fatto di altrettanti anelli autonomi, in cui «ogni riquadro contiene un racconto indipendente»³¹; ed è moderna, ancor più, per la fedeltà alla fonte, per la resa stilistica di alto livello – come dimostra l'abilità del canterino nell'uso dell'*entrelacement* –, per la regolarità metrica, davvero inconsueta nei cantari nati in un contesto orale; infine, per la notevole cultura, volgare e, soprattutto classica, a cui alludono le citazioni da Dante, Petrarca, Virgilio³². Come a dire, che il *Lancillotto* dev'essere accostato – per vari aspetti – ai prodotti in ottave del Quattrocento inoltrato o anche posteriori, compresa la mancanza della *mouvance* redazionale, tipica dei cantari più antichi.

Detto questo, e ribadendo la provenienza (fratesca) del fascicolo magliabechiano, soffermiamoci ancora sulla contiguità con elementi boccacciani, a partire dalla *canzone dell'indovinello*, che rimanda già – come abbiamo accennato – al *Corbaccio*. Ma il rapporto non finisce qui, perché tutto il mazzetto di

³⁰ Sulla fortuna italiana della *Mort*, che trae origine dalla compilazione in prosa del *Lancelot du Lac*, rimando alle indicazioni di D. DELCORNO BRANCA, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo Editore, 1998, specie pp. 18-23, 46-47, 213; e M. VILLORESI, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000, pp. 32-34. A cui si possono aggiungere, sulla scorta di G. MELZI, *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi italiani*, seconda edizione corretta ed accresciuta, Milano, P.A. Tosi, 1838; NICOLÒ DEGLI AGOSTINI, *Innamoramento di Lancillotto*, Venezia, Zoppino, 1521-1526; ERASMO DA VALVASON, *I quattro primi canti del Lancillotto*, Venezia, Guerra, 1580; *L'illustre e famosa historia di Lancillotto dal Lago, che fu al tempo del re Artù [...]*, in Vinegia, per Michele Tramezzino, 1558-1559.

³¹ M. PICONE, *Il cantare cavalleresco*, p. 67.

³² In proposito, si deve ricordare soprattutto la sortita notturna, *Lanc.*, IV, 19-21, di Bordo, cugino di Lancillotto, e dei compagni della “schiatta” – assediati alla Guardia Gioiosa – nell'accampamento di Artù, sguarnito di sentinelle, con strage immane dei nemici immersi nel sonno: che non è nella *Mort*, e ricorda da vicino quella di Eurialo e Niso nel campo dei Rutuli, in *Aen.*, IX, 314 ss. Per gli altri rimandi, specie ad autori volgari, si veda il mio *Generi e contaminazioni. Studi sui cantari, l'egloga volgare e la prima imitazione petrarchesca*, pp. 139-140, 170.

testi canterini del Laurenziano sembra ispirato alla situazione descritta con dovizia nel *Corbaccio*, là dove gli strali del marito, diretti contro «l'esecrabile sesso femineo», colpiscono direttamente, tra gli altri vizi, anche le letture della vedova, la «perversa femina»³³.

La donna – egli racconta all'incauto studente che di lei s'è invaghito – andava in chiesa, e tuttavia ci andava non per «adorare [...], ma per tirare l'aiuolo», insomma per adescare «giovani e prodi e gagliardi e savi». Appena giunta, infatti, «incomincia, senza ristar mai, a faticare una dolente filza di paternostri, or dall'una mano ne l'altra e ora da l'altra ne l'una trasmutandoli», ma «senza mai dirne niuno», perché ha da fare ben altro: «sufolare ora ad una e ora ad un'altra nell'orecchie, e così d'ascoltarne ora una e ora un'altra; come che questo molto grave le paia, cioè d'ascoltarne niuna, sì bene le pare sapere dire a lei»; e neppure poi li diceva a casa, magari in suffragio dell'anima del marito. Il marito lo sa bene, e aggiunge:

le sue orazioni e paternostri sono i romanzi franceschi e le canzoni latine, e quali ella legge di Lancelotto e di Ginevra e di Tristano e d'Isotta e le lor prodezze e i loro amori e le giostre e i torneamenti e le semblee. Ella tutta si stritola, quando legge Lancelotto o Tristano o alcuno altro colle loro donne nelle camere, segretamente e soli, raunarsi, sì come colei alla quale pare vedere ciò che fanno e che volentieri, come di loro imagina, così farebbe; avvenga che ella faccia sì che di ciò corta voglia sostiene. Legge la Canzone dello indovinello e quella di Florio e Biancifiore e simili altre cose assai.

Orbene, i due generi delle frivole letture della donna, i *franceschi romanzi*, a cominciare dal più noto, quello di Lancillotto e Ginevra, e le *canzoni latine*, rappresentate nel *Corbaccio* dalla canzone dell'indovinello e forse (non è chiaro) dal *Fiorio e Biancifiore*, rinviano molto dappresso alla scelta del fascicolo laurenziano. Specie se si interpreta la distinzione *romanzi/canzoni*, più che in riferimento all'impiego di prosa o versi, alla provenienza (materia francese/materia italiana) o, ancor più, alla lunghezza del racconto. Se intendiamo, insomma, *romanzi franceschi* come narrazioni lunghe, cicliche, e dunque v'includiamo – a pieno titolo – anche la *Bella Camilla*; e canzoni latine come narrazioni brevi, spicciolate, compreso, allora, ai fini del nostro discorso, il *Piramo e Tisbe*.

Appare chiaro, ad ogni modo, che il *frater* Vicino da Ristonchi deve aver messo insieme una piccola antologia *ad reprobationem amoris*, con lo scopo di censurare gli effetti della passione. Ciò di cui lo stesso canterino del *Lancillotto* si preoccupa, in apertura (I, 2), dichiarando il significato morale della storia:

³³ Per il testo rimando all'edizione a cura di G. PADOAN, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, V/II, Milano, Mondadori, 1994: le citazioni dalle pp. 498-499.

Com'è notorio a tutto quanto il mondo
 i ma' che già per femina so' stati,
 e come Troia ne fu messa in fondo,
 e terre e genti a morte consumati,
 così simile i-re Artù giocondo 5
 con tutti i suo baron d'onor pregiati,
 pe'lla suo donna Ginevra reina
 tutti morinno con crudel rovina.

E ribadendolo poi nella chiusa (VII, 51):

Oma' vi vo' pregar, cortese gente,
 che nelle donne altrui non vi impacciate,
 ch'asempro v'ho mostrato chiaramente,
 il qual v'è spechio che ve ne guardiate;
 e chi ha dama bella ed avenente, 5
 guardila sì nel verno e nella state
 ch'ella non facci malizie alcune,
 sì come fé Ginevra a-re Artune.

Ma come *asenpro* andrà letta anche la *Bella Camilla*, se consideriamo l'assunto finale (VIII, 51, 1-4):

Echo l'asenpro che per ben servire
 a Christo padre, ch'è signor verace,
 di nulla cosa si può me' venire
 chi porta al mondo la suo vita in pace.

Che viene dopo la sottolineatura (50, 3-6) che «nel mondo amar molto si vive in pene, / e poi pure si muor senza riparo; / però signori, alle chose terrene / di levar gli ochi non vi sia charo», e l'invito a servire invece a Cristo onnipotente. Quanto alla canzone dell'indovinello e al *Piramo e Tisbe*, appare superfluo ribadire il loro utilizzo ai fini edificanti. Magari, Vicino avrà anche condiviso con il popolino il gusto per gli intrighi amorosi e per i fatti d'arme. Resta tuttavia che lo spirito della sua antologia è squisitamente morale, ed è stato soddisfatto attingendo ad una ridotta biblioteca (Boccaccio, Ovidio, i romanzi arturiani, i cantari), che poteva metter d'accordo, con un compromesso accettabile, il "piacere" del testo e la finalità spirituale.