

# La lingua di Giovanni Boccaccio



Marco Biffi – Nicoletta Maraschio

Università di Firenze

Ultima revisione 26 Settembre 2002

## **Presentazione del modulo**

Nonostante il ruolo fondamentale svolto da Boccaccio nelle vicende linguistiche italiane, raramente nei manuali di storia della lingua gli si concede uno spazio autonomo e di largo respiro come avviene in questo modulo, in cui si intende mostrare l'importanza del grande autore trecentesco per la prosa letteraria italiana nella duplice veste di inventore e di modello linguistico pressoché costante nel corso dei secoli.

Particolare attenzione è rivolta al processo di formazione che conduce Boccaccio alla prosa volgare più matura; proprio per evidenziarne le caratteristiche principali si analizza la lingua non solo del *Decameron* ma anche delle opere minori. Pertanto, dopo aver descritto le caratteristiche del fiorentino trecentesco, e il quadro culturale in cui Boccaccio si trova ad operare, sono prese in esame le opere giovanili.

Per quanto riguarda il *Decameron* si è puntato sull'intreccio strettissimo fra oralità e scrittura che caratterizza il capolavoro: infatti se il parlato (che è alla base dell'atto stesso del novellare compiuto dalla brigata dei giovani protagonisti) si infila di continuo nel tessuto linguistico del racconto, lo scritto costituisce, con le sue "regole grafiche" e le sue strutture logiche, melodiche e in genere colte, una parte fondamentale di quell'ampio affresco della società contemporanea costituito dalla raccolta di novelle.

Infine si sono analizzate le modalità di assorbimento della prosa di Boccaccio: dalle fasi più magmatiche dei secoli dominati dall'umanesimo fino alla canonizzazione cinquecentesca, che filtra su un registro alto la lingua dell'autore trecentesco, ponendola come modello di riferimento, più o meno contrastato, per la lingua scritta italiana fino all'Ottocento.

## **Guida al modulo**

### **Scopo del modulo**

Scopo del corso è fornire allo studente un profilo sintetico della lingua di Boccaccio, inquadrandola nella storia della lingua italiana trecentesca, e seguendone il processo di diffusione e di elevazione a modello linguistico nazionale nel corso dei secoli successivi. Lo studente sarà avviato all'analisi di alcuni fenomeni grafici, fonetici, morfologici, sintattici e lessicali attraverso l'uso di una metodologia specifica.

### **Lista degli obiettivi**

#### **UD 1 - Boccaccio e il fiorentino trecentesco**

Obiettivo di questa unità didattica è saper delineare il quadro linguistico in cui Boccaccio si trovò ad operare e rapportarlo alle scelte linguistiche da lui effettuate.

Sottoobiettivo: conoscere le ragioni storiche del predominio linguistico fiorentino nella Toscana medievale.

Sottoobiettivo: conoscere le caratteristiche del fiorentino trecentesco.

Sottoobiettivo: individuare alcuni tratti specifici del fiorentino negli scritti di Boccaccio.

Sottoobiettivo: familiarizzare con alcuni fondamentali fenomeni e termini specifici della linguistica storica.

#### **UD 2 - Le opere giovanili e la pratica della poesia**

Obiettivo di questa unità didattica è saper delineare la formazione linguistica di Boccaccio, a partire dall'apprendistato nel settore linguisticamente già affermato della poesia volgare.

Sottoobiettivo: delineare un quadro delle opere poetiche minori precedenti il *Decameron*.

Sottoobiettivo: conoscere i modelli culturali e le fonti dell'autore.

Sottoobiettivo: individuare le caratteristiche della lingua poetica di Boccaccio.

**UD 3 - La pratica della prosa e l'*Epistola napoletana***

Obiettivo di questa unità didattica è riconoscere nelle opere giovanili in prosa quegli elementi e quei tratti che, portati a completa maturazione nel *Decameron*, consentiranno a Boccaccio di plasmare una prosa volgare capace di porsi a modello per la lingua nazionale.

Sottoobiettivo: delineare un quadro delle opere minori in prosa anteriori al *Decamero*

Sottoobiettivo: conoscere le caratteristiche della prosa del giovane Boccaccio.

Sottoobiettivo: comprendere le implicazioni linguistiche generali dell'*Epistola napoletana*.

Sottoobiettivo: familiarizzare con i concetti di "registro", "dialettalità riflessa", "ipercorrettismo".

**UD 4 - La lingua del *Decameron* fra scrittura e oralità: la componente "colta"**

Obiettivo di questa unità didattica è comprendere le caratteristiche della lingua del *Decameron*, con particolare attenzione alla componente colta.

Sottoobiettivo: comprendere l'importanza del pubblico per la scelta della lingua usata da Boccaccio.

Sottoobiettivo: conoscere i modelli colti sottesi al *Decameron*.

Sottoobiettivo: conoscere le caratteristiche della scrittura di Boccaccio in relazione ai problemi di testualità.

Sottoobiettivo: delineare le caratteristiche sintattiche della prosa del *Decameron*, valutando gli aspetti di imitazione del latino e quelli innovativi.

Sottoobiettivo: verificare il plurilinguismo tipico del capolavoro di Boccaccio.

**UD 5 - La lingua del *Decameron* fra scrittura e oralità: la componente parlata**

Obiettivo di questa unità didattica è evidenziare gli elementi della lingua parlata presenti nel *Decameron*.

Sottoobiettivo: analizzare le tecniche di rispecchiamento del parlato impiegate da Boccaccio.

Sottoobiettivo: riconoscere alcuni costrutti tipici del parlato.

Sottoobiettivo: valutare le strutture sintattiche e lessicali riconducibili al parlato.

**UD 6 - Tra volgare e latino**

Obiettivo di questa unità didattica è inserire la figura di Boccaccio nel pre-umanesimo valutando le implicazioni linguistiche della scelta di una letteratura dotta.

Sottoobiettivo: conoscere la produzione latina e volgare posteriore al *Decameron*.

Sottoobiettivo: delineare le caratteristiche della letteratura pre-umanistica.

Sottoobiettivo: analizzare il rapporto tra latino e volgare nella seconda metà del Trecento.

Sottoobiettivo: verificare le caratteristiche linguistiche del *Decameron* nelle opere volgari posteriori.

Sottoobiettivo: valutare l'importanza di Boccaccio come mediatore culturale e linguistico.

## **UD 7 - La fortuna linguistica di Boccaccio**

Obiettivo di questa unità didattica è descrivere le modalità di diffusione del modello linguistico di Boccaccio, con particolare attenzione alla codifica cinquecentesca.

Sottoobiettivo: saggiare l'impatto linguistico di Boccaccio tra Trecento e Quattrocento a partire dalle modalità di diffusione delle sue opere.

Sottoobiettivo: conoscere le teorie linguistiche dei grammatici cinquecenteschi che scelgono Boccaccio come punto di riferimento per la prosa italiana.

Sottoobiettivo: descrivere l'operazione di "normalizzazione" del *Decameron* operata nella seconda metà del Cinquecento e le conseguenti implicazioni per la lingua nazionale.

### **Contenuti del modulo**

Il modulo è costituito dalle lezioni, che comprendono schede linguistiche di approfondimento sui testi presi in esame.

### **Attività richieste**

Attività fondamentali:

- a) lettura e studio del modulo;
- b) svolgimento degli esercizi di autovalutazione;
- c) consultazione del dizionario in linea per l'esatta individuazione del significato dei termini linguistici usati nell'unità didattica.

Attività facoltativa: ricerca linguistica nella banca dati di testi letterari in linea, per verificare la presenza dei fenomeni linguistici presi in considerazione nel modulo.

## **Indice delle unità didattiche**

### **UD 1 - Boccaccio e il fiorentino trecentesco**

L'unità didattica presenta uno schizzo del fiorentino trecentesco del quale il *Decameron* rappresenta, per quanto concerne la prosa letteraria, l'espressione più ricca e significativa.

1.1 - L'emergere di Firenze nel panorama culturale e linguistico toscano

1.2 - L'idea cinquecentesca di "secolo d'oro"

1.3 - Il plurilinguismo nella Firenze del Trecento

1.4 - Qualche esempio fonologico

### **UD 2 - Le opere giovanili e la pratica della poesia**

L'unità didattica presenta in modo sintetico le opere di Boccaccio precedenti il *Decameron*, soffermandosi in modo particolare sulle caratteristiche formali, stilistiche e linguistiche delle opere poetiche.

2.1 - Lo sperimentalismo letterario e linguistico

2.2 - Il periodo napoletano: la formazione

2.3 - Il ritorno a Firenze

2.4 - La poesia in terza rima

2.5 - La poesia in ottave

**UD 3 - La pratica della prosa e l'*Epistola napoletana***

L'unità didattica prende in esame le opere non poetiche che precedono la stesura del *Decameron*, puntando all'individuazione degli elementi linguistici e stilistici che solo in esso troveranno piena maturazione. Fra i testi in prosa anteriori al capolavoro di Boccaccio, particolare attenzione è stata rivolta all'*Epistola napoletana*, per le notevoli e più generali implicazioni storico-linguistiche e per la sua importanza come primo esempio di "letteratura dialettale riflessa".

3.1 - La prosa degli esordi: il *Filocolo*

3.2 - Tra poesia e prosa: la *Commedia delle ninfe fiorentine*

3.3 - Verso il *Decameron*: l'*Elegia di Madonna Fiammetta* e i volgarizzamenti da Livio

3.4 - Tra letteratura riflessa e "parlato": l'*Epistola napoletana*

3.5 - Il dialetto napoletano secondo Boccaccio

3.6 - La ricerca di un registro colloquiale

**UD 4 - La lingua del *Decameron* fra scrittura e oralità: la componente "colta"**

L'unità didattica (che è strettamente collegata a quella successiva) ha come obiettivo centrale quello di tratteggiare la componente colta della lingua del *Decameron*. Si considerano quindi alcuni dei più significativi fenomeni testuali, grafici e sintattici che rientrano nella "grammatica della scrittura", all'interno di un quadro unitario in cui scrittura e oralità sono strettamente intrecciate.

4.1 - Forme della comunicazione: l'autografo, le dichiarazioni d'autore, il destinatario

4.2 - Rispecchiamento della realtà e modelli colti

4.3 - La veste esterna del libro: cura editoriale e punteggiatura

4.4 - Grafia

4.5 - La sintassi dello scritto: l'influenza del latino

4.6 - La sintassi dello scritto: connettivi e melodia



**UD 5 - La lingua del *Decameron* fra scrittura e oralità: la componente parlata**

L'unità didattica (che è strettamente congiunta a quella precedente) ha come tema centrale quello del rispecchiamento del parlato nel *Decameron*. Si considerano alcuni dei più significativi fenomeni testuali, sintattici e lessicali che rientrano nella "grammatica del parlato", all'interno di un quadro unitario in cui scrittura e oralità sono strettamente intrecciate.

5.1 - Riflessi di parlato

5.2 - Alcune desinenze verbali

5.3 - La sintassi del parlato

5.4 - Qualche sondaggio lessicale

**UD 6 - Tra volgare e latino**

Nell'unità didattica si analizza la produzione letteraria posteriore al *Decameron*, puntando soprattutto su due aspetti fondamentali: il rapporto tra volgare e latino nel Boccaccio, quale rappresentante fondamentale del pre-umanesimo, e le dinamiche di formazione del modello delle "Tre Corone", che avrà un'importanza decisiva nella successiva storia linguistica italiana.

6.1 - Le opere latine

6.2 - Il *Corbaccio*

6.3 - Il culto di Dante

6.4 - La nascita del modello delle "Tre Corone"

**UD 7 - La fortuna linguistica di Boccaccio**

L'unità didattica offre un panorama della fortuna di Boccaccio come modello linguistico nazionale, analizzando in particolar modo le tappe iniziali della diffusione delle sue opere e la successiva elevazione del *Decameron* a canone della prosa italiana.

- 7.1 - La diffusione delle opere di Boccaccio tra Trecento e Quattrocento
- 7.2 - La svolta dell'umanesimo volgare
- 7.3 - Bembo e i grammatici e i lessicografi del primo Cinquecento
- 7.4 - Tra Controriforma e filologia: le "rassetture" del *Decameron*
- 7.5 - La mediazione di Salviati e il *Vocabolario* dell'Accademia della Crusca
- 7.6 - La lingua di Boccaccio tra Seicento e Novecento

## UD 1 - Boccaccio e il fiorentino trecentesco

L'unità didattica presenta uno schizzo del fiorentino trecentesco del quale il Decameron rappresenta, per quanto concerne la prosa letteraria, l'espressione più ricca e significativa.

1.1 - L'emergere di Firenze nel panorama culturale e linguistico toscano

1.2 - L'idea cinquecentesca di "secolo d'oro"

1.3 - Il plurilinguismo nella Firenze del Trecento

1.4 - Qualche esempio fonologico

### 1.1 - L'emergere di Firenze nel panorama culturale e linguistico toscano

Firenze, che fino al 1200 inoltrato è quasi assente dal quadro linguistico e letterario italiano e che ha in ogni caso, senza dubbio, una posizione subordinata dal punto di vista culturale rispetto ad altri centri toscani, come Arezzo e soprattutto Pisa, acquista coll'età di Dante una centralità destinata a rafforzarsi nel tempo. La città assume, infatti, il ruolo-guida di quella "civiltà della scrittura volgare" che connota fortemente la Toscana rispetto a tutte le altre aree italiane (sulla Toscana medievale si possono vedere le ottime sintesi di Poggi Salani 1992 e di Manni 1994 indicate tra le letture consigliate). Come è stato osservato, la stragrande maggioranza (circa gli 8/9) della produzione volgare dell'intera penisola dalle origini al 1375 proviene da questa regione e una buona parte da Firenze. Si tratta di libri di conti, di libri di famiglia, di statuti comunali e delle arti e dei mestieri, di volgarizzamenti dal latino o dal francese, di scritture cioè fatte per ricordare, ma anche di testi da leggere: documenti pratici di tipo privato e pubblico, insieme a opere di scienza, storia e letteratura che sono prodotte con ritmo crescente dalla seconda metà del Duecento in poi. Questo dato (da interpretare anche come segno di una volontà, impensabile in altre realtà regionali, di conservare testi e documenti diversi) ha un grande significato storico: a Firenze con la civiltà comunale si determinano, tra la seconda metà del Duecento e il Trecento, alcune circostanze socio-economiche particolari che portano nuove classi sociali ad essere protagoniste della vita politica e culturale cittadina. L'espansione demografica della città (alla fine del Duecento si contano oltre 100.000 abitanti), la costruzione della nuova cerchia di mura (1284-1333) e di Palazzo Vecchio (iniziato nel 1298), lo sviluppo delle arti (Giotto e Arnolfo), la coniazione del fiorino d'oro (1252), la partecipazione alla vita pubblica dei ceti popolari, un'alfabetizzazione diffusa perfino fra le donne, un mercato librario ben organizzato, sono i segni più rilevanti di una forte specificità fiorentina che si riflette inevitabilmente nella lingua. Ne sono testimonianze molto chiare l'ampio e differenziato ventaglio di scritture in volgare e il forte orgoglio per la propria lingua materna che Dante, primo fra tutti, manifesta ripetutamente e in toni appassionati definendo il volgare "*sole nuovo lo quale surgerà là dove l'usato tramonterà*" (Dante, *Convivio*: 13).

Artigiani, mercanti e banchieri, che non conoscono il latino, hanno bisogno, per esigenze professionali, ma anche per svago e curiosità intellettuale, di scrivere e leggere in volgare. Sono loro i protagonisti di un cambiamento comunicativo e linguistico che avrà conseguenze durature sulla storia della lingua e della cultura italiana. Di questa civiltà comunale e mercantile, Boccaccio

con il suo capolavoro, il *Decameron*, rappresenta senza dubbio l'espressione più significativa e rilevante.

Nel Trecento il fiorentino scritto, reso illustre da Dante e consolidato da un'importante tradizione di opere volgari in prosa e poesia (cronache, scritti religiosi, novelle, liriche d'amore e poesie comico-realistiche) appare rafforzato nella sua struttura sintattica e arricchito nel suo lessico grazie anche ai molti volgarizzamenti. Sia la lingua scritta sia quella realmente parlata a Firenze nel Trecento trovano nel *Decameron* la loro più compiuta manifestazione letteraria. L'opera, meglio di altre, riflette, anche per l'accentuato "realismo" che la caratterizza, quel momento storicamente fortunato in cui a Firenze è stato possibile un interscambio naturale, vivo, continuo e proficuo fra le due varietà linguistiche fondamentali, quella scritta e quella parlata. Di tale rapporto osmotico Boccaccio si giova grandemente, come vedremo meglio in seguito. Eppure una circolarità tanto felice è destinata a incrinarsi anche a Firenze: fin dal Quattrocento, per la pressione di un modello umanistico di scrittura letteraria volgare fortemente intrisa di elementi colti e lontana quindi dalla "naturalità" del parlato quotidiano; e successivamente, dal Cinquecento in poi, per una normalizzazione grammaticale che, rivolta essenzialmente alla formazione di un italiano scritto comune, porterà cambiamenti non lievi al fiorentino trecentesco che pure ne costituisce il modello-base.

## 1.2 - L'idea cinquecentesca di "secolo d'oro"

È interessante leggere quello che del Trecento scrive Lionardo Salviati, padre fondatore dell'Accademia della Crusca e ispiratore del suo famoso *Vocabolario*, uscito nel 1612 (vedi 7.5). Egli attribuisce la decadenza del fiorentino trecentesco ad una presunta perdita di "purezza" che si determinerebbe proprio nel 1375 con la morte del Boccaccio:

...le regole del volgar nostro doversi prendere da' nostri vecchi autori, cioè da quelli, che scrissero dall'anno milletrecento, fino al millequattrocento; perciocché innanzi non era ancor venuto al colmo del suo più bel fiore il linguaggio, e dopo, senza alcun dubbio subitamente diede principio a sfiorire. Anzi direm più oltre che con la nascita del Boccaccio o poco spazio davanti parve che cominciasse subito la sua perfezione, con la morte del medesimo immantinente principio avesse la sua declinazione (*Salviati, Degli Avvertimenti*: 74).

Colpisce la centralità assoluta che il Salviati assegna al Boccaccio, considerato vero e proprio cardine del modello linguistico proposto. Eppure il Salviati non nasconde di ammirare di quel "*buon secolo*" in modo particolare la sintassi "*semplice e naturale*" del Villani:

La legatura delle voci v'è semplice, e naturale, niuna cosa di soverchio, niuna di ripieno, nulla di sforzato, niente d'artificiato vi può scoprire il lettore: non per tanto in quella semplicità si vede una cotal leggiadria, e bellezza, simile a quella, che noi veggiamo in vago, ma non lisciato viso di nobil donna, o donzella. La qual vaghezza in quel secolo, la purità del linguaggio, accompagnava quasi naturalmente (*Salviati, Degli Avvertimenti*: 101).

Pur rilevando nella prosa del *Decameron* un'eccessiva artificiosità fatta di "*stravolgimenti della natural tela del favellare*":

Perciocchè l'Autore, cercando le bellezze, e la magnificenza, e la vaghezza, e lo splendore, e gli ornamenti della favella, e in tal guisa di farsi, come si fece, singularissimo dagli altri scrittori del suo secolo, senza alcun fallo, maravigliosamente nobilitò lo stile, ma gli scemò in qualche parte una certa sua propria leggiadra semplicità (Salviati, *Degli Avvertimenti*: 128).

Il Salviati, come altri studiosi fiorentini del Cinquecento a cominciare dal Borghini, distingue quindi in base ad un criterio essenzialmente sintattico fra una prosa stilisticamente nobilitata come quella decameroniana e una prosa "media" come quella del Villani, e contrappone la complessità retorica e sintattica della prima alla semplicità della seconda. Gli studi contemporanei di tipo testuale e sintattico hanno confermato l'osservazione del Salviati pur denunciandone una forte dose di ingenuità. Il Salviati, infatti, in nome di una presunta naturalezza, non tiene nel dovuto conto l'influenza esercitata sulla prosa media da modelli narrativi colti (sia mediolatini come *l'exemplum* di tante scritture religiose, sia d'Oltralpe come le *Chanson de geste* con la loro tipica formularità). In ogni caso il prevalere della paratassi, la brevità dei periodi, l'uso frequente della ripetizione (strumento di coesione testuale ma anche marca di genere) sono fenomeni che caratterizzano molte opere toscane due-trecentesche di tipo medio (come il *Novellino*, il *Milione*, il *Tristano Riccardiano*, la *Cronica* del Compagni) e che le distinguono da una parte da opere retoricamente più impegnative e sintatticamente più ricercate (come ad esempio il *Convivio* dantesco e appunto il *Decameron*) dall'altra da scritture di carattere pratico, come inventari, note di spesa e di crediti, lettere commerciali o private (si veda a questo proposito [Dardano 1992](#): 5-35).

Tuttavia il Salviati, editore e studioso appassionato del Boccaccio, è ben consapevole che non tutte le parti del *Decameron* presentano una sintassi ricercata e nota quindi che: "*in quel libro sono in sovrana eccellenza in vari luoghi sparsi tutti gli stili e per lui solo possiam dir quasi d'aver e pregiati autori e pregiate scritture di tutte le maniere*". Ecco allora il motivo fondamentale per cui il capolavoro del Boccaccio può svolgere il ruolo di modello: il libro che l'autore stesso dice di aver scritto in "*fiorentin volgare*" è una sorta di summa di quella lingua, colta proprio nel momento del suo massimo splendore.

### 1.3 - Il plurilinguismo nella Firenze del Trecento

Il Salviati aveva ben visto. La vocazione sperimentale del Boccaccio, testimoniata fin dalle opere giovanili, il gusto realistico che pervade la sua raccolta di novelle, ma anche quello della *variatio* da lui stesso teorizzata nella conclusione del suo capolavoro ("*conviene nella moltitudine delle cose diverse qualità di cose trovarsi*") lo portano a valorizzare le diverse componenti della sua lingua materna, facendole abilmente interagire fra di loro e anche con altre, appartenenti a tradizioni diverse. Se il fiorentino trecentesco, in tutte le varietà, forma perciò la tela fondamentale del suo capolavoro, il latino, il francese, il napoletano, accanto al veneziano e ad altri volgari della penisola, ne costituiscono intarsi di grande valore ed efficacia espressiva. Porteremo in seguito qualche esempio della curiosità del Boccaccio per volgari diversi dal proprio, ma conviene in primo luogo tracciare un rapido profilo fonologico della lingua usata allora a Firenze, considerandone alcuni dei tratti più significativi.

Come abbiamo accennato, una ricca e variegata documentazione, di tipo sia pratico sia letterario, ci consente di individuare con sufficiente precisione alcune particolarità e di riconoscere, fra le molte oscillazioni, le forme d'uso più frequenti e quelle più rare, le forme più antiche e quelle più nuove destinate ad affermarsi successivamente. Occorre precisare che se prima della codificazione grammaticale cinquecentesca il polimorfismo è normale per ogni volgare italiano, esso ci appare particolarmente accentuato nel fiorentino trecentesco a causa del suo forte dinamismo dovuto a fattori diversi: da una parte quelli di tipo socio-economico e politico cui abbiamo accennato, dall'altra quelli legati ad una significativa evoluzione interna, spontanea o indotta dalle altre lingue con le quali viene in contatto. Il fiorentino, nella penna dei suoi scrittori, è, infatti, una lingua "giovane" e perciò naturalmente aperta ad accogliere non solo molte parole, ma anche alcune particolarità grammaticali sia da lingue prestigiose letterariamente (latino, francese e siciliano), sia dai volgari vicini, soprattutto da quelli della Toscana occidentale (pisano e lucchese), con i quali ha da sempre un proficuo interscambio.

#### 1.4 - Qualche esempio fonologico

Ci soffermeremo solo su alcuni dei fenomeni fonologici che appaiono oscillanti nel Boccaccio e che quindi possono essere assunti come spie significative sia di un cambiamento in corso nel fiorentino trecentesco sia della capacità dello scrittore di utilizzare le varianti a disposizione per particolari esigenze stilistiche.

Come sappiamo il fiorentino presenta fin dai primi documenti alcuni tratti fonologici che lo differenziano da tutti gli altri volgari italiani. Mentre in negativo c'è da segnalare la mancanza della metaforesi, fenomeno diffuso fra la maggior parte dei volgari italiani settentrionali e meridionali, che modifica la parte radicale delle parole (ad es. *quest/quist* dei volgari sett. rispetto al fiorentino *questo/questi*), in positivo va ricordata la particolare saldezza delle vocali atone (sia finali sia all'interno di parola) che tendono ad essere mantenute, diversamente da quanto succede nei volgari settentrionali (soprattutto gallo-italici: *povr* = povero) e in quelli meridionali (si pensi alla *e* finale indistinta del tipo napoletano: *russə* = rosso). Si riscontra anzi spesso nella lingua più antica il fenomeno opposto dell'epitesi (cioè dell'aggiunta di una vocale o di una sillaba in posizione finale: *lascioe* = lasciò, *dileguoe* = dileguò, *mene* = me, *tene* = te). Ma nel Trecento questo fenomeno si sta restringendo al registro più popolare: lo vediamo anche dalle opere del Boccaccio. Se nel *Ninfale Fiesolano* infatti l'epitesi ricorre più volte accanto ad altri fenomeni o parole di registro basso (vedi 2.5), emblematicamente nel *Decameron* ci imbattiamo in un isolato *sie* = sì ("*O sie?*"; Boccaccio, *Decameron*: VIII.2.36) proprio sulla bocca di monna Belcolore, in una novella cioè, come quella del prete di Varlungo, che anticipa il filone rusticale. Per quanto riguarda invece la sincope di *e* e *i*, essa è normalmente molto rara *diritto/ diritta/ dirizzare* (contro un solo *dritta*), *sofferire* (contro un solo *soffrir*) tranne che in *vespro* e *sprone*, mentre è oscillante nei futuri e condizionali (per questa parte la descrizione più sistematica è quella di Stussi 1995, alla quale ci si è in gran parte attenuti).

Se consideriamo poi fra gli altri fenomeni più caratteristici il dittongamento delle vocali *e* e *o* aperte toniche in sillaba libera (*buono, piede*), possiamo notare anche qui alcune differenze significative sia rispetto al secolo precedente sia a quelli successivi:

- a) si affermano decisamente nel Trecento le forme *era erano* (proprie del toscano occidentale e rafforzate dal modello latino) contro le precedenti *iera, ierano* (che non compaiono nel Boccaccio) con regolare dittongo;
- b) il dittongo invece continua a realizzarsi di norma anche dopo *cons. + r* (*priego e truova*): uniche eccezioni nel *Decameron*: *prego*, VIII.2.44, e *prova*, X.10.61 (Stussi 1995: 198), mentre sappiamo che progressivamente in tale contesto fonetico esso sparirà;
- c) si nota oscillazione fra *nego* (IV.1.36) e *niega* (VI.6.11);
- d) ci imbattiamo inoltre anche a Firenze, seppur saltuariamente (e se ne ha conferma nel *Decameron*), in forme molto più diffuse nell'aretino-cortonese (che non avranno successo) come *umo* 'uomo', *lugo* 'luogo', *figliulo* 'figliuolo', con riduzione del dittongo al primo elemento;
- e) in poesia, per influsso congiunto del latino e del siciliano, spesso il dittongo non compare (*core, pensiero*): anche il Boccaccio usa *core, loco, foco, move* e *pensero*, ad esempio nel *Ninfale fiesolano* e nelle poesie inserite nel *Decameron*; questo uso differenziato continuerà fino ad oggi.

Regolare l'anafonesi (*famiglia, tigna, lingua, fungo*) anche in parole che oggi non la presentano più (ad esempio *Sardigna*, costantemente usato nel *Decameron*).

Per quanto riguarda la tendenza alla chiusura delle vocali in protonia (DE > *di*, DE MITTERE > *dimettere*, REMITTERE > *rimettere*), la *i* si estende notevolmente rispetto al secolo precedente, pur con qualche eccezione e con esiti che in molti casi non avranno fortuna (ad esempio nel *Decameron* si hanno *diliberò, piggiori, pistolenza, quistioni*, ma meno spesso *peggiorò, pestilenzia*): sempre migliore, prigioniero, signore, ma rimangono fra le forme più antiche *nepote, Melano* e *prencipe* (anche *prenze* riferito a Tancredi, per cui si veda Boccaccio, *Decameron*: IV.1). Mentre *biltà* (= bellezza) presente nel *Decameron* sia in prosa che in poesia è un francesismo. Inoltre nel *Decameron* compare seppur una sola volta e significativamente nella novella del prete di Varlungo l'articolo *el* che si affermerà nel secolo successivo

Si segnalano altre oscillazioni vocaliche e consonantiche presenti nel fiorentino trecentesco e confermate dal *Decameron*: *vegghiare*, cioè "stare svegli, non dormire" (per regolare evoluzione di -GL- > -gghj) ma *svegliare* (sul francese antico *esveliller*); *piagnere* (regolare evoluzione GN > n palatale) ma *piangere* (raro); *serà* (più spesso) ma anche *sarà*; *mariterò, paleserò, donerò* ma anche *maritaremo*; *maraviglia* (più spesso) ma *meraviglia* (una volta); inoltre *sanesi*, e *sanza* ma anche *senza*.

Tra le novità più interessanti del fiorentino trecentesco destinate ad affermarsi nell'italiano comune ricordiamo *dia* e *stia* contro *dea* e *stea* e *dieci* e *domani* contro *diece* e *domane* del secolo precedente. Ma il Boccaccio non adotta queste nuove forme e Ludovico Dolce, nella premessa alla sua edizione del *Decameron* del 1552, non può trattenere la propria incredulità di fronte a questa scelta:

non è egli verosimile che egli [= non è verosimile che egli - Boccaccio -] volesse empir le carte di parole antiche, che sogliono rendere oscurità, o abiette e vili, le quali si usarono nella età sopra di lui: come *stea* in vece di *stia* che veggiamo havere usato Dante, e non il Petrarca, e così quegli altri poeti e prosatori rozi che furono nella età innanzi (*Dolce, A i lettori*: c.\*3r).

## UD 2 - Le opere giovanili e la pratica della poesia

L'unità didattica presenta in modo sintetico le opere di Boccaccio precedenti il *Decameron*, soffermandosi in modo particolare sulle caratteristiche formali, stilistiche e linguistiche delle opere poetiche.

2.1 - Lo sperimentalismo letterario e linguistico

2.2 - Il periodo napoletano: la formazione

2.3 - Il ritorno a Firenze

2.4 - La poesia in terza rima

2.5 - La poesia in ottave

### 2.1 - Lo sperimentalismo letterario e linguistico

Studiando Boccaccio, sia da un punto di vista letterario che linguistico, si è soliti privilegiare il suo capolavoro, il *Decameron*, condizionando l'interpretazione e la collocazione delle altre opere in funzione di esso.

In questa ottica l'opera viene considerata come uno spartiacque, una linea di frontiera, fra una produzione giovanile, "prima del *Decameron*", e una produzione senile, "dopo il *Decameron*". Alla questione letteraria si aggiunge la storia personale di Boccaccio, per il quale alcuni studiosi hanno parlato di una sorta di conversione, maturata dopo l'incontro (nel 1350) e l'amicizia con Petrarca; una conversione non solo religiosa (Boccaccio intraprende la carriera ecclesiastica nel 1360), ma anche letteraria, con il passaggio da una letteratura di intrattenimento (nella prima parte della sua vita, quella delle opere giovanili e del *Decameron*), a una letteratura scolastica e umanistica, più erudita, in cui la funzione della *fictio* (la finzione, l'invenzione poetica) viene accostata a quella della filosofia e della teologia, per il valore conoscitivo che pure rimane nascosto sotto il velo della "lettera" (vedi 6.1).

In realtà, come è stato sottolineato di recente da vari studiosi, le due "anime" sono sempre compresenti in Boccaccio, come una sorta di doppia vocazione; e tracce dell'approccio scolastico alla letteratura sono rintracciabili anche nelle opere giovanili. Ma la scissione rimane fondamentale ed operante, invece, per quanto riguarda le scelte linguistiche, perché la letteratura di intrattenimento privilegia il pubblico femminile, mentre quella scolastica si rivolge ad un pubblico maschile: questo comporta la scelta di varietà di lingua diverse, al punto che nella composizione delle sue opere più tarde Boccaccio finirà per abbandonare il volgare per il latino, coerentemente al pubblico e alla materia trattata. Non bisogna dimenticare infatti, che nel Trecento il volgare ha una sua dignità limitata ad alcuni ambiti: il latino rimane preponderante nelle università, e quindi nei testi di filosofia e di teologia, oltre che in gran parte dei testi ufficiali.



Le opere giovanili di Boccaccio, quale che sia la chiave di interpretazione della sua vita e della sua attività letteraria, rimangono comunque importanti perché costituiscono una sorta di palestra di formazione: come vedremo gli argomenti trattati, le forme e i generi impiegati, evidenziano un processo di attraversamento della letteratura medievale entro l'esperienza personale dello scrittore, spaziando dalla letteratura d'oltralpe dei cicli dei romanzi, alla letteratura psicologica latina di Ovidio e al romanzo greco, dalla letteratura cortese alla poesia stilnovistica. Questo personale itinerario letterario e culturale finisce per avere conseguenze linguistiche: da un lato ripercorrendo i generi consolidati della poesia Boccaccio può affinare lo strumento del volgare scritto, dall'altro sperimentando i più disparati generi narrativi si troverà a confrontarsi con il problema della creazione di una prosa volgare efficace; un problema che, dopo l'esercizio delle opere giovanili, troverà una sua soluzione definitiva con il *Decameron*, la cui prosa finirà per diventare un modello per la lingua nazionale.

## 2.2 - Il periodo napoletano: la formazione

Negli anni di soggiorno a Napoli (1327-1340), dopo l'avvio fallimentare alla mercatura, Boccaccio viene indirizzato dal padre agli studi di diritto canonico, nel corso dei quali ha modo di frequentare per due anni le lezioni di Cino da Pistoia. L'incontro è fondamentale per la formazione di Boccaccio, che così si misura per la prima volta con la poesia stilnovistica e con Dante; un "incontro" quest'ultimo destinato a solidificarsi sempre più nel corso della vita dello scrittore.

Del resto alla corte angioina di Napoli Boccaccio entra in contatto da un lato con la letteratura d'oltralpe, dall'altro con la tradizione classica, grazie alla frequentazione della biblioteca reale e di dotti come il monaco calabrese Barlaam, che gli insegna i primi rudimenti del greco, o come Dionigi di Borgo San Sepolcro, che lo avvia alla conoscenza della tradizione narrativa alessandrina.

Questo insieme di stimoli si uniscono in Boccaccio dando origine ad una miscela originale che matura i suoi primi frutti fra il 1333 e il 1340, con una produzione letteraria che mescola la poetica di tradizione stilnovistica e cortese (incentrata sull'amore per Fiammetta, presunta figlia di Roberto d'Angiò) a quella di stampo classicista: in questo periodo vengono composte, alcune *Rime*, un poemetto in terza rima, la *Caccia di Diana* (vedi 2.4), un romanzo in prosa, il *Filocolo* (vedi 3.1), e due poemi in ottave, il *Teseida* e il *Filostrato* (vedi 2.5).

Nel gruppo delle opere napoletane è prevalente la poesia, e quindi una lingua fortemente condizionata dalla tradizione letteraria duecentesca e trecentesca. Ma interessantissima e significativa è la particolare attenzione subito rivolta da Boccaccio alla prosa, con la stesura di un romanzo "contaminato" in cui la tematica dell'amore cortese si innesta sullo schema narrativo del romanzo alessandrino; una scelta che ha notevoli implicazioni sullo stile e sulla lingua impiegata.

Un altro importante scritto del periodo napoletano è la cosiddetta *Epistola napoletana*, un documento linguistico di straordinaria importanza su cui ci soffermeremo ampiamente più avanti (vedi 3.4).

## 2.3 - Il ritorno a Firenze

Una volta tornato a Firenze, Boccaccio continua la sua produzione letteraria all'insegna dello sperimentalismo, coltivando i vari filoni perseguiti.

La ricca produzione del quinquennio fiorentino (tra il 1342 e il 1347) ruota intorno ad un problema comunicativo che ha risvolti linguistici ben precisi: il cambiamento di pubblico. Firenze, infatti, non ha le caratteristiche della corte angioina, con l'oscillazione fra la tradizione cortese e quella classica: è una città borghese con una fortissima tradizione letteraria municipale, e con questa lo scrittore Boccaccio deve fare i conti. I modelli fiorentini diventano quindi preponderanti, come preponderante diventa uno sforzo più mirato e continuato verso il volgare di Firenze, che Boccaccio si sforza di nobilitare, avvalendosi della lezione dei classici latini e di quella della tradizione allegorica e didattica toscana.

Se in virtù del nuovo pubblico cambiano lo stile e la lingua, se cambiano i modelli, Boccaccio rimane fedele alle forme letterarie usate nel periodo napoletano: compone di nuovo un poemetto in terza rima, l'*Amorosa visione* (2.4), un poemetto in ottave, il *Ninfale fiesolano* (2.5), e un'opera in prosa, l'*Elegia di Madonna Fiammetta* (3.3). Il parallelismo delle forme letterarie è evidente, quasi si trattasse di un "rifacimento" in chiave fiorentina dei generi praticati a Napoli. Boccaccio rimane fedele anche al suo sperimentalismo, che continua nella sostanza con la consueta realizzazione tutta medievale della mescolanza di forme tradizionali e classiche.

Il cambiamento di gerarchia nella scelta dei modelli a favore della letteratura allegorico-didattica toscana emerge anche da una quarta opera, la *Comedia delle ninfe fiorentine*, per la quale Boccaccio sceglie la forma del prosimetro (un componimento in cui sono compresenti versi e prosa) sul modello dantesco della *Vita nuova* (3.2).

## 2.4 - La poesia in terza rima

Le opere di Boccaccio scritte in terzine incatenate, il metro della *Divina Commedia*, sono senz'altro quelle in cui è più evidente l'influenza di Dante.

Non è un caso che la *Caccia di Diana* sia probabilmente la prima opera di Boccaccio (da alcuni è datata al 1333-34, da altri al massimo posticipata al 1335-37), quando dovevano essere ancora ben nitide le lezioni di Cino da Pistoia. Il poemetto, diviso in 18 canti, probabilmente si ispira alla *Pistola* di Dante, un'opera perduta in cui erano passate in rassegna le sessanta più belle donne di Firenze: Boccaccio traspone l'operazione in ambiente napoletano, ricorrendo all'espedito di un'ambientazione classica di una caccia in onore di Diana.

La forza della presenza dantesca si avverte anche a livello lessicale, per la mancanza di uno spiccato repertorio di provenzalesmi proprio della poesia cortese, che caratterizza invece le altre opere del periodo napoletano. Ad esempio, in tutto il poemetto non vi è traccia dei tipici sostantivi in *-anza*, che, per influsso della tradizione duecentesca, ritroviamo in tutte le opere in volgare di Boccaccio (nel *Decameron* a volte in funzione mimetica per novelle di ambientazione francese; 5.4), ma che sono particolarmente concentrati nei componimenti "napoletani".

Frequenti sono invece i rimandi alla *Divina Commedia*; come nella descrizione dell'ambiente della caccia (Boccaccio, *Caccia*: II.8-14), in cui sono particolarmente evidenti i richiami ai canti del *Purgatorio* dedicati al Paradiso terrestre (Dante, *Purgatorio*: XXVIII.7-25): il rivo, i diversi uccelli che *cantan lor carole*, l'aura sottile che muove le foglie. L'opera dantesca spazia a tutto campo: l'intenzione di cantare più degnamente la donna protagonista ("*perché a suo nome laude più sovrana/ si converria, che dir qui non potrei*", Boccaccio, *Caccia*: I.54-55) rimanda, ad esempio, alla conclusione della *Vita Nuova* ("*...io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei...*", Dante, *Vita Nuova*: 42).

Analoghe considerazioni linguistiche possono essere fatte per l'*Amorosa visione*, che, inserita nel periodo fiorentino, vede amplificate le movenze e le strutture dantesche. Il poema, allegorico e didascalico, è composto da 50 canti di terzine incatenate e si presenta come un gigantesco acrostico: infatti le lettere iniziali di ogni terzina compongono tre sonetti con la dedica a Fiammetta e la firma dello scrittore. Le due stesure, una databile al 1342, l'altra al 1360, sono il segno di una particolare attenzione dell'autore per questa opera, che costituisce presumibilmente lo spunto per i *Trionfi* di Petrarca, e che si caratterizza per il suo avvicinamento alla letteratura "scolastica".

Sono in terza rima anche i versi contenuti nella *Comedia delle ninfe fiorentine* (3.2).

## 2.5 - La poesia in ottave

La forma metrica dell'ottava avrà grande rilevanza per la letteratura italiana: metro tradizionale del poema epico, sarà infatti utilizzata, fra gli altri, da Ariosto nell'*Orlando Furioso* e da Tasso nella *Gerusalemme Liberata*.

Molti studiosi ritengono che Boccaccio abbia inventato il metro, utilizzandolo per la prima volta nel *Filostrato* (composto nel 1335, secondo alcuni nel 1340): l'attribuzione dell'invenzione non è certa, ma certo è che Boccaccio ha intravisto per primo le enormi potenzialità narrative dell'ottava. Così, inseguendo la sua vena narrativa e sperimentativa, Boccaccio si lancia nella composizione di un poema di 713 ottave, in nove canti.

La fonte va individuata nella materia troiana trattata da Benoît de Sainte-Maure (XII secolo) nel *Roman de Troie* e tradotta in latino dal messinese Guido delle Colonne nel 1287. Ma la consueta mescolanza attuata da Boccaccio fa sì che all'interno dello scenario epico domini in realtà un tono comico e sentimentale, con forti richiami alla tradizione lirica stilnovistica, ma anche alla poesia popolare, nonché a Dante; mentre la presenza della cultura classica è episodica e decorativa (come traspare anche dal titolo, *Filostrato*, cioè, in un greco approssimativo, "vinto d'amore").

Il linguaggio è tutto sommato convenzionale, anche se è chiaro il tentativo di creare un registro più colloquiale. A questo proposito va segnalata l'esplicita dichiarazione dell'uso del "*fiorentino idioma*" ("*...presi forma alla mia intenzione, e susseguentemente in leggier rima e nel mio fiorentino idioma con stilo assai pietoso, li suoi e li miei dolori parimente compiuosi*"; Boccaccio, *Filostrato*: Proemio.29), che trova un unico parallelo nel *Decameron* ("*il che assai manifesto può apparire a chi le presenti novelle riguarda, le quali non solamente in fiorentin volgare e in prosa scritte per me sono e senza titolo, ma ancora in istilo umilissimo e rimesso quanto il più si possono*"; Boccaccio, *Decameron*: IV.Intr.3).

Se con il *Filostrato* inaugura il metro, con il *Teseida* Boccaccio fissa la delicata correlazione fra l'ottava e il genere eroico; l'ottava lirica del *Filostrato* cede il passo ad un'ottava romanzesca ed epica, che prefigura quella del Quattrocento e del Cinquecento. Il *Teseida* (composto fra il 1339 e il 1341) costituisce infatti il primo esempio di poesia epica volgare, un genere di cui Dante aveva denunciato l'assenza nel *De vulgari eloquentia*. Boccaccio cerca di colmare questa lacuna, partendo dalla letteratura classica (non a caso il poema è suddiviso in 12 libri come l'*Eneide*) e dalla letteratura francese, adeguando alla materia uno stile alto ed elegiaco. Notevole l'influenza dei modelli latini (Stazio, Virgilio) che inducono ad uno stile dotto e squisito, con un vasto impiego delle similitudini; anche il lessico tradisce questo approccio, con il ricorso a latinismi inconsueti, come *trierterie dolorose* ("sacrifici funebri") o *termodontiacca bipenne* ("scure del Termodonte", in relazione alla guerra con le Amazzoni), e a neologismi preziosi, come "*crini... litati*" ("capelli...offerti in sacrificio") e "*cenere tepente*" ("cenere leggermente riscaldata").

Con il *Ninfale fiesolano* (scritto negli anni 1344-46), Boccaccio sembra orientare la sua ricerca stilistica e linguistica nella direzione di un registro medio, ricco di sfaccettature. Il poemetto, formato da 473 ottave, narra l'origine mitologica di Fiesole e quindi di Firenze. La sintassi è in apparenza semplice e lineare, e finisce per nascondere la struttura metrica facendola apparire quasi prosa; non mancano però irregolarità e anacoluti che avvicinano la lingua dell'opera al parlato e alla varietà regionale di registro più basso. Fra i numerosi esempi, rintracciabili ad apertura di pagina, si vedano i seguenti casi di concordanza *ad sensum*: "*Or priego qui ciascun fedele amante/ che siate in questo mia difesa e scudo*" (Boccaccio, *Ninfale Fiesolano*: 4.1-2), "*quando Diana... con le sue ninfe, assai liete e gioconde,/ si levar ritte...*" (28.3-7); o questo caso di tema sospeso: "*Africo stante costoro ascoltando, fra l'altre una ninfa agli occhi li corse/ la qual alquanto nel viso mirando/ sentì...*" (26.1-3). Queste caratteristiche sono ribadite anche a livello lessicale: si pensi alla frequente presenza, tipica del fiorentino popolare, di forme con l'epitesi (l'aggiunta) di *e* finale (*dileguoe*, *lascioe*, *invioe*, *acquistoe*, ecc.) o di *ne* (*tene*, *mene*, *andone*, *trovone*).

### UD 3 - La pratica della prosa e l'*Epistola napoletana*

L'unità didattica prende in esame le opere non poetiche che precedono la stesura del *Decameron*, puntando all'individuazione degli elementi linguistici e stilistici che solo in esso troveranno piena maturazione. Fra i testi in prosa anteriori al capolavoro di Boccaccio, particolare attenzione è stata rivolta all'*Epistola napoletana*, per le notevoli e più generali implicazioni storico-linguistiche e per la sua importanza come primo esempio di "letteratura dialettale riflessa".

3.1 - La prosa degli esordi: il *Filocolo*

3.2 - Tra poesia e prosa: la *Commedia delle ninfe fiorentine*

3.3 - Verso il *Decameron*: l'*Elegia di Madonna Fiammetta* e i volgarizzamenti da Livio

3.4 - Tra letteratura riflessa e "parlato": l'*Epistola napoletana*

3.5 - Il dialetto napoletano secondo Boccaccio

3.6 - La ricerca di un registro colloquiale

#### 3.1 - La prosa degli esordi: il *Filocolo*

Boccaccio con grande consapevolezza sviluppa il suo tirocinio di prosatore a lato di quello poetico, con costanza e gradualità, fin dal periodo napoletano, quando, fra il 1336 e il 1339, compone il *Filocolo*, un romanzo in prosa distribuito su cinque capitoli.

La prosa di Boccaccio si caratterizza per alcuni tratti specifici che sono rintracciabili in tutte le sue opere: diversa è però la loro proporzione, e, di conseguenza, l'equilibrio che ne risulta. Boccaccio risente moltissimo della prosa latina e della retorica medievale, e nella trasposizione al volgare di certi costrutti e di un certo repertorio di termini, ampia influenza ha la prosa dei volgarizzatori dei testi classici, in cui si ritrova quella tipica movenza latineggiante (dovuta alla presenza immediata e condizionante del modello latino) che, con la dovuta elaborazione stilistica, caratterizza le prosa giovanile di Boccaccio. Non va dimenticata, del resto, la sua stessa attività di volgarizzatore: un'attività che quasi certamente comprende le versioni da Livio, e che probabilmente si estende anche al volgarizzamento di Valerio Massimo (3.3).

Nel *Filocolo* l'architettura della frase ricalca da vicino quella del latino, con l'impiego di periodi lunghi, ricchi di subordinate. Così, ad esempio, prevalente è la collocazione del verbo alla fine del periodo:

Questa giovane, come in tempo crescendo procedea, così di mirabile virtù e bellezza s'adornava, patriziando così eziandio ne' costumi, come nell'altre cose facea; e per le sue notabili bellezze e opere virtuose più volte facea pensare a molti che non d'uomo ma di Dio figliuola stata fosse (Boccaccio, *Filocolo*: I.1.16).

Un altro costrutto latineggiante che avrà larga fortuna nella successiva prosa di Boccaccio è l'impiego di proposizioni infinitive modellate sul costrutto latino accusativo + infinito: "...e occultamente ordinò questo giovane essere ["che questo giovane fosse"] una sera con la disiatata donna..." (IV.63.5).

Frequenti sono poi le inversioni ("se potuto avessi" per "se avessi potuto": II. 44.32 e V. 8.35; lo stesso costrutto si incontra anche in Boccaccio, *Decameron*: I. *Introduzione*.7); e l'impiego di costruzioni assolute con il participio e il gerundio in luogo di una proposizione secondaria: "E sceso dell'alta torre... trovati i sergenti suoi lui aspettanti, comandò che senza indugio alla camera di Biancifiore salissero..." (Boccaccio, *Filocolo*: IV.126.8).

La principale caratteristica della prosa giovanile di Boccaccio è la spiccata tendenza ad una ricercatezza formale, realizzata attraverso uno stile prezioso ed elaborato. La ricerca di una sintassi elaborata è quindi affiancata dall'impiego di un lessico particolarmente ricco soprattutto di latinismi, ma incline ad accogliere in certi casi termini dialettali e arcaismi, secondo una prassi ampiamente sperimentata anche nella coeva produzione poetica (vedi 2.4 e 2.5). La ricercatezza delle scelte lessicali può essere colta ad apertura di pagina, come evidenziano i seguenti termini e sintagmi preziosi rilevabili scorrendo l'avvio dell'opera (I.1.1): *inulta* ("non vendicata"), *universe nazioni* ("tutte le nazioni"), *ausonico corno* ("italico corno", cioè la penisola italiana).

### 3.2 - Tra poesia e prosa: la *Commedia delle ninfe fiorentine*

Quasi come ad una sorta di spartiacque fra le opere del periodo napoletano e quello fiorentino, Boccaccio approda alla composizione della *Commedia delle ninfe fiorentine* (fra il 1341 e il 1342). La scelta del prosimetro, sul modello della *Vita Nuova* di Dante, fornisce un'importante testimonianza del laboratorio di scrittura di Boccaccio, e consente di valutare in un unico testo il punto di evoluzione della prosa e della poesia.

La commedia è incentrata sull'amore del pastore Ameto per la ninfa Lia, un amore che trova la sua sublimazione nello svolgersi della trama, in cui al lettore si svela il carattere didattico-allegorico dell'opera. Il modello dantesco anche questa volta è rielaborato in modo personale da Boccaccio, che impiega la terza rima per la parte in versi (Dante aveva impiegato sonetti, canzoni, ballate) e introduce un cambiamento tematico sostanziale: istanze stilnovistiche sono inserite in un ambiente idillico-pastorale, in cui, con la consueta tecnica della mescolanza, si innestano anche componenti epico-celebrative (quando, all'interno della vicenda principale si innestano i racconti sulle origini di Firenze e di Napoli).

Lo sperimentalismo formale emergente dalla scelta della terza rima si spinge poi oltre, in relazione al diverso modo in cui si intrecciano prosa e poesia: nella *Vita Nuova* la prosa ha una funzione esplicativa, mentre nella *Commedia delle ninfe fiorentine* sia prosa che poesia hanno un valore narrativo, e le inserzioni in terza rima vengono introdotte come citazioni dirette di canti. In effetti è proprio la componente narrativa e romanzesca che prende il sopravvento, e l'elemento novellistico risulta senz'altro quello più vivo e nuovo; tra l'altro Boccaccio impiega alcune tecniche espositive che precorrono le soluzioni del *Decameron*, come il ricorso ad una vicenda di "cornice" (l'amore di Ameto per Lia) in cui si inseriscono una serie di novelle (i racconti delle ninfe), attraverso l'espedito dell'incontro di un gruppo, di una brigata.

Per quanto riguarda la lingua del testo, la poesia si colloca nella stessa dimensione delle altre opere poetiche, in particolare quelle in terza rima (2.4). Va per altro notata una distribuzione di forme analoga a quella riscontrabile nella *Vita Nuova* di Dante: così, ad esempio, le forme monotongate *core* e *move* ricorrono soltanto nelle parti in poesia, mentre in quelle in prosa sono prevalenti le forme dittongate *cuore* e *muove*.

Ma in generale, proprio in virtù della sostanziale funzione narrativa assegnata anche alle sezioni in terza rima, la disomogeneità linguistica è ridotta: ad esempio i provenzalismi più stretti, legati alla lirica tradizionale, sono diffusi anche nella parte in prosa: *dimoranza* ("permanenza") conta 7 occorrenze fra singolare e plurale, di cui una soltanto in poesia; *fidanza* ("fiducia") conta una sola occorrenza all'interno della prosa; solo *beninanza* ("benevolenza") è presente, una volta, soltanto in poesia.

Per quanto riguarda questo secondo aspetto non va dimenticata la forte influenza ancora esercitata dall'ambiente napoletano su Boccaccio, da poco rientrato a Firenze. Questa è particolarmente evidente nella prosa della *Commedia*, che si caratterizza come un'esasperazione delle scelte linguistiche attuate nel *Filocolo*, prima della maturazione già riscontrabile nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* (3.3) e perfettamente compiuta nel *Decameron*. Nella *Commedia* la sintassi fortemente latineggiante è sostenuta da un lessico ancora più marcatamente ricercato, sia nella direzione dei latinismi (anche stretti: *labe*, "macchia", *capelle*, "caprette", *eccettuati*, "scelti", "eletti", *obvia a*, "incontro a", ecc.), che in quella di preziosismi, perseguiti con un fitto ricorso ad arcaismi e termini rari (*argentali*, "d'argento", *lasciviente*, "allegra", ecc.).

### 3.3 - Verso il *Decameron*: l'*Elegia di Madonna Fiammetta* e i volgarizzamenti da Livio

Un passo ulteriore verso una prosa più matura è costituito dalla stesura dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* (datata generalmente al 1343-44, ma da alcuni anticipata al 1341).

Il romanzo in prosa è strutturato come un lungo monologo della protagonista, Fiammetta, articolato in un prologo e nove capitoli, di cui l'ultimo funge da commiato. Nonostante l'espedito narrativo, che vede una rivoluzione nel ruolo del narratore affidato direttamente alla protagonista e il passaggio alla narrazione di una vicenda personale (quella della triste storia d'amore di Fiammetta), l'opera si caratterizza come un testo strutturato secondo i dettami della retorica, con ampi riferimenti che spaziano dal mondo classico (Ovidio, Virgilio, Seneca) a quello medievale (evidente la presenza di Dante, in particolare modo della *Vita Nuova*), e composto secondo la consueta prassi della mescolanza di generi e stili (epistolare, elegiaco, romanzesco). L'equilibrio dell'opera, sicuramente la più matura fra quelle anteriori al *Decameron*, sta proprio nel controllo della materia magmatica della confessione di Fiammetta attraverso una forte sovrastruttura formale.

La particolare scelta testuale si ripercuote anche sulla lingua, che, pur risultando inserita perfettamente nello schema delineato per le altre prose di Boccaccio, presenta delle innovazioni di notevole interesse. Infatti, da un lato la scelta di una collocazione contemporanea della vicenda, che la priva di sovrastrutture mitologiche ed erudite (o epico-cavalleresche), libera il lessico dalla stretta dipendenza dal latinismo e dalla ricerca forzata di preziosismi; dall'altro, la scelta di un genere che privilegia un pubblico femminile induce lo scrittore a stemperare l'abuso della sintassi

latineggiante, approdando ad un maggiore equilibrio che prefigura quello raggiunto con il *Decameron*.

Nel lungo percorso di acquisizione di una prosa volgare non vanno dimenticati i volgarizzamenti della terza e quarta decade di Tito Livio (tra il 1338 e il 1346), a cui forse va aggiunto anche quello di Valerio Massimo che, secondo gli studiosi favorevoli all'attribuzione, sarebbe anteriore al *Filocolo*. Le versioni da Livio sono state ricondotte a Boccaccio da molti studiosi, che ne hanno evidenziato anche la fondamentale funzione di esercizio linguistico preparatorio alla stesura delle opere in prosa, ma l'attribuzione non è a tutt'oggi unanime.

### 3.4 - Tra letteratura riflessa e "parlato": l'*Epistola napoletana*

All'interno dell'ampia produzione di Boccaccio trova posto un testo del tutto particolare, conosciuto come *Epistola napoletana* (in alcuni codici indicata con il titolo *La Machinta*), databile al 1339-1340.

Il testo, indirizzato a un certo Francesco de' Bardi a Gaeta, è composto da due parti: una lettera di "trasmissione", scritta in fiorentino, accompagna una seconda lettera, scritta interamente in napoletano, con la quale si informa che Machinti ha avuto un figlio, perfetto ritratto del padre, che, come si capisce dal contesto e da una postilla, è proprio il destinatario.

L'interesse degli storici della lingua si è appuntato in particolar modo sulla seconda lettera, che costituisce uno dei più antichi testi in volgare napoletano conosciuti (vedi Sabatini 1993, in cui si pubblica il testo corredato da un'analisi linguistica).

Essendo scritta dal toscano Boccaccio, la lettera costituisce anche un proto-esempio di quella che viene definita "letteratura dialettale riflessa" (vale a dire di una letteratura che si basa sulla consapevolezza di essere dialettale, volutamente contrapposta alla lingua italiana letteraria, e che avrà il suo naturale sviluppo dopo il Cinquecento con l'emergere di un modello di lingua nazionale a cui il dialetto verrà contrapposto). Boccaccio quindi non usa il napoletano come avrebbero potuto fare i letterati locali, perché incapace di padroneggiare il registro letterario codificato, ma per fini espressivi e mimetici.

La lettera è scritta in una varietà dialettale marcata in senso comico, e rappresenta il tentativo di una riproduzione "a orecchio" del parlato vivo, eseguita da un non napoletano. Questa caratteristica la rende particolarmente interessante dal punto di vista linguistico: da un lato infatti emergono i tratti linguistici più marcati del napoletano, normalmente evitati dai napoletani negli scritti ufficiali o letterari del tempo; dall'altro, la scelta del dialetto per uno dei primi tentativi di utilizzo di un registro medio-basso pone l'accento sulle difficoltà di impiegare a questo fine una lingua nazionale.



### 3.5 - Il dialetto napoletano secondo Boccaccio

L'imitazione di Boccaccio raccoglie un repertorio pressoché completo dei tratti fonetici e morfologici più spiccati del napoletano antico (e, in gran parte, di quello moderno). All'interno del testo non mancano i gallicismi (sia di derivazione francese che provenzale), ampiamente diffusi nella Napoli angioina.

La competenza da parte di Boccaccio è indiscutibile: l'*Epistola* fu scritta dopo almeno dodici anni di permanenza nell'ambiente napoletano, dopo un uso continuato della varietà parlata nella comunicazione pratica.

Fra i tratti più tipici del dialetto napoletano si segnalano: l'esito *chi-* dal latino PL- (*chiace*, "piace", *chiacere*, "piacere", *chiù*, "più", *chiazza*, "piazza"); il betacismo (*bita*, "vita", *buoi*, "vuoi", ecc.); il dittongo metafonetico di tipo meridionale (*fratiello*, *biello*, *Surriento* ecc.), condizionato dalla vocale finale (*-i* e *-o*), diversamente dal toscano in cui il dittongo si ha in condizioni diverse (spontaneamente, ma soltanto in sillaba aperta, cioè non terminante per consonante).

Nel testo non mancano forme in cui la coloritura napoletana è volutamente esagerata, o casi di ipercorrettismo, un fenomeno che quasi sempre caratterizza l'impiego di una data varietà di lingua senza una competenza naturale da parlante nativo. Si parla di ipercorrettismo infatti, quando, per una non perfetta competenza linguistica, si tende ad estendere un dato fenomeno fonetico o morfologico in condizioni che non gli sono proprie: così, ad esempio, Boccaccio, che coglie una maggiore estensione del dittongo napoletano rispetto al fiorentino, finisce per applicare questo tratto anche a forme che non lo contemplano (ad esempio ai femminili, che terminano in *-a*, e non ricadono quindi nelle condizioni del dittongo metafonetico: *puozza*, *nuostra* ecc.).

### 3.6 - La ricerca di un registro colloquiale

La presenza del dialetto, seppur riflesso, nel primo tentativo di prosa di Boccaccio non risulta del tutto casuale nella particolare storia linguistica italiana. La tendenza verso una lingua nazionale si sviluppa infatti fin dalle prime fasi ruotando attorno alla letteratura: nel Trecento esisteva certo un modello di letteratura poetica "nazionale", ma mancava un'analoga tradizione per la prosa. Ancora più difficile era poi pensare ad un modello di lingua parlata, una varietà che sarà codificata per l'italiano soltanto a partire dall'Ottocento. Non è strano quindi incontrare un tentativo di mimesi del parlato in una varietà locale di lingua.

A parte i tratti napoletani, la lettera, in effetti, si caratterizza fortemente per il suo andamento colloquiale di riproduzione del parlato. Lo scarto di registro emerge in modo inequivocabile dal confronto con la lettera introduttiva in fiorentino: questa si presenta come una sorta di trattatello impostato secondo le regole retoriche, in cui soltanto nella parte finale si delinea un destinatario e se ne svela quindi il carattere epistolare.

La lettera napoletana invece è subito e costantemente costellata da forme allocutive con cui il mittente si relaziona continuamente al destinatario (*Faccìmote*, "ti facciamo", *sacci*, "sappi", *agguardate*, "stammi bene"). L'andamento della sintassi è quello tipico del parlato, con l'alternarsi di frasi esclamative incastonate in quelle descrittive, procedendo con la frammentazione in enunciati brevi, spesso collegati semplicemente tramite la congiunzione *e* (quindi attraverso una struttura paratattica estrema).

Emergono anche molti altri tratti tipici del parlato informale di tutti i tempi: i rafforzativi spesso ripetuti (*perzì*, "addirittura"); il *che* (il napoletano *ca*) polivalente (ad esempio: "*Bolìmoce scusare ca ti non potìemo chiù tosto scribere*", "Ci vogliamo scusare che non ti potemmo scrivere prima"); le frequentissime epitesi di *-ne* (*tene*, "te"; *tune*, "tu" ecc.); le ripetizioni in funzione accrescitiva ("*chiena chiena*", "piena piena", "*li miegljo miegljo*", "i meglio meglio", ecc.).

Vi sono poi tratti che vanno ricondotti specificatamente al napoletano parlato: come l'uso del pronome *chillo* con valore cataforico, che anticipa un nome che segue nella frase ("*E chillo me dice judice Barillo, ca isso...*", "e quello, il giudice Barrili, mi dice che costui...").

Infine va sottolineato il particolare trattamento dei nomi propri che compaiono nella lettera, per i quali si nota una stretta aderenza alla pronuncia parlata e popolare: ad esempio il cognome della famiglia nobile *Vulcano* diventa *Borcano*, il cognome del giudice *Barrili* diviene *Barillo*; persino i nomi fiorentini sono "napoletanizzati": *Francesco de' Bardi* passa a *Francisco delli Barde*, *Pietro Canigiani* a *Pietro dellu Canaiano*.

Anche il lessico è chiaramente orientato verso il parlato, risultando del tutto privo di forme colte ed essendo invece ricco di termini popolari, come ad esempio *mammana* ("levatrice"), *patino* ("parroco"), *allumata* ("accesa") ecc.

## UD 4 - La lingua del *Decameron* fra scrittura e oralità: la componente "colta"

L'unità didattica (che è strettamente collegata a quella successiva) ha come obiettivo centrale quello di tratteggiare la componente colta della lingua del *Decameron*. Si considerano quindi alcuni dei più significativi fenomeni testuali, grafici e sintattici che rientrano nella "grammatica della scrittura", all'interno di un quadro unitario in cui scrittura e oralità sono strettamente intrecciate.

4.1 - Forme della comunicazione: l'autografo, le dichiarazioni d'autore, il destinatario

4.2 - Rispecchiamento della realtà e modelli colti

4.3 - La veste esterna del libro: cura editoriale e punteggiatura

4.4 - Grafia

4.5 - La sintassi dello scritto: l'influenza del latino

4.6 - La sintassi dello scritto: connettivi e melodia

### 4.1 - Forme della comunicazione: l'autografo, le dichiarazioni d'autore, il destinatario

Il *Decameron*, composto dopo il 1348 (anno della terribile peste descritta nell'*Introduzione*) in un arco di tempo probabilmente compreso tra il 1350 e il 1353, non fu accantonato dal Boccaccio neppure quando il suo interesse per la lingua volgare e per la letteratura d'intrattenimento si esaurì pressoché del tutto. L'autore continuò infatti a lavorare al proprio capolavoro fino quasi alla morte (1375) e il manoscritto Hamilton 90 della Staatsbibliothek di Berlino, scritto di sua mano in un'elegante semigotica libraria intorno al 1370, tramandandocene l'ultima versione, documenta in modo inconfutabile la sua cura e il suo attaccamento per la propria lingua materna e per la raccolta di novelle volgari. L'opera - cento novelle che una brigata di 7 giovani donne e 3 giovani uomini, fuggiti dalla città devastata dalla peste e rifugiati in una bellissima villa di campagna, si raccontano vicendevolmente per dieci giornate - è punteggiata di dichiarazioni d'autore (soprattutto nel *Proemio*, nell'*Introduzione* alla IV giornata, nella *Conclusione*) con le quali in modo esplicito, appassionato e talvolta ironico sono spiegate e giustificate le scelte letterarie e linguistiche attuate e viene individuato un preciso destinatario. Il Boccaccio si dimostra pienamente consapevole della straordinaria novità rappresentata dal suo libro che non a caso, pur se scritto "*in istilo umilissimo e rimesso*" (secondo i canoni della retorica medievale), vuole collocare fra le espressioni letterarie più alte, quelle ispirate dalle Muse, come la grande poesia: "*queste cose tessendo, né dal monte Parnaso né dalle Muse non mi allontanano quanto molti per avventura s'avisano*" (Boccaccio, *Decameron*: IV *Introduzione*, 36). Uguale a quello della lirica d'amore e della *Vita Nuova* di Dante è appunto il destinatario indicato: le donne che soffrono pene d'amore, alle quali lo scrittore intende offrire con i suoi racconti "*diletto*" e nello stesso tempo utile "*consiglio*" [Fig.1]; proprio le donne infatti, non gli uomini distratti dagli affari, né i chierici, né i filosofi, né gli studenti (che devono imparare velocemente), hanno il tempo di leggere novelle, stando oziose nelle loro case, racchiuse "*nel piccolo circuito delle loro camere*".



Fig. 1: *Boccaccio legge il suo libro a un pubblico di donne*, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. It. 482 (*Decameron*) c. 5r.

## 4.2 - Rispecchiamento della realtà e modelli colti

Il Boccaccio sottolinea ripetutamente e con particolare forza l'impegno che la stesura della sua opera gli ha richiesto e difende molte delle novità formali adottate, dalla lunghezza di alcune novelle palesemente contrastante con la brevità tradizionale (*Novellino*), alla licenziosità linguistica che, attraverso un uso metaforico, riconosce propria del linguaggio quotidiano di donne e uomini della sua età:

E se forse pure alcuna particella è in quella, alcuna paroletta più liberale che forse a spigolista [= bigotta] donna non si conviene, le quali più le parole pesan che ' fatti e più d'apparer s'ingegnan che d'essere buone, dico che più non si dee a me esser disdetto [= proibito] d'averle scritte che generalmente si disdica agli uomini e alle donne di dir tutto di foro e caviglia e mortaio e pestello e salsiccia e mortadello (*Boccaccio, Decameron: Conclusione, 5*).

In questo modo il Boccaccio stesso ci orienta a valutare con la dovuta attenzione un'operazione artistica, "laica", ispirata a grande libertà (proprio quella concessa normalmente agli artisti visivi: "*il dipintore, il quale senza alcuna riprensione... fa Cristo maschio e Eva femmina*"; *Conclusione 6*) e tesa a dare al genere novellistico e al volgare fiorentino la più alta dignità letteraria. La strada indicata è quella difficile del rispecchiamento della realtà, in tutta la sua mutevolezza, anche linguistica, attraverso lo strumento della *convenientia* stilistica e della *variatio*:

Confesso nondimeno le cose di questo mondo non avere stabilità alcuna ma sempre essere in mutamento, e così potrebbe alla mia lingua essere intervenuto. La quale... non ha guari (= non è molto che) mi disse una mia vicina che io l'aveva la migliore e la più dolce del mondo... (*Conclusione, 27*).

Ma l'elaborata struttura dell'opera e la sua lingua, che in alcune parti è particolarmente "artificiosa", ci rivelano in modo chiaro che la ricerca dell'autore non è assolutamente "naturalistica". Quanto alla struttura, basti qui ricordare che la finzione della brigata narrante e la presenza di molti paratesti (proemio, introduzioni, cornici, conclusioni) consentono al Boccaccio di muoversi su diversi piani narrativi, dando voce alternativamente almeno a tre attori principali: sé stesso, i giovani novellatori e i numerosi personaggi delle sue novelle (*Asor Rosa 1992: 492-521*). Si tratta di un'architettura del tutto nuova, ma fortemente ispirata ai canoni della retorica medievale. Quanto alla lingua, la ricerca costante di regolarità, la sintassi di tipo latineggiante (tipicamente addensata in alcune parti: *l'Introduzione*, le cornici e certe novelle, fra le quali soprattutto quelle della giornata X) e la ripresa continua di parole ed espressioni letterariamente connotate sono tutti elementi che dimostrano quanto largamente il Boccaccio attingesse da fonti libresche, prestigiose e scritte in lingue diverse. Si pensi, oltre al latino degli autori classici e medievali, alla "diffusa presenza dantesca" e all'abbondanza di lessico e stilemi "cortesi" (provenzali e francesi) riecheggianti, spesso attraverso

le opere giovanili, la grande tradizione letteraria d'oltralpe, intensamente frequentata e amata dal Boccaccio; bastino pochi esempi: *amistà* (= "amicizia"), *civanza* ("guadagno"), *corsier*, *cortese*, *cortesia*, *donzel*, *madonna*, *monna*, *mercè*, *origliere* ("cuscino"), *sugliardo* (*lordo*), mentre il francese *rusignuolo* si alterna (una volta) con l'italiano *usignuolo* (12 volte) nella novella V.4 di Ricciardo e Caterina.

Emblematico di una sapiente mescolanza linguistica è il titolo ("*Comincia il libro chiamato Decameron cognominato prencipe Galeotto, nel quale si contengono cento novelle in diece di dette da sette donne e da tre uomini*") che affianca un grecismo (ricalcato sul modello di un'opera di Sant'Ambrogio *Hexaameron/ Hexameron*, "i sette giorni della creazione") e una citazione dantesca (il libro "*galeotto*" di Paolo e Francesca; *Dante, Inferno*: V.137) riecheggiante l'illustre episodio dell'amor cortese su Lancillotto e Ginevra (Battaglia Ricci 2000: 141-142). Possiamo dunque assumere, autorizzati dallo stesso autore, l'oralità e la scrittura come i due poli fra i quali muoverci per analizzare la lingua di quella mirabile "commedia umana" che è il *Decameron*, il capolavoro col quale si apre la moderna prosa narrativa europea.

#### 4.3 - La veste esterna del libro: cura editoriale e punteggiatura

Fino all'ultimo il Boccaccio corregge la sua opera, la modifica e mette in bella copia, dandole una particolare forma editoriale, quella del libro da banco, propria del trattato scientifico di tipo universitario. Tale impostazione già adottata in precedenza per le *Genealogie deorum gentilium* (1363-1366; ms. Laurenziano 52.9), se è giustificabile per quel testo di carattere enciclopedico, appare del tutto inusitata per un'opera narrativa, d'intrattenimento e d'evasione, e segna in modo chiaro il grande valore che l'autore le attribuisce. Ma non è questo il solo motivo di rilievo del codice berlinese: esso, essendo autografo, (è tuttavia mutilo di tre fascicoli) ci consente di giudicare con assoluta sicurezza la lingua dell'autore, proprio come il ms. Vaticano latino 3195 che ci tramanda la redazione definitiva del *Canzoniere* petrarchesco. Siamo certi che sono del Boccaccio le scelte di tipo grafico, quelle fonologiche (1.4), quelle morfologiche e sintattiche. Per quanto riguarda l'aspetto testuale, il codice berlinese ci conferma nel Boccaccio un copista molto competente e fortemente intenzionato a guidare il lettore a scoprire, attraverso una raffinata rete segnaletica, le strutture portanti del suo libro, il suo carattere unitario, le sue gerarchie e articolazioni interne. La forma e i colori della pagina (ad esempio la "scrizione" in rosso delle *Rubriche* e i paragrafi sempre ben indicati da spazi e maiuscole), ma anche un sistema interpuntivo particolarmente ricco ed elaborato denunciano una consapevolezza e abilità scrittoria non comuni al suo tempo. Fra i segni interpuntivi più importanti citiamo: la virgola di forma rovesciata seguita sia da minuscola sia da maiuscola; il punto seguito da maiuscola; la barra obliqua; il punto e virgola; i due punti; il punto interrogativo; il comma che corrisponde al nostro punto esclamativo, ma che ha il valore del nostro punto e virgola ed è usato alla fine delle canzoni.

#### 4.4 - Grafia

Anche la grafia rivela grande sicurezza pur nelle normali oscillazioni (*ognuno / ogniuno; accorgere / acorgere; advenuto / avenute; obscuro / oscuro; piaccendo / piacendo*, ma in quest'ultimo caso la scrittura può rispecchiare un'intensità articolatoria reale, come ad esempio in *faccendo*). Il digramma *ct* è usato talvolta anche oltre il modello latino per esprimere il raddoppiamento, come ad esempio in *cictà* che è tuttavia forma rara accanto al normale *città*, *stecte / stectero* accanto a *stette / stettero*. La grafia dell'autografo decameroniano appare in certi punti diversa da quella del *Teseida*, ad esempio si "*ha sempre 'eterno' / 'eternale' / 'eternità' forse per un ritorno alle forme latine più pure degli ultimi decenni del Trecento determinato dalla nuova cultura classica*" (Branca 1976: CXIV), contro la grafia medievale *ecterno / etterno* prevalente nel *Teseida* e presente anche nel Petrarca. Il Boccaccio usa spesso grafie latineggianti con forza connotativa (*th, ph, rh, x, y*), spesso al di là del modello latino, soprattutto nell'onomastica e nella toponomastica (*Neyphile, Alathiel, Ytalia, Alexandria, Rhodi*). Alcune volte la grafia etimologica può assumere un particolare valore distintivo, come nel caso di *captività* ("prigionia") contro *cattività* ("cattiveria"), altre volte essa può essere sostituita, per fini espressivi, da grafie volgari (*philosopho, phisofoli e fisofolo*, in Boccaccio, *Decameron*: VI.6.6). Il Boccaccio nel *Decameron* tende ad abbandonare (ma non mancano eccezioni) digrammi o trigrammi del tipo *ch / gh + a, o, u* (*chapo, giocho, lungho*); *ngn / gl / lgl* (*compangnia, piglarlo, volglia*) usati più frequentemente nel *Teseida* e sentiti ormai arcaici.

#### 4.5 - La sintassi dello scritto: l'influenza del latino

Se noi leggiamo oggi il *Decameron* riusciamo a capirne la lingua quasi totalmente senza troppa difficoltà. Quella lingua è per molti aspetti uguale alla nostra. Consideriamo ad esempio il pur complesso brano d'apertura e la relativa parafrasi:

Quantunque volte, graziosissime donne, meco pensando riguardo quanto voi naturalmente tutte siete pietose, tante conosco che la presente opera al vostro iudicio avrà grave e noioso principio, sì come è la dolorosa ricordanza della pestifera mortalità trapassata, universalmente a ciascuno che quella vide o altramenti conobbe dannosa, la quale essa porta nella sua fronte (Boccaccio, *Decameron*: I. Introduzione, 1); ("Tutte le volte che, graziosissime donne, rifletto a quanto voi siete per natura tutte compassionevoli, allora riconosco che la presente opera, secondo il vostro giudizio, avrà un inizio grave e doloroso quale è appunto il doloroso ricordo della mortalità passata, dovuta alla peste, per tutti quelli che la videro o in altri modi ne conobbero i danni, un ricordo che questa opera porta in apertura").

Se *volte, donne, pensando, voi, siete, conosco, presente opera, vostro, avrà, vide, conobbe, la quale, essa, porta, sua* sono tutte parole esattamente coincidenti con le nostre, nella forma e nel significato, oggi non useremmo più certamente l'espressione "*pestifera mortalità trapassata*"; né *ricordanza* per "ricordo"; inoltre *noioso* non significa più per noi "doloroso"; e ancora, *altramenti* e *iudicio* hanno un'altra forma ("altrimenti" e "giudizio"); *riguardo* non si costruisce più con l'oggetto diretto, ma con la preposizione *a* (*riguardo quanto voi... > riguardo a quanto voi*).

Tuttavia le maggiori diversità si rilevano nella sintassi: colpiscono nel brano considerato l'anteposizione quasi regolare dell'aggettivo ("*grave e noioso principio*"; "*dolorosa ricordanza*") e la collocazione della relativa molto distante dal proprio referente (*ricordanza... la quale*). E nell'esempio considerato non troviamo la caratteristica più ricorrente e famosa della prosa

boccacciana, la struttura periodale fortemente ipotattica e gerarchizzata, con il verbo della frase principale a chiudere un lungo periodo, alla fine di una serie di subordinate anteposte. Si veda ad esempio nel brano conclusivo della stessa *Introduzione*: "E [Pampinea] rivolta a Panfilo, il quale alla sua destra sedea, piacevolmente gli disse che con una delle sue novelle all'altre desse principio; laonde Panfilo, udito il comandamento, prestamente, essendo da tutti ascoltato cominciò così."

Ma, come ha felicemente osservato Vittore Branca, basta scorrere il *Decameron* per incontrare molti casi in cui il numero delle subordinate, implicite o esplicite, anteposte (prolettiche) è decisamente superiore, con evidente aumento dell'effetto ascensionale e di attesa, quasi una tensione "gotica" verso l'alto.

L'*ordo artificialis*, alla latina, si manifesta anche nell'uso frequente degli incisi, come nell'esempio seguente di non facile comprensione:

ma forse non meno meravigliosa cosa vi parrà l'udire che uno, per liberalità usare ad un altro che il suo sangue anzi il suo spirito disiderava, cautamente a darglielo si disponesse (Boccaccio, *Decameron*: X.3.3); ["ma forse vi parrà una cosa non meno meravigliosa udire che uno per essere liberale verso un altro che desiderava il suo sangue (cioè la sua morte) si dispose con prudenza a darglieli (cioè a farsi uccidere)].

Aggiungiamo fra i più significativi costrutti latineggianti:

- 1) le molte frasi infinitive (e in particolare l'accusativo + infinito al posto della dichiarativa introdotta dal *che*: "*credeva la figliuola e'l nepote esser morti*", "*credeva che la figlia e il nipote fossero morti*"; V.7.44);
- 2) il participio presente con valore verbale ( "*e [il lupo] lei gridante aiuto si sforzava di tirar via*", "*e il lupo si sforzava di tirare via lei che gridava*"; IX.7.6);
- 3) gli ablativi assoluti ("*Osbech, sentendo questo, il suo esercito ragunato, prima che da' due potentissimi signori fosse stretto in mezzo, andò contro al re di Capadocia...*" con "*il suo esercito ragunato*", "essendo stato radunato il suo esercito"; II.7.79);
- 4) i verbi di "temere" e "dubitare" costruiti col *non* ("*temendo non il demonio... lo ingannasse*"; III.10.8);
- 5) la *coniunctio* relativa che dilata i periodi, accrescendo l'effetto di "legato" ("*Così dunque visse e morì ser Cepparello da Prato e santo divenne come avete udito. Il quale negar non voglio esser possibile lui esser beato nella presenza di Dio*"; I.1.89).

#### 4.6 - La sintassi dello scritto: connettivi e melodia

Il modello sintattico è quello rappresentato soprattutto da grandi storiografi classici. Un abile gioco di ombre e di luci: sullo sfondo delle subordinate si stagliano le principali semanticamente più importanti. Per consentire tuttavia al lettore volgare di non perdere il filo di un discorso con un andamento tanto protratto, ricco di incastri e tipologicamente estraneo alla sua lingua, il Boccaccio mette a punto una serie interessante di strategie testuali. Fra queste si segnala soprattutto il ricco sistema di connettivi i quali funzionano per così dire da colonne che sostengono le ampie campate

della prosa decameroniana (*adunque, allora, appresso che, avvenne che, per ciò, così, ecc.*; Coletti 1993: 79). La ripetizione del *che* dopo un inciso è un altro mezzo semplice e utile. Lo troviamo già nel *Novellino* e serve appunto a riprendere il filo che un'intonazione diversa e un diverso contenuto semantico aveva indebolito e quasi interrotto. (ad esempio: "*ti prego che, s' egli avviene che io muoia, che le mie cose e ella ti sieno raccomandate*"; Boccaccio, Decameron: II.7.84).

Ma c'è anche un altro modo di cui il Boccaccio volentieri si serve per nobilitare il proprio dettato: un andamento frasale melodico, fra alti e bassi, fra pause e accelerazioni, fra inserimenti di rime e clausole ritmiche di vario tipo riprese dal latino medievale. Gli studiosi (a cominciare da Bembo e Salviati per arrivare a Parodi e Branca) hanno sempre riconosciuto che c'è tanta poesia nascosta nella prosa decameroniana. Possiamo considerare allora questi versi come tracce significative di un'oralità alta inserita per esigenze stilistiche in una scrittura logicamente e dottamente impostata che, tuttavia, non dimentichiamolo, era destinata alla lettura ad alta voce.



## UD 5 - La lingua del *Decameron* fra scrittura e oralità: la componente parlata

L'unità didattica (che è strettamente congiunta a quella precedente) ha come tema centrale quello del rispecchiamento del parlato nel *Decameron*. Si considerano alcuni dei più significativi fenomeni testuali, sintattici e lessicali che rientrano nella "grammatica del parlato", all'interno di un quadro unitario in cui scrittura e oralità sono strettamente intrecciate.

### 5.1 - Riflessi di parlato

### 5.2 - Alcune desinenze verbali

### 5.3 - La sintassi del parlato

### 5.4 - Qualche sondaggio lessicale

## 5.1 - Riflessi di parlato

Nell'unità didattica precedente abbiamo suggerito che l'andamento ritmico-melodico della prosa decameroniana possa essere assunto come traccia significativa di oralità. Ma il parlato emerge più chiaramente in molti altri modi.

Intanto dobbiamo sottolineare ancora una volta che l'opera nasce proprio da un evento orale (il racconto delle novelle da parte della brigata) e che il gioco di rispecchiamento dialogico fra i diversi protagonisti dell'atto narrativo (autore, narratori, pubblico, personaggi) è continuamente ricreato con grande abilità dal Boccaccio [Fig. 1].



Fig.1: *Presentazione del volume da parte dell'autore*, London, British Library, ms. Royal 20 C V (*De Mulieribus*), c. 2v.

Nel parlato - scritto decameroniano si intrecciano quindi vari e suggestivi percorsi. Non a caso si è tanto insistito sulla teatralità che percorre l'intero libro e si concentra in alcune novelle famose: basti pensare a quelle di Calandrino e l'elitropia (Boccaccio, *Decameron*: VIII.3), e di frate Alberto / Agnol Gabriello (IV.2). Ci sono da una parte le tecniche dell'illusionismo verbale che trovano nelle novelle della beffa il campo di massima applicazione, dall'altra le strategie verbali della persuasione più o meno occulta.

Il "potere della parola" (Barberi Squarotti 1983) trova nel motto, cui il Boccaccio dedica un'intera giornata, l'intelligente strumento risolutore di diverse situazioni difficili. Ma la lingua del *Decameron* offre molti altri spunti al lettore: si va da un caricaturale stravolgimento lessicale che anticipa il filone rusticale toscano (destinato a grande fortuna in ambito novellistico e teatrale dal '400 in poi) fino ai tasselli "dialettali" del siciliano o del veneziano, e di altri dialetti italiani (compresi quelli toscani, come il senese).

La simulazione dell'oralità è resa inoltre più convincente e "realistica" attraverso fitte didascalie che suggeriscono non solo i toni e le modularità della voce, ("con voce alquanto rotta, disse") ma anche una gestualità che può arrivare ad essere concitata e violenta fino allo scontro fisico e alle botte dei diversi atti d'ingiuria che si succedono nel corso della narrazione: "*Monna Tessa corse con l'unghie nel viso a Calandrino*" (IX.5.63); "[Ciaccio a Biondello] *gli diè nel viso un gran punzone*" (IX.8.23); "*sozzo cane vituperato che tu se*", "*can rinnegato*", "*can fastidioso che tu se*", "*sozzo cane*" sono alcuni degli insulti che Catella gridava al marito traditore (III.6.34-39).

Interessante il fatto che spesso il parlato non è affatto di tipo "espressionistico", ma invece simulato attraverso scelte lessicali generiche (del tipo *fare* e *cosa*), forme fatiche, deittiche e interiettive ripetute, o ancora attraverso gli stereotipi del modo di dire o del proverbio (talvolta anche misogino: "*buon cavallo e mal cavallo vuol sprone, e buona femmina e mala femmina vuol bastone*"; IX.9.8). Una sintassi poi paratattica, giustappositiva e "frammentata" (con dislocazioni a destra e a sinistra) segue da vicino l'andamento di un dialogo spesso incalzante e concitato. E proprio la tecnica dialogica appare del tutto innovativa, una vera invenzione che testimonia la grande sensibilità del Boccaccio nel cogliere i meccanismi reali dell'iterazione verbale con le sue interruzioni, sovrapposizioni, cambi di turno.

## 5.2 - Alcune desinenze verbali

Abbiamo già accennato alla polimorfia del fiorentino trecentesco, ossia alla coesistenza di forme grammaticali diverse, in gran parte sentite come equivalenti e spesso liberamente alternate nella scrittura.

Tale variabilità, che è particolarmente forte nel sistema verbale, è da connettere alle numerose correnti che per ragioni di prestigio si incrociano e si sovrappongono nella lingua di un centro culturalmente recettivo e attivo come Firenze, e il Boccaccio il cui impasto linguistico non è "*né aulico né plebeo, ma nobile per un connaturato aderire alla tradizione letteraria e per una costante ricerca di regolarità*" (Nencioni 1989: 39) sa muoversi con grande abilità ed eleganza fra le diverse forme, sfruttando, spesso per fini retorici o ritmici, la loro non coincidenza.

Nella prima novella della giornata IV ci imbattiamo così in *strangolassono* e *recassero* a brevissima distanza l'una dall'altra, e lo stesso accade nella sesta novella della giornata II: "*essi potrebbero se vivi fossero nel perduto stato tornare*" (Stussi 1995: 202). Era infatti disponibile nel Trecento a Firenze per le terze persone plurali (dell'indicativo perfetto, del congiuntivo imperfetto e del condizionale) un ventaglio veramente largo di scelte: *diedono* e *diedero*; *sarieno*, *sarebbero* e *sarebbono*; *volessono* e *volessero*; oltre a *lasciario*, *lasciarono*, *lasciarno*, *lasciorono*. È notevole

tuttavia che nella varietà prevalga nel *Decameron* la forma "moderna" *-ero* (*dissero, andassero, avrebbero*).

Un altro caso: se la desinenza normale per la prima persona plurale dell'indicativo presente è *iamo* (*abbiamo*), non mancano tracce della desinenza etimologica più antica in *-emo*: *avemo* (Boccaccio, *Decameron*: II.7.38). Boccaccio usa invece solo la desinenza etimologica in *-a* per la prima persona dell'imperfetto indicativo (*era, amava*), dal momento che quella in *-o* farà la sua comparsa a Firenze solo qualche decennio dopo la sua morte. Interessanti infine le forme assimilate o analogiche dell'imperfetto: *avavamo, sapavamo, venavamo, diciavate* che sono usate in alternanza a quelle "regolari" e più moderne (*avevamo, sapevamo*).

### 5.3 - La sintassi del parlato

Ma è nella sintassi che la fortunata possibilità di interscambio fra le due varietà, scritto e parlato, esistente nella Firenze trecentesca si rivela pienamente fruttuosa. In alcune novelle siamo colpiti dalla vivacità di una lingua che riflette le caratteristiche specifiche dell'oralità: dalle interiezioni (*deh, oimé, gnaffé*), alle forme fatiche che servono a mantenere aperto il canale comunicativo (*senti, chi sarebbe...*) ai frequentissimi deittici (*questo, quello, costì...*), alle molte frasi interrogative e esclamative, a forme colloquiali come *te'* ("tieni").

L'aspetto più interessante è tuttavia quello della continuità fra il parlato-scritto decameroniano e l'italiano dell'uso medio contemporaneo. Concordanze a senso ("*erano gente senza fine*"; Boccaccio, *Decameron*: IV.2.53), *che* polivalente ("*Non mollò mai che egli divenne amico*", con valore finale; VIII.9.61), dislocazioni a destra e a sinistra ("*Dio il sa, che dolore io sento*"; V.10.32 - "*quel cuore... la misera l'aperse*"; IV.8.32), tema sospeso ("*Zima, udendo ciò, gli piacque*"; IV.8.32), estrazione dell'oggetto della subordinata ("*tentò l'uscio se aprir lo potesse*"; VIII.7.39) sono tutti fenomeni oggi molto diffusi, ai quali si possono aggiungere la paraipotassi (ossia un costrutto "a mezzo" fra ipotassi o subordinazione e paratassi o coordinazione: "*Poi che tu così mi prometti, disse il monaco, e io la ti mostrerò*"; III.4.15), e due tratti pronominali: il *lui* soggetto e il *gli* invariabile ("a lui", "a lei", "a loro"). Tutti questi fenomeni non sono passati nell'italiano scritto cinquecentesco perché i grammatici, a cominciare dal Bembo, li hanno censurati (7.3, 7.4 e 7.5). Essi hanno tuttavia continuato una vita per così dire sotterranea e riemergono ora che in Italia si è ristabilito un rapporto vivo fra le due varietà fondamentali dello scritto e del parlato.

### 5.4 - Qualche sondaggio lessicale

Parlato significa strutturalmente memoria breve, dunque aggancio al presente, al lessico della quotidianità che il Boccaccio mette in bocca continuamente al variegato popolo decameroniano. Alla molteplicità di situazioni comunicative, di luoghi e di personaggi appartenenti ai diversi ceti sociali corrisponde quindi un plurilinguismo che trova nel lessico la sua espressione più evidente: come afferma Branca (Branca 1992: XV) "*gli eroi si fanno uomini al livello dei lettori più umili e perciò possono parlare un linguaggio più immediato, più ricco di risonanze per l'uomo qualunque*". Il realismo e l'attualizzazione che informano il *Decameron* portano quindi all'inserimento nel tessuto narrativo

di molto lessico settoriale soprattutto delle arti e dei mestieri (dalla terminologia della legge, della chiesa e della medicina a quella della *mercatantia*, dell'arredo casalingo e dell'abbigliamento), di molti tasselli dialettali e di molti nomi propri sia di luogo sia di persona. Consideriamo solo qualche esempio.

Il denaro è una componente fondamentale del *Decameron*, motivo di beffe o chiave di volta dello sviluppo narrativo di molte novelle. Se il termine prevalente è allora il generico *denaio* / *denari* (*danaio* / *danari*) ce ne sono altri che rimandano a realtà economiche diverse da quella fiorentina, come i *dobbre* (monete moresche e spagnole), il *mattapan* (moneta veneziana d'argento), il *gigliato* (moneta napoletana). C'è poi la *lira* con i suoi sottomultipli (*soldi* o *grossi* e *denari* o *piccioli* ossia "spiccioli") e c'è naturalmente il *fiorino* (40 occorrenze), simbolo della potenza economica di Firenze. Accanto ai nomi dei soldi ci sono poi quelli delle diverse operazioni bancarie ("*essere sommamente creduti*", cioè "godere di gran credito"; *merito* (= "interesse"); *cambio*, *capitale*, *entrata*) e non mancano le espressioni idiomatiche come "*lascio correre due soldi per ventiquattro denari*" che significa "non mi preoccupo più di tanto".

Abbiamo già accennato alla curiosità linguistica del Boccaccio e al suo gusto di inserire nel tessuto narrativo per finalità espressive alcune macchie tratte da diversi volgari italiani. Basti considerare qui il senese di *bescio* ("babbeo") e *chi* ("qui") in Boccaccio, *Decameron*: VII.3; il veneziano di *che sé quel* ("cosa è quello") e *bergoli* ("chiacchieroni") in IV.2; e il siciliano, abilmente riprodotto sulla bocca della bellissima madama Iancofiore: "*tu m'ha miso lo foco all'arma, toscano acanino*" ("tu m'hai messo il fuoco nell'anima, caro toscano"), in VIII.10.

Molto interessante è infine il settore dei nomi propri. Il *Decameron* è ricco di riferimenti concreti e puntuali a luoghi e persone. Come è possibile ricostruire attraverso la toponomastica la geografia esatta in molti punti delle città in cui sono ambientate le novelle (e di Firenze e di Napoli in modo particolare), così l'onomastica rappresenta un'altra fonte di radicamento a quella realtà umana socialmente e psicologicamente differenziata che si rappresenta. Nomi di re e di regine, di grandi e famosi personaggi del passato e del presente, ma anche nomi di popolani, di monaci, di mercanti, di prostitute e di marinai, di corsari e usurai. Nomi e soprannomi, "nomi parlanti" che, come un'etichetta o meglio un'efficace fotografia, fissano questo e quel personaggio nella sua posa più caratteristica. Ed ecco comparire sulla scena Ermino Avarizia (I. 8.6) o Cimone "*che nella loro lingua sonava quanto nella nostra bestione*" (V.1.4), o il fante di frate Cipolla che "*alcuni chiamavano Guccio Balena e altri Guccio Imbratta e chi diceva Guccio Porco*" (VI.10.25).

## UD 6 - Tra volgare e latino

Nell'unità didattica si analizza la produzione letteraria posteriore al *Decameron*, puntando soprattutto su due aspetti fondamentali: il rapporto tra volgare e latino nel Boccaccio, quale rappresentante fondamentale del pre-umanesimo, e le dinamiche di formazione del modello delle "Tre Corone", che avrà un'importanza decisiva nella successiva storia linguistica italiana.

### 6.1 - Le opere latine

### 6.2 - Il *Corbaccio*

### 6.3 - Il culto di Dante

### 6.4 - La nascita del modello delle "Tre Corone"

## 6.1 - Le opere latine

Come si è avuto modo di accennare (2.1), la produzione di Boccaccio [Fig.1] dopo il *Decameron* subisce una svolta, con l'abbandono definitivo della letteratura "mezzana" (di intrattenimento, caratterizzata da uno stile medio elegante), e l'adesione più netta e marcata ad una letteratura "scolastica" (erudita, di stile elevato). Il mutato atteggiamento ha conseguenze notevoli sul piano della lingua, dal momento che la totale adesione ad una produzione letteraria dotta, di ambito teologico, filosofico ed erudito, comportava, nel mondo medievale di Boccaccio, il sostanziale allontanamento dal volgare e l'impiego pressoché costante del latino. Ed in latino effettivamente saranno quasi tutte le opere dell'autore posteriori al *Decameron*, fatta eccezione per il *Corbaccio* (6.2), il *Trattatello in laude di Dante* e le *Esposizioni sopra la Comedia* (6.3), a cui si aggiungono soltanto documenti minori, come la *Consolatoria* a Pino de' Rossi (in volgare, perché il destinatario non era dotto).



Fig.1: *Boccaccio seduto nel suo studio*, Vienna Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2617 (*Teseida*), c. 17v.

Già dal 1350 Boccaccio probabilmente inizia la stesura della *Genealogia deorum gentilium*, un vasto e approfondito repertorio mitologico in 15 libri; intorno al 1355 viene iniziato il *De casibus virorum illustrium*, una raccolta di biografie di uomini famosi in 9 libri, completata dal 1361 con la composizione del *De mulieribus claris*.

Con le tre opere Boccaccio di fatto propone un'enciclopedia (una storia del mondo dove l'antico si congiunge con il moderno), che egli completa al di là delle vicende umane con il trattato geografico *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus, de nominibus maris* (1355-57).

A queste quattro opere si aggiungono poi due dei tre nuclei delle sedici *Egloghe* del *Buccolicum Carmen*, iniziato negli anni 1346-48 e completato nel 1355 e nel 1367.

Come si vede il passaggio di genere ad una letteratura elevata è sottolineato anche dall'inventario della produzione latina: solo il *Buccolicum Carmen* è un'opera creativa, mentre le altre sono tutte opere compilative a carattere erudito.

La svolta umanistica di Boccaccio è quasi sempre ricondotta all'incontro con Petrarca. Naturalmente l'evento ebbe non poca influenza: lo mostrano tutte e tre le principali opere latine, di stampo petrarchesco (si pensi al *De viris illustribus*), e la stesura del *Buccolicum Carmen*, sulla scia dell'omonimo testo di Petrarca. Ma vale la pena sottolineare, ancora una volta, che siamo di fronte al maturarsi di un processo graduale: più volte si è evidenziata la rielaborazione personale di modelli classici sottesa alle opere giovanili, oltre al fatto che Boccaccio ha quasi certamente esercitato e misurato la sua prosa volgare con la pratica della traduzione (3.3); inoltre va segnalata la produzione in latino precedente al *Decameron*, che comprende, oltre al già citato primo nucleo delle *Egloghe*, alcune *Epistole*, il *De vita et moribus domini Francisci Petracchi* (1341), il *De Canaria* (1341).

## 6.2 - Il Corbaccio

Un altro cambiamento di grande rilevanza linguistica, insito e connaturato nella svolta letteraria di Boccaccio, è quello relativo al pubblico: se fino al *Decameron* il pubblico privilegiato era stato quello femminile, nella produzione successiva questo viene del tutto abbandonato.

La scelta del latino nelle opere erudite esclude implicitamente il pubblico femminile, ma il distacco viene reso evidente anche nell'unico testo letterario in volgare di questo periodo, il *Corbaccio*. L'opera, in prosa, scritta probabilmente intorno al 1365, è rivolta dichiaratamente al pubblico maschile: il protagonista è lo scrittore, e il tema coincide con una lunga invettiva contro le donne, che rappresenta allegoricamente la totale professione di fede verso gli studi letterari e poetici; uno scritto di uomini, da uomini e per uomini, quindi, che, attraverso lo strumento della letteratura, intende razionalmente portare al rifiuto dell'amore e spingere alla meditazione etica. L'esclusione delle donne è resa esplicita nella chiusa dell'opera: "*Piccola mia operetta, venuto è il tuo fine... e perciò ingegnera' ti d'essere utile a coloro, e massimamente a' giovani, i quali con gli occhi chiusi, per li non sicuri luoghi, troppo di sé fidandosi, senza guida si mettono (...)* Ma sopra ogni cosa ti guarda di non venire alle mani delle malvagie femine..." (Boccaccio, *Corbaccio*: 412-413).

Il cambio di destinatario è reso evidente anche dal lessico, che diviene grossolano, come in una sorta di crudo e complice cameratismo. Così sono frequenti le immagini e i vocaboli volutamente volgari e sgradevoli riferiti alle donne con una spiccata tendenza all'iperbole; si vedano ad esempio i seguenti passi: "...costei estimando che l'avere bene le gote gonfiate e vermiglie, e grosse e sospinte in fuori le natiche...", "le quali non in iscodella ma in un catino, a guisa del porco, così bramosamente mangiava, come se pure

*allora per lungo digiuno fosse della Torre della fame uscita" (218-219). La particolare forza espressiva del lessico impiegato spinge Boccaccio persino ad una lunga giustificazione rivolta ai destinatari dell'opera: "Imagina queste mie parole, così sucide e così stomacose a udire, essere quello beveraggio amaro il quale, per l'aver tu troppo assentito alle cose dilettevoli e piacevoli al tuo gusto, il discreto medico già nelle tue corporali infermità t'ha donato" (280).*

Per quanto riguarda la sintassi, il *Corbaccio*, conserva le caratteristiche della prosa matura del *Decameron*, e, nonostante la natura quasi trattatistica dell'operetta, si fa spesso vivace per l'impostazione dialogica col lettore. Come nelle altre opere minori di Boccaccio forte è la presenza dei modelli latini medievali e classici, ma sempre secondo una rielaborazione personale: e, anche se in certi casi si hanno delle vere e proprie traduzioni dalle fonti (soprattutto la satira contro le donne di Giovenale), i tratti sintattici della prosa di Boccaccio rimangono quelli ormai delineati e consolidati, senza evoluzioni verso latinismi più spinti per influsso del testo di partenza o per l'ormai pressoché completa frequentazione del latino come lingua letteraria personale.

### 6.3 - Il culto di Dante

Per quanto nell'ultimo Boccaccio sia evidente il forte legame con Petrarca, rimane sempre viva l'ammirazione per Dante, modello di riferimento costante fin dalla produzione giovanile. Non a caso si è parlato di un vero e proprio "culto", che dopo il 1350 si esprime a tutto tondo secondo tre direttive: una febbrile attività di copista delle opere dantesche, la composizione del *Trattatello in laude di Dante*, la pubblica lettura e il commento della *Divina Commedia*.

L'intensa attività di editore e divulgatore di Dante comincia con l'invio a Petrarca di una copia della *Commedia* preceduta da un suo carme (ms. Vat. Lat. 3199), e prosegue fino alla morte. Varie sono le copie autografe di opere dantesche, fra cui vanno segnalati quattro manoscritti che raccolgono la *Commedia*, la *Vita Nuova* e 15 canzoni: il ms. Toledano 104.6; il Riccardiano 1035 (senza le canzoni), la coppia Chigiano L.VI.213 (*Commedia*) e Chigiano L.V.176 (*Vita Nuova* e canzoni).

Boccaccio non è un copista fedele: introduce correzioni, confronta le lezioni dei vari codici, effettuando quindi una contaminazione. Se questo è un atteggiamento comune nel Trecento (con poche eccezioni: una è Petrarca), va però sottolineato che Boccaccio volutamente vuole essere promotore attivo dei testi danteschi, come mostra la stessa struttura dei codici da lui composti: la raccolta delle opere è introdotta dal *Trattatello*, appositamente scritto allo scopo (anche se poi avrà larga fortuna come opera autonoma), e la *Divina Commedia* presenta già i primi abbozzi di commento, con le brevi sintesi in prosa poste a corredo ai canti e l'aggiunta di un componimento in terza rima di introduzione ad ogni cantica.

Il *Trattatello* è conservato in tre redazioni: la prima, più estesa, va collocata tra il 1351 e il 1355; le altre due costituiscono due compendi (uno del 1360 circa, l'altro anteriore al 1372). Il titolo voluto da Boccaccio è significativamente latino: *De origine, vita, studiis et moribus viri clarissimi Dantis Aligerii florentini poetae illustris et de operibus compositis ab eodem*; ma la trattazione è in volgare, per una necessaria omogeneità con le opere volgari che introduceva. In questo modo Boccaccio si poneva sulla linea dello stesso Dante, che aveva operato un'analoga scelta di uniformità nel commento alle sue canzoni nel *Convivio*.

La stessa esigenza di omogeneità spinge Boccaccio alla scelta del volgare anche nelle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, in cui confluiscono i materiali raccolti tra il 1373 e il 1374 per le pubbliche letture tenute presso la chiesa di Santo Stefano su incarico del Comune di Firenze. In questo caso la scelta del volgare è determinata anche, nuovamente, dal pubblico, visto il forte legame tra le *Esposizioni* e la pubblica lettura "per il volgo".

Questa sorta di "tradimento" della letteratura dotta probabilmente è, al di là della malattia sopravvenuta, una delle ragioni dell'interruzione del commento al canto XVII dell'*Inferno*: Boccaccio, come emerge da alcuni sonetti coevi alle lezioni, è infatti fortemente in dubbio sull'operazione di esporre al popolo la *Divina Commedia*. Il commento di Boccaccio è in effetti erudito e fedele alla predilezione per la letteratura dotta: il pubblico delle lezioni non sembra essere il popolo, ma i letterati e i teologi. L'esposizione è conforme ad una lezione universitaria, con numerose inserzioni erudite (spesso derivate dalle sue opere latine) che corredano la continua ricerca del significato allegorico del testo. Ma Boccaccio si fa anche innovatore, premettendo all'esposizione allegorica quella letterale, che diviene spesso preminente: ampia attenzione è infatti rivolta alla spiegazione di minime sfumature del testo, e le note sono infittite da acute osservazioni linguistiche. Si vedano ad esempio le seguenti: "Ed è questo vocabolo preso, cioè 'lai', dal parlar francesco (= "francese"), nel quale si chiamano 'lai' certi versi in forma di lamentazione nel lor volgare composti", Boccaccio, Esposizioni: Inferno V. Esp. litterale.49; oppure "Chè tra gli avelli, cioè tra le sepolture le quali quivi erano, chiamate in fiorentin volgare 'aveli'; e credo vegna questo vocabolo da 'evello – evellis', per ciò che la terra s'evelle del luogo dove l'uom vuole seppellire alcuno corpo morto"; Boccaccio, *Esposizioni: Inferno IX. Esp. litterale. 94*).

#### 6.4 - La nascita del modello delle "Tre Corone"

Grazie a Dante, Petrarca e Boccaccio la letteratura italiana dispone già alla fine del Trecento di tre eccelsi autori, che finiscono per rappresentare modelli non solo letterari ma anche linguistici.

La *Divina Commedia*, il *Canzoniere* e il *Decameron* (ma anche le opere minori dei tre grandi letterati toscani) hanno infatti fin da subito larga diffusione, e con esse la loro lingua: prende così progressivamente vigore il mito delle "Tre Corone" [Fig.1-2], sintetizzato in questa espressione (attestata per la prima volta nel *Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato, 1367-1444 circa) utilizzata appunto per indicare i tre autori toscani nel loro ruolo di modelli letterari e linguistici nazionali.



Fig.1: Anonimo artista fiorentino, *Giove e la sua famiglia astrologica* (da *I sette pianeti*, particolare).



Fig.2: Leonardo da Vinci o la sua scuola, *Le tre corone e la donna ideale* (particolare): caricature di Dante, Petrarca e Boccaccio, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Sarà proprio il modello del fiorentino trecentesco delle "Tre Corone", canonizzato nel corso del Cinquecento, a determinare le modalità di formazione di una lingua italiana colta, prevalentemente scritta, che costituirà l'unico registro dell'identità linguistica nazionale fino all'Ottocento.

A questo proposito è interessante sottolineare come Boccaccio stesso contribuisca direttamente alla creazione di questo "regno" culturale, con la sua opera di divulgazione delle opere di Dante e Petrarca, affiancata da un'intensa attività di riedizione dei suoi stessi testi (fino alla copia autografa del *Decameron* conservata nel codice Hamilton 90; vedi [4.1](#)).

L'indicazione dei modelli è resa evidente da Boccaccio all'interno della coppia di codici Chigiano L.VI.213 e Chigiano L.V.176 ([6.3](#)), che secondo alcuni studiosi costituiva inizialmente un unico manoscritto nel quale era raccolto il meglio della letteratura volgare. Alla *Commedia* contenuta nel Chigiano L.VI.213 si uniscono infatti, nel Chigiano L.V.176, non soltanto la *Vita Nuova* e le canzoni di Dante, ma anche il *Canzoniere* di Petrarca (in una delle sue redazioni intermedie). E a Dante e Petrarca (coppia culturale ideale creata e cementata da Boccaccio con una fitta attività di mediazione a lungo perseguita) si unisce lo stesso Boccaccio, con il *Trattatello in laude di Dante* (premessso alla raccolta) e con l'inserzione del carme latino con cui aveva accompagnato la copia della *Commedia* inviata a Petrarca ([6.3](#)), un componimento che, non a caso, testimonia il primo tentativo di Boccaccio di porsi come filtro fra i due grandi autori toscani.

## UD 7 - La fortuna linguistica di Boccaccio

L'unità didattica offre un panorama della fortuna di Boccaccio come modello linguistico nazionale, analizzando in particolar modo le tappe iniziali della diffusione delle sue opere e la successiva elevazione del *Decameron* a canone della prosa italiana.

7.1 - La diffusione delle opere di Boccaccio tra Trecento e Quattrocento

7.2 - La svolta dell'umanesimo volgare

7.3 - Bembo e i grammatici e i lessicografi del primo Cinquecento

7.4 - Tra Controriforma e filologia : le "rassetture" del *Decameron*

7.5 - La mediazione di Salviati e il *Vocabolario* dell'Accademia della Crusca

7.6 - La lingua di Boccaccio tra Seicento e Novecento

### 7.1 - La diffusione delle opere di Boccaccio tra Trecento e Quattrocento

Boccaccio, affiancato da Dante e Petrarca, si impone ben presto come modello letterario, diventando progressivamente un punto di riferimento essenziale per la prosa. Anche questo contribuisce a differenziare la sua fortuna da quella delle altre due "corone", dal momento che il modello toscano di prosa narrativa non ha nel resto d'Italia un impatto paragonabile a quello della poesia.

Mentre la lingua poetica si inserisce in una più ampia tradizione "nazionale", la lingua della prosa è pressoché inventata da Boccaccio, con movenze della sintassi latina che portano ad una struttura complessa e articolata. Il mantenimento di questo alto livello formale tende già a perdersi negli stessi narratori toscani, come ad esempio Sacchetti, che nel suo *Trecentonovelle* mostra di prediligere una sintassi più lineare, fondata su proposizioni coordinate (Coletti 1993: 89-90). Non stupisce quindi che il modello della prosa risulti più difficilmente esportabile di quello della poesia. Ma, oltre a questo, anche altri fattori legati alle particolari modalità di diffusione dei suoi testi contribuiscono alla minore efficacia di Boccaccio come modello di lingua fra Trecento e Quattrocento.

La bipartizione che abbiamo evidenziato in Boccaccio fra una produzione "mezzana" e una dotta (2.1), proprio in virtù delle differenze di pubblico, si proietta anche sulla tradizione e sulla diffusione delle opere: il *Decameron* avrà grande successo presso la classe mercantile, mentre le opere dotte avranno larga diffusione fra gli umanisti.

Del ramo di diffusione mercantile si ha una prima notizia già nel 1360, in una lettera del mercante Buondelmonti, che testimonia l'esistenza di un manoscritto circolante e il grande successo dell'opera, richiesta e ricercata con grande bramosia. Il ceto borghese desidera appropriarsi del *Decameron* anche "materialmente", come è testimoniato dai numerosi manoscritti, anche nella loro

materialità: sono in materiale povero, trascritti per passione, con scritte marginali di ogni tipo, con tagli, inserzioni, modifiche, proprie di una lettura partecipata, scevra da intenti filologici o eruditi. All'interno di questa linea di tradizione l'opera si diffonde in modo disomogeneo, anche allontanandosi dal toscano e dal registro imposto da Boccaccio.

La linea di diffusione dotta, del resto, privilegia ovviamente il latino a scapito del volgare. La fortuna erudita di Boccaccio è iniziata da Petrarca, che lascia una sorta di testamento letterario in favore dell'amico con il suo giudizio positivo sul *Decameron* (nella famosa lettera dei primi mesi del 1373 che chiude le *Seniles*) e con la traduzione in latino dell'ultima novella della raccolta, la *Griselda*. L'atteggiamento di Petrarca condiziona la successiva cultura umanistica, che si rivolgerà soprattutto alla produzione latina del Boccaccio erudito, oppure al *Decameron* ma unicamente per volgere in latino le novelle più tragiche, secondo l'indicazione di gusto di Petrarca.

Una linea di intersezione fra la tradizione mercantile e quella dotta è invece rappresentata dalle opere minori in volgare, che vantano una diffusione trasversale: ad esempio, dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* si hanno numerose imitazioni in ambiente umanistico (in ultimo nella *Deifira* di Leon Battista Alberti), segno di una larga conoscenza dell'opera.

## 7.2 - La svolta dell'umanesimo volgare

Alla metà del Quattrocento si registrano alcuni cambiamenti fondamentali nel rapporto fra latino e volgare. Sotto l'impulso di Leon Battista Alberti si ha una forte rivalutazione del volgare come lingua letteraria, che porterà al nuovo atteggiamento culturale che prende il nome di "umanesimo volgare". Boccaccio emerge subito come protagonista: nel *Certame coronario* (1441), una gara poetica in volgare bandita proprio nel clima di recupero del volgare alla cultura alta, uno dei concorrenti inserisce nel suo componimento una parafrasi di un passo del *Decameron*.

Il capolavoro del Boccaccio riceverà poi un giudizio molto positivo da Lorenzo il Magnifico, uno dei massimi esponenti dell'umanesimo volgare, che lo indica come esempio delle enormi capacità espressive del volgare, superiori a quelle di qualsiasi altra lingua. La nuova centralità di Boccaccio per la cultura volgare è ribadita dalle numerose imitazioni che si ritrovano in Poliziano, e, anche fuori della Toscana, in Boiardo e Pulci.

Alla fine del Quattrocento quindi si salda la frattura fra *Decameron* e cultura alta, e si consolidano le basi della successiva fortuna di Boccaccio come modello linguistico nazionale.

La nuova tendenza trova un riflesso nella situazione "editoriale": è del 1467 il primo codice miniato del *Decameron*, trascritto da un copista di professione per una biblioteca (quella degli Este). Ma ancora più rilevante è il numero di opere di Boccaccio stampate nello scorcio di secolo fra il 1470 e il 1500: 38 sono gli incunaboli di opere volgari (sei del *Decameron*). A testimonianza del cambiamento di clima e dell'ormai mutato rapporto fra latino e volgare, alle stampe di opere in volgare se ne aggiungono soltanto 12 delle latine.

### 7.3 - Bembo e i grammatici e i lessicografi del primo Cinquecento

La riscoperta di Boccaccio da parte dell'umanesimo volgare prepara la sua fortuna come modello linguistico, stilistico e letterario, secondo modalità che si delineano nella prima metà del Cinquecento.

Il ruolo preminente di Boccaccio come punto di riferimento per la prosa, dopo l'indicazione di Fortunio nelle *Regole grammaticali della volgar lingua* (edite ad Ancona nel 1516), è sancito e formalizzato da Pietro Bembo nelle *Prose della Volgar Lingua*, del 1525. Le "Tre Corone", Dante, Petrarca e Boccaccio, vengono assunte come fonti di grammatica e lessico di quel fiorentino trecentesco a cui deve uniformarsi la lingua letteraria. In particolar modo Bembo appunta la sua attenzione su un modello per la poesia, Petrarca, e uno per la prosa, Boccaccio, emarginando Dante a causa della sua lingua variegata in cui non mancano espressioni basse.

L'attenzione di Bembo alla prosa di Boccaccio (non solo quella del *Decameron*, ma anche quella delle opere minori) era evidente già negli *Asolani*, un'opera giovanile in versi e in prosa pubblicata nel 1505. Misurandosi con le parti in prosa Bembo ricerca e trova in Boccaccio una lezione di lingua, che egli segue scrupolosamente, sia nella grammatica che nel lessico (moltissime sono le parole derivate da Boccaccio, e le altre sono formate in gran parte per analogia sul suo repertorio).

La prosa degli *Asolani* preannuncia la posizione teorica espressa nelle *Prose della Volgar Lingua*, in cui Bembo, nella teoria e nella pratica della scrittura, passa al setaccio la lingua di Boccaccio, cercando di appiattire quella varietà di stili che determina la presenza di più registri e di coloriture locali seppure fugaci. Mentre in Petrarca Bembo trova un esempio omogeneo di lingua alta, su cui calibrare la lingua poetica a scapito di Dante, per quanto riguarda la prosa, non essendoci alternativa reale, il modello di lingua è delineato tramite una selezione interna al Boccaccio; una selezione che punta al registro elevato ed omogeneo delle "cornici" (o a quello delle opere minori) piuttosto che a quello variegato delle novelle.

Sulla scia delle tesi del Bembo e delle discussioni linguistiche, Boccaccio domina come autore di riferimento per la prosa nelle opere dell'incipiente lessicografia cinquecentesca: ne *Le tre fontane di Messer Niccolò Liburnio in tre libri divise, sopra la grammatica ed eloquenza di Dante, Petrarca et Boccaccio* (1526); ne *La fabrica del mondo* di Francesco Alunno (1548); nel *Vocabolario, Grammatica, et ortographia de la lingua volgare* di Alberto Accursio. Nel 1535 Lucilio Minerbi pubblica *Il Decamerone di M. Giovanni Boccaccio con Vocabulario*, con l'intento dichiarato di offrire uno strumento che non servisse soltanto alla comprensione del testo, ma che fosse un modello di lingua per la prosa; con lo stesso scopo Alunno pubblica nel 1543 *Le ricchezze della lingua volgare sopra il Boccaccio*, basandosi non soltanto sulla prosa del *Decameron*, ma anche su quella delle altre opere volgari.

#### 7.4 - Tra Controriforma e filologia : le "rassettature" del *Decameron*

Nella prima metà del Cinquecento Boccaccio diviene una sorta di "Bibbia grammaticale" (per usare un'espressione di Vittore Branca): lo sottolineano, oltre alla fitta presenza nelle grammatiche e nelle opere lessicografiche, anche le oltre 50 edizioni delle sue opere volgari. Ma non è il pluristilismo di Boccaccio a divenire norma, bensì il solo registro alto, filtrato dal setaccio dei grammatici; un setaccio che nella seconda metà del secolo infittirà ulteriormente le sue maglie per motivi religiosi.

Stabilito il modello teorico per la lingua di Boccaccio, questo finì per avere ripercussioni sullo stesso *Decameron*, pubblicato con correzioni e adeguamenti che tendevano ad eliminare quegli elementi linguistici centrifughi che non rientravano nella norma stabilita dai grammatici. Così avvenne ad esempio nell'edizione di Ludovico Dolce (pubblicata a Venezia per la prima volta nel 1541 e riproposta più volte negli anni successivi), linguisticamente e stilisticamente piegata al modello petrarchesco; o nell'edizione di Ruscelli, del 1552. In questo circolo vizioso la lingua di Boccaccio si diffonde in una versione "ideale", che si trasmette dalle grammatiche allo stesso testo e da questo alla prosa cinquecentesca.

La diffusione del modello linguistico di Boccaccio è poi condizionata da un evento extra-linguistico quale la Controriforma e la conseguente redazione dell'Indice dei libri proibiti: il *Decameron* è colpito fin dal 1559, con una motivazione che lascia aperta la via per edizioni eventualmente private delle parti più licenziose e irriverenti verso il clero. In questo clima vengono approntate quelle che sono definite le "rassettature" (= nuove sistemazioni) del *Decameron*, la prima uscita nel 1573, per cura di una commissione di Deputati sotto la guida di Vincenzo Borghini, la seconda nel 1582, pubblicata da Lionardo Salviati.

Le "rassettature" costituiscono un tentativo di restituire un testo accettabile del *Decameron*, dopo lo scempio che questo aveva subito nelle edizioni "corrette" dagli editori cinquecenteschi, e tenendo conto dei tagli imposti della censura: un'impresa che univa alla necessità di un'edizione emendata dal punto di vista morale e religioso quella di un maggiore rigore filologico. Se i tagli e i cambiamenti imposti dalla morale priveranno il *Decameron* di quelle parti che più facilmente contenevano registri più bassi di lingua, l'operazione di recupero filologico porterà alla scelta di varianti arcaizzanti. Questi due tipi di interventi di fatto determineranno la creazione di una lingua virtuale di Boccaccio (l'unica diffusa dal Seicento in poi), del tutto in sintonia con il modello del fiorentino trecentesco proposto da Salviati e perseguito dall'Accademia della Crusca (7.5).

#### 7.5 - La mediazione di Salviati e il *Vocabolario* dell'Accademia della Crusca

La "rassettatura" di Salviati ebbe una fortuna estremamente superiore a quella di Borghini, con una dozzina di ristampe, fino al 1638. Salviati si servì dei materiali raccolti da Borghini e dalla commissione di Deputati alla correzione del *Decameron*, ma il risultato fu in parte diverso: in particolar modo, come è stato messo in evidenza, il Borghini si limita a tagliare dal testo le parti improponibili, mentre Salviati apporta molte modifiche.

All'edizione del *Decameron* seguirono i due volumi *Degli Avvertimenti della Lingua sopra 'l Decamerone* (il primo uscito a Venezia nel 1584, il secondo a Firenze nel 1586: non fu invece scritto il terzo, che doveva completare l'opera), in cui Salviati raccolse le osservazioni linguistiche e gli studi filologici maturati durante la preparazione della sua "rassetatura".

Negli *Avvertimenti* Salviati espone la sua opinione sulla questione della lingua: il modello proposto è quello del fiorentino del Trecento; non solo la lingua raffinata dall'uso letterario delle "Tre Corone", ma quella della Firenze del Trecento, di cui le "Tre Corone" diventano soltanto una fonte privilegiata, a cui devono essere affiancati anche altri documenti.

Salviati trasmette la sua idea di lingua all'Accademia della Crusca, e sulla scia delle sue indicazioni comincia il lavoro di compilazione di un vocabolario (che uscirà a Venezia nel 1612), in cui si raccogliessero in modo ordinato la lingua fiorentina "*di quegli scrittori, che vissero, quando questo idioma principalmente fiorì, che fu da' tempi di Dante, o ver poco prima, sino ad alcuni anni, dopo la morte del Boccaccio*" (*Accademia della Crusca, Vocabolario: Ai lettori*, p. [a4]); un vocabolario che fosse un punto di riferimento linguistico in tutto il territorio nazionale. Nella nota *Ai lettori* vengono richiamati esplicitamente Bembo, i Deputati alla prima rassetatura del *Decameron* e, ovviamente, Salviati, esplicitando una linea di sviluppo che fa perno su Boccaccio come elemento privilegiato per la definizione del modello di lingua che si intende proporre per la prosa. Quanto alla trattazione delle voci, numerosissimi sono gli esempi tratti da Boccaccio, non solo dal suo capolavoro (ovviamente nell'edizione Salviati), ma anche dalle altre opere volgari: nella sola prima pagina del *Vocabolario* se ne contano 22, a fronte di 10 da Dante, 3 da Petrarca e 17 da altri autori.

## 7.6 - La lingua di Boccaccio tra Seicento e Novecento

La fortuna linguistica di Boccaccio dopo il 1612 rimane nel bene e nel male indissolubilmente legata alla rassetatura di Salviati, su cui si modelleranno le successive edizioni, e al *Vocabolario* della Crusca.

La lingua di Boccaccio e quella del *Vocabolario* vengono considerate come due facce della stessa medaglia, e lo si percepisce dalle critiche pesanti che vengono fatte a Boccaccio per colpire la politica linguistica dell'Accademia della Crusca: basti pensare a Paolo Beni, che nella sua *Anticrusca* (del 1612), criticherà la pesantezza sintattica del periodo boccacciano, assunto come stilema della lingua presa a modello dal *Vocabolario*.

Del resto la diffusione del *Decameron* avviene nelle forme epurate, o in antologie appositamente approntate con la scelta delle novelle meno compromettenti: si perde così la percezione del suo pluristilismo e del suo potenziale valore come banco di prova per un italiano parlato. Per quanto lo stesso Salviati negli *Avvertimenti* insista sui vari "stili" del *Decameron*, il repertorio parziale offerto ai lettori fa sì che la prosa del Boccaccio sia percepita come monolitica, appiattita sul modello di registro elevato, caratterizzato da una sintassi basata sui lunghi periodi estremamente elaborati e complessi.

L'equazione Crusca/ Boccaccio trapassa nel Settecento, ed è riproposta nell'ambiente illuminista milanese e da Giuseppe Baretti, che, criticando l'ammirazione degli accademici della Crusca per Boccaccio, lo accusa di essere stato "*senza sua colpa [...] la rovina della lingua italiana*", a causa de "*l'artificiale carattere latino*" della sua sintassi.

Di fatto soltanto con il Novecento si è potuto rileggere il *Decameron* senza preconcetti linguistici o religiosi, nella sua correttezza e integrità originaria: il reale superamento della questione della lingua, con la faticosa acquisizione di una dimensione parlata dell'italiano, e la riscoperta di testimoni importanti come l'autografo del codice Hamilton 90 (vedi [4.1](#) e [6.4](#)), recentemente pubblicato da Vittore Branca, ci hanno messo in condizione di restituire a Boccaccio il suo pluristilismo e di valutarne appieno la portata. Del resto la riscoperta del *Decameron* ha portato a due ulteriori "manipolazioni" attualizzanti: la prima è la trasposizione filmica di Pier Paolo Pasolini (*Decameron*, del 1971); la seconda è la "traduzione" di Aldo Busi, intitolata significativamente *Decamerone da un italiano all'altro*, pubblicata nel 1990.

## Bibliografia

### Fonti

Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, seconda ristampa riveduta, Firenze, Giunti Barbèra, 1994, 4 volumi.

Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995, 2 voll.

Dante Alighieri, *Vita nuova*, a cura di D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.

Giorgio Barberi Squarotti, *Il potere della parola: Studi sul Decameron*, Napoli, Federico & Ardia, 1983.

Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1992.

*Il Decamerone di m. Giovanni Boccaccio. Nuovamente alla sua vera lettione ridotto. Con tutte quelle allegorie, annotationi, e tavole, che nelle altre impressioni si contengono; e di più ornato di molte figure. Aggiuntovi separatamente un indice copiosissimo di vocaboli e delle materie composto da messer Lodovico Dolce*, Venezia, Giolito, 1552.

Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di V. Branca:

- Volume I: *Caccia di Diana*, a cura di V. Branca, e *Filocolo*, a cura di A. E. Quaglio, Milano, Mondadori, 1967;

- Volume II: *Filostrato*, a cura di V. Branca, e *Tesedia delle Nozze di Emilia*, a cura di A. Limentani, e *Comedia delle Ninfe fiorentine*, a cura di A. E. Quaglio, Milano, Mondadori, 1964.

- Volume III: *Ninfale fiesolano*, a cura di A. Balduino, e *Trattatello in laude di Dante*, a cura di P. G. Ricci, Milano, Mondadori, 1974.

- Volume V, tomo II: *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di C. Delcorno, *Corbaccio*, a cura di G. Padoan, *Consolatoria a Pino de' Rossi*, a cura di G. Chiecchi, *Buccolicum Carmen*, a cura di G. Bernardi Perini, e *Allegoria mitologica*, a cura di M. Pastore Stocchi, Milano, Mondadori, 1994.

- Volume VI: *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, Milano, Mondadori, 1965.

Lionardo Salviati, *Degli avvertimenti sulla lingua sopra 'l Decamerone volume primo*, Venezia, 1584.

*Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, 1612.



## Bibliografia

Alberto Asor Rosa (1992), *Decameron di Giovanni Boccaccio*, in *Letteratura Italiana. Le opere*, volume I (*Dalle origini al Cinquecento*), Torino Einaudi: 473-591.

Lucia Battaglia Ricci (2000), *Boccaccio*, Roma, Salerno Editrice.

Vittore Branca (1976), *Introduzione a Giovanni Boccaccio, Decameron. Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano*, a cura di V. Branca, Firenze, Accademia della Crusca.

Vittorio Coletti (1993), *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi.

Maurizio Dardano (1992), *Studi sulla prosa antica*, Napoli, Morano.

Giovanni Nencioni (1989), *Un caso di polimorfia della lingua letteraria dal secolo XIII al secolo XVI*, in *Saggi di lingua antica e moderna*, Torino, Rosenberg & Sellier: 11-188.

Francesco Sabatini (1993), *Prospettive sul parlato nella storia linguistica italiana (con una lettura dell'"Epistola napoletana" del Boccaccio)*, in *Italia linguistica: idee, storia, strutture*, a cura di F. Albano Leoni, et al, Bologna, Il Mulino: 167-201.

Alfredo Stussi (1995), *Lingua*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini e P. M. Forni, Torino, Boringhieri: 192-221.

## Lecture consigliate

Francesco Bruni (1990), *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino.

Giuseppe Chiecchi e Luciano Troisio (1984), *Il Decameron sequestrato. Le tre edizioni censurate nel Cinquecento*, Milano.

*Concordanze al Decameron* (1969), a cura di A. Barbina sotto la direzione di U. Boro, Firenze, Giunti, 2 volumi.

Paola Manni (1994), *Toscana*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, volume III (*Le altre lingue*), Torino, Einaudi: 294-329.

Nicoletta Maraschio (1992), *Parole e forme del Decameron. Elementi di continuità e di frattura dal fiorentino del Trecento all'italiano contemporaneo*, Firenze.

Teresa Poggi Salani (1992), *La Toscana*, in *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di F. Bruni, Torino, UTET: 402-461.

Gerhard Rohlfs (1966-1969), *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi [consultazione].

Luca Serianni (1994), *Grammatica italiana*, Torino, Utet [consultazione].

Luca Serianni (1993), *La prosa*, in *Storia della lingua italiana* a cura di L. Serianni e P. Trifone, volume I (*I luoghi della codificazione*), Torino, Einaudi: 451-577, in particolare 470-75.

Elisabetta Soletti (1993), *La letteratura in versi. Dal Petrarca al Seicento*, in *Storia della lingua italiana* a cura di L. Serianni e P. Trifone, volume I (*I luoghi della codificazione*), Torino, Einaudi: 611-78, in particolare 625-29.

Achille Tartaro (1981), *Boccaccio*, Palermo, Palumbo editore.

Riccardo Tesi (2001), *Storia dell'italiano. La formazione della lingua comune dalle origini al Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza (in particolare: 93-111, "La prosa letteraria del Boccaccio").