

IN MARGINE ALL'OTTAVA CANTERINA, AI POEMI IN OTTAVE DEL BOCCACCIO E ALLA COMUNICAZIONE LETTERARIA

FRANCO Brevini, in un recente volume, intitolato *La letteratura degli italiani* del 2010, un'etichetta che viene da lui contrapposta polemicamente a quella di *Letteratura italiana*, ripensando alla sua trentennale frequentazione della letteratura dialettale ha richiamato la necessità di un accostamento alla tradizione che possa rimettere in circolo tutte le componenti della comunicazione letteraria, e ha osservato che se la filologia e la linguistica hanno fornito mappe più dettagliate dell'Italia letteraria, l'impressione è che il panorama appaia ancora «troppo unitario, troppo armonico e omogeneo» (Brevini 2010: 10-4). Lo studioso si chiede come possa un paese con una storia così lacerata esprimere una letteratura al contrario tanto nitidamente delineata e coerente, pur nella polarità lingua-dialetto, e si interroga su quali conseguenze abbia avuto nei testi italiani «la rimozione della ruvida, babelica vitalità del mondo, che vociava là fuori dalle curie e dalle aule», poiché infatti «la letteratura italiana non ha sofferto di altro che di una profonda e grave forma di agorafobia, una vera e propria “paura della piazza”, che ha portato gli scrittori a cercare rifugio in luoghi più rassicuranti, fossero essi l'aula, l'accademia, ovvero la tradizione e il canone» (Brevini 2010: 13).¹ Citando Ruggero Bonghi, che notava nelle *Lettere critiche* che una letteratura non può essere popolare quando «que' vari libri che la compongono» «non ritraggono della società per cui sono scritti» (Brevini 2010: 14), Brevini addita l'impopolarità della letteratura italiana, facendo riferimento ai modi della costituzione del canone della tradizione, e ci parla della fuga dalla realtà della nostra letteratura,² e conclude che nell'italiano

¹ Come aggiunge Brevini: «La storiografia non ha forse troppo a lungo proceduto con una serie di elusioni, a cominciare dalla variabile geolinguistica? Dietro quel rasserente connubio, dietro quell'integrazione armonica, dietro quella tranquillizzante divisione dei compiti si celano in realtà tensioni sociali, conflitti fra modelli etici e politici, rivendicazioni di valori e drammatiche squalifiche, da cui anche il critico e lo storiografo non possono prescindere». (*Ibid.*).

² Nelle parole del critico: «Non si è trattato solo di una ricetta linguistica che si è discostata dagli usi medi e dalle parole comuni. Si è trattato di un vero e proprio esilio

«l'aula, la curia, la biblioteca hanno contato ben piú della piazza. [...] le preoccupazioni retoriche hanno di gran lunga prevalso su quelle comunicative. Ne è risultata una lingua innaturale, paludata, artificiosa, che, stando all'aneddoto citato da Muratori in *Della perfetta poesia*, perfino Carlo V, il celebre sovrano spagnolo, riteneva fatta per parlare, piú che agli uomini, ai principi o alle dame» (Brevini 2010: 17-8).

Tali osservazioni sull'impopolarità della letteratura italiana sono assai appropriate ad introdurre una riflessione sulla letteratura canterina,³ e il suo metro, l'ottava rima, tra i cui connotati possiamo far rientrare al contrario per eccellenza la "popolarità", l'esser popolari e richiamarsi a un orizzonte di condivisione, interdiscorsività, continuo riuso quando non memorabilità, nella ripresa e riproposizione lungo tutta la loro storia di formule topiche, e di vari altri tratti formali, di rima, di sintassi.

In modo simile a quanto compiuto dai volgarizzamenti con la loro tradizione (come ha richiamato di recente Giuseppe Polimeni a proposito della letteratura popolare in genere)⁴ i cantari in ottava rima mettono in circolo e riproducono un ampio patrimonio culturale che comprende come è noto materia arturiana e cavalleresca, croniche, trattati, novelle, autori classici, *lais* e *fabliaux*, agiografia e fiaba. Ma quel che conta soprattutto nelle ottave dei cantari è la comunicazione in sé, per solito semplice e semplificata, proprio allo scopo di raggiungere la maggiore efficacia, fortuna e diffusione possibili.⁵ Quel che conta nello snocciolarsi a spirale delle ottave che si inanellano è la voce che dice e si dice del canterino, nel gioco di rimando costante al pubblico che ode e ascolta e riceve e viene indirizzato a godere e giudicare di quanto narra-

dalla lingua della realtà, di una drammatica distonia tra gli scrittori e il paese, anzi tra gli scrittori e l'esperienza quotidiana, tra gli scrittori e il loro stesso mondo interiore»; «Solo oggi forse possiamo capire quanto la produzione che noi rubriciamo sotto l'etichetta di *letteratura italiana* sia stata una realizzazione altissima, di mirabile perfezione formale, un'esperienza fortemente serializzata e idealizzante chiusa nella splendida astrazione del suo linguaggio, espressione di ristrettissime élite impegnate ad autorappresentarsi: un meraviglioso, delicato fiore di serra» (*ibi*: 15-6).

³ Legata tra l'altro al Trecento, ovvero «l'età per eminenza popolare della letteratura italiana», come la definiva il Croce (Croce 1933: 39). Cf. Pasquini 1995, Balduino 1973, Dionisotti 1989.

⁴ Polimeni 2014: 267-68

⁵ Michelangelo Picone ricordava il «processo di assottigliamento diegetico e d'inesorabile riduzione retorica di strutture narrative e stilistiche proprie della tradizione alta; la semplicità va intesa come semplificazione, l'immediatezza come adattamento consumistico» (Picone 1984: 91).

to (il discorso *in praesentia* di cui parla Zumthor, caratterizzato dalla vocalità con la sua aura, la sua ritualità, il suo valore pubblicitario e politico). Ogni livello dell’articolazione tematica e della struttura formale dei cantari e dell’ottava è in rapporto imprescindibile con questi fini e obiettivi di popolarità, comprensione e ricezione da parte del pubblico che il canterino si propone. Di qui la semplice articolazione paratattica, con congiunzione semplice o per asindeto, con varie strutture di ripresa all’interno dell’ottava o anche interstrofiche, con connessioni tipo *lascia-prendi-lascia*, *nuovo-dato-nuovo*, per connettere chiaramente gli eventi tra di loro e far progredire la storia, o con l’uso di varie riprese e anafore (anche in forma di chiasmo) allo scopo di creare delle sottolineature, amplificazioni, e *mise en relief*. Di qui i semplici e poetici epiteti dei cantari, le formule epiche, le zeppe, le rime semplici e verbali che non rallentano l’azione e sveltiscono e semplificano la recitazione, o il coincidere usuale di metro e sintassi, la scansione 2+2+2+2 o 4+2+2 della più parte delle ottave. Di qui il richiamarsi all’autorità del libro e della fonte, al valore beneaugurante della narrazione stessa, gli appelli accattivanti all’uditorio quando non bastasse di per sé già l’ipnotico procedere della scanditissima sintassi canterina, che veloce infila un verso dopo l’altro, quasi per caduta inarrestabile. Tutta la retorica e la lingua, lo stile dei cantari procedono in questa direzione, che ci parla appunto di un’epoca in cui la letteratura era popolare e aspirava alla popolarità, al coinvolgimento emotivo del pubblico, alla diffusione, alla piazza, essendo con questa intrinsecamente legata. Di qui i modi del fiabesco e del meraviglioso canterino (che costituivano per Branca uno degli elementi chiave della poesia dei cantari),⁶ e il rapporto col folclore, le immagini legate alla realtà, al lusso, all’abbondanza materiale, al piacere e al sesso, l’iperbole e l’accumulo, la semplificazione a livello psicologico, il rinviare all’orizzonte proverbiale, all’espressione idiomatica, il giudicare secondo categorie morali rapidamente e facilmente delineabili per opposizione: come bene/male, bello/brutto, vita/morte, ecc. Di qui l’esemplarità anche ingenua, il desiderio delle ottave dei cantari di insegnare, informare, far sognare.

Anche sul versante ecdotico, come illustrato da De Robertis,⁷ la caratteristica tradizione dei cantari, che ci si presenta non di rado come

⁶ Branca 1936.

⁷ De Robertis 1960; 1961; 1966; 1984 e 2002. Cf. anche Balduino 1992: 335-41.

una serie di esecuzioni del testo tra loro indipendenti, si ricollega di nuovo all'esigenza prioritaria per il genere di istituire un rapporto efficace col pubblico, da cui discende la riattualizzazione del testo del cantare.⁸

L'essenziale e capillare lavoro di volgarizzazione di questa produzione che mette instancabilmente in circolo la letteratura francese, latina e mediolatina, la leggenda sacra e il fatto storico, come la novella boccacciana e la fiaba, opera una continua riscrittura e contaminazione delle fonti e dei modelli. Funzione vitale dei cantari è proprio garantire una continua osmosi di tutti questi materiali e di queste fonti che vengono messi in circolo e divengono parola, canto, terreno di mediazione culturale, divengono civiltà.

Per lo più anonimi, i canterini furono creatori e rielaboratori di opere che diffondono con grande fortuna di pubblico e poi collaboratori delle tipografie con l'avvento della stampa, e dunque lettori e interpreti di stampe che moltiplicheranno il pubblico di questi testi, e ci possiamo fare un'idea della loro importante funzione di mediazione culturale con i repertori dell'anonimo del *Cantare dei cantari* dal catalogo sconfinato,⁹ o con la lista di ben sessantotto libri offerta da Michelangelo di Cristofano da Volterra, autore in ottava rima fedele ai canoni espressivi del genere canterino di cui scrive Villorosi, «tronbetto del magnifico huomo Piero di Lorenzo dei Lenzi Capitano di Pisa»: un elenco che si legge nel manoscritto autografo Mediceo Palatino 82 della Laurenziana, ultimato nel 1488 (alle cc. 166r-168r), e che ci dà testimonianza di un patrimonio culturale di impronta canterina, con un peso preponderante dato alla letteratura cavalleresca, e poi i cantari di argomento classico o leggendario, i cantari novellistici e le novelle in prosa, le vite dei santi, i fioretti della Bibbia, le esposizioni dei Vangeli, le cronache di fatti storici e di guerre e i Lamenti, oltre alle immancabili Tre corone.

Anche un personaggio come Antonio Pucci, nella sua curiosità intellettuale fortemente orientata alla divulgazione, illustra bene il filtrare della letteratura dall'alto al basso, la commistione degli stimoli che passano nei cantari, l'instancabile ricerca e l'istantanea diffusione a livello popolare dei materiali. Per avere un esempio del travaso dei materiali letterari attraverso diversi livelli di cultura, si può pensare a come il Puc-

⁸ Cf. Cabani 1987; Barbiellini Amidei 2007.

⁹ Rajna 1878.

ci,¹⁰ di professione banditore del comune fiorentino, e cantimpanca, ad es. nel suo cantare *Bruto di Bretagna* paia contaminare i due ben differenti volgarizzamenti fiorentini trecenteschi del *De Amore* di Andrea Cappellano,¹¹ e di nuovo nel suo *Libro di varie storie* del 1362 inserisca brani del volgarizzamento del *De Amore* attribuibile a Boccaccio e della *Comedia delle ninfe fiorentine*, oppure si può pensare allo stesso Boccaccio che nel 1373-1374, su richiesta del Comune fiorentino, “legge il Dante” nella chiesa di S. Stefano in Badia per i propri concittadini, allo scopo di promuoverne la virtù e deprimerne i vizi, e sarà per questa operazione culturale accusato di aver “prostituito le Muse”: entrambi gli autori non fanno altro che istituire un vitale collegamento tra letteratura e realtà, tra testi e società.

La letteratura rappresentata dai cantari costituisce un benefico momento di vasta circolazione, fra Trecento e Quattrocento, di temi, materiali, linguaggi e forme con modalità allora non escluse dalla comunicazione letteraria. Anzi la suggestione di questa letteratura e dell’ottava sarà evidentemente percepita come funzionale se arriverà al Poliziano e all’Ariosto.

Vicino per alcuni tratti ai cantari è il poema in ottave del Boccaccio, in cui l’ottava è adibita a un uso letterario, dal *Filostrato* al *Teseida*, al *Ninfale fiesolano*. Un po’ come nel *Decameron* il Boccaccio darà con la novella di Lisabetta da Messina profondità letteraria e storica alla canzone popolare della grasta di basilico¹² intessendo una vicenda di amore e morte

¹⁰ Rabboni 2013: 279 suggerisce con cautela anzi anche un ruolo essenziale di Pucci nell’origine del metro dell’ottava rima spiegando che egli «appare in possesso di tutte le doti per essere il vero e concreto fautore della diffusione del metro e della sua applicazione alla narrazione di piazza».

¹¹ Come si ricaverebbe da un primo confronto testuale il Pucci dovette tenere presente per il cantare che racconta l’episodio del Cavaliere Bretone che fa conoscere agli amanti la carta con le regole d’amore, il volgarizzamento cosiddetto dal Battaglia “romano” trasmesso dal codice Barberiniano Latino 4086 (Andrea Cappellano, *De Amore* [Ruffini]), con il quale il cantare presenta una lunga serie di analogie, e tuttavia non mancano anche alcune analogie col volgarizzamento “fiorentino” del *De Amore* (mss. Ricc. 2317, Ricc. 2318, Laur. Pluteo XLI 36, Pal. 613; cf. *Libro d’amore* [Barbiellini Amidei]), seppure in numero minore. L’ipotesi è dunque che il Pucci potesse aver tenuto presente anche questo testo per la stesura del suo cantare, cosa non improbabile visto che abbiamo la certezza della sua conoscenza del volgarizzamento “fiorentino”, comprovata dalla sua citazione all’interno del *Libro di varie storie*.

¹² Polimeni 2014: 258

e testa mozzata (che si ispira anche all'episodio biblico di Giuditta e Oloferne) incomparabilmente lontana dal semplice spunto poetico offerto dal canto folclorico, così nei poemi, come è evidente sin dagli impegnativi e retoricamente elaborati prologhi in prosa del *Filostrato* e del *Teseida*¹³ l'autore colerà nelle stanze di ottave tutta la propria ambizione artistica. Nei due poemi più giovanili il distacco dal mondo semplice e dalla sintassi elementare dei cantari è pure evidente: il metro non si identifica con la sintassi, sono frequenti le inarcature, la subordinazione è ben altrimenti complessa, e il Boccaccio di per sé psicologicamente non tende certo alla semplificazione o all'ingenuità, ma semmai all'alessandrinismo, alla sfumatura ambigua, al chiaroscuro. Se sia i cantari sia il Boccaccio condividono alcuni elementi, come un certo realismo, il gusto tardogotico, l'immaginario cortese e tratti del meraviglioso anche popolare, siamo tuttavia in generale su due orizzonti psicologici lontanissimi. Il Boccaccio soprattutto nei due poemi più giovanili in ottava rima¹⁴ vuole sottolineare l'elitismo del suo mondo, della sua ispirazione e pratica artistica, eminentemente "scritta" e raffinata, del tutto estranea al mondo essenziale del cantimpanca, benché realizzata eccezionalmente in quella che l'autore definisce nella presentazione del *Filostrato* a Filomena come «legger rima». Come scrisse Branca nel suo studio *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del «Filostrato» e del «Teseida»* del 1936, ripubblicato da Olschki in una ristampa del 2014, forse Boccaccio, «nello scrivere i suoi poemetti, ebbe un intento lontanamente simile a quello dei canterini: volle essere, in certo modo, il canterino della società galante e cortigiana, in cui viveva» (Branca 1936: 56). Se è necessario per il momento accantonare la questione dell'origine (boccacciana o meno) dell'ottava rima,¹⁵ si può nondimeno osservare, come è del resto noto,

¹³ Cf. Boccaccio, *Filostrato* (Branca); Boccaccio, *Teseida* (Limentani) e il recente *Teseida* (Agostinelli-Coleman).

¹⁴ Nel *Ninfale fiesolano* forse di data più tarda degli altri due, anche se per alcuni invece appartenente al periodo napoletano, si nota invece, come scrive il Balduino (*Introduzione* a Boccaccio, *Ninfale fiesolano* [Balduino]: 28) «un lessico piano, semplificato, usuale» e «una sintassi libera, impressionistica, vivacemente popolare» e l'ottava assomiglia maggiormente nel ritmo, nelle cadenze ed espressioni alle forme canterine.

¹⁵ Sulla *vexata quaestio* dell'origine dell'ottava rima, si sofferma ad es. Picone (Picone 1977: 60-1), che sottoscrive la proposta di Roncaglia dell'origine boccacciana dal modello oitanico con strofe di *décasyllabes* di schema ABABABCC della canzone di Gace Brulé *Au renouvel de la douçor d'esté* (1180-1185), si veda ad es. l'intervento di Maria

che molte delle caratteristiche dell’ottava canterina piú tipiche risaltano con grande evidenza proprio attraverso il confronto contrastante coi poemi boccacciani in ottave: il mondo dei cantari non è il mondo del Boccaccio, coll’avida capacità sincretica nell’accumulare esperienze letterarie che lo contraddistingue.¹⁶

Gozzi (Gozzi 2011: 405-7) che ricorda come nelle glosse al volgarizzamento delle *Eroidi* nel ms. Gaddiano reliqui 71 a cui ha dedicato diversi saggi Maurizio Perugi si mostri di conoscere il *Roman du Chastelain de Conci* di Jakemes della fine del Duecento e viene tradotta in prosa una delle *farçitures* del testo francese, cioè appunto la prima strofa della canzone di Gace Brulé sopra citata qui attribuita erroneamente allo stesso *Chastelain*; il ms. ci porta nella Firenze dalla prima metà del Trecento, e secondo Perugi le glosse hanno elementi culturali tali che ci fanno pensare che «questo commento è stato studiato e utilizzato con cura particolare dal Boccaccio» (Perugi 1989: 131-2). Come è noto, anche Lucia Battaglia Ricci partecipa al dibattito ricordando le epigrafi di corredo al ciclo di affreschi del *Trionfo della Morte* del Camposanto di Pisa (tra il 1330 e il 1340) con ottave di deca-endecasillabi con diversi schemi rimici tra cui ABABABCC, e sulla questione, ancora aperta, conclude che «l’insieme dei dati a nostra disposizione contribuisce a rafforzare piuttosto l’impressione che questo tipo di strofe fosse abbastanza diffuso nella tradizione trecentesca e che pertanto a Boccaccio si debba non tanto l’invenzione quanto l’acquisizione del genere metrico allo stile alto e la sua codificazione per opere letterarie d’impianto narrativo.» (Battaglia Ricci 2000: 94). Per un quadro sintetico cf. Menichetti 2006: 199-209; Perrotta 2005; Rabboni 2014.

¹⁶ Sono elementi largamente noti, che qui si vogliono richiamare ai fini di delineare per contrasto la retorica specifica dei testi canterini. Sul versante dell’ottava boccacciana, si vedano ad es. alcune osservazioni di Picone 1977: 64-5, dove si sottolinea come nell’autore ad es. «da rima, non avendo piú funzione chiaramente demarcativa dei confini del verso», a causa dell’insistenza sull’*enjambement*, «perde di rilievo non solo ritmico ma anche semantico; cessa di essere il punto di scarico di tutta la tensione poetica del verso, non è piú l’evidenziatrice di parole tematiche, ad essa viene affidata una mera funzionalità grammaticale» e si ricorda ancora la tendenza innata del Boccaccio evidente anche nei suoi poemi in ottave «verso la “prosaicizzazione” del testo poetico», e come «l’unità di misura di questa poesia che è tendenzialmente prosa non è piú il verso, o il distico, o la quartina, non è piú nemmeno l’ottava stessa: ma il segmento narrativo prodotto da esigenze difficilmente predeterminabili». O ancora, cf. ad es. Limentani 1961; Stillinger 1990; Bordin 2003; Pelosi 2005; Menichetti 2007; Roggia 2014 e Soldani 2015, mentre non ho potuto consultare Mizzitello *et al.* 2016. Interessante è la notazione di Marco Praloran che scriveva come «nella storia dell’ottava l’*hapax* è davvero situabile in una delle prime tappe o addirittura nella sua tappa preliminare, cioè nelle opere in ottava rima di Boccaccio. [...] L’ottava non viene fatta agire sul piano della significazione in alcun modo. In nessun modo si può distinguere un’intonazione marcata da una intonazione non marcata. In un certo senso la narrazione di Boccaccio, sensibilmente differente da qualsiasi tipo di narrazione in ottava trecentesca e quattrocentesca, passa immune

Anche interessante è ad esempio constatare le modalità della riscrittura in tre cantari della novella di Griselda del *Decameron* realizzata da Silvestro, autore di cantari in ambiente toscano all'interno del ms. Parmense 2509 risalente ormai al 1458-1476, poemetto edito da Morabito nel 1988, che si colloca in una fase tarda del genere, e testo che ricerca una forma più letteraria e tende al poema vero e proprio, pur non essendo ancora in grado l'autore, come ricorda l'editore, di staccarsi dalla mentalità e dalla formazione di canterino.¹⁷ Se tra la novella di Boccaccio e il poemetto in cantari si riscontrano forti coincidenze a livello contenutistico e anche testuale, l'autore-rielaboratore vi inserisce il repertorio consolidato di invocazioni canterine, rime grammaticali, e ripetizioni e riprese lessicali che divengono parole-chiave, e ancora scene di ricordo, nuovi commenti e note moralistico-didattiche, luoghi comuni, stereotipi e sentenze proverbiali, e anche suggestioni visive, dettagli realistici, descrizioni fisiche ed elenchi di oggetti di lusso (ad es. per le nozze allestite dal Marchese, I, 18, 1-8), nuovi elementi narrativi e dialoghi destinati al coinvolgimento dell'uditorio, spesso posti all'interno di strutture dall'andamento paratattico. Nella sintassi, emerge la difficoltà dell'adattamento del testo della novella negli *enjambement* e nelle sovri-narcature obbligate che paiono entrambi costrizione della conversione della prosa nel verso dell'ottava e del suo adeguarsi alla struttura metrica e alla rima. Mentre a riprova degli usi più consoni alla tradizione del genere, nelle ottave di esclusiva fattura del canterino Silvestro non costruite sulla base del testo decameroniano il ritmo è meno spezzato (cf. I, ottave 29-35, che non trovano riscontro nella novella). Tra i dettagli realistici rivolti alla ricezione, si veda ad es. il quadretto descrittivo che pare ammiccare al pubblico cittadino nell'ottava 40, 1-4 del III cantare:

Sonavano le campane de la terra
tutte a martello; sentendo tal cosa,
tutti artigiani le boteghe serra,
facendo festa cum cera amorosa.

Concludendo, i cantari ci documentano una letteratura vitale e popolare, ci consegnano un po' di quella "babelica vitalità del mondo" a cui

attraverso l'ottava e non ne subisce nessun (o quasi) condizionamento e proprio per questo il racconto si sviluppa in modo autonomo rispetto ai caratteri oggettivi della forma» (Praloran 2007: 17).

¹⁷ *Cantari di Griselda* (Morabito): 7-16.

faceva riferimento l’intervento di Brevini citato all’inizio, una vitalità forse indispensabile a una letteratura che voglia essere legata all’attualità e anche alle fonti della comunicazione letteraria, a beneficio dei contemporanei, ma di cui anche i posteri possono cogliere l’aura, non soltanto nell’ottica di una letteratura italiana, ma anche di una letteratura degli italiani. Come osservava De Robertis nella sua introduzione ai *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a confronto con i talora poveri mezzi tecnici di questa letteratura, «che tengono, in un modo o nell’altro, sono “i fatti da raccontare”, la loro forza e materialità propulsiva. La “bella istoria” resta quella che è, e nessuno chiede che sia diversa» e come ancora osserva lo studioso, con le cui parole vorrei terminare:

da questi minori poemi che mescolano il vino della favola con l’acqua della quotidianità e che riducono la fantasia a pasto di tutti i giorni, l’arte del verso ad una sorta d’accompagnamento, è possibile e quasi auspicabile che s’intraveda in modo meno illusorio quello che trascorrevano per la mente del comune lettore e/o ascoltatore e degli stessi loro confezionatori (De Robertis 2002: XXIV e XXXVII).

Beatrice Barbiellini Amidei
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Andrea Cappellano, *De Amore* (Ruffini) = Andrea Cappellano, *De Amore*, ed. crit. a c. di Graziano Ruffini, Milano, Guanda, 1980.
- Boccaccio, *Filostrato* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, ed. crit. a c. di Vittore Branca, in Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, II, Milano, Mondadori, 1964.
- Boccaccio, *Ninfale fiesolano* (Balduino) = Giovanni Boccaccio, *Ninfale fiesolano*, ed. crit. a c. di Armando Balduino, in Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, III, Milano, Mondadori, 1974.
- Boccaccio, *Teseida* (Limentani) = Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze d’Emilia*, ed. crit. a c. di Alberto Limentani, in Giovanni Boccaccio, *Tutte le*

- opere*, a c. di Vittore Branca, II, Milano, Mondadori, 1964.
- Boccaccio, *Teseida* (Agostinelli-Coleman) = Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, crit. ed. by Edvige Agostinelli, William E. Coleman, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015.
- Cantari di Griselda* (Morabito) = *Cantari di Griselda*, ed. crit. a c. di Raffaele Morabito, L'Aquila · Roma, Japadre, 1988.
- Libro d'amore* (Barbiellini Amidei) = *Libro d'amore attribuibile a Giovanni Boccaccio*, ed. crit. a c. di Beatrice Barbiellini Amidei, Firenze, Accademia della Crusca, 2013.

LETTERATURA SECONDARIA

- Balduino 1973 = Armando Balduino, *Premesse ad una storia della poesia trecentesca*, «Lettere italiane» 25 (1973): 3-36.
- Balduino 1992 = Armando Balduino, *L'edizione dei testi popolari*, in Id., *Manuale di filologia italiana*, Firenze, Sansoni, 1992: 335-41.
- Barbiellini Amidei 2007 = Beatrice Barbiellini Amidei, *I cantari tra oralità e scrittura*, in Michelangelo Picone e Luisa Rubini (a c. di), *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*. Atti del Convegno internazionale di Zurigo, Landesmuseum, 23-25 giugno 2005, Firenze, Olschki, 2007: 19-28.
- Battaglia Ricci 2000 = Lucia Battaglia Ricci, *Boccaccio*, Roma, Salerno, 2000.
- Bordin 2003 = Michele Bordin, *Boccaccio versificatore. La morfologia ritmica dell'endecasillabo*, «Studi sul Boccaccio» 30 (2003): 137-201.
- Branca 1936 = Vittore Branca, *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del «Filostrato» e del «Teseida»* (1936), in Id., *Studi sui cantari*, Firenze, Olschki, 2014: 1-91.
- Brevini 2010 = Franco Brevini, *La letteratura degli italiani. Perché molti la celebrano e pochi la amano*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- Cabani 1987 = Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1987.
- Croce 1933 = Benedetto Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte* (1933), in *Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Napoli, Bibliopolis, 1991: 15-66.
- De Robertis 1960 = Domenico De Robertis, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in *Studi e problemi di critica testuale*. Convegno di studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i testi di Lingua, 7-9 aprile 1960, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961: 119-38; poi in Id., *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978: 91-109.
- De Robertis 1961 = Domenico De Robertis, *Cantari antichi*, «Studi di filologia italiana» 13 (1961): 20-77.
- De Robertis 1966 = Domenico De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in Emilio Cecchi, Natalino Sapegno (dir. da), *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1966, III: 436-42.
- De Robertis 1984 = Domenico De Robertis, *Nascita, tradizione e ventura del can-*

- tare in ottava rima*, in Michelangelo Picone, Maria Bendinelli Predelli (a c. di), *I cantari. Struttura e tradizione*. Atti del convegno internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981, Firenze, Olschki, 1984: 9-24.
- De Robertis 2002 = Domenico De Robertis, *Introduzione*, in Elisabetta Benucci, Roberta Manetti, Franco Zabagli (a c. di), *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, Roma, Salerno, 2002, I: IX-LI.
- Dionisotti 1989 = Carlo Dionisotti, *Appunti su cantari e romanzi*, «Italia medioevale e umanistica» 32 (1989): 227-61.
- Gozzi 2011 = Maria Gozzi, *Riflessioni sull’ottava*, «Studi sul Boccaccio» 39 (2011): 397-407.
- Mizzitello *et al.* 2016 = Pantalea Mizzitello, Giulia Raboni, Paolo Rinoldi, Carlo Varotti (a c. di), *Boccaccio in versi*. Atti del Convegno di Parma, 13-14 marzo 2015, Firenze, Cesati, 2016.
- Limentani 1961 = Alberto Limentani, *Struttura e storia dell’ottava rima*, «Lettere italiane» 13 (1961): 20-77.
- Menichetti 2006 = Aldo Menichetti, *Saggi metrici*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006.
- Menichetti 2007 = Aldo Menichetti, *La prosodia del «Teseida»*, in Aa.Vv., *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant’anni a cura degli allievi padovani*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007: 347-72.
- Pasquini 1995 = Emilio Pasquini, *Letteratura popolare e popolareggiante*, in Enrico Malato (dir. da), *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno, 1995, II. *Il Trecento*: 921-91.
- Pelosi 2005 = Andrea Pelosi, *La versificazione di Boccaccio*, «Stilistica e metrica italiana» 5 (2005): 328-31.
- Perrotta 2005 = Annalisa Perrotta, *I cantari cavallereschi: un quarantennio di studi*, «Bollettino di italianistica» 1 (2005): 91-117.
- Perugi 1989 = Maurizio Perugi, *Chiose gallo-romanze alle «Eroidi»: un manuale per la formazione letteraria del Boccaccio*, «Studi di filologia italiana» 47 (1989): 101-48.
- Picone 1977 = Michelangelo Picone, *Boccaccio e la codificazione dell’ottava*, in Marga Cottino-Jones, Edward F. Tuttle (a c. di), *Boccaccio: Secoli di vita*. Atti del Congresso Internazionale *Boccaccio 1975*, Università di California, Los Angeles, 17-19 ottobre 1975, Ravenna, Longo, 1977: 53-65.
- Picone 1984 = Michelangelo Picone, *La matière de bretagne nei cantari*, in Michelangelo Picone, Maria Bendinelli Predelli (a c. di), *I cantari. Struttura e tradizione*. Atti del convegno internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981, Firenze, Olschki, 1984: 87-102.
- Polimeni 2014 = Giuseppe Polimeni, *Poesia popolare*, in Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin (a c. di), *Storia dell’italiano scritto. Poesia*, Roma, Carocci, 2014: 257-90.
- Praloran 2007 = Marco Praloran, *Le strutture formali nei cantari*, in Michelangelo Picone, Luisa Rubini (a c. di), *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, Atti

- del Convegno internazionale di Zurigo, Landesmuseum, 23-25 giugno 2005, Firenze, Olschki, 2007: 3-17.
- Rabboni 2013 = Renzo Rabboni, *Generi e contaminazioni: studi sui cantari, l'egloga volgare e la prima imitazione petrarchesca*, Roma, Aracne, 2013.
- Rabboni 2014 = Renzo Rabboni, *Boccaccio e i cantari: un'antologia in ottave di fine Trecento (Laur. Plut. LXXVIII.23, cc. 138-178) e il «Corbaccio»*, in Antonio Ferracin, Matteo Venier (a c. di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, 2014: 173-87.
- Rajna 1878 = Pio Rajna, *Il «Cantare dei Cantari» e il «Sirventese del Maestro di tutte l'Arti»*, «Zeitschrift für Romanische Philologie» 2 (1878): 220-54 e 419-37, poi in Id., *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, a c. di Guido Lucchini, Roma, Salerno, 1998, I: 525-656.
- Roggia 2014 = Carlo Enrico Roggia, *Narrazione in ottave*, in Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin (a c. di), *Storia dell'italiano scritto. I. Poesia*, Roma, Carocci, 2014: 101-9.
- Soldani 2015 = Arnaldo Soldani, *L'ottava di Boccaccio e di alcuni cantari trecenteschi. Uno studio tipologico*, «Stilistica e metrica italiana» 15 (2015): 41-82.
- Stillinger 1990 = Thomas C. Stillinger, *The form of «Filostrato»*, «Stanford Italian Review» 9 1990/1-2: 191-210.
- Villoresi 2005 = Marco Villoresi, *La biblioteca del canterino Michelangelo di Cristofano da Volterra*, in Id., *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno, 2005: 175-209.

RIASSUNTO: Si riflette sulla popolarità dei cantari nella loro pratica di mediazione di testi letterari, linguaggi e livelli di cultura. Funzione vitale dei cantari è proprio di garantire una continua osmosi di materiali e fonti che vengono messi in circolo e divengono terreno di mediazione culturale. Alcune delle caratteristiche dell'ottava canterina possono inoltre meglio risaltare al confronto con i poemi in ottava rima di Boccaccio, strettamente vincolati a un preciso progetto autoriale.

PAROLE CHIAVE: cantari, ottava, Boccaccio, comunicazione letteraria.

ABSTRACT: The essay reflects on the popularity of the “cantari”, mediators of literary texts, languages and levels of culture. The function of these texts is to promote an interactive process in which different materials and sources circulate and become a common heritage. Some characteristics of the “ottava canterina” can be confronted with Boccaccio's poems in ottava rima, on the contrary strictly conditioned by an authorial project.

KEYWORDS: cantari, ottava, Boccaccio, literary communication.