



Giuseppe Chiecchi
**Caleon e Idalgos: autorialità e
autore nel Filocolo di Giovanni
Boccaccio**

Parole chiave: Caleon, Idalgos, Personaggi, Filocolo

Abstract: Caleon e Idalgos: Authorial Function and Self-representation in Boccaccio's Filocolo. The essay analyses two characters of Boccaccio's Filocolo as the realization of the authorial function (Caleon) and the self-representation of the author (Idalgos), respectively. Both come from the intimacy of the work and belong to the consciousness of the writer, who constantly raised the issues of narrative perspectives, of the structural planes of the story and of the relationship between the subjectivity of the inventor and the objectivity of representation.

Keywords: Caleon, Idalgos, Characters, Filocolo

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: 145-158

DOI: 10.4424/978-88-8420-849-1-08

Per citare: Giuseppe Chiecchi, «Caleon e Idalgos: autorialità e autore nel Filocolo di Giovanni Boccaccio», in Antonio Ferracin e Matteo Venier (a cura di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, 2014, pp. 145-158

Url: <http://217.194.13.218:9012/forumeditrice/percorsi/scienze-bibliografiche/libri-biblioteche/giovanni-boccaccio-tradizione-interpretazione-e-fortuna/caleon-e-idalgos-autorialita-e-autore-nel>

GIUSEPPE CHIECCHI

*CALEON E IDALOGOS: AUTORIALITÀ E AUTORE
NEL FILOCOLO DI GIOVANNI BOCCACCIO**

Nell'ultimo mezzo secolo, a partire cioè dagli scritti di Antonio Enzo Quaglio¹, la corrente degli studi sul *Filocolo* di Boccaccio è orientata al riconoscimento dello spessore ermeneutico dell'opera, in direzione di una autorialità *engagée* a regolare la mostruosa gonfiatura, che ne dilata l'organismo a dimensioni che superano i quattrocentocinquanta capitoli, divisi in cinque libri, ad imitazione del romanzo di Senofonte Efesio². E, forse, alle cause soggettive e psicologiche, che determinarono nel giovane Boccaccio il programma di ambizioso sorpasso – anche quantitativo – dei (I, 1, 25) «fabulosi parlari degli ignoranti», va aggiunta la risoluta intenzione di porre ordine in un'opera vasta, pletorica, come è il *Filocolo*. In genere, soprattutto in autori che esordiscono, la ricerca di un calibro, che operi con efficacia nella *dispositio*, tende a produrre fenomeni di moltiplicazione, tanto che alla fine può risultare paradossale misura di un testo smisurato. Così è stato per il romanzo di Florio e di Biancifiore, per cui ciò che va annotato nel taccuino della critica di questo ultimo periodo è la conquistata distanza dall'idea che il *Filocolo*, che pure rimane un «centone medievale», una «enciclopedia del narrato d'amore e di un sapere letterario composito», sia

* La relazione in parte ripropone nella sostanza (talvolta anche nella forma) il contenuto del capitolo IV (*Le «anticaglie» del "Filocolo": fondazioni e metamorfosi*) del mio libro, uscito contemporaneamente al congresso (*Dante, Boccaccio, l'origine*, Firenze, L. S. Olschki, 2013, pp. 87-121).

¹ Mi riferisco alla edizione qui utilizzata del *Filocolo*, curata appunto da A. E. QUAGLIO (Milano, Mondadori, 1967), e agli studi che la precedono: A. E. QUAGLIO, *Tra fonti e testo del "Filocolo"*, «Giornale storico della Letteratura italiana», 139 (1962), pp. 321-369 e pp. 513-563; 140 (1963), pp. 321-363 e pp. 489-551.

² B. PORCELLI, *Strutture e forme narrative nel "Filocolo"*, «Studi sul Boccaccio», 21 (1993), pp. 207-233, in particolare i contenuti d'avvio, p. 207. L'articolo, inoltre, individua nelle strutture del *Filocolo* misure quinarie, settenarie e ternarie e ne analizza l'intersecarsi, al fine di realizzare il «programma di fusione degli elementi contrastanti presenti nella cultura napoletana dell'epoca robertiana» (p. 231).

soltanto questo e non pure la conseguenza narrativa di riflessioni, per citare Roberta Morosini, «di natura metaletteraria e metastestuale, che propone sotto forma di romanzo, anni prima delle *Genealogie*, una riflessione di poetica e di retorica»³.

L'autore e i suoi personaggi, l'autorialità in quanto funzione e i suoi *ligamina* interni, sono elementi privilegiati della grande fabbrica e delle sue anafore architettoniche. Da un lato inferiscono nella intimità dell'opera, nella profondità delle ragioni sorgive, dei presupposti che la hanno costituita e della consapevolezza letteraria dell'autore. Dall'altro, sono la causa sia di riproduzioni tematiche, come il rimorso o come il perdono, che coinvolgono Florio/Filocolo e molte figure di secondo piano, da re Felice a Ascalion, rispettivamente padre e precettore di Florio; sia di moltiplicazioni dei personaggi stessi, a partire dal giovane Fileno, il doppio infelice del principe Florio; sia delle funzioni narrative del singolo personaggio, come nel caso di Fiammetta, nel contempo ispiratrice, committente, dedicataria e personaggio, quello che regge le sorti dell'amoroso conversare partenopeo sulle tredici questioni d'amore del IV libro⁴.

Questa specie di propagginazione molecolare riguarda soprattutto l'autore, impegnato nel costruire le continue fluttuazioni diegetiche del *Filocolo*, per cui talvolta appare del tutto dissociato dalla vicenda, talvolta invece si riflette dentro il racconto, ora agente e demiurgo, ora agito dalla donna-committente. Deriva da qui la consistenza autobiografica dell'opera, sulla quale tanto si è discusso. In ogni caso, la dimensione autobiografica costituisce da sempre un aspetto rischioso nelle mani dell'autore, nonché uno strumento esegetico peri-

³ R. MOROSINI, «Per difetto rintegrare». *Una lettura del "Filocolo" di Giovanni Boccaccio*, Ravenna, Longo, 2004, p. 20.

⁴ La cui importanza è tradizionalmente stabilita o quale anticipo della brigata decameroniana e della struttura portante del *Decameron*, oppure «per ribadire la natura digressiva del *Filocolo*» (per questo aspetto, cfr. R. MOROSINI, «Per difetto rintegrare». *Una lettura del "Filocolo" di Giovanni Boccaccio*, p. 63; ma più in generale, tutto il cap. II, *Le "Quistioni d'amore"*, pp. 61-89). Per le rinnovate posizioni critiche sull'argomento, cfr. V. KIRKHAM, *Reckoning with Boccaccio's "Quistioni d'amore"*, «Modern Language Notes», 89 (1974), pp. 47-59; P. CHERCHI, *Sulle "Quistioni d'amore" del "Filocolo"*, in ID., *Andrea Cappellano, i trovatori e altri temi romanzi*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 210-217; S. NOBILI, «Tu non pensavi ch'io loico fossi!». *Boccaccio e l'eredità della Scolastica*, «Studi sul Boccaccio», 39 (2011), pp. 139-154. Si ricorda che l'*incipit* proemiale del *Filostrato* testimonia l'usanza dell'amoroso conversare nella corte angioina (1): «Molte fiata già, nobilissima donna, avvenne che io, il quale quasi dalla mia puerizia infino a questo tempo ne' servigi d'Amore sono stato, ritrovandomi nella sua corte intra i gentili uomini e le vaghe donne dimoranti in quella parimente con meco, udii muovere e disputare questa questione [...]». *Muovere questioni e disputare d'amore* ricalca il *jeu parti* provenzale, nonché il procedimento argomentativo adottato nel *De amore* di Andrea Cappellano.

coloso nelle mani del lettore, ma la sua presenza nel *Filocolo*, da una parte non può essere negata soltanto in reazione alle mende degli accessi e degli eccessi positivistici, dall'altra, richiede una avvertita interpretazione in quanto prolifica sorgente di narrazioni. Boccaccio, come è noto, esegue l'autoritratto pressoché in tutte le sue narrazioni e generalmente lo affida a tessere disseminate lungo il tracciato dell'opera⁵. Nel *Filocolo*, invece, si assiste a un processo di agglomerazione, poiché gli elementi dell'Io si condensano nei profili di due personaggi: Caleon e Idalogos.

* * *

Caleon entra in scena al capitolo 16 del libro IV. Il principe Florio/Filocolo, venuto a sapere che Biancifiore, su perfido consiglio di sua madre, era stata consegnata dal re Felice, suo padre, a dei mercanti, che l'avrebbero deportata ad Alessandria d'Egitto, era partito dalla reggia di Marmorina/Verona con una piccola schiera di fedelissimi nella speranza di poter ritrovare la donna amata, di liberarla e di riportarla a casa. Dopo essersi fermato a Certaldo (IV, 1-6), Filocolo, prima di imbarcarsi alla volta della Sicilia, per dirigersi finalmente verso Alessandria, giunge a Napoli (IV, 9) ed è costretto a starvi per ben cinque mesi, a causa dei venti contrari⁶. Le due tappe Certaldo-Napoli di Filocolo costituiscono la circostanza di una vasta e articolata intradiegesi dell'autore, conformata nella metafora narrativa della sosta, cui non sono estranei i connotati di una infrazione (inevitabile) in rapporto all'urgenza del viaggio di Florio alla ricerca della sua amata Biancifiore. Non ci dobbiamo stupire della contraddizione, dato che i tre canti di Cacciaguida del *Paradiso* dantesco costituiscono un grande precedente trasgressivo nei confronti nientemeno dell'*itinerarium ad Deum* di Dante pellegrino. A sua volta, la conoscenza, che subito diventa «dimestichezza», tra Filocolo e Caleon (IV, 16, 1), stabilisce, ancora per allusione narrativa, il momento dell'approdo e dello sbarco autoriali nel territorio della

⁵ Ad esempio, nella *Elegia di madonna Fiammetta*, evidente risulta la sinopia dell'autore del *Filostrato* o del *Teseida* stampata nel profilo di Panfilo, abile inventore di finzioni e di parabole, con le quali cela e, nello stesso tempo, manifesta il suo amore per Fiammetta (I, 23, 7): «quante volte già in mia presenza e de' miei più cari [...], fingendo Fiammetta e Panfilo essere stati greci, narrò egli come io di lui e esso di me parimente stati eravamo presi, con quanti accidenti poi n'erano seguitati, e a' luoghi e alle persone pertinenti alla novella dando convenevoli nomi!».

⁶ *Filocolo*, IV, 11, 1: «Videro Filocolo e' suoi compagni Febeia cinque volte tonda e altrettante cornuta, avanti che Noto le sue impetuose forze abandonasse». Eco evidente di DANTE ALIGHIERI, *Inf.*, XXVI, 130-131: «Cinque volte racceso e tante casso / lo lume era di sotto dalla luna».

rappresentazione, preceduti da eventi simbolici di significato incipitario e premonitorio, come la visione notturna (IV, 12-13) e la visita alla tomba di Virgilio (IV, 14). Ma ciò che risulta decisivo circa la sostanza figurale di Caleon, è il suo intimo consistere nello stilnovistico *senhal* di Fiammetta, previa attribuzione al personaggio, «di costumi ornatissimo e facundo di leggiadra eloquenza»⁷, di evidenti attitudini affabulative. In quanto *figura auctoris*, è Caleon che presenta Fiammetta, svolgendo per di più l'alto incarico di eseguirne con completezza la doppia identità anagrafica (Maria) e letteraria (Fiammetta):

Il suo nome è da noi qui chiamato Fiammetta, posto che la più parte delle genti il nome di Colei la chiamino, per cui quella piaga, che il prevaricamento della prima madre aperse, richiuse. Ella è figliuola dell'altissimo prencipe sotto il cui scettro questi paesi in quiete si reggono, e a noi tutti è donna⁸.

Ed è Caleon che, occupando la postazione centrale della schiera eletta dei giovani protagonisti delle “questioni d'amore”, siede, come vedremo tra poco, «per opposito a fronte alla reina [...] in cerchio, dividendoli l'acqua sola»: circostanza di privilegio che subito si sposta nelle connotazioni intellettuali e poetiche insite nello sguardo del giovane partenopeo, il quale, «più tosto o meglio avvedutosene che alcuno degli altri», sa «mirare intentivamente» il «bel viso», la «candida testa» e gli «aurei capelli» della regina Fiammetta e ne rimane estasiato:

[...] e quando [= il raggio del sole riflesso nella fonte] quivi [= sul volto e sui capelli di Fiammetta] pervenia, nel primo sguardo si saria detto che fra le verdi fronde uscisse una chiara fiammetta d'ardente fuoco, e tanto si dilatasse, quanto i biondi capelli si dimostravano a' circostanti. Questa mirabile cosa, forse più tosto o meglio avvedutosene che alcuno degli altri, mirava Caleon intentivamente quasi come d'altro non gli calesse, il quale per opposito a fronte alla reina sedeva in cerchio, dividendoli l'acqua sola: né movea bocca alla quistione che a lui veniva, perché taciuto avesse la reina già per alquanto spazio, avendo contentata la savia donna⁹.

Mi pare, in parziale difformità da altre valutazioni sulla struttura dell'episodio, che a questa eccedenza di percezione e di contemplazione del *senhal*, mostrata da Caleon, consegua la complicazione del meccanismo rotatorio, nel quale è coinvolto il personaggio e del quale egli è, nello stesso tempo, protago-

⁷ *Filocolo*, IV, 16, 1.

⁸ *Ivi*, IV, 16, 4-5.

⁹ *Ivi*, IV, 43, 3-4.

nista in virtù della sua posizione cardine nella schiera dei tredici questionanti. Non giungo a pensare ad una doppia circolarità, euritmica come gli ingranaggi che si tirano e urgono dell'orologio evocato nel *Paradiso* dantesco, ma almeno ad un doppio movimento circolare sul perno di Fiammetta e su quello di Caleon. E, forse, le corone degli spiriti sapienti nel Cielo del Sole potrebbero chiarire, per confronto, la geometria del cerchio con cui si organizza l'evento letterario partenopeo, dato che le due centralità Fiammetta-Caleon, relate dalla specularità variamente riflettente dello sguardo, si esauriscono nell'ambito, ripeto, non escludente, ma reciproco, della autorialità, feconda di riverberi interni *iuxta obiectum* (Fiammetta) e *iuxta subiectum* (Caleon).

Alla sinopia del personaggio manca ancora il suo quesito, il settimo, sul cui cardine semantico girano (*vertuntur*, direbbe Dante del *De vulgari eloquentia*) tutti gli altri dodici. La domanda di Caleon è la seguente: per la sua piena realizzazione, l'uomo deve innamorarsi?¹⁰ La precipuità della questione è evidente ed è stata comunque evidenziata, tra gli altri, da Victoria Kirkham, da Luigi Surdich e da Francesco Bruni, nella sua valenza teorica¹¹; e provoca, nella risposta di Fiammetta (IV, 44), una definizione d'amore, la cui tripartizione («amore onesto», «amore per diletto», «amore per utilità») risulta esaustiva ed esclude – di per sé e per ulteriori triadi interne – ogni altra possibilità:

[...] amore è di tre maniere [...] La prima delle quali tre si chiama amore onesto: questo è il buono e il diritto e il leale amore, il quale da tutti abitualmente dee esser preso [...]. Il secondo è chiamato amore per diletto, e questo è quello al quale noi siamo soggetti. Questo è il nostro iddio: costui adoriamo, costui preghiamo, in costui speriamo che sia il nostro contentamento, e che egli interamente possa i nostri disii fornire [...] Il terzo è amore per utilità: di questo è il mondo più che d'altro ripieno. Questo insieme con la fortuna è congiunto: mentre ella dimora, e egli similmente dimora; quando si parte, e elli¹².

Tralasciando il fatto, per niente trascurabile, che il *Filocolo* va assegnato alla categoria dell'amore per diletto e che, pertanto, secondo il pensiero di Fiammetta, l'opera in sé consiste in uno scarto dall'amore onesto, sia sufficiente

¹⁰ *Ivi*, IV, 43, 16: «Graziosissima reina, io disidero di sapere se a ciascuno uomo, a bene essere di se medesimo, si dee innamorare o no».

¹¹ V. KIRKHAM, *Reckoning with Boccaccio's "Quistioni d'amore"*, pp. 47-59; L. SURDICH, *La cornice di amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS, 1987; pp. 23 ss.; ID., *Boccaccio*, Bologna, il Mulino, 2008, pp. 18-19; F. BRUNI, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 118 ss. Cfr. anche B. PORCELLI, *Strutture e forme narrative nel "Filocolo"*, soprattutto pp. 226-228.

¹² *Filocolo*, IV, 44, 3-7.

nella presente circostanza rilevare che il quesito posto da Caleon «sta a fondamento teoretico di qualsiasi dibattito sull'amore»¹³ e che la risposta di Fiammetta stabilisce i confini dell'opera, la sua differenza dalla perfezione morale¹⁴, insomma, che il loro dialogo è, per traslato, la impostazione e la definizione compiuta del dominio della autorialità.

Caleon, dopo il soggiorno napoletano di Filocolo, si dilegua, per riemergere allorché lo stesso Filocolo, dopo le perigliose avventure alessandrine, fa ritorno a Napoli con la sua Biancifiore (V, 29). L'assenza di Caleon, prolungata ben oltre il centinaio di capitoli, e il suo riapparire partenopeo rivelano ulteriormente il carattere specifico della sua *performance*. Egli è personaggio che si distanzia; la sua distanziabilità non è però soltanto in relazione agli altri personaggi, ma alla loro stessa autonomia narrativa. Sarà bene focalizzare la questione, che è di notevole importanza nella coscienza metaletteraria di Boccaccio: Caleon non appartiene alla trama, semplicemente si relaziona con essa e vi sta con licenza di comparire e di sparire. Interprete della relazione autore-opera, nel romanzo di Florio e di Biancifiore riemerge due volte alla superficie della scrittura: la prima volta, come si è già visto, all'ombra di Fiammetta; la seconda volta, dopo aver raccontato il doloroso insuccesso del suo amore per Fiammetta (V, 30-31), segue Florio/Filocolo nel viaggio di ritorno a Marmorina (V, 32) e viene da questo incaricato a governare Calocele/Certaldo appena fondata (V, 47). Ci sarebbe una terza, rapida, apparizione di Caleon, quando egli assiste alla incoronazione imperiale di Florio (V, 94) e fa ritorno definitivo a Calocele per riprendere definitivamente il suo ufficio di governo (V, 96), ma penso possa essere giudicata (e liquidata) per il suo appartenere alla ritualistica della conclusione. Dunque, l'incarico di reggitore della città corrisponde ad una seconda attribuzione al valore funzionale di cui Caleon è interprete, un secondo incarico, organizzativo e politico, dopo quello poetico svolto nel rapporto con l'emblema boccacciano del *fin'amor*. Il fatto, tuttavia, non produce la redazione di uno statuto del buon governo, ma profila una reggenza che è giustificata da motivi terapeutici e confortativi, in quanto rimozione del pensiero d'amore, come risulta dalle parole assai sorprendenti di Filocolo:

Se tu il [= il governo della città] vuoi prendere, la sollecitudine tua converrà essere molta, e in molte cose e diverse, la quale avendo, la vaga anima per forza

¹³ L. SURDICH, *La cornice di amore. Studi sul Boccaccio*, p. 24.

¹⁴ «solo se i principi sono messi tra parentesi è possibile una letteratura mezzana laica, erotica, filogina. Se invece i principi sono operanti, lo spazio per la letteratura mezzana, il cui fondamento è nell'ignorarli, si annulla» (F. BRUNI, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, p. 119).

abbandonerà gli amorosi pensieri, e quelli abbandonando, metterà in dimenticanza, e, dimenticati, potrai dire te essere dalla infermità che sostieni liberato, e fuori delle mani dell'amore della crudele donna¹⁵.

Se la concezione abreattiva della attività politica, da un lato, dimostra che «né creator né creatura mai [...] fu senza amore»¹⁶, dall'altro l'iniziativa terapeutico-rimozionale si determina nella fisionomia di un luogo geografico dall'evidente valore simbolico: Calocelepe, cioè Certaldo, il luogo delle radici. Questa intensa evocazione attribuisce a Certaldo i connotati del luogo salvifico, del rifugio, e lo predispone per la scrittura a venire quale antitesi polemica nei confronti della città e del disordine eventico che in essa si svolge. In definitiva, l'intradiegesi nel suo stadio più profondo assume i caratteri di un processo di invaginazione e Caleon, che ne è l'interprete, interseca la vicenda del romanzo in due snodi decisivi, quali sono il luogo del *senhal* e il luogo della nascita, coinvolgendo insomma ciò che trae la propria origine dalla parola e ciò che, invece, costituisce l'origine della parola.

* * *

Se Caleon è il rappresentante della funzione autoriale, Idalogo rappresenta l'autore. Colui che, nel bosco partenopeo, improvvisamente pronuncia i suoi lamenti dall'interno di un pino scheggiato dalla freccia scoccata da Filocolo, risulta il doppio di qualcuno che sta fuori scena e ne riflette i tratti essenziali nella propria fisionomia letteraria. La quale, a sua volta, è una vera e propria ecfraresi, l'agglomerarsi cioè di derivazioni virgiliane e dantesche¹⁷ e – per quanto concerne l'aspetto metamorfico – di schemi e materie ovidiane. Se poi, in specifico, la mutazione di Idalogo in pino richiama quella di Attis Cibelèo¹⁸, c'è da supporre che il particolare trascini nel *Filocolo* il contesto che gli è stato assegnato nelle *Metamorfosi* di Ovidio, iscritto a sua volta nel mito di Orfeo, «dis genitus vates». E subito si constata la conformità, forse non casuale, del nome Idalogos, “parola del bosco”, con Orfeo che con il suo canto fa nascere gli alberi sulla sommità, prima senza ombra, di un colle¹⁹. L'ipotesi si conferma per altre convergenze: il luogo che, secondo Ovidio, viene fecondato dal suono di Orfeo è popolato di miti, tra cui quello di Ciparisso, composto di tessere

¹⁵ *Filocolo*, V, 47, 4.

¹⁶ DANTE ALIGHIERI, *Purg.*, XVII, 91-92.

¹⁷ Per quanto riguarda l'episodio di Polidoro e di Pier delle Vigne, cfr. rispettivamente: VIRGILIO, *Aeneidos*, III, 22 ss.; *Inf.*, XIII, 31 ss.

¹⁸ OVIDIO, *Met.*, X, 103-105.

¹⁹ *Ivi*, 86 ss.

(caccia, arco, cervo) riorganizzate da Boccaccio proprio per formare l'episodio di Idalogo. E poi, come in Ovidio è il canto che genera la natura rigogliosa, così in Boccaccio le antichità napoletane «cose mirabili [...] per li loro autori rapresentano». Infine, Idalogo e Orfeo sono entrambi personaggi sconfitti e dal loro fallimento la parola prolifica e, prolificandosi, diventa natura rigogliosa, diventa mito ed evento metamorfico.

L'ispirazione ovidiana e l'intonazione orfica avvalorano il miracolo creativo della parola e, come "basso ostinato", sostengono l'intero segmento del libro V che concerne Idalogo, esteso per più di venti capitoli (5-28), compattato, dopo il preludio partenopeo (5), da un esordio (6) e da una conclusione (28), entrambi di chiaro segno dantesco. L'esistenza di questa bordatura basta a convincerci che la porzione che riguarda Idalogo è compatta e, perciò, estraibile. Idalogo, a differenza degli altri personaggi, non progredisce durante lo svolgimento della trama, proprio perché egli non vi appartiene, proprio perché non dipende in alcun modo da essa. Secondo una acuta formulazione di Antonio Enzo Quaglio, Idalogo è «portatore di un messaggio senza fortuna»²⁰. Separato simbolicamente dal mondo che lo circonda dalla sua maschera vegetale, ascolta dalla propria estranea interiorità le storie che gli amici raccontano sotto le *graziose ombre* del pino:

Sì come voi vedete, io porgo con le mie frondi graziose ombre dintorno al mio pedale, e il suolo di fiori e d'erbe ogni anno s'adorna più bello che alcuno altro prato vicino: per la qual cosa i miei compagni, sì per conforto di me che d'udirgli mi diletta, sì per riposo e diletto di lor medesimi, qui sovente soleano venire, e nelli loro ragionamenti dire quelle cose le quali mancamento delle mie doglie credevano che fossero, e talora credendomi piacere, con fresche onde le mie radici riconfortavano. E quando costoro questo luogo non avessero occupato, molti gentili uomini e donne vegnenti a' santi bagni [...] qui a far festa, se ne sogliono venire. E quando di questi tutti solo rimanessi, da' pastori non sono abbandonato [...]. E come degli altri qui veggenti odo i vari ragionamenti [...]: tra' quali ragionamenti molti, non so che gente un giorno qui si venne, a' quali quasi interi i vostri casi udii narrare [...]²¹.

Nel passo appena riportato individuiamo alcune ragioni consuete del narrare, come le finalità consolatorie della scrittura, sulle quali Boccaccio insisterà, ad esempio, nelle zone incipitarie della *Elegia di madonna Fiammetta* e del *Decameron*. Soprattutto va segnalato quel gioco di specchi, di racconti nel racconto, che è la condizione necessaria e consueta del realismo letterario di Boc-

²⁰ A. E. QUAGLIO, *Scienza e mito nel Boccaccio*, Padova, Liviana, 1967, p. 214.

²¹ *Filocolo*, V, 10, 2-4.

caccio, per cui l'abbondante affabulazione che avviene all'ombra del pino risulta, per traslato, l'inesauribile e fecondo scorrere della parola sotto la percezione dell'autore.

Sui significati specifici della metamorfosi provvede minuziosamente lo stesso Idalogo in V, 8 (43-45), nel capitolo cioè che più ampiamente e intensamente lo riguarda e nel quale dimostra che le qualità morfologiche dell'albero (la sua altezza, i suoi frutti, le sue fronde sempreverdi, la resina, la combustibilità del legno e il profumo) si relazionano per congruità alla mente, al cuore e all'esperienza d'amore di sé in quanto personaggio. Eppure non relazionano Idalogo, pur con tutta la sua alta infiammabilità, a Fiammetta. Per questo aspetto, l'ipotesi che mi sento di avanzare è che, nel *Filocolo*, Fiammetta sia un *senhal* ancora in evoluzione, che la sua segnicità comporti notevoli ambiguità e incertezze diegetiche.

In un sondaggio recentemente effettuato²², mi è parso che la ragione che ha spinto Boccaccio a rappresentarsi nella metamorfosi del personaggio di Idalogo sia l'adeguamento di questo alle dinamiche retroattive di un'opera che è rivolta alle «anticaglie», al retrocedere di una storia variamente attratta dalle archeologie italiane e dai miti del cominciamento, cui appartiene anche l'evento metamorfico. Comunque, più importante appare un'altra ragione, di natura intima e poetica, della quale nient'altro si può dire se non registrarne gli effetti e per la quale Boccaccio, con Idalogo, volge verso l'origine della propria vocazione letteraria. Di qui discendono le due categorie, talvolta in reciproca osmosi, della autobiografia e della metamorfosi, entrambe orientate a costituire la giustificazione della scrittura e l'integrità dell'Io attraverso un percorso a ritroso, verso quella origine misteriosa nella quale stanno e, nel contempo, si celano tutte le cause della parola.

La stessa biografia dell'autore, nel centralissimo V, 8, è "trasformata" nella biografia del personaggio, con la conseguenza più immediata della metamorfosi grecizzante dei nomi, dal pastore padre Eucomos al figlio Idalogos, i cui significanti, prevalenti sui significati²³, sono espressi in coerenza della doppia spinta archeologica e autoriale dell'opera. L'indicazione del padre, il "ben chiamato", corrisponde a una fase (al suo inizio ancora decurtata del materno) della genesi familiare del personaggio autonimico, ossia del personaggio che l'autore determina dal proprio principio paterno, a sua volta descritto in un

²² Cfr. la nota 1.

²³ Corrispondono rispettivamente (cfr., nell'edizione utilizzata, le note 5, p. 916; 17, pp. 916-917, relative a *Filocolo*, V, 8, 2 e 13), a «ben chiamato» e a «parola del bosco»; questo ultimo in rettifica alla interpretazione eseguita da Vincenzo Crescini sulla errata forma (*Idalagos*) della *vulgata*.

contesto di remota bucolica nella topografia del «picciolo colle», sul quale sono conservate le conchiglie deposte dal diluvio universale. Interviene poi, a completare la protostoria dell'Io, la madre, Gannai, sedotta da Eucomos con il suono della zampogna e poi da questi abbandonata per Garemirta²⁴. Non si intende qui deprezzare l'involucro, ma occorre oltrepassarlo per giungere verso il punto costitutivo della fisionomia autoriale, avvolto da un Boccaccio oltranzista nel costruire il bozzolo dei traslati, degli anagrammi e delle crittografie. In questa parte originaria del ritratto, il cardine su cui ruotano le vicende è il canto, trasferito per metafora nel suono della zampogna di Eucomos. Si osservi con precisione l'atteggiamento del pastore padre: per convenzione bucolica, egli suona l'agreste strumento con diletto suo e del gregge, ma quando si invaghisce di Gannai:

Eucomos si sforza di piacere, e per lo nuovo amore la sua arte gli spiace, ma pur discerne non convenevole a lasciarla, senza saper come. I suoi suoni pieni di più dolcezza ciascun giorno diventano, sì come aumentati da sottigliezza di miglior maestro: l'ardenti fiamme d'amore lo stimolano; per che egli, nuova malizia pensata, propone di metterla in effetto, come Gannai verrà più ad ascoltarlo²⁵.

Il commentatore rileva qui il concetto «dell'amore che affina le menti», che sarà sviluppato nella *Comedia delle ninfe*²⁶, ma la conquista del pastore padre è soltanto, per così dire, di tecnica musicale, poiché egli in realtà percorre un tragitto assai diverso, che lo conduce dal *topos* bucolico di partenza a un «malizioso»²⁷ calcolo delle convenienze derivanti dalla sua abilità nell'usare la zampogna, arte che «gli spiace». Soltanto Gannai è attratta senza riserve dalla musica²⁸, tanto da rimanerne affascinata e poi cedere al pastore Eucomos, che, con strategia sopraffina, le aveva promesso che da quel momento in poi avrebbe suonato soltanto per lei²⁹. Dalla loro unione sono generati due figli, uno dei quali è appunto Idalogo. Sul presupposto che l'attrazione sgorgante dall'ascolto della agreste melodia costituisce lo scarto che differenzia Gannai da Eucomos, l'autoriconoscimento di Idalogo si svolge dal rifiuto del paterno alla

²⁴ Anagramma di Margherita; per questo cfr. *Filocolo*, V, 8, 14 e, nell'edizione utilizzata, la nota 19, p. 917).

²⁵ *Filocolo*, V, 8, 9.

²⁶ Cfr. la nota 15 a p. 916 dell'edizione utilizzata.

²⁷ *Filocolo*, V, 8, 11: «Ma il pastore malizioso con la bocca suona e con gli occhi disidera, e col cuore cerca di mettere il suo diviso ad effetto».

²⁸ *Ivi*, V, 8, 7: «più vaga del suono»; (11): «intentissima al [...] suono».

²⁹ *Ivi*, V, 8, 12: «e nondimeno le promise cha mai il suo suono ad altrui orecchie che alle sue pervenire non faria, se non quanto ad essa piacesse».

progressiva individuazione dell'*imprinting* materno, fino alla dichiarazione definitiva di appartenenza ai virtuosi di cuore, ossia a quella nobiltà cortese che è (36) «tratta non dal pastore padre, ma dalla reale madre». Nello sviluppo del romanzo familiare, le cui tensioni si condensano nell'immagine aggressiva dei (15) «due orsi ferocissimi [...] con gli occhi ardenti», con la quale Idalogo rappresenta Eucomos e Garemirta, è Gannai, la madre che si sgancia dalla conflittualità dei legami domestici, che si differenzia dai disastrosi rapporti genealogici, per inoltrarsi con tutte le sue virtù nell'intima costituzione del figlio. Il riconoscimento dell'impronta materna, il rifiuto della famiglia, il trasferimento dalla Toscana a Napoli costituiscono in Idalogo i primi atti di una sequenza di conversioni: dalla pratica mercantile egli è giunto alla conoscenza astronomica e, infine, alla percorrenza delle *sottili vie* della poesia³⁰. Con la vocazione poetica di Idalogo si chiude il cerchio della identità autoriale, almeno per quella parte che concerne l'asse materno della eredità interiore, per cui l'indole del figlio viene fatta derivare dall'origine materna e più precisamente da una maternità espulsa (o, forse, proprio perché espulsa) dal recinto domestico. Se nella composizione del ritratto di Idalogo si avvistano ben delineati i sintomi iniziali di un ininterrotto pensiero addentrato nelle dinamiche interne alla famiglia, e se nel formarsi del ritratto si occasiona una complicata digressione astronomica, la focalizzazione è qui puntata sulla sostanza autoriale del personaggio. Come s'è visto, tale essenza si determina in Idalogo alla conclusione di un percorso intellettuale, che sfocia nella seduzione del canto poetico, ma soltanto dopo che siano stati tracciati i sentieri che portano verso l'origine individuale, verso il destino pre-scritto dell'autore e che, nel racconto di Idalogo, affonda nell'archetipo materno.

Si constata fino a questo punto, indipendentemente da un giudizio di valore, la coerenza dell'episodio di Idalogo con le spinte ancestrali di tutto il *Filocolo*. Eppure, nel volgere alle conclusioni della propria storia, il personaggio aggiunge l'esperienza d'amore, la quale, se pure avviene nel tempo che precede

³⁰ L'attività mercantile, esercitata dopo il trasferimento dalla Toscana a Napoli, è adombrata *sub specie* pastorale a V, 8, 16: «abandonati i paternali campi in questi boschi venni l'apparato ufficio ad operare». Segue (16) «più alto disio», saziato dalle conoscenze astronomiche, apprese con tanta «diligenza» dal pastore Calmeta, maschera bucolica dell'astronomo genovese Andalò del Negro (27): «Queste cose ascoltai io con somma diligenza, e tanto diletterono la rozza mente, ch'io mi diedi a voler conoscere quelle, e non come arabo, ma seguendo con istudio il dimostrante: per la qual cosa di divenire esperto meritai» (per l'espressione: «non come arabo», cfr. A. E. QUAGLIO, *Scienza e mito nel Boccaccio*, pp. 59 ss.). Il tragitto si conclude con la poesia (17): «E già abbandonata la pastorale via, del tutto a seguir Pallade mi disposi, le cui sottili vie ad immaginare, questo bosco mi prestò agevoli introducenti, per la sua solitudine».

il presente, tuttavia si infutura nell'opera. E poiché tale esperienza converge al presente definitivo e statico della metamorfosi per dipartirsi verso la parola prossima ventura, sembra a questo punto doversi registrare un movimento opposto a quello indietreggiante, ancestrale, del *Filocolo*. È, questa, l'inevitabile contraddizione tra una autorialità scissa, quella in atto e ricca di propositi per il futuro e quella che sempre si specchia nel proprio cominciamento e avvalora la rappresentazione nella retrospettiva che volge all'origine del proprio destino autoriale. La veste figurale, già presente nella confessione (V, 8, 29): «prima alla cetera d'Orfeo, poi ad essere arciere mi diedi», e poi la sequenza simbolica della bianca colomba (29-30), della nera merla (30), del pappagallo (31), e, infine, della fagiana (32), involucri questi ultimi sui quali si sono già spuntate le frecce della critica romantica e positivistica, compongono la confessione di Idalogo in qualità di significanti assolti da significati ulteriori, cioè da contenuti che non appartengano al definirsi della autoreferenza. Non «simboli oscuri», come li definisce il commentatore³¹, ma chiarissimi appariranno, se presi nella loro pura superficie, come forme sovrabbondanti, alle quali Boccaccio affida niente di più che pallide trasparenze di un vissuto sentimentale, sulla cui realtà o finzione non serve indagare. Si potrebbe indicare nel mito dell'ovidiano Tereo e della sua tragica famiglia (*Metamorfosi*, VI, 424 ss.) o nella citazione di questo medesimo mito nei toni maliziosi dell'epicedio per la morte del pappagallo di Corinna (*Amores*, II, 6), niente di più che un deposito di icone da riutilizzare con assoluta libertà, o forse una provocazione per nuove variazioni dello schema metamorfico. Ritengo che sia opportuno abbandonare il vezzo critico di cercare a tutti i costi i significati non detti, mentre risulterà più utile osservare la confessione di Idalogo, nella parte che segue il suo incontro con l'attraente fagiana. Dapprima essa riconquista definitivamente all'amore l'animo del personaggio già «a più utili cose disposto», si suppone intenzionato a riprendere la «pastorale via» (cioè la mercatura) indicata dal padre Eucomos³². Subito dopo, Idalogo, voltosi a guardare il gruppo delle donne frequentanti il bosco partenopeo, si accorge che una donna manca all'appello:

[...] e vidi il numero delle belle donne essere d'una scemato, la quale io avanti avendola tra esse veduta, più che alcuna dell'altre avea bella stimata. Allora conobbi lo 'nganno da Amore usato, il quale non avendomi potuto come gli altri

³¹ Cfr. le note 94-96, a p. 925 dell'edizione utilizzata.

³² *Filocolo*, V, 8, 32: «e la vaghezza delle variate penne prese tanto l'animo a più utili cose disposto, che, dimenticando quelle, a seguire questa [= la fagiana] tutto si dispose, non risparmiando né arte né saetta né ingegno per lei avere, sentendo il puro cuore già tutto degli amorosi veleni lungamente fuggiti contaminato». Ma cfr. anche gli accenni iterati poco più avanti, al paragrafo 36.

pigliare, con sollecitudine d'altra forma mi prese, prima con diversi disii disponendo il cuore per farlo abile a quello; e rivolgendomi sospirando alla fagiana, la donna, che al numero delle altre falliva, di quella forma in essa mutandosi, agli occhi m'apparve, e così disse: «Che ti disponi a fuggire? Nulla persona più di me t'ama»³³.

La scoperta di Idalogo è decisiva, poiché la sequenza dalla colomba alla fagiana si svela per quello che è, una innovazione significativa del meccanismo metamorfico, che nel caso precede e non conclude l'evento al quale la trasformazione va riferita. Questa astuzia di Amore sottrae alle metamorfosi le loro tradizionali funzioni punitive o pietose, anzi toglie loro ogni significato per rendere assoluto il fascino di una forma "altra" dal reale, non *res facta* – direbbe Isidoro – *sed tantum loquendo ficta*³⁴. In virtù della metamorfosi che la costituisce, la fagiana è significante autonomo e, contemporaneamente, preventivo: esito di finzione e di pronunciamento, anticipa e annuncia una rivelazione esaltante. Idalogo, il personaggio autonimico, dal canto suo non può sfuggire al fascino della apparizione e, superati dubbi e paure, perfeziona nell'affinamento della *elocutio* la sua conversione poetica:

«Seguirolla, e proverò se vera sarà nell'effetto come nel parlare si mostra volenterosa». Entrato in questo proponimento e uscito dell'usato cammino, abbandonate le imprese cose, cominciai a desiderare, sotto la nuova signoria, di sapere quanto l'ornate parole avessero forza di muovere i cuori umani: e seguendo la silvestre fagiana, con pietoso stile quelle lungamente usai, con molte altre cose utili e necessarie a terminare tali disii³⁵.

Siamo, con il *Filocolo*, agli antipodi cronologici delle *Genealogie*, dove risuoneranno le altissime definizioni dell'«artificium mirabile» della poesia, del *fervor* «ex sinu Dei procedens» e degli effetti sublimi che esso produce nell'animo del poeta³⁶. Per giungere a queste occorre peraltro incrociare il *Decameron* con tutto il suo realismo narrativo. Forse è proprio l'attraversamento della

³³ *Ivi*, V, 8, 33-35.

³⁴ Così, infatti, Isidoro definisce la *fabula* (*Etmologiarum libri*, I, 40, 1).

³⁵ *Filocolo*, V, 8, 36.

³⁶ *Genealogie* (a cura di V. ZACCARIA, Milano, Mondadori, 1998) XIV, 7, 1: «[...] in desiderium dicendi compellere, peregrinas et inauditas inventiones excogitare, meditata ordine certo componere, ornare compositum inusitato quodam verborum atque sententiarum contextu, velamento fabuloso atque decenti veritatem contegere» [spingere la mente al desiderio di esprimere o immaginare rare e mai intese invenzioni, comporre in ordine determinato quelle già immaginate, ornare la composizione con una certa insolita tessitura di parole e di concetti, coprire la verità sotto il velo di favole leggiadre].

centuria che ha impedito di riconoscere nel *Filocolo* la presenza di una riflessione estetica e narrativa, trasferita nella *fabula* del personaggio trasformato e, nello stesso tempo, incantato dalle trasformazioni del reale che lo circonda³⁷. Colui che parla a Florio e a Biancifiore dalla differenza della sua trasformazione è figura dell'autore alla ricerca della propria identità, fondata sulle premesse materne e realizzata attraverso le fisionomie cangianti dei *figmenta*, attraverso cioè il suono ornato di un canto antico, metamorfico, eco lontana della metamorfosi originaria.

³⁷ Nelle *Genealogie* (XIV, 9, 6) l'episodio di Idalogo corrisponderebbe alla seconda delle quattro specie della *fabula*, esemplificata con la metamorfosi delle Minie in pipistrelli (OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, 1-54 e 389-415).