

TRA DANTE E PETRARCA: BOCCACCIO E L'INVENZIONE DELLA TRADIZIONE (ANCORA SULLA POLITICA DEGLI AUTORI)

1. NASCITA DELLE TRE CORONE

Le tre corone: con questa espressione si è consolidata già nei primi secoli della tradizione letteraria italiana l'immagine di un inizio eccellente, di un'esemplarità fondativa. Un racconto collettivo e condiviso che ha identificato in Dante Petrarca e Boccaccio le vette indiscusse, da ammirare, da imitare semmai, su cui in ogni caso commisurare il senso stesso di ogni sforzo espressivo, in prosa e in poesia. Questo canone, al tempo stesso sorgivo e autoevidente, si è fissato già a cavallo tra i secoli XIV e XV, quando Cino Rinuccini scrisse una *Invettiva* per difendere l'altezza dei tre autori (1398-1400) e quando apparvero i *Dialogi ad Petrum Paulum Istrum* (1401), in cui Leonardo Bruni presentava le opposte opinioni di Coluccio Salutati e Niccolò Niccoli sulla centralità del volgare o del latino.

In verità, come ha mostrato Stefano Jossa in un saggio di sintesi basato anche su dati quantitativi, la triade è stata per lo più interpretata nei secoli come diade, semmai una doppia coppia: Dante e Petrarca da un lato (per es. nelle celebri edizioni curate da Bembo per Aldo Manuzio nel 1501 e nel 1502), o Petrarca e Boccaccio (per es. nel canone linguistico fissato sempre da Bembo nelle *Prose della volgar lingua*: cf. Jossa 2011). Nonostante queste polarizzazioni, sembra in ogni caso confermata la complessiva immagine unitaria offerta dalla letteratura trecentesca, centrata su una solida base locale, che costituì il primato di Firenze, e sullo spostamento dal latino al volgare.

Sin da subito, potremmo dunque dire, la triade trecentesca è stata identificata come co-fondatrice, in diversi ambiti e con funzione differente, della nuova tradizione della letteratura volgare.¹ Sin da subito, e anzi sin da quando, nel 1353, Boccaccio inviò a Petrarca la copia della *Commedia* vergata di suo pugno. Com'è noto, il Certaldese accompagnava

¹ Di recente, Martin Eisner ha anzi parlato di un «pivotal role Boccaccio's texts, arguments, and narratives play in the formation of this tradition» (Eisner 2013: 3).

quel dono col carne *Ytalie iam certus bonos*, dove invitava l'amico a non disprezzare dei «versus [...] patrio tantum sermone sonoros» (vv. 4-5), spiegando che Dante aveva voluto dimostrare «quid metrum vulgare queat [...] modernum» (v. 9), mostrandosi, lui teologo e vate, degno dei massimi riconoscimenti se una *improba mors* non fosse sopraggiunta a impedire che egli ricevesse il meritato alloro («meritis tamen improba lauris / mors properata nimis vetuit tamen vincire capillos» (vv. 21-22). Rivolgendosi al poeta laureato per meriti conclamati nell'ambito della poesia latina (vv. 1-2), Boccaccio raccomandava insomma il predecessore, dichiarandolo degno del medesimo premio, che avrebbe dovuto ricevere per la sua eccellenza nell'ambito della poesia volgare.

Due lauree per due diversi ambiti: con questa immagine il piú giovane scrittore intendeva fissare l'ormai avvenuta istituzione di una nuova tradizione letteraria. La coppia esemplare, tuttavia, lungi dal formare una diarchia regnante su due campi contigui ma distinti, viene subito riproposta come esemplarità nella successione. Come leggiamo negli ultimi versi, infatti, la lettura della *Commedia* viene raccomandata perché, leggendola meditando e approvandola, Petrarca saprà acquistarsi un grande favore (vv. 38-39). L'offerta boccacciana suona ambigua: Dante è «con-civem doctumque satis pariterque poetam» (v. 37), dunque è *pari* per livello a Petrarca, che potrà degnamente accoglierlo tra le sue letture principali; ma Dante è anche ciò che consentirà a Petrarca di essere letto, meditato e approvato universalmente («nam si / feceris, ipse tibi facies»: vv. 37-38).

Fissando la coppia istitutiva della nuova letteratura, il carne *Ytalie iam certus bonos* sembra promuoverne un'immagine dialettica e dinamica, improntata all'emulazione e al possibile superamento. Lo dimostra un passaggio importante, in cui Boccaccio si augura che dopo la lettura, il venerabile amico gli dirà volentieri: «sei tu, caro Boccaccio, il secondo Dante». Così suona il testo latino: «dicensque libens: "Erit alter ab illo / quem laudas meritoque colis, per secula, Dantes [...]"» (vv. 29-30). Il passaggio è delicato, e avrà – com'è noto – importanti conseguenze nell'amicizia tra i due scrittori. Delicato in particolare per la sua peculiare «logica gerarchica». Se Boccaccio si presenta come «alter Dantes», è evidente che c'è un primo, che è Dante, e un secondo, che è lo stesso Boccaccio. Inoltre, se il riconoscimento della «secondità» viene conferito da Petrarca, ciò è possibile in quanto il poeta di Laura è esterno all'ambito della poesia in volgare e può pertanto giudicare una gerarchia poetica che

non lo riguarda. Ma se è così, come potrà assurgere egli stesso alla fama di Dante? Tale era, inequivocabilmente, il senso del discorso boccacciano: «nam si / feceris, ipse tibi facies» (vv. 37-38).

La questione è ancora più delicata quando si valuti un altro aspetto dell'istituzione qual è prospettata da Boccaccio, che è per lui senza dubbio una tradizione fiorentina. Dante e Petrarca sono infatti accomunati dalla medesima «Florentia mater» (v. 31). Dante è «gloria gentis / altera Florigenum» (vv. 20-21, cc.mm.); egli è cioè fiorentino, ma altera gloria, seconda gloria della stirpe fiorentina, dopo appunto Petrarca, il quale però dovrebbe a sua volta venerare in Dante il *conciuem*, poeta a lui pari (*pariterque*: v. 37). *Alter*, d'altro canto, è anche Boccaccio, che viene dopo Dante, e che è, anche lui, fiorentino: lui, «quem genuit grandis vatum Florentia mater» (vv. 30-31). Lui che si fissa in maniera definitiva nella firma posta in calce alla missiva poetica: «Iohannes Boccaccius de Ceraldo Florentinus».

Com'è noto, le incertezze, le contraddizioni, forse l'ipocrisia di Boccaccio provocarono la reazione di Petrarca, che nella *Familiare XXI* 15 volle ribadire la propria equanimità nei confronti di Dante, che fu *conterranens*, e poeta, *nobilis* per il contenuto ma *popularis* per lo stile, dalle cui lodi egli certo non teme «laudis detrimentum» per sé, tanto più che il suo interlocutore (Boccaccio) afferma che tutto il bene che dice dell'altro (Dante) si converte in gloria per lui (Petrarca). Segue, prima della lunga discussione sulla figura dantesca e sul tema dell'invidia in cui per lo più consiste l'epistola, un assai ambiguo elogio della venerazione boccacciana per l'Alighieri, la cui luce è agitata dal plauso ventoso, cioè vuoto, del volgo, ma che per suo merito potrà finalmente essere esaltata da «veris teque seque dignis laudibus».

Nella stessa epistola, come anche è noto, Petrarca torna sulla fiorentinità dei tre protagonisti del discorso, e soprattutto mira a scartarsi rispetto all'immagine di poeta in volgare, attività cui si sarebbe dedicato solo da giovane. Poco importa sapere che gli autografi petrarcheschi smentiscono la sua pretesa indifferenza rispetto alla composizione di rime volgari; conta invece sottolineare che il poeta reagì al discorso boccacciano rivendicando la centralità del latino e inserendosi dentro la tradizione illustre della poesia antica. Stessa posizione avrebbe adottato nella *Senile V* 2, dove parla di quegli «homines non magni ingenii», che per mestiere recitano poesie nelle corti e che ampliano il loro repertorio facendosi regalare dei componimenti dai più bravi poeti. Le poesie che

essi portano in giro di corte in corte sono, inevitabilmente, «materno presertim carattere», cioè in volgare, e lo stesso Petrarca si è prestatato ad aiutarli preso da compassione per la loro grama vita.

Da questa osservazione, l'epistolografo prende spunto per concentrarsi nuovamente sul tema dell'invidia; o, piú precisamente, sul tema dell'eccellenza poetica. Commentando infatti la notizia che Boccaccio avrebbe bruciato tutti i componimenti giovanili dopo aver letto quelli dell'amico che adesso gli scrive, Petrarca lo rimprovera di averlo fatto non per umiltà ma per superbia, e cioè per non aver accettato di essere superato nel campo della poesia volgare. E precisa: finché «non tibi primum locum arrogas, humilitas ea est», ma, se «secundum tertiumve pati nequis, vide ne superbie vere sit» (vv. 29-30). Detto ciò, Petrarca riprende tutti i termini del carne latino che aveva ricevuto anni prima: sarebbe per te così grave essere superato, non dico da me (magari ti fossi al livello...), ma da «ille nostri eloquii dux vulgaris», cioè da Dante? «Sopporti così a malincuore – ha tradotto Monica Bertè – di essere sopravanzato da uno o due, per di piú tuoi concittadini, o comunque da pochissimi?»

In anni recenti la questione della *appetentia primi loci*, della gara per il primato poetico è stata analizzata da Monica Bertè (1998) nell'introduzione alla sua edizione dell'epistola, da Carla M. Monti (2002) e da Jonathan Usher (2007), nonché – in una prospettiva piú ampia di “fondazione” della tradizione letteraria, da Eisner (2013). Ci si può pertanto esimere dal commento puntuale dell'intero fascicolo di cui ho qui ricordato i passaggi salienti. Mi limito a concludere questa lunga premessa citando un ultimo breve passaggio petrarchesco, sempre dalla *Senile V 2*, quando il mittente invita l'amico a rassegnarsi: «sic penitus persuasum est vel tibi vel aliis ut ego te in hoc ordine, velim nolim, superem» (rr. 165-66). Esiste dunque un' *ordo*, ha sottolineato Bertè: ed è infatti proprio questo il punto. Nonostante Petrarca mostri di voler scartare rispetto alla scrittura in volgare, nonostante si richiami, per coerenza con la sua strategia culturale complessiva, alla somma trafila latina, nemmeno lui può ignorare l'avvenuta nascita di una nuova tradizione, che trova il suo indiscutibile inizio in Dante e che, una volta istituita, produce una logica della gerarchia e del superamento: l'*ordo*, infatti, risponde a ragioni di qualità letteraria piuttosto che di cronologia.

2. INSERIRSI NELLA TRADIZIONE

Quel che abbiamo sinteticamente ripercorso riguarda il Boccaccio ormai scrittore maturo. Al problema della “tradizione volgare” egli era stato però sensibile sin dalle prime prove di scrittura. La questione era del resto preminente per un giovane che si affacciava al campo letterario partendo da una situazione di duplice svantaggio: a) scrivere in volgare; b) scrivere in volgare in un ambiente culturale diverso dal proprio.

Altrove ho provato a ricostruire alcune delle strategie individuate da Giovanni per situarsi nel mondo delle lettere (cf. Alfano 2012). Principale tra queste fu la costruzione di un'immagine di autore, realizzata in stretto collegamento con l'immagine dell'opera come libro. A partire dal *Filostrato* fino al caso esemplare del *Decameron*, Boccaccio fa infatti entrare in scena un Autore, che si rivolge a una o più lettrici, la cui esistenza è garantita dalla medesima consistenza materiale di un libro. Si tratti della «forma d'uno picciolo libro» con cui si presenta il *Filostrato*, del «titolo di questo libro», come leggiamo nello stesso poemetto, o delle celebri rubriche incipitaria ed explicitaria del Centonovelle («Comincia il libro chiamato Decameron cognominato precipe Galeotto») e «Qui finisce la Decima e ultima giornata del libro chiamato Decameron cognominato precipe Galeotto»), in ogni caso l'Autore esiste in quanto è iscritto in un volume rilegato (mi limito a ricordare le due occorrenze ancora del *Decameron*: «Comincia la Prima giornata del Decameron, nella quale, dopo la dimostrazione fatta dall'autore per che cagione...»; «Conclusione dell'autore»).

La necessità di realizzare un'immagine d'autore, credo, veniva al giovane scrittore dall'esempio di Dante Alighieri, il quale, come ha suggestivamente discusso Albert Russel Ascoli, aveva lavorato in più direzioni per accreditarsi come autore moderno, ossia un autore non tutelato dal crisma del tempo trascorso e dal cumulo progressivo di commenti ricevuti dai suoi testi. Significativamente, lo studioso ha ricordato che nella *Vita nova* Dante delinea una storia poetica, che dal mondo antico va ai trovatori e poi ai Toscani. L'effetto retorico di una tale storia poetica ha due volti: «in the first place, it establishes a line of continuity between past and present»; essa inoltre individua un insieme di grandi autori, cioè dei «greatest of the poetic *auctores*» (Ascoli 2008: 194-5). Si tratta di un passo importante verso il possibile inserimento dello stesso Dante in questa compagnia eccellente, diventando il «sesto tra cotanto senno» di cui si leggerà poi in *Inferno* IV 102.

Circa quindici anni prima di Ascoli, Francesco Bruni ha ricordato che «Dante stabilisce un nesso fra le rime volgari e le donne», ricavandone il principio «che la poesia volgare deve restare fedele alle sue origini, e cioè confinarsi alla “materia [...] amorosa”» (Bruni 1990: 35-6). Assunta la medesima prospettiva, il Boccaccio avrebbe avuto il merito di estendere questo nesso dalla lirica alla narrativa (in versi e in prosa), rimanendo sempre fedele all’indicazione della *Vita nova* 16, che qui ricordo:

anticamente non erano dicitori d’amore in lingua volgare, anzi erano dicitori d’amore certi poete in lingua latina; tra noi, dico [...] non volgari, ma litterati poete queste cose tractavano. E non è molto numero d’anni passati che apparirono prima questi poete volgari; ché dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino, secondo alcuna proportionione. E segno che sia picciolo tempo, è che se volemo cercare in lingua d’oco e in quella di sí, noi non troviamo cose dette anzi lo presente tempo per .cl. anni. [...] E lo primo che cominciò a dire sí come poeta volgare si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, alla quale era malagevole d’intendere li versi latini.²

Sin dai primi anni napoletani, Boccaccio comprende il senso dell’operazione dantesca e si mette sulla scia del suo ammiratissimo predecessore. Ma come si poteva effettivamente realizzare questa *scelta* per il volgare? Che cosa significava, concretamente, venire *dopo Dante*? Significava, come abbiamo visto riaprendo il carteggio Boccaccio-Petrarca datato agli anni ’50-’60, inserirsi in una nuova tradizione. Una tradizione che aveva già conosciuto importanti svolte interne. Vi era infatti ormai un’ampia serie di opzioni che non apparivano più valide, o meglio: che non potevano corrispondere al progetto di un’attività professionale incentrata sulla letteratura. Nonostante gli esempli prestigiosi, e il modello ancora vivente di Cino, appariva oramai debole la pubblicazione di componimenti isolati, tutt’al più adottabile per un uso “cortigiano”, o per la “comunicazione interna” tra letterati. Né si poteva considerare attività degna di un poeta la stesura di opere, in volgare, che avessero carattere compiutamente ed esclusivamente morale.

Non dunque il poeta, ma nemmeno il “maestro” poteva più costruirsi come tale riadattando le forme comunicative fin lì abituali, cioè quelle orientate a riformulare in termini prescrittivi un sapere pregresso e comune (enciclopedie, trattati). È vero, Boccaccio sarebbe ritornato a

² Dante, *Vita Nova* (Gorni): 148-50.

questo ambito di scrittura, ma ciò sarebbe avvenuto dalla prospettiva latina, inserendosi nella scia dell'innovativa operazione petrarchesca: da lì Boccaccio avrebbe rilanciato la sua ambizione a occupare la posizione del *magister* e dell'*auctoritas*.

Ma prima di concentrare gran parte delle proprie energie intellettuali nella nuova prospettiva dell'erudizione e del nesso poesia/teologia, ai tempi della sua residenza napoletana il giovane scrittore aveva dovuto anzitutto situarsi nella tradizione volgare. C'era però una difficoltà: se infatti è sempre vero che porsi dentro una tradizione significa anche inventare quella stessa tradizione, cioè trovarla ed esibirla, Boccaccio, e con lui tutti gli scrittori che emersero dopo la morte di Dante, si trovò costretto ad *attivare una tradizione già inventata* (e per giunta *appena* inventata, cioè "nuova"). Egli non poteva limitarsi a giustificare le proprie scelte in sede teorica o programmatica, ma doveva farlo attraverso la pratica della scrittura letteraria, misurandosi con Dante, ma senza imitarlo in maniera diretta.³

3. IL CASO DELLA *CACCIA DI DIANA*

Che non fosse una cosa semplicissima, soprattutto in un panorama culturale ancora assai mobile lo dimostra il caso della *Caccia di Diana*. Al di là delle discussioni sulla scelta metrica che viene abitualmente ricondotta a una filiazione dal sirventese perduto di cui lo stesso Alighieri parla nel suo primo «libro», il rapporto con Dante è dimostrato dall'intera struttura della *Caccia*,⁴ e soprattutto dal *Canto XVIII*, nel quale la donna amata viene elogiata come una «angelica bellezza» che, «del ciel discesa veramente pare / venuta a dare agli occhi uman chiarezza» (vv. 16-18). E ancora lo dimostra la dichiarazione di eccedenza dell'oggetto rispetto allo stile, tanto che il narratore-personaggio può affermare che «in parte più di lode

³ Con la prospettiva della storia della lingua, Paola Manni (2003: 63) ha osservato qualcosa di analogo spiegando che la «memoria di Dante diviene parte integrante della scrittura del Petrarca e del Boccaccio», certo però «a loro volta aperti a un vasto spettro di influssi e suggestioni».

⁴ Per alcune filigrane dantesche nell'operetta, cf. Mercuri 1987: 379-81.

degna / serbo di dir con laude piú verace» (vv. 50-51), dove l'ancora incerto controllo stilistico dell'autore fa risaltare l'occorrenza di un lemma ad alta densità concettuale nella *Vita nova* qual è «lode».

Le note alle edizioni del poemetto, a partire da quelle di Vittore Branca a quelle apportate nell'ultima edizione critica, permettono di saggiare piú compiutamente la presenza della *Vita* nella *Caccia*, per cui è inutile soffermarvisi ancora.⁵ Se non per porre qualche domanda, forse ovvia, su quella che continuiamo a considerare la prima operetta boccacciana. E innanzitutto chiediamoci: a chi poteva esser rivolto un poemetto popolato dall'aristocrazia napoletana trasfigurata in panni allegorici? Era rivolto ai Napoletani o ai Fiorentini? Ai primi, presumibilmente. Ma a quali Napoletani? A coloro che frequentavano la Corte, s'è risposto di solito. In effetti, i nomi delle donne protagoniste della caccia rimandano alle piú importanti famiglie napoletane. A questo proposito, e passando per un istante alla sociologia della letteratura, mi sembra interessante notare che nel catalogo sono presenti tanto la nobiltà di Seggio, quanto (sebbene minoritaria) l'aristocrazia feudale di origine francese, quanto ancora le nuove famiglie ascese ai ranghi nobiliari in virtù dei servizi resi alla Corona nei diversi ambiti dell'amministrazione e dell'industria. È un fatto interessante, perché sembra corrispondere alla descrizione che gli storici dell'età angioina sono venuti realizzando negli ultimi decenni, anche verificando il dibattito prosopografico che s'articò a Napoli e nel Regno (poi Viceregno) nei secoli successivi. Alle conflittualità tra i vari gruppi, la politica angioina, anche per iniziativa dell'Acciaiuoli e dell'ambiente a lui vicino, rispose enfatizzando l'importanza del servizio e della fedeltà al re.⁶ Ne venne fuori una politica culturale che mirava a magnificare il modello feudale, con la sua ritualità e la conseguente gestione della conflittualità. Da questo punto di vista, pare che Boccaccio abbia colto assai per tempo l'importanza di un codice culturale capace di attrarre e amalgamare le diverse componenti dell'*élite* angioina. Alla luce di ciò, occorre però ipotizzare che a quell'ambiente il nostro autore potesse in qualche modo

⁵ Cf. il commento di Vittore Branca a Boccaccio, *Caccia di Diana* (Branca), nonché il lavoro di Anthony K. Cassell and Victoria Kirkham in Boccaccio, *Caccia di Diana* (Cassell-Kirkham), e adesso l'introduzione e le note di Irene Iocca a Boccaccio, *Caccia di Diana* (Iocca). Sul contesto linguistico-sociale napoletano in cui visse il giovane Boccaccio, cf. De Blasi 2009.

⁶ Cf. Sabatini 1975 e Vitale 2003, in part. p. 174.

arrivare, visto che in forma di omaggio faceva i nomi di chi vi apparteneva.

Dunque, i lettori dovevano essere Napoletani, tanto più che, per quanto fossero in rapporti d'affari con l'aristocrazia indigena e con quella oriunda francese, è improbabile che dei lettori fiorentini s'appassionassero alla trasfigurazione cortesemente allegorica e qualche po' araldica delle signorine e signore locali. A meno che, ancora una volta, non s'ipotizzasse che la nazione fiorentina subisse una forma di attrazione culturale verso quel mondo letterario, come se vi riconoscesse l'immagine di una *élite*. Il che potrebbe anche essere; ma sarebbe forse poco, se pensiamo che i Fiorentini si erano già alleati con famiglie importanti e che nel contempo stavano realizzando la scalata alle posizioni chiave del Regno. D'altra parte, non manca di colpire che Boccaccio non fa menzione di donne fiorentine, né mi pare siano state identificate, tra i nomi in verità non sempre trasparenti delle protagoniste, donne che fossero, a quell'epoca, o che sarebbero state, in epoca successiva, consorti di uomini fiorentini. Che fa una bella differenza con quanto sarebbe accaduto dopo qualche decennio, quando lo stesso Boccaccio avrebbe dedicato il *De mulieribus claris* ad Andreina Acciuoli, mentre un manoscritto del *De casibus* entrava nella Biblioteca della regina Giovanna (cf. Sabatini 1975: 93-115).

Se insomma ragioniamo in termini di sociologia della letteratura e teniamo conto delle informazioni provenienti dalla ricerca storica ricaviamo l'impressione che il progetto del giovane autore fosse ispirato in chiave napoletana e aristocratica, piuttosto che fiorentina e mercantile. Ma se è veramente così, allora perché tante allusioni a Dante? Già appare francamente incredibile che dei lettori napoletani fossero a conoscenza del sirventese dantesco (ammesso sia mai esistito o fosse ancora conservato a quel tempo), mentre è invece assai più probabile, come ha opportunamente osservato Guglielmo Gorni, che tra i modelli della *Caccia* che stavano leggendo o ascoltando quei lettori credessero di riconoscere i *Tournoiments des dames* francesi o le affini operette provenzali. Un rapporto di prima mano con la *Vita nova*, e soprattutto un rapporto così intenso da poter funzionare per allusione, appare improbabile nell'ambiente franco-napoletano (cf. Dante, *Vita Nova*, 2, 11). Al di là della ripresa del metro, quanti Napoletani "indigeni" e quanti Napoletani "di Francia" sarebbero stati capaci di cogliere la pervasiva filigrana dantesca dell'opera? C'era già, nei primi anni '30 del Trecento, così tanto e così

vario Dante negli *atelier* dei copisti locali? È opportuno ricordare le precise parole di Giorgio Pasquali: «le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono» (Pasquali 1951: 11). Quanti erano i lettori presenti a Napoli che potevano cogliere l'allusione?

Eppure la presenza dantesca è innegabile, come, tra gli altri, ha ampiamente dimostrato Guglielmo Gorni (1981: 207). E una tale presenza significa che Boccaccio voleva fortemente stabilire un chiaro rapporto con Dante in quanto capostipite della nuova tradizione volgare. Che i riferimenti s'intendessero o meno, quel che contava per lui in quel momento iniziale della sua carriera era *attivare quella tradizione*: risultarvi iscritto significava segnalare la propria ascendenza, e la conseguente inclusione nel novero degli autori. Perché questo significava attivare la nuova tradizione: passare dall'Autore (quel che ancora noi chiamiamo "il Sommo poeta") agli autori, cioè al sistema della letteratura in lingua volgare.⁷

4. CULTURA FRANCESE E OPZIONE STRATEGICA

La fitta presenza del mondo francese a Napoli porta a una seconda considerazione. Sebbene sia possibile rinvenire qualche individualità importante (Chrétien, ovviamente, Maria di Francia, ovviamente), dalla Francia non arrivavano gli autori, ma forme, storie, materiali narrativi. La letteratura francese non era letteratura che si fosse organizzata come "tradizione" volgare: l'incerta consistenza storica e individuale di Chrétien, così come la labilità del nome di Maria sono sintomi – mi pare indiscutibili – del fatto che quel mondo non aveva avuto un'esperienza di sintesi che permettesse ai poeti di presentarsi direttamente in rapporto con la grande

⁷ Il dott. Vittorio Celotto (che ha letto il dattiloscritto di questo lavoro, e che qui ringrazio), mi fa osservare che nella *Caccia di Diana* Boccaccio segue il modello della retorica dello stilnovo, certamente riconoscibile anche dal pubblico della corte napoletana, che poteva percepirla come il punto più avanzato della lirica contemporanea. Se Dante era l'"inventore di quel codice", il testo era però costruito su un'intelaiatura retorica attraverso cui l'élite angioina poteva sentirsi culturalmente legittimata. Anche in questo caso mi sento tuttavia di poter insistere sul passaggio dall'Autore (anche inteso come sintesi di una precedente pluralità di esperienze letterarie) agli autori: per Boccaccio, Dante è la matrice, e il fondamento, della Tradizione Volgare.

linea della cultura e letteratura latine. L'attenzione, in quei testi, era semmai legata alla *estoire*, alla *matière*, che di anello in anello giungeva infine sulla pergamena o sulla carta dell'ultimo scrivente, che talvolta poteva anche, semmai a giusta ragione, proclamarsene "autore" in quanto maestro del *sens* e dell'*entendement*. La storia dell'io nella letteratura antico-francese ricostruita da Michel Zink non è, d'altra parte, una storia di io-autori che si susseguono, ma tutt'al più, nel caso dell'esperienza trobadorica, una storia di io-autori che convivono, ognuno con la sua *vida* distinta e, per così dire, adiacente rispetto a quella degli altri, al di fuori di una concezione verticale, per filiazione successiva dei poeti (mentre, al contrario, nella Penisola italiana ben presto i nuovi autori si rivolgono ai predecessori dando loro del «padre»; cf. Zink 1985). Del resto, che Boccaccio non riconoscesse nel mondo transalpino l'inizio della tradizione volgare e nemmeno un modello di autorizzazione cui ispirarsi è confermato dal fatto che nelle sue opere non si trova mai un equivalente di quell'Arnaut che per Dante è il «miglior fabbro del parlar materno» (Pg XXVI).

Prima di sviluppare oltre il ragionamento, è bene ribadire un'altra ovvietà che riguarda le frequentazioni letterarie del giovane Boccaccio. È infatti ben noto che nella prima metà del s. XIV a Napoli vi fu un'ampia circolazione di testi francesi, oitanici e occitanici. Che il re fosse estraneo a questa cultura, ispirato com'era ai rigori religiosi d'ispirazione pauperistica, non vuol dire che lo fossero «la famiglia di principi e principesse, coi loro séguiti particolari», come s'esprime Sabatini (1975: 84). Ampiamente nota è anche la notizia del rapporto del nostro Giovanni con Carlo, Duca di Durazzo (cui nel 1339 indirizza l'epistola *Crepor celsitudinis*), figlio di Agnese di Périgord: ciò che indusse il Torraca (1915: 120) a supporre che «il Boccaccio salì più d'una volta la scala dell'"Ospizio durazzesco", lì, presso il Castel Nuovo». Piuttosto che nella biblioteca di re Roberto, dov'è attestata con certezza, per eredità materna, la presenza di un solo («unum») libro «de Romanczo in gallico» (mentre invece pare fosse cospicua la presenza di opere devozionali in antico francese), fu negli ambienti principeschi che Giovanni poté conoscere gli originali e i volgarizzamenti delle opere provenienti dalla Francia. Del resto, qualche credito va pure dato alla cronaca catalana di fine Trecento citata da Sabatini, dov'è detto che le donne napoletane, «di corte e cittadine», seguivano la moda d'Oltralpe danzando e cavalcando «axi com a hom», dedicandosi ad «abrasier e a basar los homens devant tot hom tot iorn», nonché a «cantar frances» (cf. Sabatini 1975: 85).

Affianco a questi elementi di contesto, si potrebbe inoltre riaprire il faldone dei sopravvissuti codici, napoletani o esemplati a Napoli, come il Laurenziano Gaddiano 71, il cui contenuto testimonia il livello della cultura volgare in città: quattro *Eroidi* volgarizzate e glossate; la così detta *Istoriotta troiana*; il volgarizzamento dell'*Eneide* che va sotto il nome di Andrea Lancia; il poemetto dell'*Intelligenza*. Secondo Maurizio Perugi si tratterebbe di un codice in cui convivono (e s'intrecciano) la componente napoletana e quella fiorentina, a ognuna delle quali andrebbe attribuito una metà del contenuto. In particolare, dopo aver ricordato che il volgarizzamento ovidiano è «tributario di una versione francese affermatasi verso la metà del sec. XIII», lo studioso ha osservato che le glosse commentano un «classico della scuola medievale», utilizzando materiale oitanico e occitanico, di tipo sia mitologico-narrativo, sia lirico. Se Limentani (1963: 236) ha parlato di una tecnica, tipica del giovane Boccaccio, basata sul «reimpiego di una serie di schemi fissi», la stessa può essere riscontrata anche nel sistema delle glosse presenti nel Laurenziano Gaddiano 71, il quale «sembra riprodurre con esattezza un manuale su cui Boccaccio ha studiato, e che ha messo a profitto per le opere del periodo napoletano» (Perugi 1989: 135-6). Lo studioso riassume così le caratteristiche del codice in questione: 1) un testo classico come le *Eroidi* è utilizzato per veicolare materiale gallo-romanzo; 2) Boccaccio ha compulsato questo manoscritto o un suo affine; 3) il codice, o il suo modello, è stato confezionato in ambiente angioino, «almeno per quanto riguarda il volgarizzamento delle *Eroidi* dal testo francese e la loro giunzione [...] a un sotto-prodotto della storia troiana» (Perugi 1989: 142).

Dunque, la formazione letteraria di Giovanni Boccaccio è effettivamente comprensibile all'interno delle coordinate culturali del mondo angioino. Lo è per la sua conoscenza delle opere oitaniche e occitaniche; lo è per il rapporto con certa produzione mediolatina di provenienza francese (su cui in particolare ha insistito Francesco Bruni); lo è anche per la mediazione che gli ha consentito di entrare in rapporto col mondo latino, e in special modo con l'amato Ovidio.

Confermata la cornice consueta, vorrei tornare sul problema che mi sta a cuore, la collocazione del nostro autore dentro il panorama della tradizione volgare italiana. Se infatti ragioni biografiche, e forse anche ragioni culturali più profonde (quelle che innervano le relazioni tra Firenze e Napoli in quei decenni) lo portano a sovrapporre elementi fio-

rentini ed elementi francesi, è evidente che Boccaccio sceglie assai precocemente di affermarsi come autore. Per farlo, egli non poteva tener presente la tradizione narrativa oitanica, che gli offriva elementi deboli: La medesima debolezza era presente nella materia antica, raramente trasmessa da opere che fossero riconosciute come prodotto di un singolo autore. Diverso il caso della tradizione provenzale, questa sí basata su una trafila di nomi di poeti, a partire da Guglielmo IX d'Aquitania, ma, nonostante la sua frequentazione del genere lirico, non sembra che Boccaccio abbia impiantato su questo il suo progetto letterario (su questa parte dell'opera boccacciana, cf. Tufano 2006). La scelta boccacciana poté invece reggersi grazie al confronto con Dante (e successivamente con Petrarca), cioè con l'inserimento in quella nuova tradizione che l'Alighieri aveva cominciato a disegnare alla fine del s. XIII e che aveva poi raffigurato in maniera particolarmente suggestiva nel *Purgatorio*. Mentre però Dante aveva costruito quella tradizione secondo il modello del superamento e dell'autosuperamento, Boccaccio optò per un modello plurale e in compresenza, così da garantirsi, al tempo stesso: a) una cronologica emblematica, con un grande modello per ogni epoca; b) una variazione tipologica, con un grande modello per ogni genere o registro espressivo.

5. FARSI UN NOME

Ho già richiamato un mio lavoro in cui ho provato a mostrare alcune delle operazioni strategiche realizzate da Boccaccio per autorizzarsi alla letteratura e in particolare ho riproposto in sintesi il modo in cui egli avrebbe affidato alla immagine del libro il compito di sancire la trasformazione di un "io" scrivente nella «persona» dell'Autore. Se ha ragione Stillingner a parlare del testo come di una «unitary image» (Stillingner 1992: 127), allora la presentazione dell'opera sotto forma di libro (e semmai la sua offerta a una dedicataria) assume il carattere di autorizzazione, di assunzione dello scrivente dentro il sistema degli autori, che è quanto dire degli *auctores*. Un simile atteggiamento può essere del resto collegato alla pratica concreta di copista cui Boccaccio si dedicò più volte nella vita. Il caso più preciso di connessione tra impianto codicologico (*mise en page*, scelta della grafia, disposizione dei rapporti testo/glosse) e programma ideologico-letterario è quello del codice Chigi I v 176, un tempo unito al Chigi I VI 213, che lo scrittore esemplò mettendo insieme, di seguito, la

Vita nuova di Dante (preceduta dalla sua *Vita di Dante*), *Donna me prega* di Cavalcanti col commento di Dino del Garbo, il suo poema *Ytalie iam certus honos*, le *canzoni distese* di Dante e il *Fragmentorum liber* di Petrarca (ossia la cosiddetta “forma Chigi”, appunto, del *Canzoniere*). L’analisi puntuale, e la convincente interpretazione di questo codice (e del gemello, contenente la *Commedia*, che verosimilmente gli era collegato) proposta da Eisner (2013) rafforzano ulteriormente l’ipotesi, che qui mi permetto di avanzare, di un progetto consapevole realizzato da Boccaccio nei diversi piani della scrittura letteraria e dell’operato culturale: dalle ambascerie in Romagna all’allestimento di codici a, infine, la lettura pubblica della *Commedia* dantesca.

Rubando un concetto al celebre regista François Truffaut, si potrebbe parlare per Boccaccio di una *politique des auteurs*, cioè di un’opzione mirante a dare allo scrittore (nel caso cinematografico al regista), lo status di autore al di là di ogni altro intervento alla creazione e diffusione dell’opera. Si spiega così la grande inventività formale del nostro autore che, davvero inserendosi nella scia dantesca, sperimenta continuamente nuove soluzioni espressive, dal poemetto in terza rima al romanzo in prosa, dall’“invenzione” dell’ottava rima alla trasfigurazione delle ovidiane *Heroides* in una forma di narrazione autobiografica al femminile, dal poema epico (ancora inedito in lingua volgare) al *Decameron*, prima raccolta coerente di materiali narrativi brevi. Non dunque il riferimento a un genere letterario, a una forma pre-costituita o a un repertorio narrativo già confezionato, ma un intervento consapevole e fortemente segnato dalla propria personalità stilistica. Lo si vede per esempio nel *Filocolo*, dove lo spunto narrativo proviene dal diffusissimo racconto di Florio e Biancofiore, trasformato però nel primo romanzo in prosa d’autore della letteratura che noi diciamo italiana, attraverso la dilatazione di un’esile trama amorosa che giunge ad assumere le dimensioni di un romanzo bizantino (genere peraltro ancora ignoto a quel tempo), infarcito di inediti quanto dottissimi riferimenti eruditi.

Una tale politica d’autore fu realizzata, ricordavo prima, attraverso una serie di dispositivi formali, il primo dei quali potrebbe definirsi “la via del libro”. A questo si potrebbe affiancare un’altra strategia di autorizzazione che chiamerei “la via del nome”. Entrambi i percorsi in effetti trovavano il loro modello in Dante, nella *Vita nova* prima che nella *Commedia*, e il giovane scrittore doveva aver riflettuto sull’opera del suo grande predecessore anche in quanto “fiorentino fuori di Firenze”. Del

resto, la logica letteraria della *fama*, com'è stato osservato anche a proposito della letteratura occitanica non lirica, stabiliva che un'autorità consistesse innanzitutto nell'invocazione/evocazione di un nome (cf. Vieillard 2001). La questione che si poneva per Boccaccio era di arrivare ad averlo, un nome da invocare ed evocare.

Sarebbe stato questo, in effetti, il lavoro cui si sarebbe dedicato negli anni della maturità, quando avrebbe scritto una biografia di Dante, in cui non solo l'Alighieri risulta modellato quasi a propria immagine e somiglianza (si leggano a confronto il terzo paragrafo della *Vita di Dante* e *Genealogia deorum gentilium*, XV, x), ma dove, soprattutto, è chiaramente fissato il canone della letteratura universale: prima nella forma ristretta, per cui dopo «Omero tra' greci e Virgilio tra' latini» appare Dante che scrisse nel «volgare nostro» (*Pd* XIV); poi nella forma allargata, quando Boccaccio sancisce il rapporto tra autore e città natale sciordinando un catalogo in cui Firenze sta a Dante come le città greche stanno a Omero, Mantova a Virgilio, Sulmona a Ovidio, Venosa a Orazio, Aquino a Giovenale, «e molte altre» (*Pd* XVIII). La difficoltà del nostro autore a «farsi un nome» sarà anche proprio in questa lenta, progressiva acquisizione di un rapporto col luogo d'origine, che si fisserà infine, come ha dimostrato ancora Victoria Kirkham (1998), nella firma «Johannes de Certaldo» (che è peraltro la formula con la quale gli si rivolgerà abitualmente Petrarca).

Ecco che allora, se da una parte le controfigure d'autore, nelle opere volgari napoletane, contribuiscono a edificare – ancora una volta in un gioco di rispecchiamenti che deve adombrare l'immagine primitiva – la presenza di un autore, e se dall'altra nel mondo medievale era diffusa la metafora artigianale per identificare il «concetto di autore» (cf. Bourgain 2001),⁸ l'operazione successiva di Boccaccio sarebbe consistita nel farsi un nome attraverso l'associazione con un luogo.

Per illustrare questo terzo dispositivo di autorizzazione (che si potrebbe chiamare «la via del luogo natio») può essere utile partire dalla biografia boccacciana realizzata da Filippo Villani e raccolta da Angelo Solerti. Vi leggiamo che, giunto al ventottesimo anno d'età e vivendo ancora a Napoli, ma nella zona periferica della Pergola, un giorno «forte

⁸ Kendrik 2001 ricorda il caso del canzoniere C, la cui sezione dedicata a Giraut Riquier inizia con l'avvertimento che il libro è «escrig per la sua man». A questo ambito si possono ricondurre le affermazioni del *Filostrato* e del Filocolo secondo cui chi si presenta come «io» rispetto al «tu-lettore» ha «ridotto» o «composto» un libro.

accidit» che Giovanni facesse una passeggiata «solus ad locum ubi Maronis cineris humati fuere». Contemplando il sepolcro, il giovane avrebbe cominciato ad «accusare et deflere fortunam, qua cogebatur invitus mercaturis sibi improbis militare», convertendosi così, quasi d'un súbito, agli studi letterari: il padre, constatando che l'«inclinationem coeli» aveva più potere sul figlio «quam patris imperia, suis annuit studiis, et quibus potuit favoribus iuivit».⁹

Se il riferimento alla *inclinationem* proviene probabilmente dal già ricordato paragrafo decimo del quindicesimo libro delle *Genealogie*, l'aneddoto quasi agiografico trova invece fondamento nelle epistole napoletane del 1339, redatte nel periodo in cui Boccaccio aveva lasciato l'originaria dimora cittadina per sistemarsi alla periferia occidentale della città, ai piedi del «monte Falerno», come amava scrivere nella *salutatio*, e più precisamente «apud busta Maronis». Con questa formula, quel che probabilmente era un declassamento, o comunque un allontanamento dal centro più vivo dei traffici urbani, veniva tramutato in un progresso nella carriera poetica. Non si può escludere qui una dimensione immaginaria di tipo compensatorio, ma mi sembra necessario ribadire che si tratta in ogni caso di un passaggio fondamentale nell'auto-costruzione del giovane scrittore.

Conta poco sapere se Boccaccio abbia effettivamente spedito le epistole o se si sia invece trattato di un esercizio retorico. Conta certo meno rispetto al fatto che i quattro episodi, conservati nell'autografo Zibaldone laurenziano e riconducibili, per l'ordine nel quale sono presenti nel manoscritto, al breve periodo della primavera 1339, segnano l'acquisizione progressiva di un'immagine di sé in quanto autore. Abbiamo così: l'invio di un componimento poetico a una personalità della corte angioina (forse Carlo di Durazzo); il dialogo a distanza con un grande intellettuale avignonese di cui ci si dichiara *discipulus* (si ritiene potersi trattare di Petrarca); un'intemerata contro un amico che ha tradito la fiducia del mittente, volutamente redatta *obscure*, quindi con alto impegno retorico, per

⁹ Filippo Villani, *De Joanne Boccaccio poeta*, in Solerti 1904: 672-3. «Virgil's ghost inhabits B.'s poetry from first to last, from the forest of "Partenope" where "nymphs" from the court of King Robert of Anjou assemble for the *Caccia di Diana*, to the tomb bust in "Parthenope" near Fiammetta's love court in the *Filocolo*, to the "virgin Parthenope" in the history of Fiammetta's ancestry from the *Ameto*, to that "Parthenias" who towers as an ideal citizen-poet in the *Genealogie*» (così Kirkham 2001: 65).

costringere il destinatario-traditore a sforzarsi nella comprensione (che sarà la forma piú sottile di vendetta); infine una lettera di auguri a un amico che è passato alla vita delle armi, ma che da giovane ha saputo coltivare gli studi nonostante l'avversità della famiglia,¹⁰ lettera che termina con la richiesta di ricevere dall'amico in prestito una copia della *Tebaide*.

Sebbene in maniera desultoria, i quattro testi epistolari disegnano dunque un percorso autobiografico dominato dalla letteratura, dalla ricerca della sapienza attraverso la poesia (con significativa anticipazione del futuro discorso sui poeti teologi che verrà svolto in *Genealogie*, XV, VIII); un percorso realizzato che il mittente ha compiuto insediandosi dentro la «virgiliana [...] Neapolis» (ep. II, 2), nel nome del grande poeta latino. Per questa via, Johannes, percorrendo i sentieri di campagna che correvano all'epoca intorno ai «busta Maronis», avrebbe raggiunto l'altro grande poeta, il fiorentino che aveva inaugurato – secondo il giudizio dato per primo da Menghino Mezzani – la fondazione della letteratura in lingua italiana. Si collocava così secondo tra i nuovi autori; o forse terzo, come decenni dopo gli avrebbe sussurrato, perfido, Francesco Petrarca (cf. Billanovich 1955).

Il progetto d'inserirsi nella costellazione dei poeti si fissava così attraverso la triplice via del nome, del libro e del luogo, battendo le quali Giovanni Boccaccio si lasciava alle spalle le piú modeste maschere dello *scriptor*, del *compilator* e del *commentator* per diventare, finalmente, un *auctor*. Al pari dei registi della cosiddetta *nouvelle vague* francese degli anni '50 del Novecento, si potrebbe dire che con la sua operazione egli realizzò una vera e propria “politica degli autori”, che mirava a imporre, dentro il sistema della produzione e distribuzione letteraria dell'epoca, un insieme di individualità autonome. Al di là degli anacronismi, se ne può trovare conferma anche in un'osservazione di Alberto Vàrvaro (1999), il quale ha spiegato che, in un'epoca in cui il testo – nel caso piú semplice – appare come il risultato di un negoziato tra copista e antografo» (cioè il frutto di specifiche modalità di trasmissione), è piú opportuno pensare a un «gradiente di autorialità», che a una effettiva “personalità” come verrà definendosi nei secoli successivi. All'epoca delle tradizioni attive, delle interpolazioni e integrazioni ermeneutiche, in un periodo in cui la narrativa in

¹⁰ Cf. il testo latino: «sed a te scientie cognita margarita, mercantium habitu palliatus, sacra studia sectabaris et aquas elyconici fontis furtive gustabas avidius» ep. IV, 7.

prosa, e soprattutto quella breve non gode di prestigio letterario, Boccaccio, intelligente seguace della svolta dantesca, appare invece come l'istitutore di un principio forte di autorialità basato sulla costituzione di una sequenza cronologica e qualitativa di nomi intorno alla quale si organizza la tradizione della nuova poesia volgare.

Giancarlo Alfano
(Università degli Studi di Napoli Federico II)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Caccia di Diana* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. I, Milano, Mondadori, 1967.
- Boccaccio, *Caccia di Diana* (Cassel–Kirkham) = Giovanni Boccaccio, *Diana's Hunt. Caccia di Diana. Boccaccio's First Fiction*, ed. and trans. by Anthony K. Cassel, Victoria Kirkham, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991.
- Boccaccio, *Caccia di Diana* (Iocca) = Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*, ed. critica e commentata a c. di Irene Iocca, Roma, Salerno editrice, 2016.
- Dante, *Vita Nova* (Gorni) = Dante Alighieri, *Vita Nova*, ed. a c. di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

LETTERATURA SECONDARIA

- Alfano 2012 = Giancarlo Alfano, *In forma di libro: Boccaccio e la politica degli autori*, in Giancarlo Alfano, Teresa D'Urso, Alessandra Perriccioli Saggese (a c. di), *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Bruxelles, Peter Lang, 2012: 15-29.
- Ascoli 2008 = Albert Russel Ascoli, *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Bertè 1998 = Monica Bertè, *Introduzione a Francesco Petrarca, Senile V 2*, Firenze, Le Lettere, 1998.
- Billanovich 1955 = Giuseppe Billanovich, *Pietro Piccolo da Monteforte tra il Petrarca e il Boccaccio* (1955), in Id., *Petrarca e il primo Umanesimo*, Padova, Antenore, 1996: 459-524.
- Bourgain 2001 = Pascale Bourgain, *Les verbes en rapport avec le concept d'auteur*, in Michel Zimmermann (sous la dir. de), *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*. Actes du colloque, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999, Paris, École des Chartes, 2001: 361-74.
- Bruni 1990 = Francesco Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990.
- De Blasi 2009 = Nicola De Blasi, *Ambiente urbano e linguistico di Napoli angioina (con testimonianze da Boccaccio)*, «Lingua e stile» 44 (2009): 173-208.
- Eisner 2013 = Martin Eisner, *Boccaccio and the Invention of Italian Literature. Dante, Petrarch, Cavalcanti, and the Authority of the Vernacular*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

- Gorni 1981 = Guglielmo Gorni, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981.
- Jossa 2011 = Stefano Jossa, *La fortuna delle "tre corone" in età moderna*, in Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà (a c. di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. II, Erminia Irace (a c. di), *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, Torino, Einaudi, 2011: 678-683.
- Kendrik 2001 = Laura Kendrik, *L'image du troubadour comme auteur dans les chansonniers*, in Michel Zimmermann (sous la dir. de), *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*. Actes du colloque, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999, Paris, École des Chartes, 2001: 507-19.
- Kirkham 1998 = Victoria Kirkham, *Johannes de Certaldo: la firma dell'autore*, in Michelangelo Picone, Claude Cazalé Bérard (a c. di), *Gli Zibaldoni di Boccaccio: memoria, scrittura, riscrittura*. Atti del Seminario internazionale di Firenze - Certaldo, 26-28 aprile 1996, Firenze, Cesati, 1998: 455-68.
- Kirkham 2001 = Victoria Kirkham, *Fabulous Vernacular. Boccaccio's «Filocolo» and the Art of Medieval Fiction*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.
- Limentani 1964 = Alberto Limentani, *Introduzione a Giovanni Boccaccio, Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. II, Milano, Mondadori, 1964.
- Manni 2003 = Paola Manni, *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Bologna, il Mulino, 2003.
- Mercuri 1987 = Roberto Mercuri, *Genesis della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in Alberto Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana. Storia e Geografia*. I. *L'età medievale*, Torino, Einaudi, 1987: 229-455.
- Monti 2002 = Carla Maria Monti, *Per la Senile V 2 di Francesco Petrarca*, «Studi petrarcheschi» 15 (2002): 98-128.
- Pasquali 1951 = Giorgio Pasquali, *Stravaganze quarte e supreme*, Vicenza, Neri Pozza, 1951.
- Perugi 1989 = Maurizio Perugi, *Chiose gallo-romanze alle «Eroidi»: un manuale per la formazione letteraria del Boccaccio*, «Studi di Filologia italiana» 47 (1989): 101-48.
- Sabatini 1975 = Francesco Sabatini, *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1975.
- Solerti 1904 = Angelo Solerti (a c. di), *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto*, Milano, Vallardi, 1904.
- Stillinger 1992 = Thomas C. Stillinger, *The Song of Troilus. Lyric Authority in the Medieval Book*, Philadelphia, University of California Press, 1992.
- Torraca 1915 = Francesco Torraca, *Giovanni Boccaccio a Napoli (1326-1339)*, Napoli, Pierro, 1915.
- Tufano 2006 = Ilaria Tufano, *Quel dolce canto: letture tematiche delle «Rime» di Boccaccio*, Firenze, Cesati, 2006.

- Usher 2007 = Jonathan Usher, «*Sesto fra cotanto senno*» and «*Appetentia primi loci*»: Boccaccio, Petrarch and Dante's Poetic Hierarchy, «Studi sul Boccaccio» 35 (2007): 157-98.
- Vàrvaro 1999 = Alberto Vàrvaro, *Il testo letterario*, in Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Vàrvaro (dir.), *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*. I *La produzione del testo*, t. 1, Roma, Salerno editrice, 1999: 387-422.
- Vielliard 2001 = Françoise Vielliard, *Auteur et autorité dans la littérature occitane médiévale non lyrique*, in Michel Zimmermann (sous la dir. de), *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*. Actes du colloque, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999, Paris, École des Chartes, 2001: 375-89.
- Vitale 2003 = Giuliana Vitale, *Élite burocratica e famiglia. Dinamiche nobiliari e processi di costruzione statale nella Napoli angioino-aragonese*, Napoli, Liguori, 2003.
- Zink 1985 = Michel Zink, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985.