



**Giancarlo Alfano, Teresa D'Urso
e Alessandra Perriccioli Saggese (a cura di)**

Boccaccio angioino

Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento

Boccaccio e Sannazaro (angioini)

Carlo VECCE

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Perché, nella tradizione della letteratura italiana, la percezione dei caratteri originari di segno “angioino/napoletano” di gran parte dell’opera di Boccaccio (cioè di quei caratteri che naturalmente lo mettevano, negli anni cruciali della formazione, al centro degli straordinari incroci culturali della Napoli della prima metà del Trecento: la tradizione francese, la tarda letteratura mediolatina, la scolastica, la cultura filosofica, scientifica e medica, la tradizione delle opere di Dante, l’approccio alla lingua greca e anche ebraica, e alle culture mediterranee) è rimasta evanescente, marginale, se non addirittura assente? La questione, naturalmente, andrà collegata alle alterne e difficili vicende storiche e civili del regno di Napoli, tra la seconda metà del Trecento e la prima metà del Quattrocento, tra la fine del regno di Giovanna I e l’avvento di Alfonso il Magnanimo.

Il problema di ricezione si riflette sull’intero *corpus* delle opere di Boccaccio (non solo di quelle definibili “napoletane”, cioè effettivamente composte a Napoli), di cui sarà necessario tornare a studiare l’intera tradizione manoscritta, con un’attenzione particolare non solo a finalità di *recensio* e di costituzione del testo, ma anche di ricostruzione di un mondo di lettori, copisti, possessori. Come è noto, si tratta di una tradizione che risale allo stesso Boccaccio, al suo fortissimo legame con Napoli fino agli anni più tardi, nel persistente desiderio di tornarvi e stabilirvisi, negli ininterrotti legami con gli intellettuali napoletani, le famiglie aristocratiche dei Del Balzo e dei Sanseverino e con la stessa regina Giovanna, e soprattutto con la colonia fiorentina; e si potrebbero ricordare il proposito le vicende del codice Magliabechiano del *Decameron*, la più antica testimonianza manoscritta dell’opera, “abbreviata” per la cerchia napoletana degli Acciaiuoli; la dedica del *De mulieribus* ad Andreina Acciaiuoli, sorella di Niccolò (1362), e quella del *De Casibus virorum illustrium* a Mainardo Cavalcanti, gran siniscalco del Regno

(1372); e infine le *Genealogiae* inviate a Pietro Piccolo da Monteforte (1372), e custodite nella biblioteca di San Domenico Maggiore.¹

Un vuoto apparente segna il passaggio fra Trecento e Quattrocento, nel periodo più difficile e confuso della Napoli angioino-durazzesca. Poi, dopo più di cento anni dalla morte di Boccaccio, nel 1476, Napoli torna ad essere una città “boccacciana”, con la pubblicazione del più importante libro di novelle (e della più significativa ripresa del *Decameron*) nel corso del Quattrocento, il *Novellino* di Masuccio Salernitano. Potrebbe ingannare quella data così tarda (posteriore alla stessa morte di Masuccio): in realtà, tra la morte di Boccaccio e la nascita di Masuccio (a Salerno verso il 1410) erano passati meno di quarant'anni, e la formazione dello scrittore salernitano era avvenuta prima dell'avvento di Alfonso d'Aragona, nei vivaci ambienti culturali tra Salerno e Sorrento che bilanciavano la crisi della capitale durante il regno di Giovanna II. Decisive, allora, le corti delle grandi famiglie aristocratiche angioine, come quella di Boffillo Del Giudice (di origini amalfitane), protettore di Masuccio (fin dalla composizione delle prime novelle) ed esule in Francia dopo la cosiddetta Guerra Angioina tra re Ferrante e Giovanni d'Angiò; un personaggio di notevole interesse storico, anche nelle relazioni politiche e culturali tra Italia e Francia nel Rinascimento.²

Il *Novellino* è un decisivo anello di congiunzione tra la tarda età angioino-durazzesca e l'età aragonese. Il “libro”, nel prologo a Ippolita Sforza duchessa di Calabria, inizia proprio con la memoria della regina Margherita di Durazzo, vedova di Carlo III (ucciso a Visegrad nel 1388), reggente madre del rampollo Ladislao e di Giovanna II, e ritiratasi a Salerno come terziaria francescana (morta nel 1412, la regina sarebbe stata celebrata ancora nella splendida tomba eseguita da Baboccio da Piperno nella cattedrale di Salerno). E anche l'ambientazione storica di molte novelle tende a risalire indietro di una-due generazioni, con un procedimento cronologico analogo a quello riscontrabile nel *Decameron* (le storie di Ciappelletto, Cisti, Chichibio, Madonna Oretta riportavano esplicitamente agli inizi del Trecento), l'inter-

¹ Cursi M., *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007; Sabbatini F., *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli, ESI, 1975; Ricci P. G., *Studi sulla vita e le opere del Boccaccio*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1985; Zaccaria V., «Le fasi redazionali del “De Mulieribus claris”», in *Studi sul Boccaccio*, I (1963), p. 252-332; Billanovich G., «Pietro Piccolo da Monteforte tra il Petrarca e il Boccaccio», in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Firenze, Sansoni, 1955, p. 1-76.

² Dionisotti C., «Miscellanea umanistica transalpina», in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CX (1937), p. 253-300; Nigro S. S., *Le brache di San Grifone*, Bari, Laterza, 1983, p. 97-98.

posizione di un diaframma temporale tra il presente dell'autore/novellatore e il passato prossimo degli eventi raccontati.

Rispetto al *Decameron*, la novità strutturale del "libro" era così dichiarata nel prologo: «[...] avendo da la mia tenera età faticato per esercizio il mio grosso e rudissimo ingegno, e de la pigra e rozza mano scritte alcune novelle per autentiche istorie approbate, ne gli moderni e antiqui tempi travenute, e quelle a diverse dignissime persone per me mandate, sì como chiaro ne' loro titoli si dimostra, per la cui accagione ho voluto quelle che erano già disperse congregare, e de quelle insieme unite fabricare il presente libretto, e quello per la sua poca qualità nominare il Novellino». ³ Negata la cornice decameroniana, intorno alle novelle resta un sistema paratestuale di lettere di dedica, aperto dal prologo a Ippolita (e anche le successive quattro parti saranno introdotte da un prologo), e concluso dal *Parlamento de lo autore al libro suo*. Ogni novella (*Narrazione*) è introdotta da un *Argomento* e da un *Esordio* (la dedica al personaggio illustre), e seguita dal commento morale dell'autore (intitolato appunto *Masuccio*), con differenze stilistico-linguistiche anche notevoli fra le diverse parti. Solo all'inizio della terza parte si dichiara l'imitazione da Boccaccio, quando Mercurio invita l'autore a seguire le orme di Giovenale e del «famoso commendato poeta Boccaccio, l'ornatissimo idioma e stile del quale te hai sempre ingegnato de imitare». ⁴

Perché è necessario ricordare Masuccio, prima di arrivare a Sannazaro? Perché il *Novellino* si inserisce perfettamente in quel che si può definire il "ritorno" di Boccaccio a Napoli, negli anni Sessanta-Settanta del Quattrocento, con la forte ripresa d'interesse per la produzione letteraria in volgare che contraddistingue questa fase del regno di Ferrante. Ed è un Boccaccio oggetto di imitazione, oltre che nelle novelle di Masuccio, nell'evoluzione di un genere minore di prosa legato alla tradizione delle *Eroidi* ovidiane ma anche del *Filocolo* e della *Fiammetta*, l'epistola amorosa sperimentata da Ceccarella Minutolo (che affermava la sua dipendenza dal «limato et alto Petrarca» e dallo «ornato et eloquente Boccaccio») e da Pietro Iacopo De Iennaro, che nelle lettere a Giovanni Cantelmo conte di Popoli databili al 1466-1468 (testi d'accompagnamento a componimenti poetici e quindi inseriti nel

³ Masuccio, *Il Novellino con appendice di prosatori napoletani del '400*, a cura di Petrocchi G., Firenze, Sansoni, 1957, p. 7.

⁴ Masuccio, *Il Novellino...*, cit., p. 208. La definizione di Masuccio come «Boccaccio napoletano» si deve al Settembrini, nell'ed. napoletana del 1874 (Nigro, *Le brache...*, cit.). Cfr. in generale Paparelli G., «Note sulla fortuna del Boccaccio a Napoli nel periodo aragonese», in *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, a cura di Mazzoni F., Firenze, Olschki, 1978, 547-561.

cansonero fatto esemplare dal Cantelmo nel Parigino *it.* 1035) tenta di imitare «lo limato dire del fiorentin Voccaccio».⁵

Il *milieu* è sempre lo stesso: quello delle corti aristocratiche del Regno, in rapporto autonomo o anche dialettico nei confronti della corte aragonese di Napoli. Potrebbe essere questa la cifra distintiva della ricezione di Boccaccio a Napoli, fino al Cinquecento inoltrato, e con un legame stretto (fin dal tempo di Giovanna d'Angiò o Andreina Acciaiuoli) con l'emergenza di grandi figure femminili, nella definizione di un modello eroico per le grandi principesse meridionali fondate (come in Francia) sulla fortuna del *De mulieribus claris*. Basterà ricordare appena la novità tutta napoletana dello sviluppo del genere biografico "al femminile", come la vita di Costanza d'Avalos composta in latino da Giovanni Tommaso Moncada (Napoli, Bibl. Naz. X B 67); o quella di Eleonora Piccolomini, figlia di Antonio duca d'Amalfi e moglie di Bernardino Sanseverino principe di Bisignano, composta in volgare da Pietro Summonte e aggiunta nel 1509 ad un manoscritto del *De mulieribus claris* nel volgarizzamento di Antonio da San Lupidio (Vat. Ottob. lat. 2065, un codice membranaceo datato al 1452), in un contesto in cui emerge, della vita della principessa, soprattutto il *coté* filofrancese e "angioino" della famiglia Sanseverino, esule in Francia con Carlo VIII e Luigi XII; e ad un'altra principessa del "regno" esule in Francia, Margherita Cantelmo, si rivolge il *De mulieribus* di Mario Equicola. Dalla *Fiammetta*, infine, avrebbe preso avvio l'avventura poetica di Vittoria Colonna, con la giovanile *Pistola* del 1512.⁶

Il "ritorno" di Boccaccio a Napoli è comunque condiviso anche dall'ambiente della corte aragonese. Giovanni Pontano, precettore di Alfonso duca di Calabria, è tra i primi ammiratori di Masuccio. Nel 1476 il *Novellino* è stampato postumo a cura di un editore strettamente legato alla corte, Francesco Del Tuppo, che in seguito pubblica la *Commedia* di Dante (1478), il *Filocolo* (8 marzo 1478), la *Fiammetta* (20 settembre 1480), il *Teseida* (26 novembre 1490), oltre ai volgarizzamenti di Esopo e delle *Eroidi*.⁷ Fra tutte, l'edizione del *Filocolo*, prece-

⁵ De Blasi N., «Napoli e l'Italia meridionale», in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, a cura di Asor Rosa A., II/1, *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, p. 266.

⁶ Volpicella S., *Studi di letteratura storia ed arti*, Napoli, Stabilimento tipografico dei classici italiani, 1876; Mercati G., *Ultimi contributi alla storia degli umanisti*, II, Città del Vaticano, 1939, p. 110-119; Vecce C., *Un'apologia per l'Equicola*, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1990; Kolsky S., *The Ghost of Boccaccio. Writings on Famous Women in Renaissance Italy*, Turnhout, Brepols, 2005; Vecce C., «Vittoria Colonna: il codice "epistolare" della poesia femminile», in *Critica letteraria*, a. XXI, n. 78 (1993), p. 3-34.

⁷ Santoro M., *La stampa a Napoli nel Quattrocento*, Napoli, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale, 1984. Possibile anche la presenza a Napoli

duta dalla vita di Boccaccio di Girolamo Squarciafico (singolarmente reticente sulla formazione napoletana, a vantaggio invece dell'accento al leggendario soggiorno a Parigi; Napoli è ricordata solo a proposito di Maria-Fiammetta: «per amore di lei per parecchi anni si dimorò in la bella Parthenope») e accompagnata da quaranta silografie di stile ancora tardogotico, gode di notevole fortuna, ed è subito ristampata nel 1481. Pochi anni prima, intorno al 1470, era stato stampato a Napoli il *Decameron*, dal tipografo «del Terenzio», mentre la *Comedia delle ninfe fiorentine* era uscita a Roma presso Schurener nel 1478, con dedica di Luca Antonio Fortunato a Giovanni della Rovere d'Aragona duca di Sora e prefetto di Roma.

È questo il panorama in cui si forma il giovane Sannazaro, e che spiega come mai, accanto all'apprendistato umanistico latino (compiuto allo Studio con Giuniano Maio e Lucio Crasso), sia stata viva e influente anche la letteratura volgare: in particolare le tre Corone fiorentine, Dante, Petrarca e Boccaccio, e secondariamente la lirica di Giusto de' Conti, la poesia delle origini e la letteratura fiorentina contemporanea (fino a Lorenzo e Poliziano), conosciute anche attraverso la diffusione della *Raccolta Aragonese*.

Il giovane Iacopo sente probabilmente un filo diretto proprio con Boccaccio "napoletano". Sono entrambi residenti nel Seggio di Portanova, una delle circoscrizioni in cui si divideva la città angioina e tardomedievale, anzi quella più vicina al cuore della vita popolare, alle sedi delle nazioni «forestiere» e dei «banchi», delle corporazioni di artigiani e mercanti, tra la Piazza della Sellaria e il Borgo di Sant'Eligio. Già allora (come nel secolo scorso in una memorabile lettura di Benedetto Croce) leggere la novella di Andreuccio da Perugia, per un napoletano, significava associare l'esperienza concreta di luoghi realmente vissuti dello spazio urbano: e la stessa percezione procedeva dalle pagine "napoletane" del *Filocolo* o della *Fiammetta*. Uno spazio che si estendeva dalla città all'immaginario mitografico e letterario, come dimostra il culto della memoria virgiliana a Mergellina, presso l'uscita dell'antica grotta romana, dove si conservava l'antico mausoleo

dell'autografo del *Teseida* (Laurenziano Doni e Acquisti 325), risalente ai primi anni Quaranta e allestito da Boccaccio con ampi spazi bianchi destinati alle miniature (forse da realizzare proprio a Napoli): il manoscritto, non passato nella biblioteca del convento di Santo Spirito a Firenze, ricompare invece nel 1840 nelle mani del bibliofilo francese Etienne Audin, che trasmette da Napoli a Firenze altri libri già appartenuti a Berardino Rota (Vecce C., «Postille di Berardino Rota al *Teseida* del Boccaccio», in *Confini dell'umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di de Nichilo M., Distaso G. e Iurilli A., Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, p. 1379-1402). Sul codice Laurenziano, cfr. Malagnini F., «Il libro d'autore dal progetto alla realizzazione: Il *Teseida*», in *Studi sul Boccaccio*, XXXIV, 2006, p. 3-102.

romano che la tradizione indicava come quello di Virgilio: luogo di ritiro del giovane Boccaccio, e infine di Sannazaro, nella villa dove sorgerà la chiesa di Santa Maria del Parto.

Alla Napoli angioina di Boccaccio si legava la stessa famiglia di Iacopo, i Sannazaro di Lomellina, uomini d'arme scesi a Napoli al servizio di Luigi III e Ladislao di Durazzo; e al periodo di Ladislao risaliva la memoria della loro prosperità di terre e ricchezze, quasi del tutto cancellata da Giovanna II, e non più recuperata con l'avvento degli Aragonesi. Nel 1477 troveremo il ventenne Iacopo non alla corte aragonese (dove entrerà solo nel 1481, come cortigiano di Alfonso duca di Calabria), ma a quella di Pirro Del Balzo, principe di Altamura e duca di Venosa, per il quale Sannazaro organizza gli apparati scenici della festa di nozze del primogenito Federico conte di Acerra con Costanza d'Avalos. È la prima testimonianza del forte legame con Costanza, destinato a durare negli anni successivi (soprattutto dopo la morte di Federico nel 1483, e l'uccisione di Pirro nelle carceri di Castelnuovo per l'implicazione nella Congiura dei Baroni), nel contesto dell'associazione organica ad una grande famiglia aristocratica del regno connotata come "angioina", e a cui era stato legato anche Boccaccio.

Quando, alla fine del 1482, Sannazaro decide di raccogliere le sue prime egloghe in un "libro", la via più agevole (sul modello dei bucolici antichi) sarebbe stata quella già percorsa in latino da Petrarca, Boccaccio, Battista Guarino, Tito Vespasiano Strozzi, Gaspare Tribraco, Boiardo, e in volgare da Arzocchi, Boninsegni, Benivieni, e di nuovo Boiardo, che in quegli stessi mesi, a Ferrara, raccoglieva le sue *Pastorali* per Alfonso duca di Calabria: vale a dire, un "libro" di sole egloghe, in numero più o meno analogo a quello dell'archetipo virgiliano.⁸

Ma, a questo punto, è la lettura intensa della prosa di Boccaccio (*Filocolo*, *Fiammetta*, *Ameto*, *Decameron*) a spingere Sannazaro sulla via dell'invenzione più significativa: il prosimetro, il "libro pastorale" composto di prose ed egloghe, manifesto di un metodo assolutamente nuovo (nella letteratura italiana in volgare, con la parziale eccezione di Poliziano) di lettura, smontaggio e imitazione dei classici "moderni" (Petrarca nella poesia, e Boccaccio nella prosa). Nei fatti, è la prima applicazione sistematica dei principi dell'imitazione umanistica a testi in volgare, anticipazione di quanto Bembo teorizzerà e regolerà quasi quaranta anni dopo nelle *Prose della volgar lingua*.

All'inizio, quel rivoluzionario "libro" sarà ancora avvertito come una raccolta di testi poetici bucolici con una cornice in prosa, un altro "libro

⁸ Carrai S., «La morfologia del libro pastorale prima e dopo Sannazaro», in Id., *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2006, p. 25-34.

di egloghe”, e solo in seguito si confermerà come un vero e proprio “libro pastorale”, come suggerisce il cambiamento di titolo nei due stadi riconoscibili nella tradizione manoscritta della prima redazione dell’opera: prima *Aeglogarum liber Arcadius inscriptus*, poi *Libro pastorale nominato Arcadio*.⁹ In entrambi i casi, il “nome” del libro è lo stesso: *Arcadio* (*Arcadius* in latino), con una titolazione probabilmente d’autore che evoca apertamente il precedente di Boccaccio (si pensi al *Libro chiamato Decameron cognominato Prencipe Galeotto*).

Ancor più delle egloghe, sono le prose il contributo più originale dell’*Arcadia*, come ha osservato Maria Corti: esse «continuavano a rappresentare per il poeta una felice sintesi fra la prosa boccaccesca e l’umanistica, un prodotto armonioso di sintassi e di stile»¹⁰ (una sintesi raggiunta già nella prima redazione dell’opera, dal momento che le prose, rispetto alle egloghe, presentano una ridottissima frequenza di varianti redazionali):

La caratteristica prima della scrittura in prosa dell’*Arcadia* sta nel fatto che essa non presenta fulcri di rilievo, punte, ma procede, per così dire, a onde: come l’unità ritmica dell’egloga è data dal verso e, negli endecasillabi con rimalmezzo, dall’emistichio, in questa prosa poetica l’unità ritmica è realizzata da minime strutture sintattiche che si costituiscono nell’ambito della proposizione e, quindi, del periodo. Il ritmo di un periodo si proietta su quello successivo in base a un impianto a ripetizione, soggetto a lievi varianti, oppure a progressione, cioè a successivo ampliamento mediante l’aggiunta di relative, comparative, consecutive, tipi sintattici prediletti dal Sannazaro.¹¹

Nella storia interpretativa dell’*Arcadia*, già i lettori antichi erano pienamente consapevoli del ruolo giocato da Boccaccio “angioino” nell’elaborazione della prosa sannazariana. Ne fa fede un aneddoto raccontato da Giambattista Crispo, l’erudito salentino autore della *Vita di Giacomo Sannazaro*: il poeta, ormai anziano, «dimandato perché gli era ingrata la lode universale della sua *Arcadia*, rispose:

“Perché è mal sicura quella fama, la quale non ave altro fondamento che il giudizio del volgo” [...] Ascoltava mal volentieri coloro che lodavano l’*Arcadia*, o fosse perché egli stesso preveduto avesse il giudizio che ne fe’ poscia il mondo; avendo egli imitato in quelle prose anzi le altre Opere del Boccaccio, ed affettate molto nel dire, che le Novelle, alle quali sole il miglior giudizio de’ scrittori oggi si attiene, o pur stato fosse che desiderava

⁹ Villani G., *Per l’edizione dell’“Arcadia” del Sannazaro*, Roma, Salerno Editrice, 1989; Vecce C., «Il prosimetro nella Napoli del Rinascimento», in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di Comboni A. e Di Ricco A., Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2000, p. 221-252.

¹⁰ Corti M., *Metodi e fantasmi*, Bompiani, Milano, 1969, p. 322.

¹¹ *Ivi*, p. 294.

tutta la loda all'opera latina, nella quale avea egli consumato venti anni di fatica.¹²

Crispo alludeva precisamente, contrapponendoli al *Decameron*, a testi come il *Filocolo* o l'*Ameto*, invertendo, nel giudizio critico, quella relazione di scambio che nel primo Cinquecento aveva invece suggerito a un Girolamo Claricio una singolare "rassetatura" del prosimetro boccacciano, stampato a Milano da Andrea Calvo nel 1520, ispirata proprio all'esempio dell'*Arcadia*.¹³

Le più ampie identificazioni dell'ipotesto boccacciano si devono all'edizione di Michele Scherillo del 1888, che però ne derivava il giudizio critico del tutto negativo di un'opera considerata «zibaldone di versi e prose» e poco originale «lavoro di musaico». ¹⁴ Si ricordi che siamo al punto più basso, nell'Ottocento, della fortuna dell'*Arcadia*, considerata da Manzoni una «scioccheria» (in una tagliente sentenza ricordata dall'Imbriani),¹⁵ e dismessa con fastidio dallo stesso De Sanctis nella *Storia della letteratura italiana*: «Né della sua *Arcadia* è oggi la lettura cosa tollerabile, e per la rigidità e artificio della prosa monotona nella sua eleganza, e per un cotal vuoto e rilassatezza di azione e di sentimento, che esprime a meraviglia quell'ozio interno, che oggi chiameremmo noia, e allora era quella placidità e tranquillità della vita, dove ponevano l'ideale della felicità». ¹⁶

Piuttosto che una meccanica ricerca delle "fonti" (tipica della scuola storica), è necessario invece cercare di individuare in quella prosa la presenza di Boccaccio come "modello operativo", e il metodo di lavoro

¹² Crispo G., *Vita di M. Jacopo Sanazzaro* (1 ed. *Vita di Giacopo Sannazaro*, Roma, Luigi Zannetti, 1593), cit. da *Le opere volgari di M. Jacopo Sanazzaro*, a cura di Volpi G. A. e Volpi G., Padova, Comino, 1723, p. I-XLV (cit. a p. XXXIV e XLIII).

¹³ Dionisotti C., «Girolamo Claricio», in *Studi sul Boccaccio*, II, 1964, p. 291 - 341; Raimondi E., *Il Claricio. Metodo di un filologo umanista* (1948), Bologna, Bononia University Press, 2009.

¹⁴ *Arcadia di Jacobo Sannazaro secondo i manoscritti e le prime stampe*, con note ed introduzione di M. Scherillo, Torino, E. Loescher, 1888, p. LI-LVII e CIII-CXXXV (cit. a p. L); «Tutta la tela dell'*Arcadia* è ritessuta su quella dell'*Ameto*» (p. CXI); «L'*Arcadia* si può dire addirittura, per certi rispetti, un'opera del Boccaccio» (p. CXII). Meno evidente il rapporto intertestuale con Boccaccio in Torraca F., *Jacopo Sannazaro. Note*, Estratto dalla *Cronaca Annuale* del R. Liceo Vittorio Emanuele (*Il R. Liceo Ginnasiale Vittorio Emanuele II di Napoli pel 1877-78*), Napoli, Vincenzo Morano, 1879, p. 111-114 (più sbilanciato sulle "fonti" classiche); Id., *La materia dell'*Arcadia* del Sannazaro*, Città di Castello, Lapi, 1888, p. 7-15; Id., *Scritti critici*, Napoli, F. Perrella, 1907, p. 198-202.

¹⁵ Imbriani V., *Una opinione del Manzoni smemorata e contraddetta da Vittorio Imbriani*, Napoli, De Angelis, 1878.

¹⁶ De Sanctis F., *Storia della letteratura italiana*, a cura di Gallo N., Torino, Einaudi, 1958, p. 450.

di Sannazaro, che è lo stesso applicato dall'umanista nello studio dei classici latini, testimoniato nel giovanile *Repertorium rerum antiquarum* del codice Viennese lat. 9477: la lettura analitica e la schedatura dei testi sui margini di manoscritti o stampe, la loro trascrizione o rielaborazione in quaderni di servizio, la compilazione di indici tematici o metrici.¹⁷ In una tarda lettera sulle correzioni del *De partu Virginis* all'amico Antonio Seripando, nell'aprile 1521, Sannazaro avrebbe scritto: «Son più de trenta octo anni, che non fo altro se non questa maniera di indagine, né credo haver fatto cosa che non l'habbia observata in buoni autori, per quanto basta lo ingegno mio».¹⁸ È un'indicazione cronologica precisa, che fa risalire al 1482-1483 l'inizio di una prassi testuale sistematica, e non della composizione del poema sacro, o della stessa *Arcadia* (anche se coincide comunque con l'avvio del prosimetro nella prima redazione intitolata *Libro pastorale nominato Arcadio*, in un prologo, dieci prose e dieci egloghe, composta tra la fine del 1482 e la fine del 1485).

Boccaccio, in *Arcadia*, è presente a diversi livelli di "imitazione". In *verbis singulis*, Sannazaro presta particolare attenzione ai fenomeni derivativi, imitandone gli stessi meccanismi nella formazione di latinismi e nella derivazione di aggettivi, sostantivi, verbi. Nelle *iuncturae*, sono ripresi microsegmenti testuali, di due o più parole, soprattutto aggettivo più sostantivo. L'*imitatio in locis* comporta la focalizzazione su un'intera sequenza, con la sua riscrittura (talvolta trascrizione, talvolta completo rovesciamento di tonalità o di segno), e la ripresa o creazione di un repertorio tipico di situazioni e immagini (la descrizione di un giardino o di un paesaggio naturale, di un *locus amoenus* o di un *locus terribilis*, della bellezza femminile ecc.). Infine, è evidente un'*angoscia dell'influenza*, che agisce sulle macrostrutture di derivazione boccacciana: il modello romanzesco del *Filocolo*, la confessione autobiografica della *Fiammetta*, il prosimetro e l'ambientazione bucolica dell'*Ameto*, la cornice del *Decameron*.¹⁹ È il laboratorio di formazione del classicismo "moderno" nella letteratura in volgare (prima della "conversione" di Bembo alla filologia volgare), il luogo

¹⁷ Vecce C., *Gli zibaldoni di Iacopo Sannazaro*, Messina, Sicania, 1998.

¹⁸ Sannazaro I., *De partu Virginis*, a cura di Fantazzi C. e Perosa A., Firenze, Olschki, 1988, p. 96.

¹⁹ I testi di Boccaccio si citano dalle seguenti edizioni: *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*, a cura di Quaglio A. E., Firenze, Accademia della Crusca, 1963; *Caccia di Diana*, a cura di Branca V., e *Filocolo*, a cura di Quaglio A. E., in Id., *Tutte le opere*, a cura di Branca V., vol. I, Milano, Mondadori, 1967; *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di Delcorno C., in Id., *Tutte le opere*, a cura di Branca V., vol. V-2, Milano, Mondadori, 1994; *Decameron*, a cura di Branca V., Torino, Einaudi, 1987. Le citazioni dell'*Arcadia* sono tratte dall'edizione di Sannazaro I., *Arcadia*, a cura di Vecce C., Roma, Carocci, in c.d.s.

dove si inventa una lingua letteraria “mezzana” (e potenzialmente “italiana”) esemplata su Boccaccio nella prosa e su Petrarca nella poesia (con irrisolte, e irrisolvibili, tensioni nel tormento redazionale delle egloghe più antiche, nate in un diverso contesto linguistico e stilistico).

Per il lessico, basti richiamare il fondamentale saggio di Gianfranco Folena, e notare una presenza di Boccaccio prevalente sul piano medio-alto, con la ripresa di latinismi attestati soprattutto in *Filocolo*, *Fiammetta*, *Ameto* (tra gli altri, *abominare*, *agreste*, *amaritudine*, *ampliare*, *ariete*, *blandie*, *caterve*, *circuito*, *corilo*, *crepitanti*, *cubito*, *discorre*, *dilaniare*, *divellere*, *expediti*, *facondo*, *formosissimo*, *frigida*, *in-crepare*, *irsuto*, *mucido*, *occultare*, *parare*, *prosperare*, *purgarsi*, *palestra*, *pavido*, *reliquie*, *ruta*, *salutifera*, *seno di mare*, *sulfurei monti*, *vagabundi greggi*, *vivido colore* ecc.).²⁰ Sul piano della toscantità dialettale, contano di più Poliziano, i Pulci, Arzocchi e i bucolici senesi e fiorentini; interessanti però alcuni casi in cui un possibile prestito da Boccaccio interferisce con l'uso dialettale napoletano, come per *sugare* (*Arc.* VIII 35, *sugando*) col significato di “succhiare”, dal napoletano *zucare* (lat. *sugere*), ma anche nell'*Ameto* (44,8: «bene che il sangue non sughino»; e cfr. anche l'uso di *traghiottire*, *Arc.* VIIIe 89 e IX 28 = *Fiamm.* 4,2,5).²¹

In generale, per Sannazaro, se l'aggettivo tende a essere “petrarchesco”, il sostantivo è di solito “boccacesco”:²² e allora si preferisce il sostantivo “corposo”, con suffissi che ne accrescono volume e risonanza, assolutamente caratteristici della prosa del giovane Boccaccio, nelle serie in *-ezza* (*allegrezza*, *amorevolezza*, *pallidezza*, *prestezza*, *selvatichezza*, *turbidezza* ecc.), *-mento* (*accrescimento*, *allettamento*, *alleviamento* ecc.), *-tore/-trice* (*strangulatore*, *posseditore*). Tra gli aggettivi, si segnalano quelli in *-évole* (*abondevole*, *convenevole*, *dilectevole*, *lacrimevole*). Infine, anche il sistema di derivazioni nominali appare in grandissima parte influenzato da Boccaccio.²³

Alla fine del Quattrocento, il lettore medio dell'*Arcadia* l'avrebbe sentita naturalmente (come avrebbe detto Scherillo) «un'opera di Boccaccio». Bastava iniziare a leggerne il *Prologo*, per riconoscervi il raffinato lavoro d'intarsio tra le opere “napoletane” e il *Decameron*, tra Boccaccio “angioino” e “fiorentino”:

²⁰ Folena G., *La crisi linguistica del Quattrocento e l'Arcadia del Sannazaro*, Firenze, Olschki, 1952, p. 169.

²¹ *Ivi*, p. 175.

²² *Ivi*, p. 180.

²³ *Ivi*, p. 183.

(1) Sogliono il più de le volte gli alti e spaziosi alberi negli orridi monti da la natura prodotti, più che le coltivate piante da dotte mani expurgate negli adorni giardini, a' riguardanti aggradare; e molto più per i soli boschi i selvatici ucelli sovra i verdi rami cantando a chi gli ascolta piacere, che per le piene cittadi dentro le vezzose et ornate gabbie non piacciono gli ammaestrati. (2) Per la qual cosa ancora (si come io stimo) addiviene che le silvestre canzoni vergate ne li ruvidi cortecci de' faggi diletto non meno a chi le legge che li colti versi scritti ne le rase carte degli indorati libri; e le incerate canne de' pastori porgano per le fiorite valli forse più piacevole suono che li tersi e pregiati bossi de' musici per le pompose camere non fanno. (3) E chi dubita che più non sia a le umane menti aggradevole una fontana che naturalmente esca da le vive pietre, attorniata di verdi erbette, che tutte le altre ad arte fatte di bianchissimi marmi, risplendenti per molto oro? Certo che io creda niuno. (4) Dunque in ciò fidandomi, potrò ben io fra queste deserte piagge, agli ascoltanti alberi et a quei pochi pastori che vi saranno, raccontare le rozze ecloghe da naturale vena uscite, così di ornamento ignude esprimendole come sotto le dilettevoli ombre, al mormorio de' liquidissimi fonti, da' pastori di Arcadia le udii cantare; (5) ale quali non una volta ma mille i montani idii da dolcezza vinti prestarono intente orecchie, e le tenere ninfe, dimenticate di perseguire i vaghi animali, lasciarono le faretre e gli archi appiè degli alti pini di Menalo e di Liceo. (6) Onde io (se licito mi fusse) più mi terrei a gloria di porre la mia bocca a la umile fistula di Coridone, datagli per adietro da Dameta in caro duono, che a la sonora tibia di Pallade, per la quale il male insuperbito satiro provocò Apollo a li suoi danni. Che certo egli è migliore il poco terreno ben coltivare, che 'l molto lasciare per mal governo miseramente imboscire.

Il *topos* dell'opposizione tra natura e arte è presentato da Sannazaro in senso non assoluto ma relativo, in quanto riferito alla fenomenologia della percezione estetica, e delle stesse modalità di comunicazione, di trasmissione materiale del testo: le «silvestre canzoni», cioè le ecloghe, se vergate sui «ruvidi cortecci de' faggi», sembreranno più dilettevoli dei «colti versi scritti ne le rase carte degli indorati libri» (*Arc. prol. 2*). L'accenno ai fogli di pergamena dei manoscritti di lusso, resi lisci con l'uso della pietra pomice e impreziositi dalle miniature o dalla legatura in oro, suggerisce un trasparente intreccio di soglie di ingresso e d'uscita: è nella conclusione dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* (il disperato congedo della donna al «piccolo mio libretto»: un testo che verrà ripreso da Sannazaro molti anni dopo, nel finale della seconda redazione dell'*Arcadia*, il *Congedo a la sampogna*) che si legge la medesima opposizione tra natura e arte declinata nell'aspetto esteriore del «libro». Per Fiammetta, è preferibile l'«umiltà» del «libretto» infelice (riflessa nell'abito «vile», nella privazione d'ogni «ornamento», nell'«andare rabuffato con isparte chiome, e macchiato e di squallore pieno»), rispetto alla bellezza superficiale di quelli che sono definiti «libri felici», caratterizzati da «nobili coverte di colori varii tinte e orna-

te, o di pulita tonditura, o di leggiadri minii, o di gran titoli», «li larghi spazii e li lieti inchiostri e l'impomiciate carte» (*Fiamm.* 9,1,4).

Il mosaico continua con il confronto tra una sorgente naturale e le artificiose fontane di marmo e oro, che ricordano la splendida fontana del palazzo del “poggetto” nell'introduzione alla III giornata del *Decameron*, intorno alla quale si dispongono i novellatori del *Decameron* (e in generale l'intera descrizione boccacesca di quel giardino suggerisce la dialettica natura-arte ripresa da Sannazaro): «E chi dubita che più non sia a le umane menti aggradevole una fontana che naturalmente esca da le vive pietre, attorniata di verdi erbette, che tutte le altre ad arte fatte di bianchissimi marmi, risplendenti per molto oro? Certo che io creda niuno» (*Arc.* prol. 3); «una fonte di marmo bianchissimo e con maravigliosi intagli» (*Dec.* 3, intr. 9). Intorno alla fontana del *Decameron* (già presente nell'*Ameto*: *Com.* 26,25: «una fontana di bianchissimi marmi»; e nell'*Amorosa visione* 38,13-30) Sannazaro dispone numerose tessere testuali tratte dalle altre opere di Boccaccio. Le *vive pietre* da cui sgorga l'acqua (memoria classica che può contaminare Virgilio, Ovidio e Claudiano: «vivoque sedilia saxo», *Virg. En.* 1,167; «vivo [...] saxo», *Ov. Met.* 5,317; «vivo de pumice fontes», *Claudian.* 2,103-4) sono già nell'*Ameto*: «fonti chiare, derivate / di viva pietra» (*Com.* 14,37-38); e le *verdi erbette* sono le stesse della *Caccia di Diana* (2,3), in associazione con «una fontana chiara, bella e grande, / abbondevole d'acqua», 2,5-6; cfr. poi *Dec.* 1, concl. 15: il rivo d'acqua scende «fra vive pietre e verdi erbette»). E continua appare l'esibizione/accumulazione di microsegmenti boccacciani: *incerate canne* (*Arc.* prol. 2 = *Com.* 13,5); *risplendenti per molto oro* (*Arc.* prol. 3 = *Filoc.* 2,24,4: «rilucenti per molto oro»); *dilettevoli ombre* (*Arc.* prol. 4 = *Filoc.* 4,17,1); *mormorio* (di acque, da Teocrito e Virgilio, *Arc.* prol. 4 = *Com.* 7,2: «suave mormorio»); *non una volta ma mille* (*Arc.* prol. 5 = *Dec.* 8,7,130); *intente orecchie* (*Arc.* prol. 5 = *Com.* 29,38); *le faretre e gli archi* (*Arc.* prol. 5 = *Tes.* 11,35,7: «faretre e archi»); *alti pini* (*Arc.* prol. 5 = *Filoc.* 5,53,1).

Infine, nella domanda retorica che chiude questa prima sequenza (con il modulo responsivo «Certo niuno») si può riconoscere un passo tipico dello stile del monologo interiore dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* (1,4,3; 6,4,15; e in part. 8,9,8: «Chi dubita [...] Certo niuno»), come anche di altre opere come l'*Ameto*, ad esempio nella I prosa: «Adunque chi sarà colui che per altra sollecitudine ragionevolmente sotto sì alto duca dica non militare? Certo niuno» (*Com.* 1,10).

Nel prologo, Sannazaro dichiara il proposito di «racontare le rozze egloghe da naturale vena uscite» (*Arc.* prol. 4), cioè di “riferire” fedelmente quei canti, di “ricantarli” così come li aveva ascoltati dai

pastori d'Arcadia.²⁴ Lo stesso verbo *raccontare* compare ad apertura dell'*Ameto*, con il significato proprio di "narrare": «la graziosa vista de' suoi tesori, a me indegno mostrati in terra, racconterò nel mio verso» (*Com.* 1,13); e naturalmente nel proemio del *Decameron*: «raccontare cento novelle [...] raccontate in diece giorni» (*Dec.* pr. 13). Pur con l'impiego dello stesso termine, è una variazione semantica significativa: il *Libro pastorale nominato Arcadio* si apre non come un libro "narrativo", ma come una scrittura di "registrazione" (di egloghe, in parte composte in altro tempo e altro contesto, di atmosfere, di paesaggi).

A loro volta, quelle egloghe (nella loro prima esecuzione) sembrano essere "sgorgate" naturalmente, come sorgenti d'acqua; e la *naturale vena* rinvia nuovamente all'introduzione della III giornata del *Decameron*, riproponendo il contrasto tra natura e arte per il tramite dell'immagine della «fonte di bianchissimo marmo» da cui zampilla copiosa l'acqua «non so se da natural vena o da artificiosa» (*Dec.* 3, intr. 9). L'allusione strategica, all'inizio del *Libro pastorale*, introduce anche il filtro dell'"oralità riportata" della cornice del *Decameron*: nell'*Arcadia*, sarà Sannazaro a registrare e «raccontare» i canti dei pastori. E quella "cornice" appare quindi come uno dei due modelli strutturali di base dell'*Arcadia*: da un lato il prosimetro (la *Comedia delle ninfe fiorentine*, d'ambientazione "naturale", e in parte pastorale), dall'altra il *Decameron*, "asciugato" nella sola cornice (anch'essa, a tutti gli effetti, un prosimetro).

Non è un caso, allora, che l'inizio della prima prosa dell'*Arcadia* coincida esattamente con l'inizio della narrazione nell'*Ameto*: «Giace nella sommità di Partenio, non umile monte de la pastorale Arcadia, un dilettevole piano, di ampiezza non molto spazioso però che il sito del luogo nol consente, ma di minuta e verdissima erbetta si ripieno [...]» (*Arc.* I 1) = «In Italia, delle mondane parti chiarezza speciale, siede Etruria [...] si leva un fruttuoso monte [...] nelle piagge del quale, fra gli strabocchevoli balzi, surgeva d'alberi, di querce, di cerri e d'abeti un folto bosco e disteso infino alla sommità del monte» (*Com.* 3,1-2); e richiami allo stesso tempo un'importante similitudine metatestuale dell'inizio del *Decameron*, nel punto in cui Boccaccio chiede alle «graziosissime donne» di non spaventarsi per il racconto della terribile pestilenza del 1348: «Questo orrido cominciamento vi fia non altramenti che a' camminanti una montagna aspra e erta, presso alla quale un bellissimo piano e dilettevole sia reposito, il quale tanto più viene lor piacevo-

²⁴ Tateo F., «La tradizione bucolica e il genere lirico nella struttura dell'"Arcadia"», in Id., *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo, 1967, p. 19.

le quanto maggiore è stata del salire e dello smontare la gravezza» (*Dec.* I, intr. 4).²⁵

L'aggettivo *orrido* era già comparso ad apertura del prologo (*Arc.* prol. 1: *orridi monti*), ma qui Sannazaro suggerisce quale sia la strategia selettiva cui sottoporrà la lezione di Boccaccio: in Arcadia il *cominciamento* non è orrido, ma ci porta subito in un *locus amoenus*, in una condizione di sospensione evocativa, di indefinita lontananza dal cronotopo reale. La fuga dalla città, dalla storia, dalla morte (se pure è avvenuta, con la finzione del viaggio di Sannazaro in Arcadia) non è mai raccontata fino alla prosa VII, in cui Sincero-Sannazaro rivelerà agli altri pastori la propria identità e la propria infelice storia d'amore. La morte, assente nel *cominciamento*, emergerà nel corso dell'opera, scandendone i momenti chiave (il compianto funebre per Androgeo nella prosa ed egloga V, le pulsioni di suicidio di Sincero e Carino nelle prose VII e VIII), e diventando l'elemento dominante nel doppio finale, della prima redazione (il sepolcro di Massilia nella prosa X) e soprattutto della seconda (i giochi funebri per Massilia e il compianto di Ergasto nella prosa ed egloga XI, i presagi di morte nella prosa XII, il compianto per la morte della ninfa di Meliseo nell'egloga XII, e lo stesso *Congedo a la sampogna*).

Rinvio al commento della futura edizione dell'*Arcadia* per l'illustrazione della densa rete intertestuale boccacciana, addensata soprattutto in alcune celebri sequenze: la descrizione del favoloso pianoro sulla sommità del monte Partenio in Arcadia, un "paesaggio letterario" costruito su testi di Virgilio, Ovidio, Claudiano, Teocrito, ma anche Boccaccio, dalla valletta di Diana (*Caccia* 2,1-21) al lussureggiante giardino di Pomona (*Com.* 26,29-38)²⁶ e alla «valle delle donne» (*Dec.* 6, concl. 19-32); la connotazione psicologica di pastori come Ergasto (che richiama il *malinconico* Florio, disperato per la separazione da Biancifiore); i riti per la festa di Pales, basati soprattutto sui *Fasti* ovidiani (*Arc.* III), ma riscritti con le parole di Boccaccio per la festa di Venere nell'*Ameto* (*Com.* 9,3-9); la compiaciuta descrizione della bellezza di Amaranta (*Arc.* IV 4-7), simile alle ninfe dell'*Ameto*,²⁷ ma anche alle maliziose Calmena ed Edea che tentano invano di sedurre Florio (*Filoc.* 3,11); la commemorazione del pastore Androgeo, proiezione del padre di Ergasto (e di Sannazaro) (*Arc.* V 22-29), eco del com-

²⁵ Cfr. anche «un prato di minutissima erba e verde», e «æun prato d'erba minutissima e piena di fiori porporini e d'altri» (*Dec.* 3, intr. 8, e 6, concl. 24).

²⁶ Orvieto P., *Boccaccio o dell'allegoria d'amore*, in «Interpres», II (1979), p. 51-54.

²⁷ Panzera C., «Les nymphes de Boccace et l'essor du genre pastoral», in *Boccace à la Renaissance. Lectures, traductions, influences en Italie et en France*, a cura di Bartuschat J., Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III, 2008, p. 41-61.

pianto di Florio sul finto sepolcro di Biancifiore, e sul vero feretro del vecchio Ascalion (*Filoc.* 3,63,5-6, e 5,75,9).

In generale, sarà possibile osservare una comune strategia di riuso e riscrittura: come aveva già fatto nelle egloghe nei confronti della recente tradizione in volgare (senese e fiorentina), così nelle prose Sannazaro si diverte a smontare il modello boccacciano, riconoscendovi gli spunti classici rielaborati da Boccaccio, da Ovidio a Virgilio e Claudiano, e ricomponendo le tessere in nuove combinazioni. Ma, in realtà, la genesi e l'evoluzione dello stesso *Libro pastorale* (nell'arco dei vent'anni di composizione che lo configurano come un *work in progress*, un'opera in movimento) sembra segnare anche un cambiamento progressivo dell'influenza di Boccaccio. Le prime prose risentono dell'*Ameto* e della cornice del *Decameron* (entrambi prosimetri),²⁸ mentre oltre la metà dell'opera l'emergenza del soggetto (il personaggio autobiografico di Sannazaro-Sincero, esule per amore da Napoli in Arcadia) e l'ampliamento della prosa si accompagnano all'utilizzazione prevalente del *Filocolo* e della *Fiammetta*, oltre che della *Vita nova* di Dante. Ed è singolare che, in questa ripresa del *Filocolo* nelle prose VII-VIII, si registri l'incidenza crescente della storia di Fileno, dell'innocente e inconsapevole anti-Florio che fugge disperato per amore, tormentato da propositi di suicidio e infine trasformato in fonte. In Fileno si proiettano sia Sincero-Sannazaro che il suo doppio, il pastore Carino; e lo stesso Sincero concluderà il viaggio sotterraneo di ritorno dall'Arcadia a Napoli riemergendo miracolosamente da una fontana gorgogliante proprio come Fileno nella parte finale del *Filocolo* (*Filoc.* 5,37,3).

Ritorno a Napoli, dunque. È in questa direzione che si orienta la memoria individuale e collettiva, con il ricordo della città («la nostra città», dice Fiammetta: *Fiamm.* 5,27,1) che rende il legame col Boccaccio «angioino» ancora più stretto. Attraverso Boccaccio si innesca il «rito di ritorno» con cui si conclude l'*Arcadia*, nell'evocazione allegorica della vita e degli intrattenimenti della società di corte contemporanea (come nel *Teseida* e nella *Fiammetta*), ma anche dei miti d'origine (celebrati nell'*Ameto*, 35,2-22): «A me veramente, oltre al piacere grandissimo, commossono per forza le lacrime, udendo sì ben ragionare de l'amenissimo sito del mio paese» (*Arc.* XI 1). Ma tornare a Napoli può anche significare ritrovare la tragica condizione di crisi civile e politica, denunciata nell'egloga X per bocca di Giovan Francesco Carac-

²⁸ In realtà, il rapporto *Ameto-Arcadia*, sopravvalutato da Scherillo per la somiglianza superficiale della struttura del prosimetro e dell'ambientazione bucolica, va ridimensionato perché l'opera di Boccaccio è costruita in modo diverso, e senza quell'intima fusione tra prosa e poesia che costituisce la cifra caratteristica dell'*Arcadia* (Tateo, *La tradizione...*, cit., p. 18).

ciolo, con accenti che richiamano l'egloga *Silva cadens* di Boccaccio (*Buc.* 5,73-93).²⁹

Il *Congedo a la sampogna*, come già il *Prologo*, esibirà apertamente l'imitazione dei congedi del *Filocolo* e della *Fiammetta*, e l'accettazione delle medesime implicazioni poetiche di una letteratura «mezzana»: «A te bisogna di volare abasso, però che la bassezza t'è mezzana via» (*Filoc.* 5,97,7).³⁰ Ma anche la sua conclusione gnomica rivela la presenza del Boccaccio “morale” della *Fiammetta*, in cui Sannazaro ha riconosciuto la voce di Ovidio dai *Tristia* (1,1,27-32): «E se tu alcuna troverai che, leggendoti, li suoi occhi asciutti non tenga, ma dolente e pietosa de' nostri mali con le sue lagrime multiplichi le tue macchie, quella in te sì come santissime con le mie raccogli» (*Fiamm.* 9,1,11). Manzonianamente (e leopardianamente), è il “sugo” di tutta la storia: il tema della solidarietà degli esseri umani di fronte alla realtà universale della morte, del dolore, dell'infelicità.

²⁹ Resta G., «Codice bucolico boccacciano», in *I classici nel Medioevo e nell'Umanesimo*, Genova, Istituto di Filologia classica e medievale, 1975, p. 59-92.

³⁰ Bruni F., *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990.