

**KEPOS**  
SEMESTRALE DI LINGUISTICA, LETTERATURA  
E FILOLOGIA ITALIANA

Num. 2/2023 (anno VI)



*Sui sette vizi capitali e sulle opposte virtù.  
Parte I*

a cura di  
**Antonello Fabio Caterino**  
**Antonio Corvino**  
**Francesca Favaro**  
**Simone Pettine**

**Termoli**  
**ARISTODEMICA EDIZIONI**  
**MMXXIV**



Aristodematica Editore. Termoli (CB)

[www.keposrivista.it](http://www.keposrivista.it)

ISSN 2611-6685, ANCE E247635

ISBN 9791281550100

*This is this a peer reviewed journal*

Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons

Attribuzione 4.0 Internazionale

Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> o

spedisci una lettera a

Creative Commons, PO

Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Rivista scientifica riconosciuta dall'ANVUR per l'area 10



## Kepos – Semestrale di letteratura italiana

### Direttori:

Antonello Fabio Caterino (Università degli Studi del Molise), Francesca Favaro (Università degli Studi di Padova)

### Comitato scientifico:

Luca Beltrami (Università degli Studi di Genova), Alberto Beniscelli (Università degli Studi di Genova), Francesca Bianco (Università degli Studi di Padova), Maria Grazia Bonanno (Università di Roma "Tor Vergata"), Lorenzo Braccesi (Università degli Studi di Padova), Eleonora Cavallini (Università di Bologna), Mario Cimini (Università degli Studi di Chieti-Pescara "Gabriele d'Annunzio"), Antonella Del Gatto (Università degli Studi di Chieti-Pescara "Gabriele d'Annunzio"), Martina Di Nardo (Università degli Studi di Chieti-Pescara "Gabriele d'Annunzio"), Wafaa El Beih (Helwan University), Marco Faini (Università di Venezia), Fabio Finotti (University of Pennsylvania, Philadelphia), Marco Daniele Limongelli (University of Kyoto), Elena Liverani (Università Alma Mater di Bologna), Giuseppe Lozza (Università degli Studi di Milano), Quinto Marini (Università degli Studi di Genova), Valeria Melis (Università di Cagliari/ Università Ca' Foscari), Nikica Mihaljevic (Sveučilište u Splitu), Antonio Montefusco (Università Ca' Foscari), Rossano Pazzagli (Università del Molise), Simone Pettine (Università degli Studi di Chieti-Pescara "Gabriele d'Annunzio"), Salvatore Puggioni (Università degli Studi di Padova), Mario Andrea Rigoni (Università degli Studi di Padova), Cristiano Rocchio (Eberhard Karls Universität Tübingen), Enrica Salvaneschi (Università degli Studi di Genova), Mauro Sarnelli (Università degli Studi di Sassari), Jiří Špička (Univerzita Palackého v Olomouci), Francesco Toniolo (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Barbara Tonzar (Univerzita Palackého v Olomouci), Alessandra Trevisan (Università Ca' Foscari), Simone Turco (Università degli Studi di Genova), Gianni Venturi (Università degli Studi di Firenze), Stefano Verdino (Università degli Studi di Genova), Leonardo Vichi (Universidade Federal

do Rio de Janeiro – UFRJ), Michelangelo Zaccarello (Università di Pisa), Claudia Zavaglini (Univerzita Palackého v Olomouci)

Comitato di lettura:

Teresa Agovino (Universitas Mercatorum), Višnja Bandalo (University of Zagreb), Anna Cesaro (Università Orientale di Napoli), Mario Cianfoni (Sapienza – Università di Roma), Maria Cicala (Università di Napoli Federico II), Angelo Mario del Grosso (CNR – Istituto di Linguistica Computazionale “A. Zampolli”), Maria Cristina Di Cioccio (Università degli Studi “G. D’Annunzio”), Fabrizio Foligno (Università di Pisa), Fausto Maria Greco (Università Federico II di Napoli), Alessia Marini (Università degli studi di Siena), Matteo Navone (Università degli Studi di Genova), Marcello Nobili (Sapienza – Università di Roma), Giulio Osto (Facoltà Teologica del Triveneto), Thomas Persico (Università degli Studi di Bergamo), Roberto Risso (Clemson University, USA), Giordano Rodda (Università degli Studi di Genova), Gennaro Tallini (Università di Verona)

Comitato redazionale:

Alessandro Carlomusto (Sapienza – Università di Roma), Valentina Caruso (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Stefano Di Pino (Sapienza – Università di Roma), Evita Giardinelli (Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara), Sara Parisi (University of Strathclyde), Simone Pettine (Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara, Responsabile di redazione), Francesco Rizzo (Université Paris-Sorbonne), Abdelhaleem Solaiman (Aswan University), Iolanda Talotta (Sapienza – Università di Roma), Assunta Terzo (Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara), Francesco Toniolo (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Alessandra Trevisan (Università Ca’ Foscari, Responsabile di redazione), Giorgia Zanierato (Università Ca’ Foscari)

Supporto informatico:

Antonio Corvino (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli)

Col patrocinio della società Dante Alighieri, comitato di Bergamo, del dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo (DIRAAS), Università degli Studi di Genova, del centro di ricerca "Lo stilo di Fileta" e del dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Trieste.

## Indice

Call for papers, Anno 2023 – numero 2: <b>Sui sette vizi capitali (e sulle opposte virtù)</b> .....	5
Saggi .....	6
Pierpaolo Pavarotti, <b>Vizi e virtù in Boccaccio poeta allegorico. Lettura di <i>Comedia delle Ninfe Fiorentine</i> LXVII, 1-42</b> .....	7
Massimo Clemente, <b>Visioni accecanti nei bassifondi. Le fanciulle opaline di Dino Campana</b> .....	54
Maria Galdi, <b><i>De invidia</i>: da vizio a dolore mentale, la sofferenza nascosta</b> .....	63
Gianluca Ruggeri Ferraris, <b>L'invidia a teatro fra Umanesimo e Rinascimento</b> .....	83
Domitilla Campanile, <b>Il salario del peccato: <i>Seven</i> di David Fincher (1995)</b> .....	112

CALL FOR PAPERS, ANNO 2023 – NUMERO 2: **Sui sette vizi capitali (e sulle opposte virtù)**

La filologia, al di là delle sue varie specializzazioni, va intesa, piuttosto che come disciplina singola, come approccio possibile verso ogni tipologia di testo. Sebbene la tradizione culturale italiana ne apprezzi le applicazioni prevalentemente letterarie, vedere il mondo con gli occhi del filologo può essere una ricchezza aggiunta in numerosi ambiti culturali e scientifici (talvolta anche distanti da quelli umanistici).

La filologia dedicata a testi letterari, inoltre, deve fronteggiare non solo l'avvento dei testi *born digital*, ma anche inevitabili evoluzioni in campo epistemologico. Persino i più fedeli lachmanniani non possono più affidarsi a criteri di edizione unicamente meccanici, figli di un pensiero filologico e filosofico fin troppo positivista.

Per il numero 1/2023 di «Kepos» invitiamo dunque gli interessati a proporre contributi che riflettano sulle sfide della filologia negli anni venti del terzo millennio, tra svecchiamenti metodologici e nuove possibilità. Gli articoli – \_scrupolosamente redatti secondo le norme redazionali della rivista – dovranno pervenire all'indirizzo **redazione@keposrivista.it** entro il 15 novembre 2023.

## SAGGI



PIERPAOLO PAVAROTTI, **VIZI E VIRTÙ IN BOCCACCIO POETA ALLEGORICO.**

LETTURA DI *COMEDIA DELLE NINFE FIORENTINE LXVII, 1-42*

*magnanimo alle 'mprese e liberale //  
in ogni cosa mostrando fortezza  
(Comedia delle ninfe fiorentine XXX 30, 26.34)*

### Introduzione

Il quadro delle indagini sulla *Comedia delle ninfe fiorentine* di Giovanni Boccaccio (1313-1376)<sup>1</sup> – altrimenti nota come *Ameto* (1341-1342) – s'inscrive nel contesto più ampio, americano<sup>2</sup> non meno che italiano, del rinnovamento degli studi sulla terza corona del Trecento letterario europeo. Il variegato spettro della ricerca, di cui si può rendere conto soltanto in modo estremamente sommario, comprende tradizione manoscritta<sup>3</sup> e cura filologica<sup>4</sup>, discorso sui generi<sup>5</sup> e gli stili<sup>6</sup>, indagini tematiche<sup>7</sup> ed esegesi di singole opere<sup>8</sup> o passi<sup>9</sup>, rapporti con le arti figurative<sup>10</sup> e la musica<sup>11</sup>, contesto<sup>12</sup>, fortuna coeva<sup>13</sup> e recente<sup>14</sup>. Fortuna critica che mai tramonta sul capolavoro in prosa del Certaldese e che portava in passato, a cascata, a monopolizzare l'interesse dei lettori sul *Decameron* e le sue versioni cinematografiche (su tutte Pasolini 1971).

---

<sup>1</sup> Si cita da Giovanni Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, testo critico a cura di Enzo Mario Quaglio, in Vittore Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, vol. II, 1964 [= *Ameto* (1964)].

<sup>2</sup> Hollander (1977), Lummus (2012), Papio (2012), Boccaccio *Critical Guide* (2013).

<sup>3</sup> Barsella (2012), *Boccaccio copista* (2013), Aldinucci (2015), Filocamo-Del Corno Branca (2015), Corsi (2019). Resta fondamentale il primo regesto dei codici in Branca (1958), pp. 13-15.

<sup>4</sup> *Rime* (2010), *Rime* (2013), *Caccia di Diana* (2016), *Teseida* (2015).

<sup>5</sup> Veglia (1979), Bruni (1990), Panzera (2008), Tufano (2013)

<sup>6</sup> Gorni (1993), Bordin (2003), Pelosi (2005), *Boccaccio in versi* (2011), Barbiellini Amidei (2022).

<sup>7</sup> Tufano (2006), *Boccaccio e la Romagna* (2013), Cordòla (2014), Baldassarri (2016), Maldina (2016ab), Robin (2018), Tufano (2018), Fatigati (2021).

<sup>8</sup> Leporatti (2010), Maldina (2014), Geri (2016), Finazzi (2021).

<sup>9</sup> Candido (2012), Gurioli (2016).

<sup>10</sup> Lanza (1979), Lanza (2002), Guerin (2008), Ceretti (2013).

<sup>11</sup> Tufano (2006), Campagnolo (2015).

<sup>12</sup> Palumbo 2007; De Blasi 2009; Vitolo 2014.

<sup>13</sup> Pantani (2001), Bertuschat (2008), Gambino (2008), Tufano (2018).

<sup>14</sup> *Boccaccio in America* (2012), *Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna* (2014).

Nel caso specifico le indagini si sono concentrate sulla ricerca delle fonti<sup>15</sup>, il genere letterario<sup>16</sup> e vari aspetti tematici<sup>17</sup>. In questa sede si vuole commentare la parte dedicata alle virtù rappresentate dalle ninfe in una terza rima della *Comedia*, un brano di argomento teologico che ora si presenta.

## Testo

*Synopsis.* La *Comedia delle Ninfe Fiorentine* è un prosimetro di genere allegorico, ambientato a Fiesole, composto da cinquanta ampi capitoli, trentuno più lunghi in prosa intervallati da diciannove assai brevi capitoli ternari in terzine dantesche. Opera di limitata tradizione manoscritta (ventisette codici tra XIV e XV secolo, nessun autografo) è stata tra le prime di Boccaccio ad avere un'edizione critica in epoca contemporanea, ancora in uso nella critica<sup>18</sup>. Le ascendenze dell'opera sono facilmente rintracciabili a livello strutturale e tematico nelle ambientazioni agresti virgiliane, nel *De consolatione philosophiae* di Boezio, nella *Vita nova* dantesca. La trama può riassumersi così.

Il rozzo pastore Ameto, durante la caccia nei boschi tra i fiumi Arno e Mugnone, si imbatte in un gruppo di sette bellissime ninfe e si innamora di Lia. Sopraggiunto l'inverno il pastore deve cessare di frequentarle, ma nel successivo giorno dedicato a Venere, dal folto del bosco giunge in un *locus amoenus*, le ritrova ed esse decidono di raccontare a turno i loro sfortunati amori. Le ninfe Mopsa, Emilia, Adiona e Acrimonia sono allegorie delle quattro virtù cardinali (Prudenza/Sapienza, Giustizia, Temperanza, Fortezza) e Agapes, Fiammetta e Lia di quelle teologali (Carità, Speranza, Fede). I loro amanti incarnano invece qualità opposte in un gioco letterario di vizi e virtù, rappresentato plasticamente da un combattimento ornitologico tra cigni e cicogne.

I racconti operano nel pastore un'efficace catarsi, suggellata dal bagno purificatorio finale. Ascoltandoli Ameto subisce una trasformazione e una sublimazione dell'animo, passando dalla vita animalesca e sensuale (ἄδμητος) a quella umana e ragionevole, da pastore pagano

---

<sup>15</sup> Sulla presenza dei miti classici nella letteratura cristiana restano fondamentali Usener (1896), Secznok (1940) e Rahner (1957) e più recentemente Papio (2012). Sulla Bibbia in Boccaccio si veda Battaglia-Ricci (2014), su Marziano Capella il recente Antoniazio (2017), su Boezio invece Terrusi (2007). Sulla teologia del prete Giovanni si legga naturalmente Tommaso, *Summa Theologiae* (2014), la scuola francescana con le *Fontes Franciscani* (1995) e la *Compilatio Florentina* (2009) e monastica con Gregory (1955), Thierry di Chartres (1971) e Giovanni di Altavilla (2019). A Francesco da Barberino e Alberto della Piagentina si dedica Catalano (2019).

<sup>16</sup> Orvieto (1979), Bruni (1990), Panzera (2008), Catalano (2019), pp. 168-173, Bosisio (2013).

<sup>17</sup> Ito (2005), Terrusi (2007), Candido (2012), Decaria (2013), Hollander (2013), Tylus (2013), Bartkowiack (2016), Barbiellini Amidei (2022).

<sup>18</sup> L'edizione critica in uso è stata oggetto di una recente revisione per una tesi di dottorato, a livello codicologico e storico-critico, che identifica una seconda redazione attorno tra il 1365 e il 1372. Catalano (2019), pp. 166-167. Col numero romano si indicano i capitoli (o i libri) e con i numeri arabi i paragrafi (o i versi) dell'edizione nazionale diretta da Branca.

a dicitore cristiano. Venere, che discende dal cielo a chiusura della cornice narrativa, si rivela rappresentazione del Dio cristiano, contemperando i *topoi* della letteratura cortese con la dimensione cristiana.

*Situatio.* Il brano oggetto di analisi si trova alla conclusione degli interventi in versi di Venere (XLI e XLIII) e delle ninfe (XLV), intercalati dalla breve visione luminosa in prosa della dea da parte di Ameto (XLII), e ne riporta il penultimo canto (XLVII), ormai dirozzato e trasfigurato dalla fede raggiunta dopo il bagno purificatore (XLIV) e l'agnizione divina (XLVI), ancora in prosa. Dopo quel brano lirico (XLVII) si leggono quello in prosa del riposo del protagonista (XLVIII), dell'accorata confessione del poeta (XLIX), ultimo capitolo ternario, e la chiusura in prosa con dedica personale allo sfortunato sodale Niccolò di Bartolo del Buono<sup>19</sup> e dichiarazione di fedeltà ecclesiastica (L).

*Determinatio.* In questa sottosezione si vuole rendere ragione della scelta del testo in esame, considerando che divide circa alla metà un capitolo ternario e manca di segni diacritici separativi. La pericope scelta corrisponde infatti alla prima parte dell'intervento lirico del pastore tra i due che seguono l'autorivelazione di Venere-Trinità ed è introdotto dal narratore mediante una formula ricorrente nella *Comedia*: *così cominciò a cantare* (XLVI, 5). Nel brano, in prima persona, l'*incipit* è costituito dall'invocazione trinitaria (v. 1a: *O viva luce*), che comprende la *captatio benevolentiae* in forma di *descriptio* (*che in tre persone...*). L'*explicit*, che appunto non coincide con la fine del canto di Ameto, è in forma di *confessio* (v. 42b: *così sia*)<sup>20</sup>. Segue una ripresa delle ninfe come argomento da svolgere con modalità e finalità diverse. A livello formale tale ripresa è indicata dall'anafora *simile tutta a me*, riferito a Lia (v. 34), e *simile di queste // cantando avanti dimostro e disegno*, riferito alle ninfe tutte (vv. 43.45). Nelle due terzine fraposte (vv. 37-42) si svolge una elaborata *invocatio*, che conchiude la prima parte del capitolo col perentorio *così sia*. Mentre a livello tematico nella restante – lasciato da parte lo specifico delle virtù – Boccaccio mette in versi (vv. 43-70) l'aspirazione di Ameto nei riguardi dei futuri fruitori della *Comedia* (v. 47: *chi dietro verrà*), affinché possano giovarsi del suo esempio e allo stesso modo seguire le ninfe (v. 48: *d'esse innamorare*), a Dio affidate (v. 76: *rimesse en la tua deitate*). La delimitazione risulta così correttamente giustificata.

*Dispositio.* Per comodità si offre una sinossi della struttura del brano

---

<sup>19</sup> Della condanna capitale riportata su una pergamena del 1525, ma eseguita a Firenze nel 1360 in seguito alla congiura ghibellina cosiddetta dei Priori, si dispone della trascrizione di Elsa Filosa (2016). Proprio a partire dai riferimenti a questa vicenda si è ipotizzata una seconda redazione dell'opera (Catalano 2019).

<sup>20</sup> La formula liturgica soddisfa la cosiddetta 'condizione di felicità' della linguistica performativa di Austin (1962) in due modi. Sia in termini generali come 'atto locutorio' in quanto sintagma idiomatico e riconoscibile dai lettori reali del Trecento cattolico fiorentino; sia in termini specifici in quanto entrambi – il trasfigurato Ameto nella finzione poetico-narrativa, il chierico Boccaccio nella realtà storico-biografica – rappresentano locutori autorevoli.

<i>Partitio</i>	<i>Loci</i>	<i>Partitio</i>			<i>Loci</i>
<i>Salutatio (invocatio)</i>	v. 1a	<i>Invocatio</i>			v. 37
<i>Captatio benevolentiae (descriptio)</i>	vv. 1b-3	<i>Interiectio</i>			v. 37a
<i>Digressio</i>	vv. 4-8a	<i>Captatio benevolentiae (descriptio)</i>			v. 37b
<i>Gratiarum actio</i>	v. 8b	<i>Petitiones</i>			vv. 38-42a
<i>Digressio</i>	v.9	<i>Petitio A</i>			v. 38
<i>Captatio benevolentiae (descriptio)</i>	vv. 10-15	<i>Digressio</i>			v. 39
<i>Expositio</i>	vv. 16-36	<i>Petitio B<sup>1</sup></i>			v. 40a
Mopsa-Prudenza/Sapienza	vv. 16-19	<i>Digressio</i>			v. 40b
Emilia-Giustizia	vv. 19-21	<i>Petitio B<sup>2</sup></i>			v. 41a
Adiona-Temperanza	vv. 22-24	<i>Digressio</i>			v. 41b
Acrimonia-Fortezza	vv. 25-27	<i>Petitio B<sup>3</sup></i>			v. 42a
Agapes-Carità	vv. 28-30	<i>Confessio</i>			v. 42b
Fiammetta-Speranza	vv. 31-33	<i>Partitiones</i>	<i>Invocatio</i>	<i>Expositio</i>	<i>Oratio</i>
Lia-Fede	vv. 34-36				

Il brano può essere diviso in tre parti, in cui la prima *invocatio* (vv. 1-15) è ripresa e conclusa nella terza *oratio* (vv. 37-42) mediante l'unico endecasillabo della seconda *invocatio* (v. 37), che richiama subito la seconda parte, *expositio* (vv. 16-36), con l'interiezione (v. 37a: «adunque), e appunto la prima con il prosieguo della descrizione (*captatio benevolentiae*) trinitaria (v. 37b: «tu che vedi e tutto puoi»), e le due *petitiones* (v. 38: «governa»; 40a.41a.42a: «e, in eterno» // «sia il tuo nome» // «sopra ogni altro essaltato»), alternate dalle rispettive digressioni (vv. 39.40a.40b) concluse dalla *confessio* (v. 42b: «così sia»)<sup>21</sup>.

La prima parte è dedicata alla Trinità stessa, con la prima descrizione (vv. 1b-3) che si espande<sup>22</sup> per le successive terzina e metà della terza (vv. 4-8a) fino all'azione di grazie (v. 8b). La cui espansione deittica (v. 9: «e teco insieme queste donne belle») anticipa proletticamente la vera e propria *expositio* delle virtù-ninfe, costruita a terzine (vv. 16-36). Tra quest'ultima e l'azione di grazie si frappone (vv. 10-15) la seconda *captatio*, più involuta e meno perspicua, in forma di descrizione dell'azione con il pronome relativo anaforico (v. 10: «la quale») riferito figura/azione divina (vv. 1-4). Le terzine dell'interno brano spesso vedono il terzo membro completare la prima coppia (2+1), sovente con pronome relativo o preposizione nell'attacco. La somma dei versi della prima e terza parte teologiche equivale alla seconda aretologica: P<sup>15</sup> + O<sup>6</sup> = E<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Nel testo si sono utilizzati alcuni espedienti grafici per rendere evidenti temi e riprese. Con l'ombreggiatura si collega la preghiera formata dall'*incipit* e dall'*explicit*; col grassetto si evidenziano le ninfe-virtù; col corsivo le parole-chiave, per lo più predicati, che le caratterizzano. Nelle parentesi quadre si esplicitano le virtù di riferimento per ogni ninfa.

<sup>22</sup> S'intende genericamente con *digressio* lo sviluppo della *pars* in cui il materiale è inserito.

O <b>diva luce</b> che in tre persone e una essenza il ciel governi e 'l mondo con giusto amore e eterna ragione, dando legge alle stelle e al ritondo moto del sole, prencipe di quelle, 5 si come discerniamo in questo fondo, con quello ardor, che più caldo si svelle del petto mio, <b>insurgo a ringraziarti</b> , e teco insieme queste donne belle.	E quella appresso per cui su si canta [ <b>Adiona</b> ] la loda di Pomena, a' tuoi piaceri <i>misurò</i> la mia cura tutta quanta, [temperanza] <i>fortificando</i> me a' tuoi voleri [fortezza] 25 <b>Acrimonia</b> dop' essa, in guisa tale che più del mondo non temo i poteri. Quindi <b>Agapes</b> del tuo foco ettrnale <i>m'accese</i> , e ardo sì intimamente [carità] ch'appena credo a me null'altro equale. 30
La quale acciò che potessi mostrarti 10 a me, che te quasimente ignorava, non ti fu grave tanto faticarti che del bel cielo in questa vita prava non discendessi, aprendomi l'effetto che l' mal di questo mondo ne disgrava, 15 la caligine obstando allo ' <i>ntelletto</i> , [prudenza] ch'agli occhi miei del tutto ti togliea, con l'operar di <b>Mopsa</b> e col suo dètto.	E la <b>Fiammetta</b> , più ch'altra piacente, sì m'ha ad in te <i>sperar</i> l'anima posta [speranza] ch' ad altro non ha cura la mia mente. Simile tutta a me chiara e disposta s'è la mia <b>Lia</b> con gli effetti suoi, 35 che di que' <i>nullo</i> da me <i>si discosta</i> . [fede] Adunque, tu che vedi e tutto puoi, governa in queste sì la mente mia che al gran dì mi ritrovi tra li tuoi; e in eterno, come il cor disia, 40
A cui <b>Emilia</b> , come <i>si dovea</i> , [giustizia] seguendo, mi rivolse alla tua santa 20 faccia, guidando la spada d'Astrea	<b>sia il tuo nome</b> , sì com' egli è degno, <b>sopra ogni altro essaltato; così sia</b>

*Recensio.* L'apparato critico non presenta alcuna variante.

## Commento

In questa sezione si passa al commento del testo, composto dall'analisi metrica, ancora svolta unitariamente poi ripresa cursivamente, e dalla lettura stilistica, teologica, intertestuale e, condotta in modalità cursiva. Quanto all'intratestualità con la *Comedia* e altre opere del Certaldese, tra cui le *Rime*, si è cercato di cogliere rimandi essenziali, senza alcuna pretesa di esaustività<sup>23</sup>.

*Metrica.* Il capitolo XLVII è, come si è più volte anticipato, un capitolo ternario o in terza rima, con schema rimario ABABCB di endecasillabi piani incatenati. Un primo criterio applicabile al brano è quello, certamente complesso e insidioso, della prosodia. Secondo la classificazione impiegata<sup>24</sup> il gruppo di endecasillabi più frequente nella *Comedia delle ninfe fiorentine* è quello giambico, con quasi il 50%; seguono quello dattilico, col 18%, l'anapestico, col 17%, e le varie sequenze di versi con accenti ribattuti (accenti contigui da 1/2 a 9/10) col

<sup>23</sup> *Rime* (1992), p. 289; Sarteschi (2006), p. 132.

<sup>24</sup> Bordin (2003), pp. 155-188. I metremi dei singoli versi sono ricompresi nel commento cursivo.

14%. Nel brano in esame il conteggio dà i seguenti risultati per arrotondamento: giambi quasi il 60% (25/42), dattili il 21% (9/42)<sup>25</sup>, anapesti il 12% (5/42)<sup>26</sup> e ribattuti circa il 7% (3/42: ictus 6/7<sup>2</sup>, 9/10 )<sup>27</sup>. Se i rispettivi ranghi sono rispettati (giambi, dattili, anapesti, ribattuti), e i risultati del gruppo dattilico e anapestico rispecchiano piuttosto fedelmente (21% vs. 18%) o tendenzialmente (12% vs. 17%) quelli dell'opera complessiva, pur considerando l'esiguità del campione (42 versi su 1216), colpisce la sovrarappresentazione del tipo giambico (60% vs. 50%) e l'esiguità del ribattuto (7% vs. 14%). Lo stile cadenzato della prima (*invocatio*) e terza parte (*oratio*) incide sul metrema dell'intero brano.

Pur mutando la classificazione di alcuni endecasillabi dubbi – il computo non è indifferente alla sensibilità prosodica di chi legge – come il v. 34 (da ribattuto a dattilo), il v. 36 (da dattilo a ribattuto) o il v. 42 (da ribattuto ad anapesto) solo per citare i più difficili da classificare, il risultato non cambia in modo rilevante né i rispettivi dati endotipologici né, ovviamente, il rango relativo.

Nell'intera opera volgare in versi di Boccaccio i tipi giambici contano per quasi il 46%, i dattili per il 16.5%, gli anapesti per il 18.5% e i ribattuti per il restante 19%. Le differenze nella *Comedia* si ampliano e ciò depone a favore della rappresentatività almeno tendenziale del brano rispetto al prosimetro.

Venendo invece a un altro aspetto rilevante della versificazione, ovvero la rima, vanno rilevati alcuni fenomeni interessanti. Si trovano infatti una rima onomastica (vv. 19.21: 'dovea:astrea'), tre rime inclusive di cui una etimologica (vv. 29.33: 'intimamente:mente'; vv. 32.34 'posta:disposta'; vv. 40.42: 'disia:sia') e una paronomastica (vv. 34.36: 'disposta:discosta', tra endecasillabi ribattuti). Si leggono anche due rime rare (vv. 7.9: 'svelle:belle'; vv. 11.13; 'prava:disgrava'), una sequenza di rime verbali enclitiche (vv. 8.10.12: 'ringraziarti:mostrarti:faticarti') e di pronominali (vv. 35.39: 'suoi:tuo'). In ben quattordici casi la rima è costituita da un predicato verbale o nominale (vv. 7-8.10-12.15.17.19.22.32.36-37.40.42) e solo uno da avverbio (v. 29), in sette il binomio in clausola comprende un possessivo (vv. 18.20.23.25.33.35.38), in cinque il verso termina con un sostantivo privo di aggettivo qualificativo e pronomi (vv. 2.6.14.16.27), in quattro il sintagma in clausola è formato da qualificativo + nome (vv. 3.9.13.28). Pregevoli le rimalmezzo stelle:quelle (vv. 4-5) e la triplice disia:sia (vv. 40-42).

Quanto alle cesure si registrano trentuno endecasillabi *a minore*<sup>28</sup> e undici endecasillabi *a maggiore*<sup>29</sup>. I primi sono per lo più giambi (diciassette), come i secondi, tra cui però rientrano quattro anapesti (su cinque) e tutti i tre ribattuti. I tipi dattili son tutti tipicamente a minore.

<sup>25</sup> Appartengono a questo gruppo prosodico i seguenti versi: 3.7.10-11.21.27-28.31.36.

<sup>26</sup> Sono classificati come anapesti i seguenti versi: 4.16.24.26.39. Possibile anapesto il v. 42.

<sup>27</sup> Si intendono ribattuti i vv. 32.34 (possibile dattilo).42. In Petrarca raggiungono il 30%.

<sup>28</sup> Sono i vv. 1-3.5.7-14.17.19.20-22.27-31.35-41.

<sup>29</sup> Si tratta dei vv. 4.6.15.16.18.23-26.32-34.42.

Diversamente dalle consuetudini versificatorie di Boccaccio<sup>30</sup>, è contenuto il numero di *enjambement* (undici), e vario per intensità, uno in endecasillabo ribattuto (v. 34: epiteto + copula), tre in endecasillabi anapesti (vv. 4.26.28: epiteto + nome; aggettivo + proposizione<sup>bis</sup>), tre in dattili (vv. 7.10.28: predicato + origine; predicato + dativo; materia + predicato), quattro in giambi (vv. 12.14.20.22: nome + proposizione; nome + relativo; epiteto + nome; predicato + accusativo). L'abbondanza di ampliamenti (*digressio*) del tipo 'tema-remà' nei versi contiene i fenomeni di scarto forte tra versi contigui.

*Lectura.* Si inizia ora il commento continuo, condotto per terzine: *Oratio*.

vv. 1-3. Il brano inizia al vocativo con un solenne saluto alla Venere-Trinità «O diva luce», forse memore del dattilo dantesco «O trina luce, che 'n unica stella» (Par 31, 28), che ugualmente amplia il dettato col relativo. La *captatio* in forma descrittiva, preludio alle *petitiones* della terza parte, ha un chiaro e rigoroso tenore teologico tomista<sup>31</sup>, «che in tre persone / e una essenza il ciel governi e il mondo»<sup>32</sup>. Si tratta di due endecasillabi giambi tra loro diversi, col primo in accelerando (ictus 24810) e il secondo cadenzato (246810), assonanti in -e. La descrizione prosegue con un solenne dattilo (24710) che esprime le modalità della *actio* divina con due sintagmi giustapposti del tipo sostantivo + epiteto: «con giusto amore e eterna ragione»<sup>33</sup>. I rimanti 'persone:ragione' (Pg 3, 34.36) hanno lo stesso piede anfibrico: U-U (eOe / aOe), non 'mOndo:ritOndo' () che presentano un piede trocheo (-U) e un anfibrico (U-U).

In ambito intra/intertestuale si registra che l'attacco in vocativo accomuna gli ultimi tre capitoli ternari: il dantesco «O voi ch'avete chiari intelletti» (XXXIX, 1) intonato da Lia<sup>34</sup>; «O

---

<sup>30</sup> Bordin (2003), pp. 157-158. Il fenomeno sarebbe indice della modalità narrativa della poesia boccaccesca come, in questo brano, si verifica nella seconda *descriptio* (vv. 10-15: tre) e nell'esposizione aretologica (vv. 16-36: cinque), entrambe di tenore descrittivo. Invece la tonalità innica e orante che connota la prima *invocatio* (vv. 1-9: tre) e la *oratio* (vv. 37-42) lo contengono. Si confronti l'invocazione trinitaria del capitolo XLI, che pure ha numerosi giambi e dattili ma un solo ribattuto e nessun anapesto (giambi 11/19 = 58%, dattili 7/19 = 37%, ribattuti 1/19 = 5%). La *captatio* descrittiva (vv. 10-15) potrebbe rientrare in quei casi di cui Quaglio lamenta la latente improntitudine versificatoria boccacciana, ma non per l'inserzione di licenze e zeppe allo scopo di ricomporre l'endecasillabo, quanto per costruzioni involute, che rendono il discorso poco perspicuo. Ameto (1964), p. CCLXXVI. Ne soffre anche la sintassi: cfr. Contini (1976), p. 1079.

<sup>31</sup> ST I, q. 39, a. 6 r: *nomen Deus per se habet quod supponat pro essentia, ut dictum est, ideo, sicut haec est vera, essentia est tres personae, ita haec est vera, Deus est tres personae* («il nome Dio di per sé sta a designare l'essenza, come è stato detto, perciò, come è vero che l'essenza è le tre persone, così è vero che Dio è le tre persone»). Su Dante e Boccaccio 'scolastici': Branca (1956), pp. 23-25.

<sup>32</sup> ST I, q. 103, a. 5 co: «*secundum eandem rationem competit Deo esse gubernatorem rerum, et causam earum, quia eiusdem est rem producere, et ei perfectionem dare, quod ad gubernantem pertinet*» («secondo la stessa ragione compete a Dio essere governatore delle cose, e loro causa, poiché è proprio dello stesso produrre una cosa, e darle perfezione, ciò che al governante pertiene»).

<sup>33</sup> Nella rima LI, 1-2 'ragione' significa giustizia: «O glorioso Re, che 'l ciel governi / con etherna ragione». Branca in *Rime* (1992), p. 291 seguito da Lanza in *Rime* (2010), p. 255. Il sintagma torna nella *Comedia*: XVI, 4 (Ameto); XXXV, 104 (Fiammetta). *Ratio* è pure geometria divina.

<sup>34</sup> Nello stesso capitolo, d'altronde è Fede a parlare, si legge un'altra proposizione trinitaria: «essere in tre persone e una essenza / eterno il sommo ben da cui siàn dati» (XXXIX, 23-24).

care mie sorelle, per le quali» (XLIII, 1) da Venere; «O anima felice, o più beata» (XLV, 1) dalle ninfe in coro. Cui si deve aggiungere l'omologo avvio del pregevole inno trinitario proclamato dalla Venere rivelata: «Io son luce del cielo unica e trina / principio e fine di ciascuna cosa» (XLI, 1-3). Poi «O luce eterna»: *Rime* XCVI, 1 (ed. Leporatti). L'indicativo descrittivo «governi» muta in imperativo nella prima impetrazione «governa» (*petitio* A). Che ricorda il dantesco «novellamente, amor che 'l ciel governi / tu 'l sai, che col tuo lume mi levasti» (Par 33, 28) e Petrarca, che lo riprende (indiziario al v. 7 «novellamente»)<sup>35</sup>, «fuor del suo corso la giustizia eterna / quel benigno re che 'l ciel governa»: (RVF 28, 21-22). Il qualificativo «eterna» torna al v. 28 «foco eternale» (dell'amore) e in forma d'avverbio al v. 40 «in eterno» (*petitio* B<sup>3</sup>).

vv. 4-6. La seconda terzina prosegue il merismo dell'azione trinitaria con una lunga digressione, introdotta tipicamente col gerundio, che occupa anche metà della successiva. I primi due versi in accelerando, l'anapesto *a maggiore* «dando legge alle stelle e al ritondo» (13610) e il giambo *a minore* «moto del sole, precipe di quelle (14610), sono legati da un forte *enjambement* epiteto + nome. Il sostantivo 'legge' rinforza il concetto di giustizia espresso sopra da 'giusto' e 'ragione', mentre il qualificativo 'ritondo' riprende in rima 'il mondo', che assuona con 'moto', e lo lega alla meccanica celeste precopernicana mediante il movimento solare e stellare. L'apposizione del secondo emistichio ristabilisce la gerarchia cosmica («precipe») in un chiasmo disarticolato e allitterante: 'stelle'-'ritondo' X 'moto'-'quelle'. Come nella prima terzina anche qui il terzo verso figura come subespansione dei primi due: «sì come discerniamo in questo fondo» (giambo *a maggiore* in crescendo, 26810). Il dettato esprime la posizione consapevole del genere umano, sottoposto al benevolo regime divino.

Quanto al sostantivo 'stelle' merita richiamare per intero l'incipit vocativo di una rima boccacciana di stampo liturgico-litanico: «O luce eterna, o stella mattutina» (XCVI, 1). E soprattutto la medesima formula teologica anticipata in prosa nel prologo: «i suoi effetti tengono continuo li piacevoli cieli, dando eterna legge alle stelle» (I, 8). L'aggettivo 'ritondo' legato alla concezione tolemaica compare per primo nel *Tesoretto* di Brunetto Latini (X, 907-908: «del ciel com'è ritondo / e del sito del mondo»)<sup>36</sup> e viene ripreso da Boccaccio già nel *Filocolo* (V, 8, 22 «legge da loro sia servata nel ritondo mondo»). Pregnante in questo contesto il precedente: «*Lo moto e la virtù di' i santi giri // da' beati motor conviene che spiri // e 'l ciel cui tanti lumi fanno bello*» (Par 2, 127.129-130). La forma culta 'precipe', assente nel Dante lirico e in Petrarca, è presente sei volte nel *Convivio*, soprattutto in un passo qui evocativo sulle professioni artigianali (IV, 6, 10: «subietti al precipe e al maestro di quelle»), e tipico nella *Comedìa* pur senz'altri riferimenti al sole<sup>37</sup>. L'avverbio composto 'sì come' torna con aferesi (vv. 29.38.41) e regolare (v. 42) in tutte le partizioni del brano ma con diverse frequenze

<sup>35</sup> Quattro presenze dell'avverbio nel *Canzoniere* ma solo qui propriamente in contesto teologico.

<sup>36</sup> Identica rima nel volgarizzamento boeziano di Alberto della Piagentina. Carrai (2007), p. 66.

<sup>37</sup> I, 12; XXV, 40; XXXVIII, 22.25.107. Sulla *Comedìa* e Dante: Tylus (2013), pp. 140-141.



(1+1+3), contribuendo a rilevarne la struttura. Nel corso della *Comedìa* 'discernere', passa dall'accezione basilare, storico-materiale ('intra/vedere') alla una più alta ('valutare, discernere, riconoscere') nelle ultime due<sup>38</sup>. Di conio dantesco: «di questo fondo / non tornò vivo alcun» (Inf 27, 64).

vv. 7-9. Divisa in due parti è questa terza rima, nel completamento della digressione alla captatio (vv. 7-8a) e nella bipartita azione di grazie (vv. 8b + 9). Se i ricorsi del verbo 'governare' e l'anafora dell'avverbio 'così' avevano gettato una prima luce sulle parti successive del brano, «con quello ardor»<sup>39</sup> si guarda con efficace prolessi alla terzina dedicata ad Agapes-carità<sup>40</sup> in cui ricadono un sintagma come «foco eterno» e soprattutto predicati come «m'accese, e ardo» (vv. 28-29). Ne segue un'altra parentetica che chiude la prima lunga digressione anche in *enjambement*, «che più caldo si svelle / del petto mio». La forma rara 'svelle' è un latinismo da *evellere* (sta per 'esce') tanto da attrarre sul modello *de* + ablativo la preposizione composta dalla contrazione comune 'da + il' in 'del'. Questo verso franto corrisponde a un dattilo *a minore* (24710) in cui monta l'enfasi climatica e finalmente si giunge all'azione di grazia, quasi veemente ('insurgo'), con un giambo *a minore* che si slancia verso la clausola dopo la cesura in dialefe (24610): «del petto mio, insurgo a ringraziarti» (alliterano 'tt-rg-gr-rt'). La terzina si chiude con un'espansione della preghiera, più meditata e cadenzata dal giambo *a minore* trimembre post cesura (246810), che funge da seconda prolessi coinvolgendo, dopo l'ulteriore latinismo dell'anafora del pronome in accusativo ('-ti / teco'), le ninfe-virtù: «e teco insieme queste donne belle» (v. 9). La rima trochea (-U) rientra fra le particolari già segnalate, mentre il secondo rimante – come anticipato – dà l'avvio alla catena di enclitiche (-arti<sup>3</sup>) che penetra sino al centro della seconda ampia *captatio* descrittiva (vv. 10-15).

Il lessico riserva qualche reminiscenza dantesca coi versi «crescer l'ardor che di quella s'accende» (Par 14, 50)<sup>41</sup> e «saettando qual anima si svelle» (Inf 12, 74)<sup>42</sup>. La forma 'insurgo' ricorre una volta sola ma in contesto e con significato diverso nella *Commedia* (Pg 26, 96). Restando nella *Comedìa* una combinazione dell'emistichio trimembre «queste donne belle»

---

<sup>38</sup> La penultima: «le ninfe, le quali più all'occhio che allo 'ntelletto eran piaciute, e ora allo 'ntelletto piacciono più che all'occhio; discerne quali sieno i templi e quali le dee» (XLVI, 3).

<sup>39</sup> La funzione del dimostrativo 'quello', che allittera coi rimanti, potrebbe essere anaforica col richiamo al «giusto amore» (v. 3) o al '(moto del) sole', quindi al *calor caritatis*. Più probabilmente si tratta di un pronome blandamente cataforico (l'ardore che sta per irrompere), se non di una zeppa che allunga il semplice articolo dimostrativo (lo) per ragioni metriche.

<sup>40</sup> Si rimanda la spiegazione teologica alla terzina dedicata a questa ninfa.

<sup>41</sup> Per opposizione sovviene la preghiera alla Vergine che chiude il *Canzoniere*: «o refrigerio al cieco ardor ch'avampa / qui fra i mortali sciocchi» (RVF 366, 20). Concetto ribadito nelle *Rime* di Boccaccio: «che refrigerio diede a' mia ardori» (XLIX, 13).

<sup>42</sup> *Hapax* anche nei *Rerum Fragmenta* ma in campo erotico: «l'anima esce del cor per seguir voi; / et con molto pensiero indi si svelle» (RVF 17, 13-14). Anche nelle *Disperse* (174, 23) oppure 'svelse' (RVF 318, 1) e nei *Trionfi* (*Triumphus Mortis*, 114).

(v. 9) si trovava scomposta già come: «né queste donne l'hanno come dee ricevute, non meno belle di loro» (XV, 11). Poco avanti in rima con 'quelle' anche «ninfe belle» (XLIX, 5.7).

vv. 10-12. 'affinché («acciò che») potessi mostrarti a me, che quasi ti ignoravo, non fu per te penoso impegnarti tanto da non scendere dal paradiso («bel cielo») in questo mondo cattivo («vita prava»), mostrandomi il risultato per cui la luce divina, o la ragione o la legge<sup>43</sup>, dal male (di) questo mondo libera («ne disgrava»)' . Le due terzine-ponte tra la *invocatio* e la *expositio* delle ninfe-virtù formano, come del resto le prime tre, un unico periodo – lo si è anticipato – piuttosto involuto e prolisso, che necessita di una più paziente parafrasi di supporto, sebbene il gioco dei rimandi tra le *dramatis personae* (seconda e terza singolare) potrebbe non esser privo di valore<sup>44</sup>. Restando alla prima terzina (v. 10), si sottolinea appunto il relativo («la quale»), con funzione sia di anafora estrema (vv. 1-4) sia di prolessi (v. 10), subito seguito dalla proposizione finale a formare un verso dattilo *a minore* (24710) che isola anche prosodicamente lo scorcio prolettico. Il successivo (v. 11), un altro dattilo *a minore* (24710) assai agile dopo le prime due iposillabiche posizioni («la quale» ≈ «a me»), è saldato dal forte *enjambement* al dativo («mostrarti / a me»), e dominato dal settenario di quadrisillabi post-cesura («quasimente ignorava»). L'espressione identifica lo stato di precedente ignoranza del pastore, solo marginalmente toccato dalla civilizzazione cristiana. Chiude la terzina un giambo *a minore* accelerato (v. 12, 4610), con allitterazione della dentale sorda (-t), che prosegue l'articolata *captatio*, celebrativa dell'azione redentrice verso Ameto: «non ti fu grave tanto faticarti». Coi due rimanti di diverso piede, anfibraco (U-U) e peone terzo (UU-U) come il mediano (v. 11), e una depotenziata rima interna all'emistichio, ripresa dall'atona finale dell'avverbio ('mè-tè-te') e inserita nell'assonanza (-e) del v. 12.

La preposizione finale 'acciò che' è canonica in Dante e nell'italiano amministrativo antico ma assente in Petrarca. L'avverbio 'quasimente' è un toscanismo ripreso nel Novecento da Camilleri (*Il corso delle cose*, 1978), rarissimo anche in nel Certaldese: «che quasimente venìa tutto manco» (*Ninfale Fiesolano* VII, 150, 8). L'espressione «non ti fu grave» echeggia forse l'incoraggiamento di Virgilio tra gli invidiosi, «non ti fia grave ma fieti diletto» (Pg 15, 32). L'infinito composto torna nella *Fiammetta*: «che giova il faticarsi in voler dire ogni particolare diletto che quivi si prende?» (V, 26).

vv. 13-15. Col primo verso e metà del successivo questa seconda terzina della ampia *captatio* completa il concetto rimasto nella precedente, adducendo il motivo dell'azione della dea: «che del bel cielo in questa vita prava / non discendessi» (vv. 13-14a). Di nuovo il complemento d'origine è introdotto dalla preposizione 'del' e identifica in metafora la sede

---

<sup>43</sup> Col pronomi anaforici «la quale», possono intendersi logicamente 1) la stessa Venere rivelata («O diva luce»), il che necessita di una *mise en abyme* che giustifichi la terza persona («disgrava») laddove l'*incipit* adottava la seconda («governi»); grammaticalmente 2) la «eterna ragione» (v. 3) o, in subordine, 3) la «legge» (v. 4), che hanno l'effetto di liberare il mondo dal male. Soccorre forse la duplice presenza di 'acciò che' finale nel precedente canto di Venere (XLIII, 8.10), in cui la dea raccomanda che le ninfe si prodighino per rendere Ameto capace di trasmettere la verità.

<sup>44</sup> Con riferimento alla nota precedente.

della 'diva luce', ovvero della Trinità; il moto a luogo produce un terzo merismo (> vv. 2.4-5), che da cosmico si fa morale. Segue un gerundio finale «aprendomi l'effetto» (v. 14b), che prolunga l'attesa del disvelamento: «che 'l mal di questo mondo ne disgrava» (v. 15). La sequenza dei precedenti tre endecasillabi (vv. 12-14: giambi *a minore* 4610-46810-4610), cui vanno aggiunti i dattili della prima terzina (vv. 10-11), è segnata da un attacco scattante e in due casi da un'altrettanto rapida conclusione, mentre questo endecasillabo indica il termine momentaneo del periodo (e la constatazione della *actio divina*), cui peraltro si arriva con due *enjamebent*, dall'andamento più tranquillo del giambo *a maggiore* a quattro *ictus* (246810). In virtù di questa osservazione è possibile contemperare il giudizio negativo precedentemente espresso su queste due quartine: la *convenientia* del *modus* metrico alla *res* teologica riscatta in parte la periclitante sintassi. Un tenue filo fonetico lega la terza rima in (anti)clausola: 'prava – aprendomi – disgrava'; i rimanti hanno piedi sillabici differenti (–U / U–U / –U). Si è detto momentanea la fine del periodo perché solo una virgola si frappone al prosiegno del fraseggio, che scorre nella *expositio* aretologica senza quasi soluzione di continuità, sottilmente riprendendo e rilanciando il gerundio (vv. 4 > 14 > 16 > 20 > 21).

Tessere lesicali per «questa vita prava» soltanto il Petrarca dei *Trionfi* impiega il qualificativo (> spagnolo *bravos* > 'bravi' di don Rodrigo): «vedi come Amor crudele e pravo» (*Triumphus Cupidinis* III, 387). L'espressione è propria invece di Boccaccio giovane, maturo e tardo tra Firenze, Ravenna e Certaldo, di cui si registra almeno: «Qual cosa è questa che tanto ti grava? // che è cagion della tua vita prava» (*Filostrato* VII, 21, 4.6); «che troppo qui l'adimorar mi grava // vegna, se puoi, sicch'io di questa prava» (*Teseida* V, 14, 4.6); «Oh me dolente, questa vita prava // al sol, tanto questa doglia la grava» (*Ninfale Fiesolano* IX, 172, 3.5); «questa generazione prava» (*Corbaccio*, 184). A queste tessere si limita in sostanza anche la voce culta in rima, 'disgrava'. Per il sintagma «aprendomi l'effetto», oltre «più non t'è uo' ch'aprirmi il tuo talento» (*Inf* II, 81) col senso di svelare (*Filostrato* IV, 26, 7; *Filocolo* V, 61), solo rime in Boccaccio: «pregò, si pensi mettere ad effetto // né donò leggi, disse che il detto» (*Teseida* XII, 18, 2.4) «di tal materia aveva lo 'intelletto // O beato – diss'io – que' che l'effetto» (*Amorosa Visione* A XXXVII, 20.22; B XIV, 77.81; *Comedia* XI, 41.45). E Cino XXI, 1.

*Expositio*. Sulla soglia della sezione che più da vicino coglie lo spunto iniziale dell'indagine, occorre premettere qualche annotazione storico-teologica. La fondazione scolastica dogmatico-aretologica si deve soprattutto a Tommaso<sup>45</sup> che riprende, con ordine proprio, Gregorio Magno come *auctoritas* sul quartetto delle virtù cardinali<sup>46</sup> e il trio delle teologici.

<sup>45</sup> ST (2014), I-II 57; II-II, 57-170.

<sup>46</sup> *Moralia in Iob* II, 49, (2): «In quatuor vero angulis domus ista consistit, quia nimirum solidum mentis nostrae aedificium, prudentia, temperantia, fortitudo, iustitia sustinet. In quatuor angulis domus ista subsistit, quia in his quatuor virtutibus tota boni operis structura consurgit» («invero questa casa consiste in quattro angoli, poiché ovviamente prudenza, temperanza, forza, giustizia mantengono solido l'edificio della nostra mente. In quattro angoli sussiste questa casa poiché la intera struttura dell'opera buona si compone di quattro virtù») [Gregorio Magno (1985), *ad locum*].

Anche sui vizi capitali Tommaso, che tratta la materia nel *De malo* (q. 8), si rifà al magistero gregoriano<sup>47</sup>. Ne scaturisce la tradizione catechistica<sup>48</sup> della sigla SIIAGL, di cui si appropria Dante, che se ne fa incidere lo stigma delle sette P iniziando la risalita con Virgilio (Pg IX, 94-114). Tra i primissimi chiosatori danteschi chi si occupa del tema è il notaio fiorentino Andrea Lancia, amico di Boccaccio e autore del *Commento alla Commedia di Dante*, che ne influenza a sua volta il *Trattatello in laude di Dante* (1351-1355)<sup>49</sup>. Lo stesso Lancia aveva letto con profitto l'opera di Guglielmo Peraldo, frate domenicano autore del trattato *De vitiis et virtutibus*, composto a Parigi tra il 1236 e il 1249. Testo che si rivelerà ancora fonte del Certaldese per le *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* (1373-1374)<sup>50</sup>.

Sulla concordanza dei rispettivi settenari, e sulla sua fortuna, sorge però una precoce discrasia, che induce scrittori e artisti a scelte molto diverse tra loro. Interessante per il testo in esame, che tratta le virtù in un ordine decisamente personale e molto meno dei vizi, l'esempio di Giotto. Nel ciclo patavino infatti evita una corrispondenza perfetta e si limita a quella dei peccati di invidia (vs. carità) e ira (vs. temperanza), ritraendo gli altri come generico opposto delle restanti virtù (prudenza vs. imprudenza...). Gli studi sull'arte tardogotica boccacciana e agostiniana (> Alberto da Padova), influenzata e ispirata dalle commissioni angioine di Giotto e Tino da Camaino, sono convincenti<sup>51</sup>.

*vv. 16-18.* La terzina che inaugura la *expositio* delle ninfe inizia con quel periodare latineggiante tipico di tutta l'opera, soprattutto nei capitoli in prosa: «la caligine obstando allo 'ntelletto» (v. 16). Si tratta di un calco dell'ablativo assoluto ulteriormente marcato dal gerundio di ortografia vetusta<sup>52</sup>, in cui si certifica la condizione di ignoranza di Ameto con un anapesto accelerato (36810) e assonante (-a). Nei due endecasillabi successivi è spiegata prima la conseguenza nei suoi confronti: «ch'agli occhi miei del tutto ti togliea» (v. 17); poi la protagonista e il modo: «con l'oprar di Mopsa e col suo detto» (v. 18). Col primo in iperbato, uno spedito giambo *a minore* (4610) con assonanza post cesura ('tu-to-ti-to'), si deve intendere 'che ti oscurava dai miei occhi'. Nel secondo in pregevole zeugma, un identico giambo (4610) dalla lieve allitterazione precesura della labiale muta (-p), finalmente compare il nome della prima ninfa e la duplice modalità della sua azione (< 'disgrava').

---

<sup>47</sup> *Moralia in Iob XXXI*, 45, 87 (3): «*Exercitus diaboli dux superbia, cuius soboles, septem principalia vitia [...] scilicet inanis gloria, invidia, ira, tristitia, avaritia, ventris ingluvies, luxuria*» (la superbia è capo dell'esercito del diavolo, i cui soldati sono i vizi capitali, cioè vanagloria, invidia, ira, accidia, avarizia, ingordigia del ventre, lussuria). Gregorio Magno (1985), pp. 1610-1611.

<sup>48</sup> CCC (1992), §1866.

<sup>49</sup> Azzetta (2003), p. 23; Azzetta (2008), p. 136.

<sup>50</sup> Azzetta (2008), 118.

<sup>51</sup> Lanza (1994), pp. 289-366; Lanza (2002), pp. 105-120. Su Giotto e Alberto: Pisani (2014).

<sup>52</sup> *Allegoria Mitologica*, 4: *vultu caligine occupato*. Petrarca, *Rime*: «obstinato affanno» (L, 52-52).

Mopsa, figura letteraria di una certa fortuna<sup>53</sup>, canta, di rosa vestita (femminilità) e pervinca inghirlandata (< *pervincere* o *vincire*), la virtù di Pallade nel capitolo ternario in cui si ritrova la versione più lunga della sua storia, condensata qui con le parole chiave ai vv. 16-18 (XIX, 1-40, *spec.* 28-34)<sup>54</sup>. In una cornice agreste che si ripeterà simile nel Decamerone, Mopsa racconta la sua origine, il servizio<sup>55</sup> all'accogliente Pallade, il suo triste matrimonio (come di quasi tutte le ninfe) e la difficile seduzione del bel Afron, giovane navigatore distratto (c. XVIII). La quale si conclude grazie alla vista, ostentata, delle sue grazie, sempre sotto il segno di Venere, ammirata col suo rinsavito amante.

Qui si pone il nodo teologico della virtù celebrata. Se il seguito delle terzine tratta senza alcun dubbio delle sette virtù cardinali e teologali, qui al primo posto si dovrebbe avere esplicitamente un riferimento alla prima, la prudenza<sup>56</sup>. Del resto l'etimo del sedotto 'Afron' può indicare tanto il dissennato quanto l'imprudente (ἄφρων) e la critica sin dalla scuola storico-positivista non si è soffermata su questo nodo<sup>57</sup> abbinando ora l'una ora l'altra virtù alla ninfa senza approfondirne il motivo. Per giunta il termine esplicito adottato nella terzina ('ntelletto') indica il secondo posto nel settenario dei doni dello Spirito (Is 11, 2), subito dopo sapienza come già visto in Tommaso (ST I-II, q. 57, 2-4). La soluzione è nel segno della consapevole polisemia da parte di Boccaccio, il quale vuole rispettare la primazia della prudenza – come insegna Tommaso – ma aggiungere alle qualità morali attive della ninfa un elemento intellettuale ('ntelletto:detto:U-U/-U). Nella sua personale sintesi l'unione di prudenza e intelletto – coerente con la Scolastica – si fondono nel dono della sapienza, così da rispettare anche l'ordine iniziale di questo secondo settenario.

Resta una difficoltà, anticipata nella premessa alla *expositio*, che non è possibile risolvere proprio a partire dall'impostazione dello stesso Certaldese. Assegnate già dagli etimi superbia, lussuria e accidia<sup>58</sup>, ci si potrebbe chiedere infatti quale vizio capitale contrasti la redenzione di Afron: avarizia per il non concedersi? . La confusione dei settenari virtuosi si

---

<sup>53</sup> Si ritrova pastorella seducente nel *Winter's Tale* di Shakespeare: «*Mopsa must be your mistress*» (IV, 163). Era già stata la Lottiera della *Amorosa Visione* (XLIII, 80) e delle *Rime* (125<sup>a</sup>, 50: ed. Leporatti 2013; LXIX ed. Branca-Massèra). *Pervinca*, omonima poesia di Pascoli (*Myrice*).

<sup>54</sup> «co' suoi effetti si sforza a purgare / ciascuna nebbia delli cor mondani / sol che 'l turbato la lasci operare / rendendo quinci gl'intelletti sani / così a' beni perpetui focosi / come erano prima ad acquistare i vani». Sul colore della ninfa, simbolo di delicatezza: «di rosato vestita» (XVII, 8).

<sup>55</sup> L'insistenza sul servizio fa il paio con la posposizione della parola al v. 18. Si potrebbe leggere in filigrana un'allusione al modello evangelico: «Gesù, il Nazareno, che fu profeta potente in opere e in parole» (Lc 24, 19). Per quanto quella di Mopsa sia letteralmente opera di seduzione.

<sup>56</sup> Secondo Aristotele (ripreso da Tommaso), *Metafisica* IV: *prudentia vero est recta ratio agibilium*. La definizione si attaglia all'operato di Mopsa. L'Aquinata se ne occupa nei particolari (ST II-II, qq. 57-66), ma prima in generale (ST I-II, q. 57, a. 4 co) subito prima dell'intelletto (ST I-II, q. 57, a. 2-3). La commistione è contemplata dal Dottore Angelico: «*virtutum autem intellectualium una quidem est prudentia, quae inter cardinales virtutes continetur*» (II-II *Proemio*).

<sup>57</sup> Crescini (1887), pp. 102-103. Il quale però indovina l'ordine dantesco delle ninfe (Pg 9, 131s).

<sup>58</sup> Crescini (1887), p. 111. Nel prosieguito si darà meglio conto di questi abbinamenti.

ripercuote sul dilemma perché alla mancanza di prudenza non corrisponde un dono dello spirito tra sapienza e intelletto, quanto il terzo, quello del consiglio<sup>59</sup>. Ma riprendendo lo spunto figurativo giottesco già citato, nello spirito tardogotico del periodo napoletano, Boccaccio non intende associare a ogni ninfa del settenario virtuoso, peraltro ordinata in modo personale (e dantesco) non canonico, un vizio dell'opposto.

Quanto all'intertestualità non ancora segnalata, merita una citazione «la caligine del mondo» affibbiata ai superbi fiorentini (Pg XI, 30). L'uso culto del termine è confermato dall'epistola a Niccolò da Monfalcone (1371): «*aperuisti oculos longa tectos caligine*» (XVI, 1)<sup>60</sup>. Infine la felice intuizione di Branca sul gesto di Mopsa alluso, senza quella malizia, nelle *Rime*: «i vestimenti in su tirava / sì ch'io vedeo più della gamba schiuso » (I\*, 10-11 ed. Branca-Massèra)<sup>61</sup>.

vv. 19-21. In questa settima terzina, seconda della *Expositio*, più facilmente si lasciano riconoscere gli elementi dubbiosi della precedente. Innanzitutto la sintassi torna lineare col ristabilirsi del soggetto (la ninfa) nel cerchio regolato del consorzio ninfale («seguendo»). L'azione di Emilia, di sanguigno cinto (XX, 5; vermiglia in *Teseida* XII, 2, 1) e di alloro<sup>62</sup>, è ordinata alla virtù (giustizia) che l'inciso esprime, in un endecasillabo giambo *a minore* molto accelerato (24[6]10)<sup>63</sup>: «a cui Emilia, come si dovea» (v. 1)<sup>64</sup>. Caratterizzazione che trova espressione più distesa nel ternario (XXIV, 1-43)<sup>65</sup>, dove canta le virtù di Diana. Nell'endecasillabo successivo, un altro rapido giambo *a minore* (2610) con assonanza post cesura (-[t]a), si definisce l'azione stessa: «seguendo, mi rivolse alla tua santa». Che si riversa senza pausa nel prossimo: «faccia, guidando la spada d'Astrea» (v. 13). Che è un dattilo *a minore* (14710) col quinto e penultimo gerundio, in cui si ripete il piede assonante nel primo emistichio ('faccia' -U 'spada' -U). Tale gerundio 'gui-dando', abbinato al simbolo della

---

<sup>59</sup> La *auctoritas* cui si affida Tommaso è ancora Gregorio Magno: «*donum Spiritus [...] septem mox virtutibus temperat, ut contra stultitiam, sapientiam; contra hebetudinem, intellectum; contra praecipitationem, consilium; contra timorem, fortitudinem; contra ignorantiam, scientiam; contra duritiam, pietatem; contra superbiam, det timorem*» (*Moralia in Iob* II, 49, 3). Così il Catechismo: «sapienza, intelletto, consiglio, forza, scienza, pietà, timor di Dio» CCC (1992) §§ 1830-1831.

<sup>60</sup> Commento di Pier Giorgio Ricci al *Trattatello* (1355), p. 878. *Epistole* (1992), p. 642.

<sup>61</sup> *Rime* (1992), p. 303. Sonetto extra bartoliniano espunto dall'edizione Leporatti 2013. L'editore precedente ritiene *Iscinta e scalza, con le trezze avvolte* (LIV nella sua edizione) non solo la più bella poesia di Boccaccio ma anche tra le migliori della lirica italiana: Lanza (2010), pp. 108-109.

<sup>62</sup> Viene così trasformata per sfuggire ad Apollo la citata Dafne in XVI, 70; anche in *Teseida* IX, 32, 7-8: il drappo del destriero della ninfa è cinto «secondo 'l dovere / di verde alloro [...] / la bella Emilia». La corona d'alloro è figura della Giustizia che sempre trionfa. Ito (2000), p. 117ss.

<sup>63</sup> Il lettore può porre o negare un accento ritmico sulla sesta sillaba (cōme).

<sup>64</sup> Possibile identificazione della la nobildonna Emiliana Tornacino, a sua volta identificata proprio con la Emilia di *Ameto*, nella giovenca del *Buccolicum Carmen* (XV, 166ss). Perini commento al *Buccolicum Carmen* (1994), pp. 1074-1075. Giustizia può essere 'sanguinaria'.

<sup>65</sup> Soprattutto nei vv.8 («giusta non fa d'alcuno eccezione»); 16-18 («costei di spada armata, in man tenendo / giusta bilancia, graziosamente / l'umile esalta, il superbo premendo»); 23 («che termini non passa del dovere»). Il v. 18 rimanda chiaramente al *Magnificat* (Lc 1, 39-55).

giustizia («la spada d'Astrea»), rimanda in forma inclusiva e semanticamente esatta, seppure a distanza, al primo «dando le legge» (v. 4). La mitologica arma con la sua particolare ortografia condiziona quella del rimante ('Astrea:dovea').

Questa virtù è ampiamente trattata nella Scolastica<sup>66</sup> e la sua fondamentale caratteristica è la dimensione sociale:

quod iustitiae proprium est inter alias virtutes ut ordinet hominem in his quae sunt ad alterum. Importat enim aequalitatem quandam, ut ipsum nomen demonstrat, dicuntur enim vulgariter ea quae adaequantur iustari. Aequalitas autem ad alterum est. Aliae autem virtutes perficiunt hominem solum in his quae ei conveniunt secundum seipsum (ST II-II, q. 57, a, 1 co)<sup>67</sup>

Una virtù sociale che si innesta radicalmente nell'antropologia teologica tomista, cosicché Tommaso riguardo alla giustizia ne fornisce una definizione in se stessa ripresa e rimodulata da Aristotele (*Etica Nicomachea* V, 1; 1129a): «*iustitia est habitus secundum quem aliquis constanti et perpetua voluntate ius suum unicuique tribuit*»<sup>68</sup>. Tale disposizione si deve ovviamente temperare col principio del giusto mezzo: «eccesso e difetto sono propri del vizio, mentre la medietà è propria della virtù» (*Etica Nicomachea* II, 6; 1106b). Sintomatiche della *convenientia* tra teologia tommasiana e pensiero espresso dalla ninfa-virtù sono alcune icastiche espressioni ricavabili soprattutto dal capitolo ternario: «che quel ch'è sé non vuole, altrui non dea» (XXIV, 12); «a ciascun quel ch'è suo con sano effetto» (v. 15: *unicuique suum*); «la matta cupidèzza ed isfrenata // che termini non passa del dovere» (v. 21.23).

In questo caso non v'è dubbio sulla virtù antagonista poiché Emilia redime il superbo Ibrida, affidatole da Venere<sup>69</sup>. Tommaso si occupa dei vizi in una delle *Quaestiones disputatae*, col titolo *De Malo* (q. 8, a. 1-4)<sup>70</sup>, citando, oltre al già noto Gregorio Magno, la fonte biblica:

---

<sup>66</sup> Si tratta della virtù cardinale col maggior numero di *quaestiones* (ST II-II, qq. 57-122), rispetto a prudenza (qq. 47-56), fortezza (II-II, qq. 123-140), temperanza (II-II, qq. 141-170).

<sup>67</sup> «È compito proprio della giustizia, tra tutte le altre virtù, di ordinare l'uomo nei rapporti verso gli altri. Essa infatti implica l'idea di uguaglianza, come il nome stesso sta a indicare: infatti delle cose che si adeguano volgarmente si dice che sono ben aggiustate. Ora, l'uguaglianza dice rapporto con altri. Invece le altre virtù perfezionano l'uomo soltanto nelle sue qualità individuali che riguardano lui stesso». Sul tema: Lázaro (2023), pp. 305-320.

<sup>68</sup> «Giustizia è l'abito mediante il quale si dà a ciascuno il suo con volere costante e perenne».

<sup>69</sup> «sono reputato agrissimo pugnatore. Questa cosa, avendo partorito graziosissimo fiore, riuscì a pessimo frutto e [...] per questi effetti forse non meno d'Ercule reputandomi degno [...] con la mente levato in alto cercava i cieli [...] ne' focosi carri tirati da fieri draghi [...] e già prontissima ruina, mancante a' tiranti la forza, ci s'apparecchiava [...] Fui adunque e sono in vita per voi rivotato, come vedete, e perciò sì come a vostro e sempre a' vostri piaceri disposto, imponete regola qual vi pare» (XXIII, 39-43). Tra i primissimi Crescini (1887), pp. 103-104.

<sup>70</sup> «*superbia [respicit] bonum honestum, quia bonis operibus insidiatur ut pereant*» (q. 8, a. 1, arg. 12) < *Regula ad servos Dei* I, 7: Agostino (2007), p. 2.

«*initium omnis peccati superbia*» (Sir 10, 15). Il peggiore dei vizi è direttamente collegato al maggiore dei beni<sup>71</sup>, e ciò avrebbe giustificato il posto nella terzina precedente.

Astrea<sup>72</sup>, sorella di Pudicizia e figlia di Astreo ed Eos, ricorre nel *Filocolo*: «la spada d'Astrea» (I, 67, 5); «tu, Astrea, la cui giusta spada» (II, 47, 10). *Rime*: «O giustizia divina // fenda l'usata spada» (123, 1.7). Dante nella canzone *Tre donne* (< *Tenzzone con Forese Donati*, v. 12) allude ad Astrea, lì figlia di Giove come Venere.

vv. 21-24. Il turno dei racconti ruota e tocca all'unica ninfa non esplicitamente nominata, «di purpurea veste coperta» (XXV, 4) e dalle ghirlande di mirto la temperante Adiona<sup>73</sup>, mentre lo è la figura cui si è affidata – al pari di Mopsa con Pallade ed Emilia con Diana – Pomona, la signora del meraviglioso giardino, vero e proprio brano di barocco *ante litteram* (XXVI, 8-39). La terzina comincia con un endecasillabo giambo *a minore* (24810) che allittera la sibilante (-s): «e quella appresso per cui su si canta» (v. 22). L'indicazione della ninfa è limitata al suo posizionamento nel coro, così il riferimento alla precedenza del racconto/canto ('su'), nello scorrere del pensiero alla clausola e oltre in un *enjambement* dissimulato<sup>74</sup>: «la loda di Pomona, a' tuoi piaceri» (v. 23). Un endecasillabo giambo *a maggiore* (26810) in cui torna il riferimento a Venere-trinità col pronome di seconda persona («ti / tua / tuoi /»), in anafora con la terzina successiva (v. 25). Dopo la clausola in forte *enjambent* il ritmo muta in un anapesto *a maggiore* (36810), allitterante in nasale e dentale agli emistichi (-mm / - ttt), che completa l'azione della ninfa, *in nuce* nel predicato: «misurò la mia cura tutta quanta» (v. 24). D'astuzia e costruita ma fredda la rima, tendente alla paronomasia e all'inclusione, di egual piede trocheo ('cAnta:quAnta').

Il canto di Pomona racchiude i passaggi più attinenti alla virtù della temperanza, che la terzina condensa nell'eponimo e nel verbo.

Restringe e dà quanto vuoi il sermone; e 'l passo lungo o corto altrui disegna	e ove spander vuoi, non ha cari i suoi tesor, ma con degna misura
---	--

<sup>71</sup> «*ad bonum ergo animae, quod est bonum imaginatum, scilicet excellentia honoris et gloriae, ordinatur superbia vel inanis gloria*» (dunque al bene dell'anima, che è bene immaginato, ovvero eccellenza di onore e gloria, è ordinata la superbia o vanagloria). *De Malo* (1952), q. 8, a. 1 co.

<sup>72</sup> In Virgilio è citata per celebrare il suo protettore Augusto, segno di giustizia per l'impero (*Egloga* IV, 6): «*iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna*» (già ritorna la vergine [Astrea], ritornano i regni di Saturno). Cioè i regni dell'età aurea. Boccaccio la nomina due anni prima di *Ameto* nella lettera a Carlo duca di Durazzo (1339): «Astree austeritate». *Epistole* (1992), p. 506.

<sup>73</sup> L'accoppiamento al mirto si desume da «le care mortine alla nostra Dea» (XXVI, 38); «avendo io con la falce tagliate superflue mortine, e fattami una ghirlanda, siccome a Pomona in altra forma apparve Vertunno, così nella propria mi si mostrò la santa Dea» (XXV, 68). La prima citazione rende ragione anche della vicinanza a Venere: *Genealogie* (1998), p. 338 (III, 22, 3). Sulla porpora di Venere e Adiona, colore 'temperato', si è soffermata a lungo Ito (1996), (1998), (2005).

<sup>74</sup> Il verso è in sé consistente e l'accento tonico sulla preposizione (su) rallenta il ritmo e depotenzia il travaso nel v. 23. Il discorso cade se si opta – la lettura lo regge – una scansione ancora più slanciata del giambo (2410), che rinforza l'*enjambement*.



secondo i tempi o movente cagione. Le 'mprese furibondo vieta e sdegna, disponendo a' pensier gli atti futuri dentro alle savie menti ov'ella regna. I pensati consigli dà maturi agli occhi ben disposti, aperti e chiari, e a' contrasti, ruvidi e oscuri	li spande, aprendo gli avuti ripari. E com'op dissi, già alla cultura degli orti suoi sollecita si muove, non obliando la debita cura, col cuore amando sempre il sommo Giove (XXVII, 25-39)
---	---

La temperanza è trattata da Tommaso dopo la fortezza perché meno improntata al bene comune delle prime tre<sup>75</sup>. Il fondamento è sempre un'antropologia basata sulla ragione naturale<sup>76</sup> che si rifà al principio di giusto mezzo («e 'l passo lungo o corto altrui disegna // ma con degna misura»). La scelta di porre la virtù al terzo posto crea una struttura proporzionale nel quadrivio delle cardinali: prudenza e temperanza sono tra loro simili perché improntate alla moderazione, giustizia e fortezza si connotano per un'impronta più assertiva. Le prime trattengono, le altre si impongono.

Per quanto riguarda il rapporto con l'opposto vizio – la lussuria – si è già visto che l'abbinamento è stato ormai unanimemente acquisito. Anche per il caso di Dione parla in primo luogo l'etimologia; A-diona è chiaramente in opposizione a Dioneo, che – Dione madre di Venere in mitologia (Par 8, 7) – sta per 'venereo'. Adiona infatti redime il dissoluto Dione, nella *Comedia* figlio di Bacco e Cerere, e lo riconduce ai modi urbani di una umanità civilizzata. In un passo del racconto Adiona così sorprende questo bellissimo ma impudente giovane: «così ornato quasi come una donna, pieno di sonno per soperchi cibi, come io avvisai, in atto lascivo con parlare rotto, sozzo e non continuo disteso stava a fresche ombre» (XXVI, 73).

Anche la lussuria è trattata da Tommaso nel *De malo* (q. 15) e la sua definizione si attaglia perfettamente all'abbinamento proposto. Vi sono comprese infatti sia la virtù inversa sia

---

<sup>75</sup> ST II-II, q. 141, a. 8, co: «quanto aliqua virtus magis pertinet ad bonum multitudinis tanto melior est. Iustitia autem et fortitudo magis pertinent ad bonum multitudinis quam temperantia [...] Unde manifestum est quod iustitia et fortitudo sunt excellentiores virtutes quam temperantia, quibus prudentia et virtutes theologicae sunt potiores» quanto più una virtù riguarda il bene comune, tanto più è superiore. Ora, la giustizia e la fortezza riguardano il bene comune più della temperanza [...] Dunque è evidente che la giustizia e la fortezza sono virtù superiori alla temperanza: sebbene siano ancora più importanti di esse la prudenza e le virtù teologali).

<sup>76</sup> ST II-II, q. 141, ad 1, a. 1: «Et ab his non retrahit temperantia, sed potius ab his quae sunt contra rationem. Unde patet quod temperantia non contrariatur inclinationi naturae humanae, sed convenit cum ea. Contrariatur tamen inclinationi naturae bestialis non subiectae rationi» (E la temperanza non ritrae da questi piaceri; bensì da quelli che sono contrari alla ragione. Perciò è evidente che la temperanza non contrasta l'inclinazione della natura umana, ma s'accorda con essa. Essa invece è incompatibile con l'inclinazione della natura bestiale non soggetta alla ragione).

l'aggettivo legato all'eziologia del nome del giovane: «*luxuria est quoddam vitium temperantiae oppositum, prout moderatur concupiscentias delectabilium tactus circa venerea*» (q. 15, a. 1 co)<sup>77</sup>.

Dione cade nella lettera a Petrarca, «*a Dyona spurcissimum dyoneum*» (*Mavortis milix*, 14), mentre nel *Decameron* è il narratore lascivo della VII giornata.

vv. 25-27. La quarta virtù, forza, è ricordata nella nona terzina del brano. L'attacco in gerundio, che esaurisce le cinque occorrenze – una per ninfa eccetto due per Emilia e nessuna per Adiona – tra *invocatio* ed *expositio*. Il primo endecasillabo, un giambo *a maiore* (46810)<sup>78</sup> con dialefe precesura, descrive subito le modalità dell'intervento della ninfa, diversamente dai casi precedenti, in cui ciò avveniva nel secondo o terzo: «fortificando me a' tuoi voleri» (v. 25). Se questo dichiara la virtù, il seguente riporta in *enjambement* il nome della ninfa innestando un ulteriore elemento di variazione rispetto a Mopsa (terzo verso), Emilia (primo) e Adiona (sottintesa in prima): «Acrimonia dop'essa, in guisa tale» (v. 26). Il ritmo è quello di un anapesto *a maiore* (36810), con locuzione avverbiale<sup>79</sup> del tipo preposizione sostantivo + aggettivo post cesura e moderato *enjambement* in clausola. La quale completa la sequenza dei rimanti di egual piede trocheo e tutti derivati dai rispettivi infiniti ('piacEri:volEri:potEri'). Se si considera il predicato 'dovea' si ricompono la combinazione dei motti tradizionali, costruiti su isotopie sintoniche od oppositive: 'volere-potere', 'dovere/piacere'. L'ultimo endecasillabo, un dattilo *a minore* ([2]4710)<sup>80</sup> con allitterazione delle nasali, completa mediante una sinchisi la comparazione espressa nella clausola precedente: «che più del mondo non temo i poteri» (v. 27). Anche sul piano metrico la terzina risulta dunque particolarmente variata.

Acrimonia, di bianco vestita (XXVIII, 10)<sup>81</sup>, deve al suo etimo (*acer*, forte) la virtù, e canta la forza di Bellona (XXX, 1-43), capace col suo esempio di elevare.

in ogni cosa mostrando forza, curando il mondo quanto il mondo il cura, lui schernendo con la sua bellezza.	al qual, se ben ci portian nella giostra data nel cuore ognor, senza ristare, da' vizii opposti alla salute nostra,
---	---

<sup>77</sup> «La lussuria è in qualche modo il vizio opposto alla temperanza, in quanto modera i desideri delle cose piacevoli del tatto circa gli ambiti sessuali».

<sup>78</sup> Questa prosodia prevede spesso polisillabi, come appunto i gerundi, ad inizio verso: Bordin (2003), p. 173. Il fenomeno è incrementato dalle particelle enclitiche, che nel brano in esame si trovano per lo più negli infiniti tranne un caso in gerundio, ma in antirima (v. 14: «aprendomi l'effetto»).

<sup>79</sup> Il sostantivo 'guisa' è impiegato di fatto come introduzione a una completiva ('che...') o con genitivo specificativo posposto in espressioni nominali ('a guisa di'). Rispetto alle frasi polirematiche, che non tollerano frapposizione e pronominalizzazione, sopporta dislocazione ('tal guisa') e sinonimia ('modo tale'). Si veda il sonetto 21 di Guittone: «en tale guisa son rimasto amante».

<sup>80</sup> Se la lettura si sofferma sulla seconda posizione, depositaria formalmente di un accento tonico ('più'), risulta sottolineata la dimensione temporale dell'azione di Acrimonia: dal suo intervento in poi Ameto non teme ('più') i poteri del mondo.

<sup>81</sup> «di vestiri vermigli vestita e pieni di bianchi gigli» (XXIX, 4); «che intra' gigli le vermiglie rose» (*Teseida* XXII, 58, 5). Il bianco giglio è senza macchia ma ha pure forza di luce che abbaglia.

Cinta della ghirlanda d'ulivo (XII, 15), simbolo di veneranda resistenza («in me della mia durezza mi gloriava»: XXIX, 38), la ninfa, malmaritata, si innamora suo malgrado<sup>82</sup> per opera della solita Venere di un rozzo e bel giovane Apaten (ἀπαθής). Il quale nel testo è noto come consanguineo di Mopsa-prudenza (XXIX, 43), che indicherebbe una relazione tra prudenza e apatia e quindi escluderebbe ogni vizio 'attivo' come contraltare della fortezza<sup>83</sup>. La quale è trattata in Tommaso, convinto che la natura umana si trovi davanti a due ostacoli per osservare la rettitudine nei rapporti umani, ovvero la giustizia. Prima cosa l'uomo è attratto da cose piacevoli e per non soccombere a questi appetiti serve temperanza. In secondo luogo:

*per hoc quod voluntatem repellit ab eo quod est secundum rationem, propter aliquid difficile quod incumbit. Et ad hoc impedimentum tollendum requiritur fortitudo mentis, qua scilicet huiusmodi difficultatibus resistat, sicut et homo per fortitudinem corporalem impedimenta corporalia superat et repellit. Unde manifestum est quod fortitudo est virtus, in quantum facit hominem secundum rationem esse<sup>84</sup>*

Se Acrimonia redime un apatico è ragionevole abbinare a questa impresa il vizio dell'accidia, che Tommaso<sup>85</sup> tratta sempre nel *De malo*:

*cum ergo accidia sit quaedam tristitia de bono divino interno, sicut invidia de bono proximi, ut dictum est, et sicut ex invidia multa vitia oriuntur in quantum homo multa facit inordinate ad huiusmodi tristitiam repellendam quae consequitur de bono proximi: ita etiam et accidia est vitium capitale<sup>86</sup>*

Quanto ai referti intertestuali, sono due i punti da verificare: il verbo 'fortificare' e il sintagma 'poteri del mondo'. Nella quarta epistola *Ad un ignoto* (1339), in parte esercizio

<sup>82</sup> «anzi più tosto lui pusillanimo e cupido biasimava, e in me più volte lui più degno a coltivare i campi che a mirare gli occhi miei lo riputai» (XXIX, 45). D'altronde anche Acrimonia subisce la tentazione di farsi ammirare come la più bella senza mettersi in gioco sentimentalmente.

<sup>83</sup> Quaglio in *Ameto* (1964), p. 944 riprende qui Crescini (1887), p. 105. Il quale tra i primi abbina alla virtù di Acrimonia il peccato di accidia.

<sup>84</sup> «per il fatto che la volontà si allontana da quanto è conforme alla ragione per qualche cosa di difficile che sovrasta. E per togliere questo ostacolo si richiede la fortezza dell'animo, capace di resistere a tali difficoltà: come si richiede la forza, ossia il vigore del corpo, per superare e respingere il male fisico. Perciò è evidente che la fortezza è una virtù, in quanto rende l'uomo conforme alla ragione» (ST II-II, q. 123, a. 1 co). Anche il servizio a Bellona (*bellum*) è metaforico.

<sup>85</sup> Tommaso però abbina alla carenza di fortezza un altro peccato, che si è visto sopra ricorrere correlato ad Apaten, la pusillanimità: «*sicut praesumptio est peccatum, ita et pusillanimitas*» (ST II-II, q. 133, a. 1 co).

<sup>86</sup> «essendo dunque l'accidia una qualche malinconia del bene divino interiore, come l'invidia del bene prossimo, come si è detto, e come dall'invidia sorgono molti vizi in quanto l'uomo compie molte cose disordinatamente per evitare la malinconia del tipo che consegue dal bene prossimo: così anche l'accidia è un vizio capitale» (q. 11, a. 4 co).

dettatorio in parte missiva per un ex compagni di studi ora commerciante, scrive: «*ibi tuam puerilem etatem earum educationibus roborando*»<sup>87</sup>. Nella stessa pagina compaiono Lia, Rachele e Pallade, figure note alla *Comedia*. Nella coeva *Allegoria mitologica* (1339), una delle primissime esercitazioni erudite, a proposito di Giove, figlio di Saturno, si legge: «*et reversus ad patrios lares dimisit in eo validissimum protectorem, cuius probitatem Tritonia Pallas circumvadit studio vigili sotiata*»<sup>88</sup>. Anche qui la comparsa di un giardino ‘curato’ da Pallade (> v. 24) e soprattutto quella di Astrea poco sopra («*Astree virginis gladium reparavit*») rimandano al canto di Ameto<sup>89</sup>. Il verbo non compare in Dante e Petrarca lirici volgari. Così per il sintagma indicato, di cui si può leggere – memori degli studi intrapresi da Acrimonia – un lontano equivalente nel *Canzoniere*: «s’al ben veloce et al contrario tardo / dispregiator di quanto ‘l mondo brama / per solcito studio posso farne» (20, 67-69).

vv. 28-30. L’avverbio temporale connota l’introduzione delle virtù teologali, con Agapes in testa, vestita di vermiglio (IX, 15; XXXI, 17) e cinta di edera (IX, 15), in un endecasillabo dattilico a minore (4710) con anastrofe: «quindi Agapes del tuo foco etternale» (v. 28). Il possessivo è riferito naturalmente alla Venere-Trinità, mentre la ninfa-Carità (ἀγάπη) è caratterizzata dal sema ‘calore’ (‘foco, accese, ardo’) e questa è la tonalità degli ultimi capitoli del prosimetro. Il forte *enjambement* prosegue la sequenza nel secondo verso, in cui è descritta l’azione in endiadi: «m’accese, e ardo sì intimamente» (v. 29). Che è un endecasillabo giambo *a minore* in accelerando (24610), con allitterazione della nasale sonora (-m) e assonanza (-aee) in prima e ultima posizione. L’avverbio con aferesi ‘sì’, che torna dal v. 6 e tornerà al v. 38, è connesso all’interiorità («intimamente»), sede propria della carità. La terzina si chiude con le conseguenze dell’azione in un cadenzato endecasillabo giambo *a minore* (24810), ancora con anastrofe-iperbole: «ch’ appena credo in me null’altro eguale» (v. 30).

Agapes canta il valore di Citerea (XXXIII, 1-43) con espressioni che anticipano la terzina del capitolo a lei riservata.

Sì come il foco, in fummi oscuri molto	v.1	di salire a’ suoi regni anche ‘l disio	v. 25
così il santo monte fiammeggiando		Cresce il bene operar, cresce il valore	
di Citerea, ma lieto tutto splende,		per questo; e la virtute è riverita	vv. 28-29
di mirabile luce sfavillando	vv. 8-10	Dunque ogni tiepidezza è da fuggire	
e così fatto caldo sale a quello		a sé di questo foco accender tanto	vv. 34-35
che del suo lume tuttutto l’accende	vv. 14-15	arde e sfavilla, Venere seguendo	v. 41
riscaldando ciascuno fredda mente	v.19	dov’io rimiro sempre più ardendo	v. 43

<sup>87</sup> IV, 4: «qui fortificando la tua tenera età con i loro insegnamenti» *Epistole* (1992), pp. 526-527.767.

<sup>88</sup> § 9: «tornato alla casa del padre mandò nel giardino un efficacissimo protettore, la cui rettitudine Pallade Tritonia fortifica, accompagnata da vigile attenzione» *Allegoria mitologica* (1994), pp. 1102-1103.

<sup>89</sup> Altre occorrenze giovanili con accezione figurata morale in *Filocolo* III, 35, 1 e IV, 113, 7; *Teseida* II, 39, 1 e XII, 20, 3. In senso materiale: *Decameron* IX, 9, 84 (Saladino e Torello). Appena precedente al capolavoro narrativo, si trova nella *Vita di Pier Damiani* (6, 1).

Il sema 'calore', il tema aretologico, la minaccia della tiepidezza (> Ap 2), la sequela della Venere-trinità sono tutti aspetti ricompresi nel capitolo ternario, che rispetta l'inclusione tra *incipit* ed *explicit* ('foco-ardendo'). Nell'impietoso racconto in prosa (XXXII) delle proprie sventure amorose la ninfa-Carità, «di vecchio marito male consolata» (XXXII, 30) con un ricco signore, prega Venere per incontrare l'amore di un giovane confacente, che l'accontenta col bellissimo ma timido («fermato il passo, più non venne oltre») suo unigenito Apiros (ἄπυρος). Una volta colpiti dalle saette di Amore tra templi venerei e giardini deliziosi si lasciano finalmente andare. La carità dunque redime un freddo (senza-fuoco) ma sulle ipotesi del relativo vizio la critica non ha approfondito<sup>90</sup>.

In Tommaso la carità viene trattata dopo fede e speranza (ST II-II, qq. 23-44) in ossequio al detto paolino: «Queste dunque le tre cose che rimangono: la fede, la speranza e la carità; ma di tutte più grande è la carità» (1Cor 13, 13). La motivazione teologica del primato è la seguente:

fides autem et spes attingunt quidem Deum secundum quod ex ipso provenit nobis vel cognitio veri vel adeptio boni, sed caritas attingit ipsum Deum ut in ipso sistat, non ut ex eo aliquid nobis proveniat. Et ideo caritas est excellentior fide et spe<sup>91</sup>

Ma, sempre nella *Summa* ripresa in Dante, si trova il collegamento teologico che permette a Boccaccio di invertire l'ordine (nel racconto e nel capitolo ternario) e mettere al terzo posto la fede: «*considerandum est de dono sapientiae, quod respondet caritati*» (II-II, q. 45 *Proemio*). Il parallelo di Sapienza e Carità, in prima posizione delle rispettive terzine 'cardinali' e 'teologali', consente quindi all'autore di posizionare Ameto soggetto dell'azione di Lia-Fede al termine della *expositio*. La quale, nello sviluppo dell'opera, prelude alla rivelazione di Venere-Trinità, che della fede è insieme condizione di possibilità e oggetto.

Tra i rimandi testuali alla terzina, oltre all'ordine delle virtù teologali (Pg 29, 121-129), si possono contare alcuni passi danteschi. Nell'allegorico *Convivio* (1304-1307), coevo all'inizio della *Commedia*, si legge: «e però dico che la biltate di quella piove fiammelle di foco, cioè ardore d'amore e di caritate» (III, 8, 16). Inversamente nella prima cantica è la pioggia di fuoco che cade ininterrotta, laddove il sostantivo ricorre assieme al qualificativo, «eternale ardore» (Inf 14, 37). Che nella terza è associato alla *Ecclesia triumphans*: «trionfo eternal» (Par 5, 116)<sup>92</sup>. Nelle *Rime* si ritrova il predicato in figura etimologica «e hagli un foco acceso /

<sup>90</sup> Lo stesso Tommaso però offre qualche spunto quando, oltre a parlare di altri vizi non capitali correlati (odio, discordia, scisma, offesa, scandalo), cita come corrispettivo della carità proprio accidia e invidia contrapposte alla gioia: «de vitiis oppositis caritati [...] de acedia et invidia» (II-II, q. 34 *Proemio*).

<sup>91</sup> «Ora, la fede e la speranza raggiungono Dio in quanto causa in noi la conoscenza della verità e il conseguimento della beatitudine: invece la carità raggiunge Dio come è in se stesso, non in quanto causa di qualche beneficio per noi. Perciò la carità è più nobile della fede e della speranza» (ST II-II, q. 23, a. 6 co).

<sup>92</sup> L'aggettivo è un rimante peone terzo (UU-U), 'eguale' un più comune anfibraco (U-U).

com'acqua per chiarezze fiamma accende» (III, 37, 26-27). Termini così uniti anche nel *Canzoniere*: «onde l'accese / saette uscivan d'invisibil foco» (RVF 270, 76-77; RVF 65, 66). L'avverbio 'intimamente' non ricorre nelle due prime corone, ma una volta nel *Filocolo* (IV, 76, 2). L'apparizione di Venere ad Adiona e Agapes è ripresa nella *Elegia di Madonna Fiammetta*, l'anno seguente (I, 19, 3).

vv. 31-33. Proprio a Fiammetta-Speranza, di verde abbigliata (XXXV, 118) e cinta della prediletta rosa<sup>93</sup>, è dedicata la successiva terzina, che la vede sempre tra le altre due virtù teologali, quantunque in ordine scambiato. Per la terza volta di seguito, la quarta considerando Emilia, il nome della ninfa (ripresa della donna-senhal boccacciana) compare da subito: «e la Fiammetta, più ch'altra piacente» (v. 31). Un dattilo *a minore* (4710), con emistichio post-cesura in forma di inciso e allitterazione distribuita della dentale muta (-t). Il successivo, dove si esplicita l'operato della ninfa, è un caso di endecasillabo *a maggiore* ribattuto con attacco giambico e ictus contigui di sesta/settimana posizione (246710). Costruito con elaborata sinchisi e allitterazione (-s), riprende e accentua l'assonanza (-a), apertura vocalica confacente alla coloritura aretologica: «sì m'ha ad in te sperar l'anima posta» (v. 32). Il terzo è uno slanciato giambo *a maggiore* (26810), ancora assonante e in iperbatò: «ch'ad altro non ha cura la mia mente» (v. 33). I rimanti hanno piede anfibraco e trocheo.

Due elementi letterari meritano qualche parola. Il sintagma 'mia mente' invece, oltre a creare con 'anima' *variatio* nei riferimenti antropologici, collega la speranza con la successiva *oratio* (v. 38). Il sostantivo 'cura' lega la terzina di Adiona, in cui la ninfa tempera le attenzioni sessuali di Ameto sul modello di Pomona, e Fiammetta, che instilla al pastore redento l'attesa della Venere-Trinità. Cioè dalla moderazione degli appetiti all'accrescimento di una virtù. Nel ternario a lei riservato si canta la virtù di Ariana (XXXVI, 1-58), con espressioni che – ancora una volta – anticipano alla terzina in esame.

L'alta corona e bella d'Adriana	v.1	Così di sé alcuni male oprando
Quella sperando vigorosamente	v. 6	Incrudeliskon contro sé dolenti,
[...] se il suo disio	vv. 34-39	le loro angosce mancare sperando vv. 43-45
Avesse Dido, ad essa, quando Enea		La 'mpromessa aspettando, il mio volere
Lasciò lei, volto senza dire addio,		Ho sottomesso al soffrire; e con vittoria
viva avrebbe alla sua vita rea		Credo del campo levarmi
rimedio ancor trovato, e forse in guisa		E godere di quella ornata, nella eterna gloria
miglior che la credenza non porgea		vv. 55-58

Circoscritto dalla *inclusio* dei vv. 1.58, attesa fiduciosa della vittoriosa corona, il canto è dedicato in buona parte alla condanna del suicidio, datosi che la ninfa redime il disperato violatore e aspirante suicida Caleone (XXV, 64-70). Ciò potrebbe indurre ad associare la

<sup>93</sup> Dalle *Genealogie*: «ex floribus rosam » (III, 22, 3).

virtù teologale della speranza al vizio capitale dell'ira. Della prima Tommaso si occupa di seguito alla fede (ST II-II, qq. 17-22).

«Dictum est autem supra quod spes habet rationem virtutis ex hoc quod attingit supremam regulam humanorum actuum; quam attingit et sicut primam causam efficientem, in quantum eius auxilio innititur; et sicut ultimam causam finalem, in quantum in eius fruizione beatitudinem expectat. Et sic patet quod spei, in quantum est virtus, principale obiectum est Deus. Cum igitur in hoc consistat ratio virtutis theologicae quod Deum habeat pro obiecto, sicut supra dictum est, manifestum est quod spes est virtus theologica»<sup>94</sup>

Nello sviluppo della trattazione invece Tommaso lega piuttosto la disperazione, contrario della speranza, alla lussuria o all'accidia: «*Dupliciter ergo potest in aliquo spes deficere de beatitudine obtinenda, uno modo, quia non reputat eam ut bonum arduum; alio modo, quia non reputat eam ut possibilem adipisci vel per se vel per alium*»<sup>95</sup>. Nel primo caso perché ci si dirige verso piaceri immediati; nel secondo perché di fronte alla difficoltà del compito ci si adagia nella tristezza. Quanto alla relazione della virtù col principio del giusto mezzo il Dottore Angelico si esprime nel consueto modo articolato.

Et similiter spes non habet medium et extrema ex parte principalis obiecti, quia divino auxilio nullus potest nimis inniti, sed quantum ad ea quae confidit aliquis se adepturum, potest ibi esse medium et extrema, in quantum vel praesumit ea quae sunt supra suam proportionem, vel desperat de his quae sunt sibi proportionata<sup>96</sup>

Così il Poeta intesse invece le tre virtù teologali: «Onde, sì come per lei molto di quello si vede per ragione, e per conseguente essere per ragione, che senza lei pare meraviglia, così si crede [ch']ogni miracolo in più alto intelletto puote avere ragione, e per conseguente può essere. Onde la nostra buona fede ha sua origine; da la quale viene la speranza, de lo porveduto desiderarne; e per quella nasce l'operazione de la caritate» (*Convivio* III, 14, 14). Una dichiarazione che si avvicina analogicamente all'impostazione ontologica

---

<sup>94</sup> «Ora, noi abbiamo visto sopra che la speranza ha natura di virtù per il fatto che si adegua alla suprema regola degli atti umani: considerandola, sia come prima causa efficiente, in quanto si fonda sull'aiuto di essa, sia come causa finale ultima, in quanto attende la beatitudine nella fruizione della medesima. Da ciò è evidente che l'oggetto principale della speranza, in quanto virtù, è Dio stesso. E poiché la nozione di virtù teologale consiste nell'avere Dio per oggetto, come fu spiegato in precedenza, è chiaro che la speranza è una virtù teologale» (ST II-II, q. 17, a. 5 co).

<sup>95</sup> «Perciò in uno può venire meno la speranza di conseguire la beatitudine per due motivi: primo, perché non la considera il vero bene arduo (e supremo); secondo, perché non la ritiene raggiungibile con le proprie forze, o per mezzo di altri» (ST II-II, q. 20, a. 4 co).

<sup>96</sup> «Parimente la speranza non ha un termine medio e i due estremi per quanto riguarda l'oggetto principale, poiché nessuno può eccedere nel confidare nell'aiuto di Dio: ma in rapporto alle cose che uno spera di raggiungere ci possono essere il giusto mezzo e gli estremi, o perché uno presume cose superiori alla sua condizione, o perché non spera cose che a lui sono proporzionate» (ST II-II, q. 17, a. 5, ad. 2).

dell'argomento anselmiano dell'esistenza di Dio. Altra intensità ha la dubbia dantesca *Ai faux ris, pour quoi traï avés*, che qui comunque sembra accostarsi: «*Neque plus vitam, sperando, conservo / ve omni meo nervo*» (Rime LXIII, 32-33). In continuità con la virtù precedente nel *Canzoniere* si legge: «qual a l'alta speranza si conface / et al foco gentil ond'io tutt'ardo» (RVF 65, 65-66). Risuona la terzina degli invidiosi: «volsimi a loro "O gente sicura" / incomincia "di veder l'alto lume / che 'l disio vostro solo ha in sua cura"» (Pg 13, 85-87). Nella *Comedìa* si segnalano le omologhe dedicate ad Amore (II, 67-72), da cui: «quello attendendo; e d'alcun altro iddio / quasi con cura, e solo il tuo attende» (vv. 69-70).

vv. 34-36. La *expositio* si conclude con la ninfa-Fede, Lia vestita d'oro e cinta di quercia (XXXVII, 10)<sup>97</sup>, simboli di sacralità<sup>98</sup>, vittoria, robustezza (*robur*)<sup>99</sup>. Il collegamento alla precedente è costituito dalla rima inclusiva ed etimologica 'posta-disposta', dai piedi trocheo e anfibraco. L'endecasillabo ha un esordio giambico *a maiore* con *ictus* ribattuto post-cesura (146710): «simile tutta a me chiara e disposta» (v. 34), con aggettivi assonanti (-a). La dittologia «chiara e disposta» indica sia la limpidezza e la natura rivelata della dottrina, sia la disposizione della ninfa nei confronti di Ameto. Il successivo è un agile giambo *a minore* (14810) con diafele interna al nome proprio per ragioni prosodiche<sup>100</sup>, saldato sonoramente al primo per allitterazione iniziale della sibilante (-s): «s'è la mia Lia con gli effetti suoi» (v. 35). Con questo verso si completa la descrizione della ninfa, nominata al centro come Acrimonia, e si introduce l'azione in se stessa. La quale è definita per le sue conseguenze nel terzo membro, un endecasillabo dattilo *a minore* (4710) con rima paronomastica ('disposta:discosta') e piede anfibraco (iOa, U-U): «che di que' nullo da me si discosta» (v. 36). Gli effetti della virtù teologale ('quei'), per polisemia del predicato, possono leggersi nei due sensi. Da una parte sono praticati senza eccezioni dalla ninfa sull'esempio del redento pastore; dall'altra sono vigilati senza sosta da parte della ninfa nei confronti di Ameto.

La terzina è debitrice del più disteso canto seguente al suo racconto

Al qual, credendo, ho tutto il mio disio Levato, e fermo, ne' suoi regni il tengo Lui conservando dentro al petto mio; e col suo operar sì mi convengo che parte alcune di quel non s'inforsa in me, ma tutto aperto lui sostengo;	e tanto seguirò dietro a quest'orsa con mente pronta, lucida e sicura che d'esta vita finirò la corsa, l'anima a lui rendendo netta e pura; con la mia Cibelè bella e discreta mi rivedrò con eterna figura
---	--

<sup>97</sup> I termini si ritrovano uniti nei versi di Dante «*lo secol primo quant'oro fu bello: / Fe' savorose con fame le ghiande, / E nettare con sete ogni ruscello*» (Pg 22, 146-148).

<sup>98</sup> Dorato è il colore della casula in occasione di alcune solennità. Così rosso è il colore liturgico delle memorie dei martiri, degli apostoli e della Trinità; verde per il tempo ordinario.

<sup>99</sup> Alciato: «*Sic sacrae quercus firmis radicibus adstant / Sicca licet venti concutiant folia*» («così le sacre quercie resistono con le ferme radici / salde nonostante i venti scuotano le foglie»). *Emblemata* (1661), p. 220.

<sup>100</sup> Al v. 35 Lia è bisillabo come in VIII, 30; monosillabo in IV, 62 e XVI, 27.53. Commento di Quaglio in *Ameto* (1964), p. CCLXXXVIII.



Il lessico comune è testimoniato dai termini 'disio-operar-petto-vita-mente-bella-etterna-cieli'. Oltre alla menzione della dea Cibele che nella *Comedia* raffigura la Chiesa, custode della Fede. Virtù teologale di cui si riprende sinteticamente al trattamento di Tommaso nella sua opera capitale (ST II-II, qq. 1-16). Partendo dalla definizione neotestamentaria passata nella *Vulgata* (Eb 1, 11: *est autem fides sperandarum substantia rerum, argumentum non apparentium*) ripresa da Dante<sup>101</sup>, ne elabora una più articolata: «*ides est habitus mentis, qua inchoatur vita aeterna in nobis, faciens intellectum assentire non apparentibus. Per hoc autem fides ab omnibus aliis distinguitur quae ad intellectum pertinent*» (ST II-II, q. 4, a. 1 co)<sup>102</sup>. Interessante il collegamento con un'altra virtù citata nel capitolo ternario, l'intelletto. Considerando che ogni virtù produce due frutti, uno colto dalla facoltà propria e uno dalla volontà, si può sostenere: «*dono intellectus respondet pro proprio fructu fides, idest fidei certitudo, sed pro ultimo fructu respondet ei gaudium, quod pertinet ad voluntatem*» (ST II-II, q. 8, a. 8 co)<sup>103</sup>.

Se è impossibile un rinvio univoco a un vizio capitale partendo dalla vicenda di Ameto (ἄδητος)<sup>104</sup>, si può considerarne uno di quelli trattati da Tommaso in relazione alla fede (ignoranza), che a sua volta rimanda per opposizione all'intelletto: «*considerandum est de vitiis oppositis [...] tertio, de ignorantia et hebetudine, quae opponuntur scientiae et intellectui*» (ST II-II, q. 10, proemio)<sup>105</sup>.

Pertinente antecedente toscano del participio attributivo 'disposta', poiché rimanda a più punti del brano in esame, si legge in Francesco da Barberino: «*sien li tuoi passi per via temperati; / cessa dal guardar vano / ché da ciò giudichiano / mala disposta / di chi non obsta / et usa in chiesa ne' tempi ordinati*» (*Documenti d'amore* II, 3, 82)<sup>106</sup>. Boccaccio usa nel *Filocolo* un fraseggio simile alla terzina di Lia: «e certo egli mi trovò atta e disposta ad amare come te simile» (III, 22, 7). Vicino pure alla terzina di Fiammetta questo passo della *Amorosa Visione* (A): «in cose vane l'anima disposta / a bene oprar convien che si disvii» (III, 8-9).

*Coda*. In chiusura della *expositio* è possibile tentare un'interpretazione della mancata nomina di Adiona, soltanto sottintesa nella relativa terzina (vv. 22-24). Non si può

<sup>101</sup> «Fede è sustanza di cose sperate / e argomento delle non parventi / e questa pare a me sua quiditate » (Par 24, 64-66).

<sup>102</sup> «La fede è un abito intelletivo, col quale si inizia in noi la vita eterna, facendo aderire l'intelletto a cose ineventi».

<sup>103</sup> «Al dono dell'intelletto corrisponde come frutto proprio la fede, cioè la certezza della fede, ma come frutto ultimo gli corrisponde la gioia, che pertiene alla volontà».

<sup>104</sup> *Admetus* in *Genealogie deorum*: V 3, 3. 5-6. 12; V 16, 2-3; XIII 1, 31. 46-48. Dove già si citava Astrea (riguardo a Emilia): I 31, 2; IV 42, 1; IV 53, 1-2 (*Astrei Titanis filia* oppure *ex Aurora autem ideo nata*). Il racconto di Lia sulla conversione di Ameto si legge in XXXVIII, 114-118.

<sup>105</sup> «Bisogna occuparsi dei vizi opposti [...] in terzo luogo, dell'ignoranza e dell'ottusità, che si oppongono alla scienza e all'intelletto».

<sup>106</sup> Francesco da Barberino (1314), vol. II, p. 55.

ritenere sufficiente come motivazione il riferimento alla sequenza corale delle esposizioni che, tranne per Lia, si legge per altre quattro ninfe nominate: nella terzina di Mopsa «seguendo», di Acrimonia «dop'essa», di Agapes «quindi», di Fiammetta «più ch'altra». Invece un segnale distintivo potrebbe essere il mancato uso del gerundio nella terzina relativa, presente nelle altre ninfe-virtù cardinali ('obstando-seguendo-guidando-fortificando') e assente in quelle cardinali. Forse la vicinanza/opposizione di A-diona all'identificazione pagana di Venere (lussuria), e quindi per una sorta reticenza-riverenza teologica verso la Venere-Trinità, ha provocato la sua omissione nominale in cambio di una pur pacifica allusione<sup>107</sup>.

*Oratio*. La terza parte della pericope in esame recupera la prima (*invocatio*) e pone fine alla seconda (*expositio*), a cui è imbricata<sup>108</sup>. Si compone, come anticipato, di due sole terzine che contengono due articolate petizioni (A-B).

*vv. 37-39*. La prima realizza tale ripresa con la congiunzione latineggiante «adunque» (< *ergo*), che in forma interiettiva era già impiegata nella *petitio* di un precedente inno trinitario (XVI, 16): «adunque, tu che vedi e tutto puoi» (v. 37). La parentetica configura una *captatio* descrittiva e brachilogica (ellissi del primo oggetto), che certifica l'onniscienza e onnipotenza trinitaria, e ne risulta un solenne endecasillabo giambo *a minore* (246810). La rima trochea corrisponde alla catena ('suoi:puoi:tuoì'). Nel successivo, un giambo *a maggiore* con primo emistichio accelerato (26810), si esplicita la prima petizione: «governa in queste sì la mente mia» (v. 38). La crescente frequenza dell'avverbio '(co)sì' caratterizza questa parte del brano e rimanda alla prima sia per il nesso iniziale al *munus gubernandi* (v. 2: «il ciel governi e 'l mondo»; v. 6: «sì come discerniamo in questo fondo»), sia per l'ontologia divina stessa del finale, «sia il tuo nome, sì com'egli è degno» (v. 42), ribadita dalla clausola confessionale illocutoria («così sia»). Chiudono la terzina e il moderato *enjambement* una finale escatologica e il partitivo ellittico, in un endecasillabo anapesto *a maggiore* (36810) allitterante in dentale muta: «che al gran dì mi ritrovi tra li tuoi» (v. 39). L'avvio con la congiunzione in sinalefe è raro nel Certaldese che preferisce la dialefe<sup>109</sup>.

Tra i collegamenti alla prima parte (*invocatio*) vi sono anche i riferimenti deittici 'in queste-queste donne belle' (vv. 38.9) 'mente-eterna ragione', così come 'in eterno-eterna ragione' (vv. 40.3). A queste ultime si connettono le questioni teologiche insite nella terzina in esame, più precisamente le facoltà divine di onniscienza e onnipotenza («tu che vedi e tutto puoi»).

In tema di onnipotenza si entra in un cosiddetto articolo di fede, contemplato nella professione di fede in vigore, in particolare in due passaggi nell'antico e venerando *Credo Apostolico* (*credo in Deum Patrem omnipotentem, Creatorem caeli et terrae [...] ad dexteram Dei*

<sup>107</sup> Sulle due veneri, entrambe rosso-acceso: Candido (2021).

<sup>108</sup> Altre preghiere con elementi simili nel prosimetro: *O santa dea* (Venere) + 'prieghi' + virtù (XXXII, 29-31); egloga sull'amore virtuoso di Alcesto (XIV). Fiorilla-Iocca (2021), pp. 32-33. Poi nella *Caccia di Diana* in XVII, 17-24. Boccaccio si esprime sulle virtù in prima persona e adducendo elementi autobiografici nel resto del capitolo ternario (XLVII, 67-84).

<sup>109</sup> Come in VIII, 19: «taccion le selve e tace ciò che in quelle». *Ameto* (1964), p. CCLXXVII.

*Patris omnipotentis*), documento liturgico presumibilmente proclamato in molteplici occasioni dal chierico Giovanni Boccaccio (*lex orandi, lex credendi*). Se si torna al riferimento dogmatico per antonomasia, Tommaso d'Aquino, ci si imbatte in una lunga trattazione che inaugura la prima parte del suo *opus magnum*. Rispetto alla onnipotenza divina in generale si legge: «*communiter confitentur omnes Deum esse omnipotentem [...] quod possit omnia possible, et ob hoc omnipotens dicatur*» (ST I, q. 25, a. 3 co)<sup>110</sup>. Rispetto alla misericordia e alla giustificazione, che attengono il passo in esame in quanto la petizione di Ameto riguarda il governo interiore di sé secondo le virtù delle ninfe, si afferma:

*ad tertium dicendum quod Dei omnipotentia ostenditur maxime in parcendo et miserando, quia per hoc ostenditur Deum habere summam potestatem [...] ea quae immediate nata sunt fieri a Deo solo, ut creare, iustificare, et huiusmodi, dicuntur possible secundum causam superiorem* (q. 25, a. 3, ad. 3-4)<sup>111</sup>

Quanto all'onniscienza Tommaso distingue, tra l'altro, fra conoscenza perfetta e conoscenza di ciò che è diverso da sé. Nel primo caso Dio ha il privilegio della immaterialità:

*in Deo perfectissime est scientia [...] immaterialitas alicuius rei est ratio quod sit cognoscitiva; et secundum modum immaterialitatis est modus cognitionis [...] unde, cum Deus sit in summo immaterialitatis [...] sequitur quod ipse sit in summo cognitionis*» (ST I, q. 14, a. 1 co)<sup>112</sup>

Nel secondo caso Tommaso si rivolge alla conoscenza di Dio al fuori del proprio ente, come lo sono Ameto e le ninfe-virtù:

*neesse est Deum cognoscere alia a se [...] unde, cum virtus divina se extendat ad alia, eo quod ipsa est prima causa effectiva omnium entium, ut ex supradictis patet; neesse est quod Deus alia a se cognoscat* (ST I, q. 14, a. 5 co)<sup>113</sup>

Le espressioni di cui più merita di ricercare fonti e rimandi sono 'governare la mente' e 'il gran di'. Nel *Canzoniere*, benché in contesto e con soggetto diversi, un verso ripete quel concetto: «pon' dal ciel mente a la mia vita oscura» (RVF 305. 3). Ancora in Petrarca due

---

<sup>110</sup> «Comunemente è da tutti creduto che Dio sia onnipotente [...] che possa tutto il possibile, e da ciò è detto onnipotente».

<sup>111</sup> «In terzo luogo deve dirsi che l'onnipotenza di Dio si manifesta massimamente nel perdonare e usare misericordia [...] le cose che possono essere fatte direttamente solo da Dio, come creare, giustificare, e simili, si dicono possibili in rapporto alla causa suprema».

<sup>112</sup> «In Dio vi è scienza in grado sommo [...] la immaterialità di un essere è la ragione della sua natura conoscitiva, e la perfezione del conoscere dipende dal grado di immaterialità [...] Quindi, essendo Dio al sommo d'immaterialità [...] consegue che sia all'apice del conoscere».

<sup>113</sup> «È necessario che Dio conosca le cose al di fuori di sé [...] Siccome dunque la potenza di Dio si estende a ciò che è fuori di lui, giacché, come sopra abbiamo dimostrato, essa è la prima causa efficiente di tutti gli esseri; è logico che Dio conosca le cose da sé distinte». Sull'onniscienza divina alla luce della *Nouvelle Théologie*: Bracchi (2018), pp. 133-136.

passi vicini riuniscono i termini: «queste cose ch'1 ciel volge e governa [...] la mente mia, veder mi parve un mondo / novo, in etate immobile et eterna» (*Triumphus Eternitatis*, vv. 17.20). In Boccaccio, oltre alla già citata rima LI, 1-3, si può guardare alla lettera a Zenobi da Strada (1353):

*Forsan non extimat ille animas pauperum sentire cognoscere et indignari? Sentiunt nempe et cognoscunt et indignantur, sed meliori ducte consilio per tempus tacent, evomuntque concepta quandoque. O! utinam possibilitati michi mens equa esset, aut e contrario menti possibilitas equaretur!* (*Epistole IX, 22-23*)<sup>114</sup>

La più celebre e fortunata composizione medievale sul giorno del giudizio è la sequenza di Tommaso da Celano *Dies irae*, risalente alla prima metà del XIII secolo. La quale è direttamente debitrice del neotestamentario 'grande giorno', *ἡ ἡμέρα ἡ μεγάλη* (Ap 6, 17; cfr. 8, 1 e 16, 14). Due versi risuonano nel verso di Boccaccio, in cui è compresa la speranza-richiesta di essere tra i salvati:

-«che al gran dì mi ritrovi tra li tuoi» (v. 39)

-«*dies irae, dies illa // ne me perdas illa die // voca me cum benedictis*» (vv. 1.27.48). Nel *Canzoniere* la tessera è meramente lessicale perché si riferisce a come l'amata è descritta: «a 'l sasso, ove a' gran dì pensosa sede / madonna, et sola seco si ragiona» (RVF 100, 5-6).

vv. 40-42. La trama di questa quattordicesima e ultima terzina è innestata sulla petizione B, tripartita e disciolta sui tre endecasillabi, di cui i primi due hanno una costruzione perfettamente geometrica. La congiunzione copulativa in dialefe introduce la locuzione avverbiale che apre alla dimensione sovratemporale della petizione (B<sup>1</sup>), specificata dalla parentetica modale (*digressio*): «e in eterno, come il cor disia» (v. 40). L'endecasillabo è un giambo *a minore* con accelerazione nei due emistichi (4810) simile a quello di Lia (v. 35). Il successivo è un altro giambo *a minore* con cadenza più regolare post cesura (46810), di fatto assai diversa dalla presenza formale di accenti tonici in attacco, dove crea rimbalzo col precedente, e preclausola ('sia-è'): «sia il tuo nome, sì com'egli è degno» (v. 41). Anche qui la petizione (B<sup>2</sup>) è specificata dalla parentetica modale (*digressio*), che prosegue la catena dell'avverbio 'così' (comune o in aferesi). Infine un endecasillabo *a maggiore*, con attacco anapesto e accenti ribattuti (36910), conclude la petizione (B<sup>3</sup>) con un geminato tipico del Certaldese in anastrofe ('essaltato')<sup>115</sup>, e il brano con la formula liturgica in rima inclusiva («disia:sia»): «sopra ogni altro essaltato; così sia» (v. 42). Questa desinenza salda in tal modo

---

<sup>114</sup> «Forse egli non crede che le anime dei poveri sentano, conoscano e s'indignino? Ma sentono e conoscono e s'indignano; solo che, governate da miglior senno, tacciono a tempo, e vomitano poi ciò che già concepirono. Dio volesse che avessi la mente eguale al potere, o, al contrario, potere eguale alla mente». *Epistole* (1992), pp. 566-567.

<sup>115</sup> Forma geminata per la resa, comune nell'italiano antico, di *-ex* latino (*ex-ecs-ess*). La lezione tardolatina ('*exaltadha*') si legge nel milanese *Rationes quare Virgo tenetur diligere peccatores* (§ 9): Bonvesin de la Riva (1941), p. 232. La prima lezione simile si trova nella lirica tuderte: «sopr'a me essaltato» (*Lauda* 89, 98). Jacopone da Todi (1953), p. 363.

la terzina sia letteralmente, anche nell'attacco del verso mediano, sia foneticamente con l'allitterazione insistita della sibilante (-s), quella della dentale (-t) e l'assonanza della vocale semichiusa (-o). Se nella terzina precedente era ancora ben presente Ameto e, per cenno deittico, le ninfe-virtù, in questa il pastore redento lo è minimamente e forse come figura corale («il cor disia»), mentre tutta l'attenzione è rivolta alla Trinità.

La terzina risente dello sfondo biblico riversatosi nell'eucologia liturgica. La prima eco si fa strada dall'ebraico, più precisamente dal Sal 134, 13: שִׁמְךָ לְעֵלַם («il tuo nome [dura] in eterno»). Attorno al 60 d.C. Paolo scrive ai Filippesi dalla prigionia riferendosi al paradosso di Cristo sottomesso: τὸ ὄνομα τὸ ὑπὲρ πάντων ὄνομα (Fil 2, 9: «il nome che [è] al di sopra di ogni altro nome»). La liturgia postconciliare tramanda espressioni millenarie e nella *Prex Eucharistica* III, prima della epiclesi-consacrazione, il celebrante principale recita con evocativo merismo: «*ut a solis ortu usque ad occasum oblatio munda offeratur nomini tuo*» (*Messale Romano*: «che da un confine all'altro della terra offra al tuo nome un sacrificio »)<sup>116</sup>. Così nel prefazio proprio della *Prex Eucharistica* IV:

«nomen tuum in exultatione confitemur» («il tuo nome con esultanza confessiamo»)<sup>117</sup>. La seconda formula tipica della liturgia è la versione tradizionale, mediata dal latino ecclesiastico (*et quod ita sit*)<sup>118</sup>, dell'asserzione biblica *amen*: così sia. La devozione popolare l'ha perpetuata fino ad oggi.

Quanto ai rimandi intertestuali coevi, la prima occorrenza vicina dei due termini 'cuore' e 'desiderare', pur in contesto amoroso, si incontra in Giacomo da Lentini nel secondo quarto del XIII secolo: «ochi e talento e core [...] disiando vedere» (VIII, 43.45)<sup>119</sup>. Scarsi i riscontri nelle due prime corone. Nella *Vita Nuova*, medesimo contesto, si trova: «oi cor gentili, chè pietà 'l disia» (XXXII, 1, 2). Nel *Canzoniere* in forma nominale si legge: «preme 'l cor di disio, di speme il pasce» (RVF 264, 57). Perfetta corrispondenza in Boccaccio stesso nel *Filostrato*: «ignuda sì come il mio cor disia» (III, 32, 3). Anche per il participio 'essaltato' i riscontri nei Due-Trecentisti languono mentre non mancano nel Certaldese; nel *Filocolo*: «O sommo Iddio, sempre sia il tuo valore essaltato, com'è degno» (II, 58, 2); nella *Amorosa Visione* B per Virgilio la ricorrenza è identica: «conobb' i' quivi più ch'altro essaltato / sì come degno, per lo suo lavoro» (V, 8-9); nelle *Rime*: «al sol, così mi sento il cor disfare / per soverchio disio nel riguardare » (XLI, 4-5). Quasi secolo più tardi un minore toscano, il notaio Domenico da Prato (1389-1432), nel suo poemetto in terza rima e cinque canti *Acquattino* (1417-1425), comporrà una terzina particolarmente interessante per il tema di queste pagine: «or, perché

---

<sup>116</sup> Letteralmente: «che dal sorgere al tramonto del sole offra un'oblazione pura al tuo nome».

<sup>117</sup> La traduzione CEI del Messale Romano è imbricata col periodo precedente e perde la corrispondenza sintattico-lessicale. Il complemento di modo corrisponde paromasticamente al participio dell'ultimo verso ('exultatione – essaltato').

<sup>118</sup> Il significato dell'ebraico, legato alla radice נָאָם, è vicino ai concetti di fede-affidamento.

<sup>119</sup> Canzone *Tropo son dimorato* in Giacomo da Lentini (2008), pp. 217-234.

i vizi in questa sien / e le virtù essaltate, s'accende / una favilla che di bianchi in persi» (I, 115-117)<sup>120</sup>.

## Conclusione

A conclusione del percorso un aspetto compositivo richiama l'attenzione, ovvero la terzina come esempio perfetto di *convenientia* tra forma e materia (Trinità). La struttura in se, con l'*entrelacement* geometrico di racconto ninfale e invocazione trinitaria, dichiara cioè che l'aretologia – da tema del discorso civile e amoroso – si fa teologia. Certamente i pur esemplari modelli di Boezio e Dante non esauriscono le possibilità di questo fecondo intreccio, come mostra il pregevole brano di un autore presente al Boccaccio narratore come Jacopone.

Anche l'ottava può prestarsi all'opera e, pur proponendo altre testure e sintesi aretologiche, si svolge sempre sotto l'egida trinitaria.

De la Temperança et Pietade  
la Misericordia ne è nata;  
de lo 'Ntellecto, Spem, al' Amistate  
Munditia de core ò generata;  
de la Sapiença et Caritate  
la Pace 'n core si è tranquillata.  
Ora pregimo l'alta Trenetate  
ke-nne perdoni le nostre peccata  
(*L'omo fo creato virtuoso*: LVII, 441-448)<sup>121</sup>

D'altronde capitoli ternari come quello analizzato soffrono meno, rispetto alle ben più ampie porzioni in prosa, dell'estenuante calco del fraseggio latino, a cominciare dal titolo (il nome Admeto parrebbe derivare dal virgiliano Dameta), e del manierismo culto<sup>122</sup>. Anche la varietà delle prosodie e delle rime (di piede ritmico e di lessico), degli schemi vocalici e delle allitterazioni, la scorrevolezza della sintassi – tranne per la lunga *captatio* – come si è cercato di mettere in luce nel dettaglio, favoriscono e rendono grato l'esperimento non banale di imbricare un'articolata invocazione trinitaria con un'esposizione aretologica. Tentativo peraltro piuttosto originale, seppur debitrice del modello strutturale dantesco (*Vita Nuova*), sul versante degli intrecci mitico-teologici.

---

<sup>120</sup> Acquattino (2002), p. 215.

<sup>121</sup> Jacopone da Todi (2020), p. 150.

<sup>122</sup> Contini (1976), pp. 1091-1092.

A sua volta la teologia dogmatica di fondo è scolastica ma l'impianto allegorico è, per l'intento trasfigurante e sublimante, neoplatonico<sup>123</sup>, contiguo al mondo gotico internazionale che sfocerà nel Rinascimento<sup>124</sup>. Se del primo riferimento s'è dato puntualmente conto, del secondo si devono quantomeno citare alcuni episodi in versi e in prosa che meriterebbero un commento altrettanto puntuale. Ci riferisce alla tenzone lirica tra Acaten e Alcesto (XIV, 1-127), al combattimento paramitologico tra cigni e cicogne (XL)<sup>125</sup> e al bagno purificatore di Ameto ad opera delle ninfe (XLIV).

Nel primo episodio, richiamato in nota poco sopra (n. 108), uno dei primissimi esempi di egloga in volgare<sup>126</sup>, sotto la scorza del confronto fra pastorizia montana (Alcesto) e di pianura (Achaten)<sup>127</sup>, si cela quello superiore tra virtù e vizi (non specifici) sull'antico modello biblico delle due vie (Sal 1). Così dichiaratamente nel secondo, accennato nella sinossi, del combattimento tra cigni e cicogne, dove in termini più definiti (i rispettivi settenari) le virtù riscuotono una rapida e definitiva vittoria. Infine, nel terzo episodio, sulla scorta dell'esegesi patristica e medievale, è il lavacro (battesimale), operato dalla diaconia graziosa e specializzata delle ninfe, a risemantizzare il riferimento platonico al Lete prima della confessione lirica di Ameto.

In questa sede è parso di doversi concentrare, con effetti si spera apprezzabili, ad alcuni degli aspetti del Boccaccio poeta-teologo. Momento della produzione boccacciana ormai destinatario di una meritata fortuna critica.

Pier Paolo Pavarotti  
Facoltà Teologica dell'Italia Centrale – Firenze  
pierpaolo.pavarotti@alice.it

---

<sup>123</sup> Sulla linea Platone > Plotino > Paolo di Tarso > Ambrogio > Agostino > Petrarca > Góngora > Shakespeare > Leopardi > Mallarmè > Ungaretti: Petrucciani (1985), pp. 273-284. Ossola (1975).

<sup>124</sup> Contini (1976), pp. 1091-1092.

<sup>125</sup> Nel paragrafo trovano spazio la biblica attraversata nel deserto (Esodo), la 'meravigliosa' Taumante (*Teeteto*, 155d), l'improvvido Fetonte.

<sup>126</sup> Mattioli (1906), p. 53.

<sup>127</sup> Quaglio indica il modello nello scambio tra Dante e Giovanni di Virgilio: *Ameto* (1964), p. 921.

## Riferimenti bibliografici

Acquattino (2002)

Antonio Lanza, *L'Acquattino di ser Domenico da Prato* in Idem, *Freschi e minii del Due, Tre e Quattrocento: saggi di letteratura italiana antica*, Firenze, Cadmo, 2002, pp. 203-237

Agostino (2007)

Aurelio Agostino, *Regula ad servos Dei*, Roma, Centro culturale agostiniano, 2007  
<[http://historiaaugustiniana.net/public/aidcms/documents/Regula\\_ad\\_servos\\_Dei.pdf](http://historiaaugustiniana.net/public/aidcms/documents/Regula_ad_servos_Dei.pdf)>

Aldinucci (2015)

Benedetta Aldinucci, *Un nuovo testimone per due "Rime" di Giovanni Boccaccio* in «Medioevo romanzo», XXXIX (1-2015), pp. 185-193

*Allegoria mitologica* (1994)

Giovanni Boccaccio, *Allegoria mitologica*, a cura di Manlio Pastore Stocchi, in Vittore Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, vol. V.2, 1994

*Ameto* (1964)

Giovanni Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, testo critico a cura di Enzo Mario Quaglio, in Vittore Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, vol. II, 1964

Antonazzo (2017)

Antonino Antonazzo, *Prelievi dal 'De nuptiis philologiae et mercurii' nella Comedia delle ninfe fiorentine* in «Peloro», 2 (2-2017), pp. 5-13

Azzetta (2003)

Luca Azzetta, *Le chiose alla Commedia di Andrea Lancia, l'Epistola a Cangrande e altre questioni dantesche* in «L'Alighieri» XLIV (2003), pp. 5-76

<[https://www.academia.edu/38087189/Le\\_chiose\\_alla\\_Commedia\\_di\\_Andrea\\_Lancia\\_l\\_Epistola\\_a\\_Cangrande\\_e\\_altre\\_questioni\\_dantesche\\_LAlighieri\\_XXI\\_2003\\_pp\\_5\\_76](https://www.academia.edu/38087189/Le_chiose_alla_Commedia_di_Andrea_Lancia_l_Epistola_a_Cangrande_e_altre_questioni_dantesche_LAlighieri_XXI_2003_pp_5_76)>



Azzetta (2008)

Luca Azzeta, *Vizi e virtù nella Firenze del Trecento (con un nuovo autografo del Lancia e una postilla sull'Ottimo Commento)* in «Rivista di Studi Danteschi», VIII (2008), 101-141 <DOI: <https://doi.org/10.1400/120985> >

Austin (1962)

John Langshaw Austin, *How to do things with words (Harvard lectures)*, Oxford, University Press, 1962

Baldassarri Gabriele (2016)

Gabriele Baldassarri, *Nodi politici (e intertestuali) tra Boccaccio e Petrarca* in «Heliotropia», 12-13 (2015-2016), pp. 263-303  
<[https://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/heliotropia/12/baldassari.pdf](https://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/heliotropia/12/baldassari.pdf)>

Barbiellini Amidei (2022)

Beatrice Barbiellini Amidei, «*In pubblico*»: tra oralità e scrittura. La «*vexata quaestio*»: sulla tradizione dell'ottava dei cantari "popolari" e del Boccaccio in «Carte Romanze», 10 (2-2022), pp. 231-252

Barsella (2012)

Susanna Barsella, *I marginalia di Boccaccio all'Etica Nicomachea di Aristotele* (Milano, Biblioteca Ambrosiana A 204 Inf.) in Elisa Filosa-Michael Papio (a cura di), *Boccaccio in America*, Ravenna, Longo, 2012, pp. 143-155

Bartkowiak (2016)

Magdalena Bartkowiak-Lerch, *La Comedia delle ninfe fiorentine: nella selva dei sensi* in Joanna Górniewicz-Barbara Marczuk-Iwona Piechnik (éds), *Études sur le texte dédiées à Halina Grzmił-Tylutki*, Kraków, Biblioteka Jagiellońska, 2016, pp. 272-280  
<[https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/36508/bartkowiak-lerch\\_la\\_comedia\\_delle\\_ninfe\\_fiorentine\\_2016.pdf](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/36508/bartkowiak-lerch_la_comedia_delle_ninfe_fiorentine_2016.pdf)>

Battaglia-Ricci (2013)

Lucia Battaglia Ricci, *La Bibbia di/per Boccaccio* in Idem (a cura di), *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013, pp. 134-156

Battaglia-Ricci (2020)

Lucia Battaglia Ricci, *Boccaccio*, Roma, Salerno editrice, 2000

Bertuschat (2008)

Johannes Bertuschat (dir.), *Boccaccio à la Renaissance. Lectures, traductions, influences en Italie et en France* in «Cahiers d'études italiennes», 8 (2008), numero monografico

Biancalana (2022)

Simona Biancalana, *La corona di sonetti sui vizi e le virtù di Butto Giovanni da Firenze* in «Filologia italiana», 19 (2022), pp. 67-103

<<https://doi.org/10.19272/202201801003>>

*Boccaccio copista* (2013)

Teresa De Robertis-alii (a cura di), *Boccaccio copista*, Firenze, Mandragora, 2013

*Boccaccio Critical Guide* (2013)

Victoria Kirkham-Michael Sherberg-Janet Levarie Smarr (eds.), *Boccaccio: A Critical Guide to the Complete Works*, Chicago, University of Chicago Press, 2013

*Boccaccio e la Romagna* (2013)

Gabriella Albanese-Paolo Pontari (a cura di), *Boccaccio e la Romagna. Atti del convegno di studi, Forlì, 22-23 novembre 2013*, Longo, Ravenna

*Boccaccio in America* (2012)

Elsa Filosa-Michael Papiro (a cura di), *Boccaccio in America*, Ravenna, Longo, 2012

*Boccaccio in versi* (2016)

Pantalea Mazzitelli-Giulia Raboni-Paolo Rinoldi (a cura di), *Boccaccio in versi. Atti del Convegno, Parma, 13-14 marzo 2014*, Firenze, Cesati, 2016

*Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna* (2014)

Antonio Ferracin-Matteo Venier (a cura di), *Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, 2014

Boezio (1984)

Severinus Boethius, *De consolatione philosophiae*, Ludovicus Bieler edidit, Tumholti, Brepols, 1984<sup>3</sup> (1957) («Corpus Christianorum - Series Latina», XCIV)

Bonvesin de la Riva (1941)

Bonvesin de la Riva, *Le opere volgari di Bonvesin da la Riva*, a cura di Gianfranco Contini, Roma, Società Filologica Romana, 1941

Bracchi (2018)

Marco Bracchi, *Rileggendo la Summa Theologica di san Tommaso d'Aquino. Il trattato De Deo a partire dalla teologia di Réginald Garrigou-Lagrange* in «Sapientia». LXXIV (1-2018), 109-150 <<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/9664/1/rileggendo-summa-theologica.pdf>>

Bordin (2003)

Michele Bordin, *Boccaccio versificatore. La morfologia ritmica dell'endecasillabo* in «Studi sul Boccaccio», 31 (2003), pp. 137-201

Bosisio (2013)

Matteo Bosisio, *Fenomenologia dell' 'amore mezzano' e senso del pudore nella Caccia di Diana e nella Comedia delle ninfe fiorentine* in «Griseldaonline», 13 (1-2013), pp. 1-18 <DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/9208>>

Branca (1956)

Vittore Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Milano, Sansoni, 1956

Branca (1958)

Vittore Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio I. Un primo elenco dei codici e tre studi*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, vol. I, 1958

Bruni (1990)

Francesco Bruni, *Boccaccio. La invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il mulino, 1990

*Buccolicum Carmen* (1994)

Giovanni Boccaccio, *Buccolicum Carmen*, a cura di Giorgio Bernardi Perini, in Vittore Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, vol. V.2, 1994

*Caccia di Diana* (2016)

Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*, edizione critica a cura di Irene Iocca, Roma, Salerno, 2016 («Testi e documenti di lingua e letteratura italiana», XXXIX)

Campagnolo (2015)

Stefano Campagnolo, *Boccaccio in musica nel Cinquecento. Letture e interpretazioni nei madrigalisti* in Luciano Formisano-Roberta Morosini (a cura di), *Boccaccio veneto. Settecento anni di incroci mediterranei a Venezia*, Roma, Aracne, 2015, pp. 51-76 [pdf]

Candido (2012)

Igor Candido, «*Venus duplex*»: *Apuleio dal Teseida alla Comedia delle ninfe fiorentine* in Elsa Filosa-Michael Papio (a cura di), *Boccaccio in America*, Ravenna, Longo, 2012, pp. 221-239

Canetti (2011)

Luigi Canetti, *Boccaccio teologo. Poesia e verità alla fine del medioevo* in «*Intersezioni*», 31 (2-2011), pp. 179-195 <DOI: 10.1404/34993>

Canzoniere (1996)

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996 («*Meridiani*», 40)

Capuzzo (2012)

Laura Capuzzo, *L'antropologia di Pietro d'Abano: corpo, anima, passioni, vizi e virtù morali* in Zuleika Murat, Sabina Zonno (a cura di), *Medioevo veneto, medioevo europeo. Identità e alterità. Giornata di studi, 1 marzo 2012*, Padova, University Press, 2014, pp. 49-69 [pdf]

Carapezza (2008)

Francesco Carapezza, *Garin Lo Brun – Nueyt e iorn suy en pessamen* (BdT 163.1) in «*Lectura Trobadorum*», 1(2008), pp. 1-26 <<https://www.lt.unina.it/Carapezza-2008.pdf>>

Carrai (2007)

Stefano Carrai, *Boccaccio e la tradizione del prosimetro. Un'ipotesi per la formazione della Comedia delle ninfe fiorentine*, «*Rassegna europea di letteratura italiana*» 29-30 (2007), pp. 61-67

Casagrande (2015)

Carla Casagrande, «*Multe sunt questiones de divisionibus peccatorum*»: *vizi, virtù e facoltà dell'anima in alcuni testi teologici del secolo XIII* in Giancarlo Andenna-Elisabetta Filippini (a cura di), *Responsabilità e creatività. Alla ricerca di un uomo nuovo (secoli XI-XIII). Atti del Convegno Internazionale, Brescia, 12-14 settembre 2013*, pp. 89-106

Catalano (2019)

Sara Catalano, *La Comedia delle Ninfe Fiorentine. Revisione dell'edizione e commento*, tesi di dottorato, Paris - Sorbonne in cotutela con Roma - La Sapienza, 2019 <[https://iris.uniroma1.it/retrieve/e3835320-ecff-15e8-e053-a505fe0a3de9/Tesi\\_dottorato\\_Catalano.pdf](https://iris.uniroma1.it/retrieve/e3835320-ecff-15e8-e053-a505fe0a3de9/Tesi_dottorato_Catalano.pdf)>

CCC (1992)

*Catechismo della Chiesa Cattolica*, Città del Vaticano, LEV, 1992

<[https://www.vatican.va/archive/catechism\\_it.htm](https://www.vatican.va/archive/catechism_it.htm)>

Ceretti (2010)

Irene Ceretti, *L'iconografia dei vizi e delle virtù attraverso lo sguardo di un miniatore bolognese del Trecento* in «I quaderni del MAES», 12/13 (2009-2010), pp. 125-146

<<https://doi.org/10.6092/issn.2533-2325/79766>>

Collina (2010)

Margaret Collina, *Ipotesi e tesi sui vizi capitali nella civiltà letteraria europea* in «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 22 (7-2010), pp. 722-730

<<https://www.bibliomanie.it/public/uploads/2021/07/I-vizi-capitali-in-letteratura-di-Margaret-Collina.pdf>>

*Commedia* (2008)

Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, testo di Giorgio Petrocchi – commento di Giuseppe Villaroel (1964), Guido Davico Bonino e Carla Poma (a cura di), Milano, Mondadori, 2008

Contini (1976)

Gianfranco Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Milano, Rizzoli, 2000

*Convivio* (1964)

Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di Antonio Enzo Quaglio, Firenze, Le Monnier, 1964 («Opere di Dante», V)

*Corbaccio* (1994)

Giovanni Boccaccio, *Corbaccio*, a cura di Giorgio Padoan, in Vittore Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, vol. V.2, 1994

Cordòla (2014)

Cristina Cordòla, *La metafora nautica negli incipit e negli explicit delle opere volgari del Boccaccio* in «Campi Immaginabili. Rivista semestrale di cultura», XLVIII-XLIX/L-LI (1-2 / 2013-2014), pp. 95-108

Crescini (1887)

Enrico Crescini, *Contributo agli studi sul Boccaccio*, Torino, Loescher, 1887

Cursi (2019)

Marco Cursi, *Gli autografi* in Maurizio Fiorilla e Irene Iocca (a cura di), *Boccaccio*, Roma, Carocci, 2021, pp. 271-291

Decaria (2013)

Alessio Decaria (e schedatori), *Comedia delle ninfe fiorentine* in *Boccaccio copista* in Teresa De Robertis-alii (a cura di), Firenze, Mandragora, 2013, pp. 106-113

De Blasi (2009)

Nicola De Blasi, *Ambiente urbano e linguistico di Napoli angioina (con testimonianze da Boccaccio)* in «Lingua e stile», XLIV (2-2009), pp. 173-208 <doi: 10.1417/30662>

*De malo* (1952)

Tommaso d'Acquino, *Quaestiones disputatae de malo*, a cura di Roberto Busa, Torino, 1953 <<https://www.corpusthomisticum.org/qdm.html>>

*Disperse* (1996)

Francesco Petrarca, *Rime estravanganti*, a cura di Laura Paolino, in Marco Santagata (a cura di), *Trionfi. Rime estravanganti. Codice degli abbozzi*, Milano, Mondadori, 1996 («Meridiani», 41)

Martin Eisner, *Boccaccio e l'invenzione della letteratura italiana tra Dante e Petrarca* in «Tre Corone», I (2014), pp. 12-26

*Emblemata* (1661)

Andrea Alciato, *Emblemata*, Padova, Frambotti, 1661<sup>4</sup> (1531)

*Epistole* (1992)

Giovanni Boccaccio, *Epistole*, a cura di Ginetta Auzzas, in Vittore Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, vol. V.1, 1992

*Esposizioni sopra Dante* (1374)

Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* a cura di Giorgio Padoan, in Vittore Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, vol. VI, 1965

*Etica Nicomachea* (2012)

Aristotele di Stagira, *Etica Nicomachea*, ousia.org, 2012

<<http://www.ousia.it/content/Sezioni/Testi/AristoteleEticaNicomachea.pdf>>

Fatigati (2021)

Antonio Fatigati, *Boccaccio teologo. Per una lettura del Decameron*, Firenze, Pagliai, 2021

Filocamo-Del Corno Branca (2015)

Gioia Filocamo-Daniela Del Corno Branca, *Quattro sonetti di Boccaccio nel repertorio di un confortatore bolognese* in «Studi sul Boccaccio», XLIII (2015), pp. 29-52

Filosa (2016)

Elsa Filosa, *La condanna di Niccolò di Bartolo del Buono, Pino de' Rossi, e gli altri congiurati del 1360 (ASFi, Atti del Podestà, 1525, cc. 57r-58r)* in «Studi sul Boccaccio», 44 (2016), pp. 235-250

Filostrato (1964)

Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, a cura di Vittore Branca, in Vittore Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, vol. II, 1964

Finazzi (2021)

Silvia Finazzi, *La poesia in volgare: le Rime in Boccaccio* in Maurizio Fiorilla-Irene Iocca (a cura di), *Boccaccio*, Roma, Carocci 2021, pp. 141-155

Fiorilla-Iocca (2021)

Maurizio Fiorilla-Irene Iocca (a cura di), *Boccaccio*, Roma, Carocci, 2021

*Fontes Franciscani* (1995)

*Fontes Franciscani*, Santa Maria degli Angeli, Assisi, 1995

Francesco da Barberino (1313)

Francesco da Barberino, *I Documenti d'Amore di Francesco da Barberino*, a cura di Francesco Egidi, voll. 4, Roma, Società Filologica Romana, 1905-27

Francesco da Barberino (1994)

Maria Cristina Panzera, *Per l'edizione critica dei Documenti d'Amore di Francesco da Barberino* in «Studi Mediolatini e Volgari», 40 (1994), pp. 91-118

Gambino (2008)

Susanna Gambino Longo, *La fortuna delle Genealogiae deorum gentilium nel '500 italiano: da Marsilio Ficino a Giorgio Vasari* in «Cahiers d'études italiennes», 8 (2008), pp. 115-130

*Genealogie* (1998)

Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, Vittorio Zaccaria (a cura di), in Vittore Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, voll. VII/VIII, 1998

Geri (2016)

Lorenzo Geri, *L'alloro sul capo canuto: le Rime di Boccaccio tra Commedia e Rerum vulgarium fragmenta* in «Filologia e critica», XLI (1-2016), pp. 100-107 [doi: 10.1400/266536]

Giacomo da Lentini (2008)

*I Poeti della Scuola siciliana. Giacomo da Lentini*, edizione critica e commentata a cura di Roberto Antonelli, Milano, Mondadori, vol. I, 2008

Giovanni di Altavilla (2019)

Giovanni di Altavilla, *Architrenius*, Lorenzo Carlucci & Laura Marino (eds.), Roma, Carocci, Biblioteca Medievale 155, 2019

Gorni (1993)

Guglielmo Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993

Gregorio Magno (1985)

Gregorio Magno, *Moralia in Iob*, Tournhout, Brepols, vol. II, 1985<sup>2</sup> (1979) («Corpus Christianorum Latinorum», CXLIII-B)

Gregory (1955)

Tullio Gregory, *Anima mundi: la filosofia di Guglielmo di Conches e la scuola di Chartres*, Firenze, Sansoni, 1955

Guerín (2008)

Philippe Guerín, *De l'image au texte et du texte à l'image: sur les puissances de la peinture chez Boccace* in «Cahiers d'études italiennes», 8 (2008), pp. 9-30 <DOI: 10.4000/cei.837>

Guittone (1994)

Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, edizione critica a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994



Gurioli (2016)

Elena Gurioli, *Le rime sacre di Boccaccio: modelli liturgici e tradizione letteraria* in Pantalea Mazzitelli-Giulia Raboni-Paolo Rinoldi (a cura di), *Boccaccio in versi. Atti del Convegno, Parma, 13-14 marzo 2014*, Firenze, Cesati, 2016, pp. 181-192

Hollander (1977)

Robert Hollander, *Two Venuses*, New York, Columbia University Press, 1977

Hollander (2013)

Robert Hollander, *Boccaccio's Divided Allegiance (Esposizioni sopra la 'Comedia')*, in Victoria Kirkham-Michael Sherberg-Janet Levarie Smarr (eds.), *Boccaccio: A Critical Guide to the Complete Works*, Chicago, University of Chicago Press, 2013, pp. 221–231

Ito (1996)

Aki Ito, *Le sette virtù e il simbolismo dell'abbigliamento. Boccaccio, "Comedia delle ninfe fiorentine"*, «Fashion Aesthetics», 25 (1996), pp. 107-125

Ito (1998)

Aki Ito, *Il vestito porporino di Venere. Il significato del color porpora per il Boccaccio* in «Studi sul Rinascimento / Renaissance Studies», V (1998), pp. 41-59

Ito (2000)

Aki Ito, *La donna vestita di sanguigno – Beatrice nella Vita nuova*, «Studi sul Rinascimento», XII (2000), pp. 110-124

Ito (2005)

Aki Ito, *Perché si vestì come Venere? Adiona nella Comedia delle ninfe fiorentine* in «Studi sul Boccaccio», 33 (2005), pp. 117-126

Iacopone da Todi (1953)

Iacopone da Todi, *Laudi Trattato e Detti*, a cura di Franca Agno, Firenze, Le Monnier, 1953

Iacopone da Todi (2020)

Iacopone da Todi, *Il laudario di Jacopone da Todi: edizione critica (parziale)*, a cura di Andrea Giraud, Université Paris sciences et lettres; Università degli studi, Sienne, 2020 <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02905402>>

Leporatti (2010)

Roberto Leporatti, *Sonetti in morte di Fiammetta* (Boccaccio, «Rime» XXII [CV], LXII [CII], XC [XCIX], XCIX [CXXVI]) in «Per Leggere», 10 (19-2010), pp. 53-96

Lanza (1994)

Antonio Lanza, *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, Anzio, De Rubeis, 1994

Lanza (2002)

Antonio Lanza, *Boccaccio tardogotico: pittura e poesia nelle Rime* in Idem, *Freschi e minii del Due, Tre e Quattrocento: saggi di letteratura italiana antica*, Firenze, Cadmo, 2002, pp. 105-120

Lázaro (2023)

Nicolás Lázaro, *Giustizia: fra analogia e univocità. Da Tommaso D'Aquino a Tommaso De Vio* in «Doctor Virtualis», 18 (2023), pp. 305-320 <DOI: <https://doi.org/10.54103/2035-7362/19484>>

Lorenzi (2014)

Cristiano Lorenzi, «*Io spero in te e 'n te sempr'ho sperato*»: sulle rime religiose di Boccaccio in Antonio Ferracin e Matteo Venier (a cura di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, 2014, pp. 521-537

Lummus (2012)

David Lummus, *Boccaccio's Poetic Anthropology: Allegories of History in the "Genealogie deorum gentilium libri"* in «Speculum», 87 (3-2012), pp. 724-765

Maldina (2014)

Nicolò Maldina, «*De penitente suscipiendo*». *Chiose minime al Corbaccio* in «Tre Corone», 1 (2014), pp. 154-176

Maldina (2016a)

Nicolò Maldina, *Sulle rime penitenziali di Boccaccio. Dall'edizione Massèra all'edizione Leporatti* in «Filologia e critica XLI», (2016), pp. 16-20

Maldina (2016b)

Nicolò Maldina, *La Bibbia e le Rime. Per il bestiario morale del Boccaccio in versi* in Pantalea Mazzitelli, Giulia Raboni e Paolo Rinoldi (a cura di), *Boccaccio in versi*, Firenze, Cesati, 2016, pp. 193-201

Mattioli (1906)

Vincenzo Mattioli, *Appunti su l'"Ameto" di Giovanni Boccaccio*, Camerino, Salvini, 1906

*Myrice* (1891)

Giovanni Pascoli, *Myrice*, edizione critica a cura di Giuseppe Nava, Patron, Bologna, 2016 («Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Pascoli - Poesie Italiane 1»)

*Ninfale Fiesolano* (1974)

Giovanni Boccaccio, *Ninfale Fiesolano*, a cura di Armando Balduino-Pier Giorgio Ricci, in Vittore Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, vol. III, 1974

Quaglio (1964)

Giovanni Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine*, testo critico a cura di Enzo Mario Quaglio, Firenze, Salani, 1964 («Autori classici e documenti di lingua pubblicati dalla Accademia della Crusca»)

Orvieto (1979)

Paolo Orvieto, *Boccaccio mediatore di generi o dell'allegoria d'amore* in «Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi», 22 (1979), pp. 7-104

Ossola (1975)

Carlo Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1975 («Profili», 33)

Palumbo (2007)

Matteo Palumbo, *Cattive maniere (e buona condotta) nella Napoli di Petrarca e Boccaccio* in «Italies», 11 (2007), pp. 21-35 <<https://doi.org/10.4000/italies.727>>

Pantani (2001)

Italo Pantani, *Per la fortuna del Boccaccio lirico: modelli e imitatori del sonetto LVI* in «Parole Rubate», 22 (2001), pp. 207-228

Panzerà (2008)

Maria Cristina Panzerà, *Les nymphes de Boccace et l'essor du genre pastoral* in «Cahiers d'études italiennes», 8 (2008), pp. 31-48 [DOI: 10.4000/cei.837]

Papio (2012)

Michael Papio, *Boccaccio: Mitographer, Philosopher, Theologian* in Elsa Filosa e Michael Papio (a cura di), *Boccaccio in America*, Ravenna, Longo, 2012, pp. 123-142

Pelosi (2005)

Andrea Pelosi, *La versificazione di Boccaccio* in «Metrica e stilistica italiana», 5 (2005), pp. 328-331

Petrucciani (1985)

Mario Petrucciani, *Elytis, Ungaretti e Plotino l'egiziano*, in Idem, *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti*, Napoli, ESI, 1985, pp. 273-284

Pisani (2014)

Giuliano Pisani, *La concezione agostiniana del programma teologico della Cappella degli Scrovegni*, in Francesco Bottin (a cura di), *Alberto da Padova e la cultura degli agostiniani*, Padova, University Press, 2008, 216-268

Rahner (1945)

Hugo Rahner, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Zürich, Rhein Verlag, 1945 (1957<sup>3</sup>), trad. it. *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, Luciano Tosti (a cura di), Bologna, EDB, 1971

*Rime* (1914)

*Rime di Giovanni Boccaccio*, edizione critica a cura di Aldo Francesco Massèra, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1914

*Rime* (1992)

*Rime* in Vittore Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, 1992, V.1

*Rime* (2010)

Giovanni Boccaccio, *Rime*, edizione critica a cura di Antonio Lanza, Roma, Aracne, 2010

*Rime* (2013)

Giovanni Boccaccio, *Rime*, edizione critica a cura di Roberto Leporatti, Firenze, Sismel-Del Galluzzo, 2013 <<https://doi.org/10.1017/s0038713414002541>>

Robin (2018)

Anne Robin, *Les remèdes au mal d'amour dans l'Elegia di madonna Fiammetta et le Corbaccio* in Anna Pia Filotico-Manuele Gragnolati-Philippe Guérin (éds.), *Aimer ou pas aimer. Boccace, Elegia di madonna Fiammetta, Corbaccio*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, pp. 125-138

Seznec (1940)

Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, London, Warburg Institute, 1940 (1980<sup>2</sup>)

ST (2014)

Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 4 voll., 2014 <[www.edizionistudiodomenicano.it](http://www.edizionistudiodomenicano.it)>

Terrusi (2007)

Leonardo Terrusi, *Boezio o dell'età dell'oro. Note esegetiche su Comedia delle ninfe fiorentine, XXVI* in D. De Camilli (a cura di), *Studi di onomastica e letteratura offerti a Bruno Porcelli*, Pisa-Roma, GEL, 2007, pp. 85-95

Teseida (2015)

Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, critical edition by Edvige Agostinelli-William Coleman, Firenze, Galluzzo, 2015 («Archivio romanzo», 30)

Tesoretto (1274)

Brunetto Latini, *Tesoretto* in Luigi Di Benedetto (a cura di), *Poemetti allegorico-didattici del secolo XIII*, Bari, Laterza, 1941, pp. 3-87

Thierry of Chartres (1971)

Thierry of Chartres, Nikolaus Häring (ed.), *Commentaries on Boethius by Thierry of Chartres and His School*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1971

Trattatello (1355)

Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di Pier Giorgio Ricci in Vittore Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, vol. III, 1974

Trionfi (1996)

Francesco Petrarca, *Trionfi*, a cura di Vinicio Pacca, in Marco Santagata (a cura di), *Trionfi. Rime estravaganti. Codice degli abbozzi*, Milano, Mondadori, 1996 («Meridiani», 41)

Tufano (2006)

Ilaria Tufano, «*Quel dolce canto*». *Lecture tematiche delle Rime di Boccaccio*, Firenze, Cesati, 2006

Tufano (2013)

Ilaria Tufano, *Il registro comico nelle Rime del Boccaccio* in «*Humanistica*», IV (2-2009), pp. 55-59

Tufano (2018)

Ilaria Tufano, *Boccaccio e l'invenzione del paesaggio* in Lorenzo Battistini-Vincenzo Caputo-Margherita De Blasi-Giuseppe Andrea Liberti-Pamela Palomba-Valentina Panarella-Aldo Stabile (a cura di), *La letteratura italiana e le arti. Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti, Napoli, 7-10 settembre 2016*, Roma, Adi editore, 2018, pp. 1-8

Tylus (2013)

Jane Tylus, *On the Threshold of Paradise (Comedia delle ninfe fiorentine, or Ameto)* in Victoria Kirkham-Michael Sherberg-Janet Levarie Smarr (eds.), *Boccaccio: A Critical Guide to the Complete Works*, Chicago, University Press, 2013, pp. 133–143

Usener (1896)

Hermann Karl Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn, Verlag von Friederich Cohen, 1896 (1948<sup>3</sup>)

*Winter's tale* (1611)

William Shakespeare, *Winter's tale*, in Giorgio Melchiori (a cura di), *Teatro completo*, Milano, Mondadori, vol. VI (*Drammi romanzeschi*), 2016<sup>9</sup> («Meridiani»)

*Teseida* (1964)

Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze di Emilia*, a cura di Alberto Limentani, in Vittore Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, vol. II, 1964

## **Abstract**

This paper aims to offer a detailed verse by verse analysis of a trinitarian/ternarian chapter on vices & (moreover) virtues from the *Comedia delle ninfe fiorentine* (1342), also known as *Ameto*, by Giovanni Boccaccio. If the versifying pattern comes from Dante, the two theological sections are imbricated with the arethological and mythologically nuanced section in a original way. Ongoing care has been devoted to stylistic and metric aspects, as well as to the theological (Thomas Aquinas and the Bible) and the intertextual ones. An analysis of the literary structure and the narrative context is included.

## **Parole-chiave**

Boccaccio *Comedia delle ninfe fiorentine* virtù vizi Tommaso Dante metrica

LE FANCIULLE OPALINE DI DINO CAMPANA

1. Movimento

Il motivo del viaggio nello spazio e nel tempo nella poesia di Dino Campana si pone in continuità con la 'poesia di movimento' dantesca, per l'intensità fisica ed energetica delle immagini e per una scrittura che conduce ad un movimento della visione.

I *Canti Orfici* incarnano un processo che prelude ad un transito verso una nuova dimensione, uno spazio onirico e immersivo nel quale la lussuria e la figura femminile ricoprono un ruolo centrale. Fin da Dante e l'Aretino, la prostituta è una potente figura letteraria, che dalla seconda metà dell'Ottocento diviene «centrale alla nuova definizione dell'artista, costretto a confrontarsi col nuovo mondo delle merci»<sup>1</sup>; Campana, ne condivide non solo gli ambienti ma anche l'essere l'oggetto di una pesante opera di controllo sociale.

La successione di scenari onirici come quelli del poema *La Notte* si dispiega attraverso figure seducenti, 'antiche amiche', prostitute dal valore iniziatico che accompagnano l'attraversamento di una soglia:

Venne la notte e fu compiuta la conquista dell'ancella. Il suo corpo ambrato la sua bocca vorace i suoi ispidi neri capelli a tratti la rivelazione dei suoi occhi atterriti di voluttà intricarono una fantastica vicenda [...] E l'ancella, l'ingenua Maddalena dai capelli ispidi e dagli occhi brillanti chiedeva in sussulti dal suo corpo sterile e dorato, crudo e selvaggio dolcemente chiuso nell'umiltà del suo mistero. La lunga notte piena degli inganni delle varie immagini<sup>2</sup>.

Sono figure sublimite dal poeta per attuare un recupero immaginario, che emerge per interpretare momenti rimossi del suo vissuto; rappresentano l'incarnazione di una chimera nella quale Campana riversa il suo desiderio sessuale liberato dai divieti e dai legami. Sono passeggiatrici connotate da un'andatura ipnotica, visioni che incarnano il sentimento di una fugacità evanescente, come emerge da componimenti come *Tre giovani fiorentine camminano* o *Une femme qui passe*:

[...] Andava lasciando un mistero  
Di sogni avverati ch'è folle sognare per noi  
Solenne ed assorto il ritmo del passo  
Scandeva il suo sogno  
Solenne ritmo assorto  
Passò<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Fulginiti (2014), p. 137

<sup>2</sup> Campana (1989), *La Notte*, p. 8

<sup>3</sup> Campana (1989), *Une femme qui passe*, p. 169



Questa poesia contenuta negli inediti ha il titolo in francese per sottolineare che la donna che passa è una *femme publique*, e conferma come «il passo della donna, come il suo piede, e il suo passare, sono sempre decisivi alla vista erotica del poeta»<sup>4</sup>; alla prostituta quindi è connessa un'idea di movimento, non solo per la parola d'ordine di cui si serve per invitare il cliente (andiamo?) ma per preparare colui che la segue all'attraversamento di un accesso: «la prostituta è colei che fa entrare in uno spazio nuovo»<sup>5</sup>, ad essa infatti si associano delle porte che il poeta deve necessariamente varcare, quindi un passaggio dall'aperto al chiuso, da uno spazio conosciuto ad uno ignoto.

Le porte dei *Canti Orfici* sono soglie simboliche che vedono l'alternarsi di piani temporali diversi – il presente della narrazione che apre il poema e un'antiorità attivata dalle figure incontrate durante il vagabondaggio notturno – porte che una volta oltrepassate attivano la materia mnemonica del poeta, portando alla luce visioni passate: il ricordo di un evento come nostalgia estetica, brevi e intense apparizioni di fanciulle, ritorno a sensazioni ideali conservate nel tempo, colori e odori d'estate, visioni riattivate dalle immagini ingannevoli delle forme femminili:

Ne la sera dei fuochi de la festa d'estate, nella luce deliziosa e bianca, quando i nostri orecchi riposavano appena nel silenzio e i nostri occhi erano stanchi de le girandole di fuoco, de le stelle multicolori che avevano lasciato un odore pirico, una vaga gravezza rossa nell'aria, e il camminare accanto ci aveva illanguiditi esaltandoci di una nostra troppo diversa bellezza, lei fine e bruna, pura negli occhi e nel viso, [...] Fu attratta verso la baracca: la sua vestaglia bianca a fini strappi azzurri ondeggiò nella luce diffusa, ed io seguii il suo pallore segnato sulla sua fronte dalla frangia notturna dei suoi capelli. Entrammo<sup>6</sup>.

Campana costruisce una fusione fantasmatica tra la dimensione della festa d'estate, le sue attrazioni e una certa licenziosità, che trova conferma nel fatto che l'attività della prostituzione confluiva negli ambienti dei luna park d'inizio novecento<sup>7</sup>: in una società contadina e conservatrice che ha visto i primi notevoli fenomeni di urbanizzazione ed emigrazione di massa, il pubblico popolare che si reca agli spettacoli delle feste di paese è mosso non solo da semplice curiosità, ma dalla ricerca di emozioni forti, dall'accesso al proibito e all'infrazione di tabù. L'incontro con la prostituta rappresenta una soglia, il passaggio dall'adolescenza all'età adulta. Tutta la poesia di Campana equivale ad un transito, l'attraversamento della soglia intrattiene dunque un rapporto simbolico con la prostituta e con la lussuria.

## 2. Struttura dell'ambiente di piacere

Attraverso l'enfasi del dato cromatico e uditivo, il poeta introduce all'ambiente di lussuria. Si tratta di una nuova immagine di spazio, l'elaborazione di una

---

<sup>4</sup> Bonifazi (2007), p. 183

<sup>5</sup> Bazzocchi (2003), p. 32

<sup>6</sup> Campana (1989), *La Notte*, p. 10

<sup>7</sup> Mazzei (2002), p. 153

[...] linea che si spinge sempre avanti e si restringe per entrare nel chiuso o si allarga per sgorgare all'aperto [...] Questa linea produce il movimento ansioso e frenetico delle visioni nel tempo<sup>8</sup>.

Nella poesia di Campana l'ambiente posttribolare si sottopone ad una risemantizzazione, ovvero in una visione caratterizzata dall'impossibilità di dominarne lo spazio attraverso una sintesi percettiva e narrativa. L'apparire dell'ispirazione poetica sorge nell'equivoca vita notturna, animata dalle voci lubriche di donne-sirene. Nel momento in cui il poeta entra nella baracca del luna park è come Orfeo che varca il regno delle ombre, dove tutte le illusioni sono reali, procedimento che rafforza il suo porsi in una certa continuità con Dante. Durante la fiera estiva di Faenza, Campana incrocia sul suo cammino una ragazza, molto probabilmente una prostituta, che lo guida tra le attrazioni della festa, per poi entrare in un tendone dove scopre la potenza del primo cinema, uno spazio che trasfigura come gli ambienti delle case di piacere, luoghi nei quali ricostruire la percezione e lo sguardo:

Si aprivano le chiuse aule dove la luce affonda uguale dentro gli specchi all'infinito, apparendo le immagini avventurose delle cortigiane nella luce degli specchi [...] Nella stanza ove le schiuse sue forme dai velarii della luce io cinsi, un alito tardato: e nel crepuscolo la mia pristina lampada instella il mio cuore vago di ricordi ancora<sup>9</sup>.

Le donne di questi ambienti mantengono una connotazione positiva per il poeta in quanto tramite al mondo della poesia; le visioni dei corpi femminili dilatati dagli specchi narrate da Campana si ritroveranno negli anni '30 nella serie *Distorsions* del fotografo ungherese André Kertész, nudi femminili ripresi davanti agli specchi deformanti dei luna park, dove le forme allungate rendono i corpi fluttuanti.

L'ancella posseduta dal poeta diviene la sua compagna nel *tour* della festa, fino al viaggio nel mondo delle illusioni che coincide con l'ingresso nella baracca, dove su uno schermo contemplano vedute di città e scene di guerra, per poi vederla allontanare.

### 3. Andare oltre

La successione delle scene è acuita dall'alternarsi delle descrizioni del corpo della ragazza, dal quale si sprigiona una lucentezza che il poeta chiama 'splendore opalino', una dimensione di piacere trasfigurata in una forma astratta, quasi irreali, un bagliore che illumina la sera definita 'mistica' non per sublimare il rapporto appena consumato ma per il suo carattere immersivo in quanto «esperienza totale e profonda, che annulla ogni realtà dell'essere»<sup>10</sup>.

[...] Ella aveva la pura linea imperiale del profilo e del collo vestita di splendore opalino. Con rapido gesto di giovinezza imperiale traeva la veste leggera sulle sue spalle alle mosse e la sua finestra scintillava in attesa finché dolcemente gli scuri si chiudessero su di una duplice ombra. Ed il mio cuore era affamato di sogno, per lei, per l'evanescente come l'amore evanescente [...]<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Bazzocchi (2003), p. 149

<sup>9</sup> Campana (1989), *La Notte*, p. 9, 17

<sup>10</sup> Barberi Squarotti (2003), p. 67

<sup>11</sup> Campana (1989), *La Notte*, p. 16

La prostituta diviene il varco stesso per accedere ad un nuovo spazio, prende una forma evanescente, una visione fluttuante. Sono immagini che la poesia tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento «propone come alternativa tra la dissoluzione del corpo nella vecchiaia e l'alacrità e la vitalità della giovinezza trionfale»<sup>12</sup>; Campana, ponendosi da una prospettiva erotica, rappresenta una variazione del tema, esclude ogni drammaticità, le sue fanciulle dei vicoli aspirano a 'piaceri sterili' e il sesso è al di là dell'amore. Così la descrizione del corpo dell'ancella è resa visione, correlandola a figure alte dell'arte e della letteratura, Sibilla michelangiolesca e la Francesca di Dante. Questo procedimento mira ad amplificare l'esperienza vissuta, sublimando la giovane prostituta attraverso il sogno poetico, fissandone le forme, rendendole esemplari:

[...] A un tratto una porta si era aperta in uno sfarzo di luce [...] una fanciulla inginocchiata, ambrata e fine, i capelli recisi sulla fronte, con grazia giovanile, le gambe lisce e ignude dalla vestaglia smagliante: e sopra di lei [...] una tenda bianca di trina [...] Già era tardi, fummo soli e tra noi nacque una intimità libera [...] Avanti alla tenda gualcita di trina la fanciulla posava ancora sulle ginocchia ambrate, piegate piegate con grazia di cinedo<sup>13</sup>.

La visione del giovane corpo della ragazza è acuita dalle luci e dal candore della tenda, che affollano una scena di apparizioni bianche e luminose, che contrastano con toni cupi e rossastri; se il rosso incarna il divieto, il bianco emerge per contrasto come il colore della liberazione, di un desiderio delicato, colore sul quale il poeta insiste parlando di trine, ornamento non solo delle tende, ma anche quello che contorna la biancheria intima indossata dalle fanciulle in fiore: questo procedimento configura la verginità come condizione fisica e mentale, «stimolo verso la conoscenza, verso uno stato originario e pieno di armonia»<sup>14</sup> che si alterna alla vertigine, una particolare tensione emotiva che permette al poeta di giungere ad un «livello superiore di conoscenza [...] che prepara lo sguardo del poeta alla possibilità di accedere oltre»<sup>15</sup>.

#### 4. La vista deflorata

Il contesto in cui Campana produce è, nel bene e nel male, quello animato dal Futurismo, avanguardia nata in Italia che avrà risonanza anche fuori i confini nazionali, con il quale il poeta si ritrova ad interagire con quello fiorentino, riunito attorno alla rivista *Lacerba*, che propone una «visione liberatoria e sacra della prostituzione»<sup>16</sup>. Seppur non si tratti di un testo italiano, nel 1913, anno in cui i *Canti Orfici* sono già pronti con il titolo *Il più lungo giorno* – versione che verrà smarrita dal duo Soffici-Papini – viene pubblicato il *Manifesto della Lussuria* della futurista francese Valentine de Saint-Point, nel quale la lussuria viene descritta come l'espressione in grado di proiettare al di là di sé stessi, definizione che si adatta alla poetica di

---

<sup>12</sup> Bàrberi Squarotti (2003), p. 56

<sup>13</sup> Campana (1989), p. 12

<sup>14</sup> Catenazzo (2003), p. 133

<sup>15</sup> Ibidem

<sup>16</sup> Fulginiti (2014), p. 138

Campana: difatti, in un passo del poema *La Verna*, il poeta sottolinea il carattere immersivo e totale delle esperienze vissute, confluite in poesia attraverso il ricordo, ricorrendo al maiuscolo per evidenziarne il senso di elevazione raggiunto:

«SALGO (nello spazio, fuori dal tempo)»<sup>17</sup>.

Su un piano prettamente linguistico e narrativo, quella del poeta con la figura femminile è un'esperienza all'insegna del sublime, dal suo etimo *sub limen*, qualcosa che giunge alla soglia più alta, al limite verso qualcos'altro.

Addentrandosi nella poesia *La sera di fiera* ci si ritrova nella stessa dimensione notturna, fatta di incontri fugaci con fanciulle descritte come 'stelle pallide notturne'. L'ambiente è ancora una volta quello posttribolare della festa di paese, accompagnato da un frastuono orgiastico fatto di «lubrici fischi grotteschi e tintinnare d'angeliche campanelle e gridi e voci di prostitute e pantomime d'Ofelia»<sup>18</sup>. L'oscurità di Faenza – chiamata 'perfida Babele', 'paradiso di fiamma' per evidenziare le trame caotiche del sogno in cui è immersa – viene attraversata dalla visione di una figura, una ragazza che guarda le stelle dai cancelli del bordello dove lavora, dalla pelle «rosabruna incantevole dorata da una chioma bionda»<sup>19</sup>; pur non essendo quella fine e bruna dalla frangia notturna della prosa *La Notte*, anch'essa è pervasa da una lucentezza opalina che lacera lo spazio notturno, «le membra femminili prendono il biancore della purezza e dell'apparizione, si illuminano alla luce della libera vita»<sup>20</sup>, evidenziandone ancora il movimento e il cromatismo in quanto «fresca incarnazione di un mattutino sogno/Che soleva passare silenziosa/E bianca come un volo di colombe»<sup>21</sup>. Ma alla visione di grazia incarnata dalla ragazza segue una sensazione di dolore provata dal poeta, sensazione che nella poesia *L'invetriata*, ancora una volta durante una sera d'estate, è rappresentata come una «piaga rossa languente»<sup>22</sup>, mentre nella *Chimera*, alla fanciulla chiamata 'regina adolescente' segue un «ignoto poema di voluttà e di dolore»<sup>23</sup>. La verginale adolescente è presentata pallida, con una linea di sangue che ne evidenzia le labbra.

Ricorrere a questo elemento associandolo agli ambienti posttribolari, apre ad una ulteriore interpretazione della lussuria, da *luxum*, nel senso di lussato<sup>24</sup>, un piacere quindi che rivela una ferita, un impedimento. In Campana potrebbe essere rappresentato dalla cecità, per la qualità lacerante e orgiastica che assegna alla luce, dal balenio rosso delle mura di Faenza alle luci penetranti dei lampioni dei vicoli genovesi, da quella sanguigna dei portici di Bologna a quelle dei bordelli:

---

<sup>17</sup> Campana (1989) *La Verna*, p. 43

<sup>18</sup> Ivi, *La sera di fiera*, p. 29

<sup>19</sup> Ibidem

<sup>20</sup> Bonifazi (2007), p. 63

<sup>21</sup> Campana (1989), *La sera di fiera*, p. 29

<sup>22</sup> Ivi, *L'invetriata*, p. 127

<sup>23</sup> Ivi, *La Chimera*, p. 23

<sup>24</sup> Giorello (2010), p. 13

Nel tepore della luce rossa, dentro le chiuse aule dove la luce affonda uguale dentro gli specchi all'infinito fioriscono sfioriscono bianchezze di trine [...] Dell'amore si sente il fascino indefinito [...] un vago bagliore che è negli occhi il ricordo delle lacrime della voluttà [...] polvere luminosa che posa nell'enigma degli specchi<sup>25</sup>.

In una forma allusiva di accecamento dal carattere erotico, in quanto simbolo di una privazione sessuale della vista, il poeta rimarca un dolore visivo provocato dalle luci che si riverberano negli specchi, che ne amplificano la potenza, e la fanciulla ingloba dentro sé questa lucentezza di carne tanto da trapassare il suo sguardo:

O il tuo corpo! Il tuo profumo mi velava gli occhi [...] e le timide mammelle erano gonfie di luce [...] alitarono a una più chiara luce le mie membra nella tua docile nuvola dai divini riflessi [...] appari nel velo dei fiumi di viola. Come una nuvola bianca presso al mio cuore<sup>26</sup>.

Narrando del piacere dei contatti dei corpi e della loro contemplazione, Campana congiunge il piacere sessuale a quello della visione: la prima esperienza da spettatore al cinema insieme alla fanciulla si configura come esperienza di iniziazione sessuale, la vista viene deflorata dalla luce di sogno proiettata, lacerando l'integrità della condizione di separazione tra lo spettatore e lo schermo, in uno scontro tra bianchi accecanti. L'immagine, attraversata da un desiderio sessuale, ambisce a penetrare lo spazio vitale dello spettatore e a superare i limiti del suo corpo.

La dinamica dell'eros campaniano si configura come un vizio ma al tempo stesso una virtù, per il suo predisporre alla creazione, è uno spazio nel quale il poeta si incammina oltre la sua soggettività. Il concetto di lussuria campaniano incarna quindi un senso di liberazione dalla realtà quotidiana dei divieti e delle sofferenze, attraverso la ricerca di visioni ritrovate di grazia e bellezza, di nuovi spazi dove poter sublimare la propria individualità con l'estasi e il sogno della poesia.

Massimo Clemente  
massimoclemente24@gmail.com

---

<sup>25</sup> Campana (1989), *III. Fine*, p. 19

<sup>26</sup> Campana (1989), *Il Viaggio e il Ritorno*, p. 17

## Riferimenti bibliografici

Campana (1989)

Dino Campana, *Opere*, Milano, Tea, 1989

Mazzei (2002)

Luca Mazzei, *Dino Campana o della morte al cinema*. In Ivelise Perniola (a cura di), *Cinema e Letteratura: percorsi di confine*. Venezia: Marsilio, 2002

Bazzocchi (2003)

Marco A. Bazzocchi, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, San Cesario di Lecce, Manni, 2003

Bàrberi Squarotti (2003)

Giorgio Bàrberi Squarotti, *Campana, la Matrone e l'Ancella*. In Marcello Verdenelli (a cura di), *O poesia tu non più non tornerai. Campana Moderno*, Macerata, Quodlibet, 2003

Catenazzo (2003)

Tiziana Catenazzo, *Verginità e vertigine nei paesaggi di Dino Campana*. In Marcello Verdenelli (a cura di), *O poesia tu non più non tornerai. Campana Mo-derno*, Macerata, Quodlibet, 2003

Bonifazi (2007)

Neuro Bonifazi, *Dino Campana. La storia segreta e la tragica poesia*, Ravenna, Longo Editore, 2007

Giorello (2010)

Giulio Giorello, *Lussuria. La passione della conoscenza*, Bologna, il Mulino, 2010

Fulginiti (2014)

Valentina Fulginiti, *Passeggiate nella città proibita: prostituzione, erotismo e trasgressione ne L'incendiario di Aldo Palazzeschi*

<<https://escholarship.org/uc/item/2s25c07m>>

*This article delves into the theme of lust as portrayed in Dino Campana's poetry. It focuses on the depiction of the prostitute and her intriguing role in the poet's creative journey, serving as a gateway to a transformative threshold. Through Campana's verses, the portrayal of the female figure and the ambiance of the brothel oscillate between vice and virtue. The absence of dramatic tension underscores the poet's intimate exploration of lust, blurring the lines between moral judgment and artistic expression.*

**Parole-chiave: Dino Campana; prostituta; lussuria; luce; vista**





MARIA GALDI, *DE INVIDIA: DA VIZIO A DOLORE MENTALE,*  
LA SOFFERENZA NASCOSTA

## Introduzione

Sono molte le definizioni che vengono accostate al concetto di invidia: essa è considerata un vizio capitale, un peccato di cui ci si può macchiare, un'emozione, una sensazione, un dolore mentale. Può essere osservata da molteplici punti di vista, dai più giudicanti, che la condannano, ai più analitici, che cercano di comprenderne le logiche sottese. Il dato di fondo dal quale è bene partire, che accomuna tutte queste visioni, è che si tratta di qualcosa che non genera piacere, ma anzi, al contrario, arreca danno e dolore a chi ne è portatore, generando astio e malevolenza in chi si ha intorno, oltre che a costringere l'invidioso a dover ammettere di essere irrimediabilmente inferiore all'altro, infatti:

*L'invidioso è costretto a nascondere il suo sentimento e a non lasciarlo mai trasparire, perché altrimenti darebbe a vedere la sua impotenza, la sua inferiorità, la sua sofferenza [...] è un sentimento 'inutile' perché non approda al recupero e alla valorizzazione di sé, 'doloroso' perché rabbuia e impoverisce il mondo, e per giunta è un sentimento che bisogna tenere 'nascosto', senza quindi neppure il conforto che può venire dalla comunicazione.<sup>1</sup>*

L'invidia, secondo Nietzsche, è un vizio che troverebbe terreno assai fertile in contesti nei quali è diffuso il principio di uguaglianza. Quando qualcuno spicca nella folta massa del volgo, ecco che l'invidia innesca il suo meccanismo, che spinge l'invidioso a bramare un riallineamento, che porti tutti almeno allo stesso livello, se non addirittura più in basso di lui:

---

<sup>1</sup> Galimberti (2015), p. 36.

*Dove realmente l'uguaglianza è penetrata ed è durevolmente fondata, nasce quell'inclinazione, considerata in complesso immorale, che nello stato di natura sarebbe difficilmente comprensibile: l'invidia. L'invidioso, quando avverte ogni innalzamento sociale di un altro al di sopra della misura comune, lo vuole riabbassare fino ad essa [...]. Egli pretende che quell'uguaglianza che l'uomo riconosce, venga poi anche riconosciuta dalla natura e dal caso. E per ciò si adira che agli uguali le cose non vadano in modo uguale.<sup>2</sup>*

Ma qual è il contesto da cui nasce questo vizio? Salvatore Natoli individua la sua genesi nel concetto di impotenza, intesa sia come impotenza di fatto, che come sentimento di impotenza:

*Lo stato di impotenza non coincide con l'assenza di potenza, poiché in questo caso si identificherebbe in assoluto con la morte. Al contrario, l'impotenza o è una potenza che fallisce la meta o è una potenza legata e comunque impedita; [...] C'è dunque impotenza laddove il grado della propria potenza non è sufficiente per attingere la meta del desiderio.<sup>3</sup>*

Il desiderio negato sarebbe allora il senso profondo di questa impotenza, che vede però le sue radici nel confronto. Il desiderio negato di per sé porta alla rinuncia e alla delusione, ma è l'entrare in gioco del confronto, con qualcuno che ha invece raggiunto quel medesimo risultato, quella meta, che innesca il meccanismo del dolore e, dunque, dell'invidia.

*Quando l'impotenza pesa ed è fatta pesare non la si sopporta più e la si rovescia contro gli altri non cessando per altro di danneggiare sé stessi: per questo l'invidia, nel suo nocciolo, coincide con il tormento dell'impotenza. Ma se l'invidia è tormento, a differenza di ogni altro vizio è un vizio che non dà piacere. Nell'invidia l'individuo logora sé stesso senza alcun beneficio e si consuma nel desiderio inestinguibile della distruzione dell'altro [...]. Per l'invidioso [infatti] vi è delusione anche quando fosse capace di condurre a compimento la propria strategia di distruzione.<sup>4</sup>*

---

<sup>2</sup> Nietzsche (1979), pp. 153-154.

<sup>3</sup> Natoli (2017), p. 64.

<sup>4</sup> Ivi, p. 65.

L'invidioso, allora, è un perenne insoddisfatto, frustrato dal suo sentimento di impotenza, incapace di trarne piacere, finanche quando dovesse riuscire a distruggere l'origine del suo invidiare, disprezzato e giudicato dalla società se non anche addirittura da sé stesso.

L'unica cosa che sembra lenire questo senso di impotenza è la distruzione. Da qui l'istanza negativa propria dell'invidia e di chi la prova, visto come crudele e da evitare. Proprio la sfera del 'vedere', come si approfondirà anche più avanti, è molto importante in questo contesto. L'invidioso non solo non tollera la vista dei successi altrui, ma risulta anche invisibile, ovvero odioso (visto sotto una luce negativa), al prossimo<sup>5</sup>. Dunque, non solo non vede i suoi successi, poiché frustrato da un forte senso di impotenza, non sopporta poi neanche quelli degli altri, ed è infine lui stesso mal visto, visto cioè come l'elemento dissonante e distruttivo della situazione.

Questo forte legame tra vista e invidia viene reificato in Dante e nel suo celeberrimo capolavoro: la Commedia. Dante colloca gli invidiosi nel Purgatorio, nella seconda cornice. Qui essi espiano la loro colpa d'invidia, patendo la loro pena: seduti accostati ad una roccia e coperti di cilici, panni grezzi utilizzati per espiare il peccato, hanno gli occhi chiusi, cuciti da un fil di ferro, dal quale sgorgano copiose lacrime. Con una pena del contrappasso assai cruenta e penosa, agli invidiosi è tolta la vista, privazione che pare estendersi anche all'ambiente che occupano, che risulta essere quasi privo di colori, livido e predominato dal grigiore della roccia e del grezzo panno che vestono:

*E come a li orbi non approda il sole  
Così a l'ombre quivi, ond'io parlo ora,  
luce del ciel di se largir non vole;  
chè a tutti un fil di ferro i cigli fòra  
e cuce sì, come a sparvier selvaggio  
si fa però che questo non dimora.<sup>6</sup>*

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 69.

<sup>6</sup> Alighieri (2016), Canto XIII, 67-72.

Nei prossimi paragrafi si vorrà compiere un excursus di stampo comparatistico sull'argomento invidia, mettendo in relazione tre ambiti in particolare: la psicanalisi, e gli apporti derivanti dallo studio in questo settore, la letteratura e l'arte, nell'intento di indagare il concetto da molteplici punti di vista, assumendo di volta in volta la nomenclatura più adatta al contesto: sentimento, peccato, vizio, emozione, dolore, cercando di capire cos'è l'invidia, come viene rappresentata, come viene esperita.

### **Che cos'è l'invidia? La risposta della psicanalisi: tra emozione e dolore mentale**

Il percorso che vorrà qui esser delineato prende le mosse dalla definizione classica di invidia e dalle sue declinazioni letterarie e artistiche, volgendo innanzitutto l'attenzione all'interesse che la psicanalisi ha dimostrato rivelarsi molto proficuo. Lo stampo comparatistico di questo contributo si esplica quindi in un'analisi del fenomeno invidia ad ampio spettro, volendosi soffermare su più livelli di analisi, a seconda della lente con la quale lo si legge: sentimento, peccato, dolore.

Che cos'è, dunque, per la psicanalisi, l'invidia? La definizione che ne fornisce Paolo Rocco la configura come «quella particolare forma di dolore mentale che è connessa alla percezione della differenza a proprio svantaggio»<sup>7</sup>.

Ecco, allora, che accanto alla definizione di vizio o peccato, con le quali l'invidia viene tipicamente etichettata, e a quella di emozione, più propriamente utilizzata dalla scienza, si aggiunge quella di 'dolore'. L'invidioso-peccatore è tale poiché, seguendo il vizio, commette un peccato, trasgredisce alla legge di Dio, poiché tale atteggiamento presuppone spesso una serie di azioni maligne, volte a placare il senso di insoddisfazione, frustrazione, che sente chi invidia, e a ridimensionare ciò che l'invidiato è o possiede, nel tentativo di offuscare il paragone con il meglio da sé, o con ciò che qualcun altro ha in più, con una qualunque differenza che vede il peccatore in una condizione di svantaggio. Si pecca perché si è portati, da queste spiacevoli sensazioni, a voler distruggere l'origine di tale bruciante confronto. Si

---

<sup>7</sup> Rocco (1998-99), p. 1.

pecca e, dunque, non si rispetta la legge di Dio. La visione religiosa è dunque chiara: il vizio genera peccato ed è da ripudiare, il peccatore da condannare e, solo in seguito, con svariate formule e riti, eventualmente riammettere al perdono.

L'invidioso indagato clinicamente è invece un essere umano capace di emozione, sensiente, poiché si è dinanzi a un fenomeno psichico che riguarda tutti, che è insito in ogni essere umano. Quando, però, l'invidia valica i confini del pensiero momentaneo e inizia ad inficiare diversi aspetti della vita dell'individuo, ecco che lo studio può farsi più approfondito, ed è necessario andar oltre la limitante definizione di emozione, per approdare alla ben più specifica categoria del 'dolore'. L'analisi scientifica dell'individuo invidioso non vuole assolverlo, né condannarlo, ma mantenersi in uno stato di neutralità: la parola 'dolore' non presuppone o ammette né peccato, né perdono.

La teoria psicanalitica classica pone in relazione invidia e morte, decretando la prima diretta espressione della seconda, e ne delinea le diverse caratteristiche: essa viene descritta come «insensata, ereditaria, biologicamente fondata, imm modificabile e solo parzialmente integrabile»<sup>8</sup>.

Il dato più interessante di questa successione di parole che la riguardano risiede, secondo il giudizio di chi scrive, nell'apposizione 'ereditaria'. L'invidia, vista in questo contesto come un istinto, non differirebbe allora dagli altri, che sono «biologicamente determinati, speciespecifici, strutturati nella filogenesi ed acquisiti dal singolo individuo per via ereditaria»<sup>9</sup>.

Al pari degli istinti, legati alla sopravvivenza della specie, l'invidia verrebbe trasmessa di generazione in generazione, in maniera ereditaria. Un esempio di questa teoria è rintracciabile negli studi di Freud, che, vicino alle idee di Lamarck<sup>10</sup>, credeva fermamente nella trasmissione ereditaria dei caratteri acquisiti, e dunque anche l'invidia, vista al pari di un istinto, sarebbe stata ereditaria, e non solo: come ogni altro istinto sarebbe stata fissa, seppur modificabile con estrema difficoltà e in modalità specifiche, sia nell'individuo che

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 2.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem.

nell'intera specie. È bene ricordare come, però, per Freud l'invidia non venisse considerata nella sua autonomia, ma limitatamente al complesso dell'invidia del pene.

La svolta nello studio psicanalitico sull'invidia giunge con il lavoro di Melanie Klein, con la quale il binomio invidia-morte torna ad essere centrale, seppur con una differenza importante: l'invidia è una diretta espressione dalla pulsione di morte, ma non un suo sinonimo. Essa assurge a 'pilastro della vita psichica' e viene definita 'motore della mente'. L'invidia torna ad essere considerata innanzitutto ereditaria, posseduta dall'essere umano poiché ormai una delle caratteristiche psicologiche di base. Essa è distruttiva, poiché spinge all'azione, all'agire al fine di eliminare l'origine del dolore che causa e che rappresenta. Il cuore della teoria psicanalitica classica Kleniana consiste allora nella ricerca di una terapia. Essa è possibile solo presupponendo due fondamentali elementi: il riconoscerne la non onnipotenza, così da ridimensionarla e rendere sopportabile l'invidia stessa e i suoi effetti sull'individuo, e il riconoscerla come generatrice di pulsioni distruttive, esse stesse base dei disturbi psichici che possono riguardare l'individuo, nel tentativo che la sua mente compie di farvi fronte.

L'invidia, dunque, è qualcosa che è in ognuno di noi e che, in quanto processo psichico, è multifaccettato e incredibilmente complesso. La psicanalisi moderna è in grado di analizzare ogni suo sub-aspetto: somatico, intrapsichico, relazionale, ma ciò su cui in questa sede è volontà soffermarsi, al fine di comprendere i lineamenti essenziali di un concetto tanto vasto e ramificato, è il suo essere definibile 'dolore mentale', nomenclatura che rende possibile l'osservanza del fenomeno da un punto di vista nuovo, più empatico, quasi compassionevole, scagionante e non giudicante, come in passato.

Accanto ai molteplici altri tipi di dolore mentale, come il dolore mentale depressivo, l'umiliazione, la vergogna, la colpa, la paura, l'ansia, l'angoscia e molti altri, l'invidia viene letta in questo caso da una prospettiva psicanalitica

*che si fondi su un paradigma adattivo-cognitivistico-relazionale [...] [nel quale questo] dolore mentale può essere visto come un'emozione spiacevole che realizza la conoscenza emotiva di una realtà o*

*comunque di una situazione (soprattutto relazionale) che ha danneggiato (nel passato), sta danneggiando (nel presente) o può danneggiare (nel futuro) il soggetto.<sup>11</sup>*

Il pensare all'invidia come dolore mentale presuppone il collocare in strettissima relazione con essa il concetto di mancanza. Si è invidiosi quando si constata di essere manchevoli di qualcosa, sia esso un oggetto materiale o una virtù immateriale e quando questo qualcosa che manca è nelle mani o nella mente di qualcun'altro. Tale mancanza genera una sensazione spiacevole, profondamente scomoda per chi la sperimenta. Ecco allora che la si può considerare uno

*specifico dolore mentale, [una] specifica emozione dolorosa [...] adeguata alla percezione che noi non siamo o non abbiamo qualcosa di buono, ammirato, desiderabile o desiderato, che le altre persone sono o hanno. L'invidia è la percezione delle differenze con proprio svantaggio.<sup>12</sup>*

È lapalissiano, a questo punto, sciogliere l'equivoco di fondo che perseguita Invidia: essa non è negativa di per sé, ma lo sono i tentativi, la maggior parte delle volte maldestri inadeguati e inconcludenti, di mitigarla, di farla tacere, di eclissarla, di annientare questo dolore mentale pesantissimo, facendo violenze o torti al prossimo. Si pensa spesso infatti a chi subisce l'invidia altrui, sentendosi inquinato e lordato da cattiverie e negatività, ma poco all'invidiante, a colui che attivamente agisce, solo ed unicamente per alleviare il doloroso fuoco che rode l'animo. Il rigore della scienza sembra venir meno, pur essendo doveroso spezzare una lancia nei confronti della controparte, non offesa, ma in questo caso offensiva, poiché di fatto vittima essa stessa di un dolore, seppur in una qualche misura autoinflitto. L'invidia inficia i rapporti umani e mina la vita di chi ne è colpito, sin nelle più intime dinamiche familiari e quotidiane. L'atrocità di questo dolore mentale, secondo gli studi condotti da Roccato, avrebbe due rizomi, non antitetici, quanto piuttosto cumulativi. Il primo si basa su un atavico retaggio evolutivo, che riguarderebbe quindi tutto il genere umano: partendo da una situazione evolutiva infantile e volendo porsi dal punto di vista di

---

<sup>11</sup> Roccato (1998-99), p. 8.

<sup>12</sup> Ivi, p. 10.

un bambino del paleo-neolitico, il sentimento dell'invidia sarebbe risultato essenziale. Il constatare di trovarsi in una situazione di svantaggio, che in un tale contesto avrebbe potuto voler dire morte, significava avere l'istinto di mettere in atto tutta una serie di azioni volte all'uscire da questo svantaggio e dunque salvarsi. Questo istinto, generato da una constatazione, sarebbe però dovuto essere forte, tanto da spingere all'azione. Ecco allora che il sentimento, il dolore mentale dell'invidia, deve essere intenso, deve essere un campanello d'allarme abbastanza potente da mettere in moto una reazione efficace ed efficiente. In questa prima, non verificabile e, dunque, solo ipotizzabile spiegazione del perché il dolore mentale dell'invidia sia tanto pungente, è importante notare come

*la funzione di questo specifico dolore mentale è quella di segnalare che si è realizzata o che si va profilando una situazione di svantaggio che, se trascurata, può condurre alla desolazione e alla non sopravvivenza.<sup>13</sup>*

Se questa prima spiegazione rende l'invidia persino utile alla specie umana tutta, la seconda la lega invece al singolo individuo e alla sua storia personale. Partendo sempre da una situazione psichica infantile, l'invidia:

*riguarda bambini ed ex-bambini che, senza riconoscimento e senza risonanze emotive, hanno dovuto patire l'umiliazione di percepire sé stessi del tutto impotenti di fronte al sottrarsi beffardo di una persona che per loro costituiva l'oggetto d'amore non solo bramato, ma soprattutto ammirato.<sup>14</sup>*

E ancora:

*[riguarda soprattutto] bambini che non furono riconosciuti in questa loro specifica sofferenza, ma che spesso, anzi vennero crudelmente derisi per essa, e che quindi non poterono renderla pensabile. Ed è la non pensabilità quella che rende traumatica un'esperienza.<sup>15</sup>*

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 11.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem.



Atavica o radicata nei meandri dell'infanzia del singolo, provvidenziale ai fini della sopravvivenza o brutalmente traumatica, l'origine dell'invidia evoca un vissuto sofferto e ragioni vitali che la portano ad esistere, rendendo meno severo lo sguardo sull'invidioso, osservabile, sotto la luce psicanalitica, come un sofferente e un incompreso, un individuo in lotta con il mondo e con sé stesso, nella speranza di uscire vittorioso dal quel processo di disperata ricostruzione del proprio sé che è in atto da tempo.

La questione dell'invidia si risolve, come si vedrà più avanti in questo contributo, nelle strategie attuabili per la sua gestione. Alla luce di tutto ciò, sarà allora sorprendente volgere lo sguardo alle rappresentazioni dell'invidia nella letteratura, laica quanto religiosa, nell'arte e nella performatività, e alle sue declinazioni, che la vedono più spesso vizio da giudicare, che dolore da arginare.

### **Le rappresentazioni dell'invidia: invidia tra religione, letteratura e arte**

L'invidia è, dagli albori della storia letteraria, un topos molto interessante e produttivo: moltissime opere storiche, romanzesche, religiose, filosofiche e non solo trattano gli intrecci e le conseguenze di invidie feroci e trascinanti, ma anche le implicazioni psicologiche di questa emozione o, per meglio dire, dolore mentale.

Si può iniziare questo volo pindarico sulla produzione letteraria che vede un saldo legame con l'invidia dall'ambito che per eccellenza la considera un peccato, ovvero l'ambito cristiano, prendendo in esame alcuni esempi derivanti dal più grande *best seller* di tutti i tempi: la Bibbia, a partire dalle invidie che riguardano la progenie di Adamo ed Eva e quella di Isacco e Rebecca. Queste invidie fraterne sono tra gli esempi più eloquenti di rappresentazione letteraria dell'invidia, vista come ancora oggi, nello stesso contesto fraterno, si insinua nelle dinamiche familiari e quotidiane di molti. Caino e Abele, Giacobbe ed Esaù, si trovano a percorrere binari simili: Caino è invidioso del favore che Dio mostra

verso Abele e i suoi sacrifici, e questo dolore lo porta al gesto estremo dell'assassino<sup>16</sup>; allo stesso modo, seppur con un esito meno tragico, che non approda all'omicidio, l'invidia segna anche il rapporto tra i fratelli gemelli partoriti da Rebecca e in contesa per la benedizione di primogenitura del padre. Anche in questo caso, l'invidia segna i rapporti familiari e dà il via a una serie di inganni e sviluppi che portano al peccato e a effetti distruttivi. Sempre nell'ambito delle invidie tra fratelli in ambito religioso, si può infine ricordare la parabola del Figliol Prodigo, nella quale il fratello maggiore, pur dissipando ricchezze e allontanandosi dalla famiglia, viene accolto e festeggiato al suo ritorno, più di quanto si fosse mai fatto con il fratello minore, ligio e ubbidiente. Ciò suscita quindi i malumori e dunque le invidie di quest'ultimo, che non mancherà di far notare al genitore la situazione di svantaggio nella quale viene a trovarsi, in confronto al fratello maggiore.

Un ultimo esempio dai testi sacri, non può che essere Giuda e il suo tradimento, derivante ancora una volta da una comparazione, tutta a suo svantaggio, con Gesù e la sua virtù indubbiamente superiore.

Volgendo lo sguardo alla sfera più propriamente letteraria, le testimonianze riportabili in questa sede sono molteplici. Tra queste, è certamente da annoverare Shakespeare e la sua tragedia Otello. Iago, protagonista della vicenda, incarna perfettamente l'individuo invidioso, come colui che, annesso dal sentimento e dalla sua dirompenza, ne è divorato, tanto da arrivare all'azione: Iago odia Otello, vorrebbe rovinargli l'esistenza con tutto sé stesso e ben esprime questo suo sentire nel suo celebre monologo:

*Io odio il Moro... Si è anche bisbigliato, qua e là, che egli mi abbia sostituito nel dovere coniugale tra le mie lenzuola.*

*Non so quanto sia vero, ma per un semplice sospetto del genere io agirò come avessi certezza.*

*Di me egli si fida; e tanto meglio agiranno su di lui le mie macchinazioni.*

*Cassio è un bell'uomo... Vediamo un po'...*

*Prendergli il posto, e far culminare il mio piano in un colpo doppio...*

*Ma come? Come?*

---

<sup>16</sup> Caino e Abele, 2005.

... Ecco... *Fra un po' di tempo, potrei stillare nell'orecchio di Otello che Cassio è troppo in intimità con sua moglie.*

*Cassio ha un aspetto e un carattere soave, che sembran fatti apposta per far sospettare gli uomini e per far girare il capo alle donne.*

*Il Moro è d'indole semplice e franca.*

*Crede onesti quegli uomini che appena lo sembrano. E si farà menare per il naso docilmente come un somaro.*

*Ho trovato... L'idea c'è.*

*Poi l'inferno e la notte porteranno alla luce questo parto mostruoso.*<sup>17</sup>

Grazie alla sua viva intelligenza attuerà scaltri inganni, che culmineranno poi nel finale tragico. Il tema dell'invidia è chiave e cardine dell'azione e si mescola alla gelosia e alla rabbia configurandosi come l'origine di tutti i mali.

Spostando diacronicamente l'analisi, un altro personaggio che tipicamente viene accostato all'invidia è Javert, protagonista dell'opera del 1862 di Victor Hugo *I Miserabili*. Anche in questo caso, seppur in misura minore, il soggetto invidioso viene rappresentato come l'antagonista della storia, o comunque come una figura mai del tutto positiva, tormentata da ombre e oscurità che ne velano l'immagine. La tensione che in tutta l'opera è presente tra Javert e Jean, l'ex galeotto da rincorrere e assicurare alla legge, nasconde *in nuce* proprio una profonda invidia del primo nei confronti del secondo, tanto radicata che scaturirà in una spiccata superbia, generatrice di soprusi, derivanti però da un profondo senso di impotenza<sup>18</sup>.

Un altro celebre antagonista è sicuramente l'Uriah Heep nel *David Copperfield* di Dickens. Qui il ritratto dell'avvocato, ostentatore di umiltà quanto di ipocrisia è perfettamente riconducibile all'invidioso: aspetto e interiorità coincidono, in una sgradevolezza interiore che, proprio come si trattasse del *Ritratto di Dorian Gray*, ne segna anche i lineamenti.

L'invidia in letteratura ha spessissimo dunque una connotazione negativa e distruttiva, antagonista: essa genera a cascata delitti, intrighi, trame volte all'annientamento altrui e

---

<sup>17</sup> *Il monologo di Iago da Otello di William Shakespeare, 2022.*

<sup>18</sup> *L'Invidia: un'imperfezione orrenda, 2019.*

spesse volte segna anche l'esteriorità di chi ne è portatore, come fosse un marchio di cattiveria, caratteristica che di frequente viene apposta all'invidioso.

Non solo però la letteratura, ma anche il mondo dell'arte è fucina di importanti rappresentazioni di questo vizio capitale. La più celebre è l'affresco datato 1306 circa, ad opera di Giotto, parte del ciclo della Cappella degli Scrovegni, a Padova.



Fig 1: L'affresco di Giotto, a Padova.

Fonte: <https://www.odysseo.it/quella-vecchia-cieca-dellinvidia/>

L'opera raffigura una donna anziana, che ha un serpente che le esce dalla bocca, che le si ritorce contro colpendole gli occhi, in riferimento al significato stesso della parola 'invidia'. L'animale simboleggia una delle prime azioni che scaturiscono dal provare invidia verso qualcuno: il dirne male, atto però che finisce per colpire l'invidiante stesso, che infatti è attaccato agli occhi dall'animale. L'etimologia della parola 'invidia' ha difatti strettissimi legami con l'ambito della vista: deriva dal verbo 'vedere', seppur con l'aggiunta del prefisso '-in-', con valore privativo. Dunque, l'invidia è un 'non vedere', un guardare male, con negatività<sup>19</sup>. Si potrebbe interpretare in duplice chiave: 'non vedere' ciò che si ha, non apprezzare ciò che si è, escludendo *in toto* dalla propria visione metaforica la gratitudine; e

---

<sup>19</sup> La parola della settimana è INVIDIA, 2020.

‘vedere male’, ovvero con uno sguardo distorto, malvagio, l’altro e tutto ciò che è e che possiede, in un confronto che si rivela essere sempre svantaggioso, poiché cieco dinanzi alle proprie qualità e fortune.

Compiendo un balzo di molti secoli, giungendo sino alla contemporaneità, ecco che ancora l’arte si interessa agli stati mentali dell’essere umano, includendo tra questi anche vizi, peccati, sentimenti. L’esempio che vorrà essere proposto in questa sede è l’installazione esperienziale Mandala Lab@BAM, che nasce dalla collaborazione tra il Rubin Museum of Art di New York e BAM, la Biblioteca degli Alberi di Milano<sup>20</sup>. Invidia è una delle cinque stanze di un percorso immersivo, che ne dedica una specifica anche a Orgoglio, Attaccamento, Rabbia e Ignoranza. L’esperienza in queste stanze mira a trasformare questi stati mentali, visti tipicamente in maniera negativa, attraverso le tecniche della tradizione buddista tibetana. La stanza dell’invidia è, naturalmente<sup>21</sup>, verde e consiste in uno spicchio di una struttura circolare che racchiude tutte le stanze, adibita a gradinata, coperta da morbidi cuscini sui quali sedersi ed immergersi nella visione proposta di fronte.

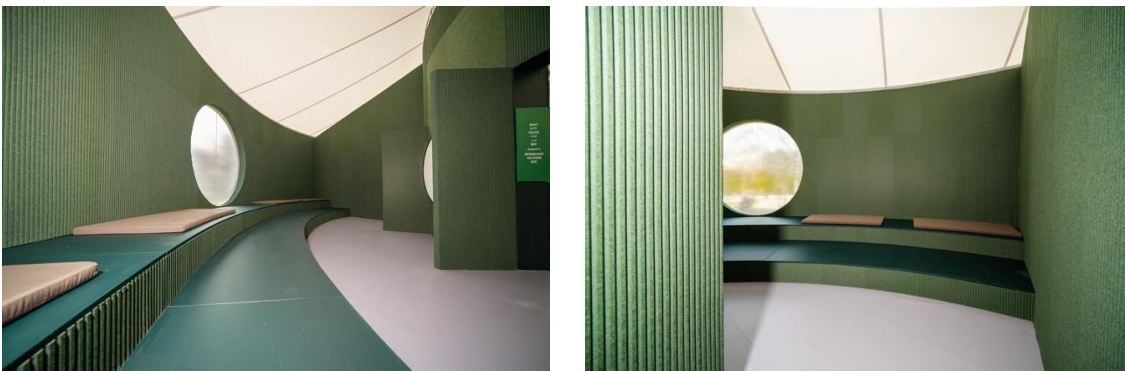


Fig 2 e 3: l’interno della stanza Invidia.

Fonte: <https://bam.milano.it/mandala-lab/>

È infatti presente uno schermo rotondo sul quale è riprodotto, mediante il movimento di cerchi concentrici in movimento, il lento pulsare del respiro umano. Si è invitati a seguire il movimento dei cerchi, che tutti insieme si allargano all’inspirazione e si restringono

---

<sup>20</sup> L’installazione è stata visitabile dal 24 marzo al 21 aprile 2024 a Milano.

<sup>21</sup> Come da tipica espressione, ‘essere verdi d’invidia’. Questo detto deriverebbe dall’eccesso di bile prodotto da questo sentimento. Bile che è, appunto, verde.

all'espiazione, nell'intento di innescare un rilassamento, che è principio di meditazione. Proprio questa tecnica può essere risolutiva per l'invidioso. Un balsamico respiro atto a ritrovare il momento presente ed il proprio focus, concentrandosi sulla respirazione e sul rilassamento, puntando a ricercare la gratitudine, allontanandosi dal confronto e dalla negatività.

L'installazione è frutto di una collaborazione tra artisti e neuroscienziati, che hanno elaborato questa rappresentazione, nella quale immergersi e respirare.

*EXPERIENCE: Can you breathe out envy and breathe in joy and appreciation?*

*Breathing is the first thing you do in life. It will also be the last. And yet we largely take it for granted.*

*Take a moment to focus on your breath. Inhaling and exhaling only through your nose, match the rise and fall of your breath to the light in the center of the room.*

*The light pulse is set to just over ten seconds per breath cycle. According to scientific studies, this seems to be when oxygen intake is most efficient. At this point our mind and body can begin to find balance and promote healing.*

*Breathing together is an intimate act. Studies show that synchronizing actions with others can foster empathy and unity in a group.<sup>22</sup>*



Fig 4: lo schermo e alcuni astanti, all'interno della stanza.

Fonte: <https://bam.milano.it/mandala-lab/>

Il respiro, la meditazione, come strategia per espiazione, letteralmente, l'invidia via da sé. Nel prossimo paragrafo verranno indagate alcune metodologie che la psicoanalisi fornisce, al fine di allontanare dal proprio sé quel fardello che è il dolore mentale dell'invidia.

---

<sup>22</sup> Testo trascritto da contenuti presenti all'installazione.

## **Come la mente gestisce l'invidia: tentativi di annientamento e constatazioni**

Il dolore mentale provato dall'invidioso può essere gestito e in alcuni casi risolto mediante tecniche specifiche e accorgimenti mirati, che spesso vengono messi in atto dall'invidioso stesso, per placare il bruciante dolore in atto.

Ci sono vari gradi d'azione, analizzati dalla psicanalisi, che percorrono un climax discendente, dai più negativi ai meno: dall'annullamento, all'attenuamento fino alla prevenzione e al semplice riconoscimento del dolore mentale.

L'invidioso tenta di eliminare del tutto il suo dolore mentale con metodi innanzitutto distruttivi. Tende cioè a voler eliminare la fonte del suo dolore, sia essa un oggetto o una certa qualità. Il soggetto in questi casi è alla spasmodica ricerca di un equilibrio tra vantaggi e svantaggi, in un confronto senza fine con l'altro da sé. Queste dinamiche generano una vasta gamma di emozioni, prima fra tutte la rabbia, che è essa stessa una modalità per eliminare il dolore: accecandosi di rabbia, l'invidioso tenta di scacciare via ciò che prova. Molto spesso, inoltre, chi invidia disprezza ciò che invidia, confermando il famoso detto che insegna che in fondo chi disprezza altro non fa che apprezzare sotto mentite spoglie.

L'invidia è sempre considerata di per sé negativa nel suo complesso, ma sarà ormai chiaro come essa derivi da una debolezza, da un profondo dolore che, sebbene generi molta negatività e sovente persino nefandezze, si caratterizza come altro da essa. È importante, dunque, scardinare questo dualismo e distinguerne i due elementi: invidia e distruttività. I due non sono sovrapponibili e la seconda è 'solo' diretta conseguenza della prima. Esiste, poi, un'invidia detta 'buona', ovvero quell'invidia che, pur generando comunque una reazione forte in risposta al dolore, genera azioni positive per il soggetto e neutre per l'oggetto o la persona invidiata. Essa consiste nell'emulazione, nell'imitazione, entrambe derivanti dalla competizione di fondo che si viene a generare. Si parlerebbe allora di un'invidia costruttiva che, pur generando comunque un dolore pungente, spingerebbe l'invidiante a migliorarsi e non arrecherebbe troppo danno al prossimo<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Roccato (1998-99), p. 13.

*Ci sono due invidie: un'invidia buona, che è posta alle radici della terra, e spinge il contadino ozioso ad arare bene e a ben seminare il campo e a costruirsi una buona casa per avere lo stesso benessere che il vicino si è procurato, e spinge il vasaio a gareggiare con il vasaio, e l'artigiano con l'artigiano, e il mendicante a gareggiare con il mendicante, e il poeta con il poeta. E un'invidia cattiva che fa prosperare la guerra funesta e la lotta, la sciagura<sup>24</sup>.*

Esistono poi modi con i quali chi prova questo dolore attenua le sue sensazioni. Essi consistono principalmente nella minimizzazione, e dunque non nel disprezzo più totale dell'altro. L'invidioso tende a voler ridimensionare unicamente a proprio vantaggio l'oggetto o il soggetto della sua invidia. L'alternativa è il distrarsi, nel senso più dannoso del termine, quando cioè l'invidioso, entrando in un pericoloso stato di mania, mette forzatamente a tacere il dolore che prova e che lo logora. Questi due meccanismi sono da ritenere attenuanti del dolore, e non annientanti, poiché non arrecano danno a nessun altro se non a chi li mette in atto.

Ci sono, però, anche comportamenti atti a prevenire il dolore mentale dell'invidia.<sup>25</sup> In genere sono meccanismi propri di chi conosce tale dolore da tempo e lo sente ormai profondamente radicato nel proprio sé. La memoria emotiva è infatti potentissima e proprio la memoria di un tale dolore può spingere l'invidioso a volerlo prevenire, al fine di non provarlo ancora in futuro. Si evitano, quindi, incontri e situazioni di confronto, si evitano anche ruoli di spicco o atti di miglioramento, poiché ritenuti sempre non abbastanza rispetto all'altro. La strategia di evitamento per prevenire il dolore mentale dell'invidia si rivela allora un'arma a doppio taglio, poiché porta il soggetto ad incorrere in un forte impoverimento dell'esistenza e non di rado in stati depressivi. Talvolta, in alternativa, l'invidioso tenta di essere indifferente, cinico, ma anche questa si rivela essere una strategia poco fruttuosa, come l'apatia, ovvero il non voler sentire niente, per non sentire più nessun dolore.

La maniera però più matura, consapevole e difficile con la quale gestire il dolore mentale dell'invidia consiste nel riconoscerlo e, semplicemente, viverlo. Chi sceglie di gestire così il

---

<sup>24</sup> Esiodo (1979), 11-26.

<sup>25</sup> Roccato (1998-99), p. 15.



proprio dolore invidioso spesso si trova a pensare di aver ragione a provare quella specifica sensazione, ma la accetta, in un riconoscimento amorevole, che porta ad accettare che essa è una sensazione umana. Questo atteggiamento presuppone un rapporto costruttivo con il proprio sé, e mostra apertura alla convivenza con questo dolore, alla tolleranza, senza alcuna volontà di messa in atto di macchinose strategie.

Esiste allora una terapia risolutiva per l'invidia? No. Non esiste una formula magica con la quale rimuovere l'invidia dall'assetto mentale dell'essere umano. È però possibile imparare a gestirla, a non trasmetterla, in una sua versione patologica, alle generazioni successive. Riconoscere, innanzitutto, ciò che si sta provando, far pace con questo, realizzare che si tratta di una delle tante sfaccettature della sensibilità umana. Accettare che si può convivere con essa e imparare a maneggiarla, parlandone e pesandola, vivendola.

## **Conclusioni**

Questo lavoro non ha voluto avere la pretesa di porsi in sostituzione di una trattazione clinica, ma ha avuto come obiettivo l'intessere un legame tra discipline che possono sembrare molto distanti tra loro, come la psicanalisi, la letteratura e l'arte, ma che appartengono però in fondo alla stessa realtà ontologica e sono capaci di analizzarla e indagarla, seppur a livelli e con modalità differenti. Da questi approfondimenti e dall'accostamento di questi contenuti è derivata una conoscenza profonda del fenomeno, che, anche solo superficialmente, ognuno di noi ha provato almeno una volta nella vita. Osservandone da vicino i meccanismi nascosti e riflettendo sulle sue rappresentazioni più famose si è potuti andar oltre la coltre di giudizio e di negatività che avvolge da sempre l'invidia, per approdare ad un'osservazione scevra di giudizio quanto non accomodante, che vede nell'invidia semplicemente un fatto che riguarda la sfera umana.

Si leggeranno, allora, con occhi diversi le parole di Spinoza che chiudono questo scritto: «l'invidia è quella disposizione che induce l'uomo a godere del male altrui e a rattristarsi, al contrario, dell'altrui bene»<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Spinoza (1677), proposizione 24.

Maria Galdi  
mariagaldi22@outlook.it

## Riferimenti bibliografici

Alighieri (2016)

Dante Alighieri, *Commedia. Purgatorio. Edizione critica*, Roma, Carocci, 2016.

*Caino e Abele*, Treccani, 2005

[https://www.treccani.it/enciclopedia/caino-e-abele\\_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/#](https://www.treccani.it/enciclopedia/caino-e-abele_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/#)

(ultima consultazione 11 maggio 2024)

Esiodo (1979)

Esiodo, *Le opere e i giorni*, Milano, Rizzoli, 1979.

Galimberti (2015)

Umberto Galimberti, *I vizi capitali e i nuovi vizi*, Milano; Feltrinelli. 2015.

*Il monologo di Iago da Otello di William Shakespeare*, Teatro per tutti, 2022

<https://teatroper tutti.it/monologhi/monologhi-maschili/monologo-iago-otello-shakespeare/>

(ultima consultazione 11 maggio 2024)

*La parola della settimana è INVIDIA*, ANSA, 2020

[https://www.ansa.it/sito/notizie/speciali/2020/09/26/la-parola-della-settimana-e-invidia-di-](https://www.ansa.it/sito/notizie/speciali/2020/09/26/la-parola-della-settimana-e-invidia-di-massimo-sebastiani_de9c72e4-38ba-4965-b876-e73fd3981fb9.html)

[massimo-sebastiani\\_de9c72e4-38ba-4965-b876-e73fd3981fb9.html](https://www.ansa.it/sito/notizie/speciali/2020/09/26/la-parola-della-settimana-e-invidia-di-massimo-sebastiani_de9c72e4-38ba-4965-b876-e73fd3981fb9.html)

(ultima consultazione 11 maggio 2024)

*L'Invidia: un'imperfezione orrenda*, gliSTATIGENERALI, 2019

[https://www.glistatigenerali.com/filosofia\\_letteratura/linvidia-unimperfezione-orrenda/](https://www.glistatigenerali.com/filosofia_letteratura/linvidia-unimperfezione-orrenda/)

Natoli (2017)

Salvatore Natoli, *Dizionario dei vizi e delle virtù*, Milano, Feltrinelli, 2017.

Nietzsche (1979)

Friedrich Nietzsche, *Umano troppo umano. Un libro per spiriti liberi*; in *Opere*, Milano, Adelphi, 1979.

Roccatò (1998-99)

Paolo Roccatò, *Invidia e assetto mentale invidioso: un nuovo modello*, in *Seminari 1998-99*

<https://www.psychomedia.it/neuro-amp/98-99-sem/roccato.htm>

(ultima consultazione 11 maggio 2024)

Spinoza (2017)

Baruch Spinoza, *Etica*, Roma, Laterza, 2017.

*Envy is considered one of the world's evils, a destructive force that aims to annihilate others and to derive pleasure from this annihilation. It is actually a vice without pleasure, as those who envy cannot enjoy their own destructiveness. Through a comparative lens, the topic will be investigated by relating studies from the psychoanalytic field with representations in literature and art, seeking to understand the sense and deep roots of the phenomenon of envy. It is categorized into different types, depending on the context in which it is observed: it is a capital vice, a sin, an emotion, a sensation, and above all, it is pain, as elaborated by the psychoanalytic perspective, particularly in reference to the studies of Dr. Paolo Roccatò, who defines it as mental pain. The envious desperately seek to silence it through various means. Therefore, efforts will be made to understand the strategies the mind employs to manage and contain envy, now able to perceive it differently, free from judgment and prejudice.*

**Parole-chiave:** *invidia; letteratura; arte; psicanalisi; dolore mentale*

GIANLUCA RUGGERI FERRARIS, L'INVIDIA A TEATRO FRA UMANESIMO E  
RINASCIMENTO

*O malum maximum invidia, maximum invidia malum*  
Leon Battista Alberti, *Momus*

*Invidia non è altro che allegrarsi del male altrui, et attristarsi  
del bene, con un tormento che strugge e divora l'uomo in sè stesso*  
Cesare Ripa, *Iconologia*

Fra le maglie del paradigma identitario rinascimentale emerge spesso, in filigrana, il topos morale dell'invidia, faccia opposta e complementare di quella cultura che si identifica volentieri con la nascita dell'individualismo. Se nelle opere del padre putativo della lirica rinascimentale l'Invidia è denunciata come «nimica di vertute» (RVF 172, 1) talvolta associata alla Gelosia (RVF 222, 7)<sup>1</sup>, l'allegoria giottesca dipinta nella Cappella degli Scrovegni di Padova insiste visivamente su quel trinomio sguardo-parola-scolto che caratterizza tanto questo peccato, quanto, più generalmente, il teatro. Come evoca l'affresco di Giotto, infatti, l'invidia deforma lo sguardo (*in-videre*) ed altera allo stesso tempo la comunicazione: pur causando sofferenza a chi la prova, essa è paradossalmente anche una passione comunitaria, poiché perverte la visione ed il discorso all'interno di una società che, a diverse gradazioni, cerca di rispecchiarsi e di interpretarsi attraverso la metafora teatrale. Vizio e passione, sentimento e affezione dell'anima: tra Umanesimo e Rinascimento la rappresentazione dell'invidia contamina tradizione biblica e modelli classici, in un sistema di richiami dove, in fondo, essa resta un vettore di dissimulazione e disgregazione sociale. Dalla *civitas* quattrocentesca alla corte rinascimentale, l'invidia rappresenta una sorta di passione 'eterotopica'<sup>2</sup>, connessa ad un orizzonte sociale in cambiamento di cui, costantemente, riflette ed inverte i rapporti. Di qui, forse, il suo carattere 'massimo', finanche 'universale':

---

<sup>1</sup> Per una lettura dell'invidia in Petrarca, escluso il *Canzoniere*, cfr. Asor Rosa (1986), pp. 70-72. Nel Rinascimento ci si interroga a lungo sulla compatibilità dell'amore con la gelosia: se nella lirica del Quattrocento si ricorre al mito delle origini infernali della Gelosia (cfr. Milburn (2002), pp. 587-588), dopo il *De amore* di Ficino (1469) i primi anni Quaranta del Cinquecento sono largamente animati dall'analisi di tale compatibilità. Si vedano in tal senso il *Libro di natura di amore* di Mario Equicola (1525), i *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo (1535) o la lezione di Benedetto Varchi sul sonetto del Casa, *Cura, che di timor ti nutri e cresci* (1541), lezione nella quale la gelosia viene definita come una specie di invidia.

<sup>2</sup> Si riprende il termine secondo Foucault (2018), pp. 9-10.

*il trattare di tutti i vizii particolarmente sarebbe non meno lungo che fastidioso, anzi del tutto impossibile: pensai che fusse ben fatto ragionar d'uno solamente, ma che però li comprendesse tutti, cioè dell'invidia. Perché l'invidia non è pure il più brutto vizio che si ritruovi e il più abbominevole ma ancora il più universale, essendo ella sola opposta a tutte quante le virtù, e il più dannoso<sup>3</sup>.*

## **Invidia e utopia civile nella Firenze umanistica**

La storia dell'invidia all'interno del panorama teatrale moderno comincia, a tutti gli effetti, con un fallimento. A seguito della prima edizione del 1441, il secondo certame coronario, mai svoltosi ma presumibilmente fissato per l'anno successivo, aveva infatti previsto un confronto letterario sul tema dell'invidia, in un contesto cittadino, come quello di Firenze, i cui conflitti sono ciclicamente riflessi nell'ombra di tale vizio<sup>4</sup>. Dedicata all'amicizia, la competizione promossa da Leon Battista Alberti si conclude peraltro con un *ex æquo*, decisione che, stando a ciò che si legge nell'indignata *Protesta* albertiana, sarebbe in parte ascrivibile proprio all'invidia<sup>5</sup>.

Contro una lettura seriale dei due eventi certatori, Guglielmo Gorni ne ha segnalato una possibile monogenesi. A partire da alcuni cenni presenti nei testi redatti e recitati prima del fallimento del 1441 (primi fra tutti, i versi 7-8 del *De Amicitia* albertiano posti ad introduzione della *Scena* di Leonardo Dati), «[s]embra probabile che il tema dell'invidia, preannunciato nel primo certame, sia stato prescelto in ossequio agli attributi dello stile parenetico, nel doppio registro laudativo (*Amicitia*) e deprecativo (*Livor*)», costituendo dunque «un'abile manovra dell'Alberti per garantirsi in anticipo la continuità della gara»<sup>6</sup>. In un certo senso, dunque, i due argomenti certatori sembrano come istituire i due momenti, utopico ed eterotopico, che articolano la vita sociale.

Secondo questa stessa lettura parallela dei due momenti certatori, Lucia Bertolini ha invece analizzato le date dei testimoni dei testi latini destinati all'incontro *de invidia*, riconducendone la stesura ad un'altezza cronologica in cui non era forse stata ancora delineata la fisionomia linguistica dell'intera iniziativa<sup>7</sup>.

Sebbene la relazione fra invidia e falsa amicizia sia frequente nella teologia morale del XIII secolo, per le tre corone fiorentine proprio l'amicizia costituisce, assieme alla fama e alla

---

<sup>3</sup> Varchi (1853), p. 11.

<sup>4</sup> Sorta di archetipo per le opere a venire, le invettive contro Firenze da parte di Ciacco (*Inf.*, VI, vv. 50, 74), Brunetto Latini (*Inf.*, XV, v. 68) e Folchetto di Marsiglia (*Par.*, IX, vv. 127-129) sembrano riecheggiare nelle *Intercenales* di Alberti: se nello *Scriptor* coloro che coltivano le lettere nell'*agro Etrusco* vengono considerati *multo in dies impetu invidie perturbantu*, nella *Corolle* la finzione poetica sembra consistere in un travestimento dialogico del fallimento del concorso *de livore* (Correard (2020), pp. 177-182). Sul motivo dell'invidia priva della corona poetica cfr. Enea Silvio Piccolomini, *Epigrammata*, 53.

<sup>5</sup> Testo in Bertolini (1993), pp. 501-513. Cfr. in particolare p. 504: «[10a] *Fue di questo (quello che alcuni maledici disono) cagione la 'nvidia* [10b] *che vi dolesse vedere in la terra nostra cittadini quali, simili a' suoi maggiori, [10c] ben meritando della sua patria curassero la fama, dignità et ben publico?*».

<sup>6</sup> Gorni (1972), p. 148.

<sup>7</sup> Bertolini (1993), pp. XII-XV.

gloria, «un vero *sistema di rapporti pratici*» rispetto al quale l'invidia esprime un «punto debole - la potenziale minacciosa infrazione alla realizzazione dei nuovi valori»<sup>8</sup>.

L'impressione di una certa impostazione a dittico del concorso fiorentino è forse ricavabile anche dalla stretta interrelazione dei due temi nella filosofia aristotelica, la quale attraversa carsicamente il sistema assiologico di Alberti<sup>9</sup>. Del resto, «tutto l'umanesimo civile fiorentino del primo '400 si muove sotto il segno del ritrovato Aristotele morale, «aureo fiume» dell'eloquenza»<sup>10</sup>.

Per Aristotele, in effetti, «*ce n'est pas l'ennemi qui est le contraire de l'ami selon la définition de la Rhétorique, mais bien l'envieux*»<sup>11</sup>. Analizzata secondo diverse sfumature nell'*Etica Nicomachea*<sup>12</sup>, nella quale i capitoli dedicati alla *philia* profilano un'antinomia inconciliabile di questa disposizione permanente con la passione triste e transitoria del *phthonos*, il pensiero aristotelico associa l'invidia e l'amicizia in virtù di quelle comuni condizioni di esistenza individuabili nella similitudine e nella parità. Assieme alla collera ed all'emulazione, l'invidia rappresenta all'interno della *Retorica* uno degli elementi essenziali e decisivi nei rapporti sociali<sup>13</sup>: *phthonos* (II,10) e *zêlos* (II, 11) nascono infatti dal reciproco sguardo fra individui simili, benché fra essi vi sia una sottile distinzione data dal fatto che l'amicizia induca ad amare «quelli con cui si compete, o dai quali si desidera essere emulati e non invidiati» (II, 4)<sup>14</sup>. Insomma, fra le emozioni competitive con cui l'amicizia interferisce, l'emulazione può rappresentare una passione onesta, «mentre l'invidia è una passione moralmente negativa»<sup>15</sup>.

---

<sup>8</sup> Asor Rosa (1986), p. 70.

<sup>9</sup> Cfr. Garin (1994), p. 70.

<sup>10</sup> Garin (1994), p. 66. Per la circolazione dell'opera aristotelica nell'ambiente umanistico cfr. Garin (1951).

<sup>11</sup> Wilhelm (2013), p. 36.

<sup>12</sup> Sulla diffusione dell'*Etica* nella cultura fiorentina del Quattrocento cfr. Garin (1994), p. 130, dove peraltro si cita Vespasiano da Bisticci, il quale nelle sue *Vite* ricorda che Giannozzo Manetti «usava dire avere tre libri a mente, per lungo abito: l'uno era l'*Epistole* di santo Pagolo, l'altro era Agostino *de civitate Dei*, e de' gentili l'*Etica* d'Aristotele». Per la ricezione medievale della *Retorica* nell'ambito delle scienze pratiche delineato dalle *Etiche* cfr. de Filippis (2015). Per la differente descrizione dell'invidia nelle opere aristoteliche cfr. Castelli (2015). Il trattato aristotelico sarà successivamente oggetto di una lezione e di un commento da parte di Varchi, nei quali si recuperano peraltro i commenti di San Tommaso: cfr. Andreoni (2012), p. 43.

<sup>13</sup> Viano (2002), p. 238.

<sup>14</sup> Aristotele (2014), p. 177.

<sup>15</sup> Viano (2015), p. 131. Cfr. *Ibid.*, p. 131, n. 20, nella quale si cita un passo del secondo libro dell'*Etica Nicomachea* dove si indica nell'indignazione il giusto mezzo da contrapporre all'invidia e alla maldicenza, quest'ultime peraltro affiancate nella *Protesta* albertiana. La maldicenza è soprattutto uno snaturamento della conversazione, la quale riveste un'importanza primaria nel contesto civile fiorentino: cfr. Garin (1994), p. 132. Non si dimentichi, inoltre, che Alberti offre nel *De Pictura* (III, *Pictor*) un esempio di ecfraasi prendendo spunto dal ritratto della Calunnia di Apelle offerto da Luciano, un modello destinato ad essere riprodotto copiosamente, primo fra tutti da Botticelli, e descritto per la prima volta proprio nel trattato albertiano («*Calunnia, Invidiæ filia*»): cfr. Cast (1981), pp. 32-41. Il nesso tra invidia e maldicenza è infine più che solido nella cultura cristiana, a partire dai *Moralia in Job* (XXXI, 88) di Gregorio Magno: tale legame è ricorrente nella pittura religiosa che rappresenta gli invidiosi condannati all'Inferno, dove la pena inflitta dai demoni consiste talvolta nell'estrazione della lingua al fine di mozzarla: cfr. Baschet (2014).

Sebbene l'invidia, in parte anche divina, permei copiosamente l'universo della tragedia greca<sup>16</sup>, è dal *Bellum Iugurthinum* sallustiano che Leonardo Dati desume il soggetto per la sua tragedia latina, *Hyempsal*. Composto intorno al 1440, il testo era destinato ad essere recitato in occasione del secondo certame coronario: ce ne informa Alberti, elogiando nel *Profugiorum ad ærumna* «Leonardo tragico [...] in quel suo *Hiensale*, quale egli apparecchiò per questo vostro secondo certame coronario»: un progetto naufragato, come sappiamo, giacché «tanto può l'invidia in questa nostra età fra e' mortali e perversità»<sup>17</sup>.

Ricalcando il tono moralistico della fonte adottata, la tragedia di Dati si articola come una soluzione compositiva originale in cui l'esempio del numidico Giugurta illumina la vicenda di un condottiero valoroso, il quale tuttavia «si lascia irretire dal demoniaco fascino dell'invidia, che è la più grave delle 'perturbazioni' umane»<sup>18</sup>. Nell'arco della tragedia, penetrano a più riprese stilemi ricorrenti lungo tutta la storia della rappresentazione dell'invidia, da quelli offerti da Dante in *Purgatorio* XIII<sup>19</sup> a quelli più marcatamente fisiologici narrati da Ovidio nelle *Metamorfosi* (II, 760-805)<sup>20</sup>. Il ricordo dantesco affiora anche nella sua componente diabolica, dal momento che Dati sembra ricorrere ad alcuni dettagli descrittivi presenti in *Inferno* XXXIV per evocare il ritratto dell'Invidia: i versi 109-150 del coro conclusivo del primo atto richiamano in effetti l'archetipo luciferino (flagrante nella similitudine con le ali del pipistrello ai vv. 122-124<sup>21</sup>), attribuendo all'Invidia dei tratti così mostruosi che lo stesso Inferno ne prova ripugnanza (atto quarto, vv. 366-376)<sup>22</sup>.

---

<sup>16</sup> Wilhelm (2013), pp. 46-47. Per la circolazione, soprattutto manoscritta, della tragedia greca in ambiente umanistico cfr. Petrusi (1963). Nel *Momus*, Alberti sembra filtrare attraverso un'ironia di stampo luciano il tema dell'invidia divina: cfr. Pittalunga (2011), p. 62.

<sup>17</sup> Alberti (1996), p. 144. Sul problema dell'identità della tragedia citata da Alberti, probabilmente corrispondente alla stesura in latino, con il testo pensato per un concorso nel quale l'impiego del volgare costituiva una condizione indispensabile, cfr. Aldo Onorato, *Introduzione a Dati* (2000), pp. 78-79.

<sup>18</sup> Aldo Onorato, *Introduzione a Dati* (2000), p. 63. La Numidia costituisce il polo meridionale che si oppone all'altrettanto desertico polo settentrionale della Scizia, entrambi citati da Petrarca (*RVF* 130, vv. 12-14) come luoghi presi d'assalto dall'Invidia nonostante il loro isolamento. Nell'ultimo verso del sonetto, Petrarca cita probabilmente il *Liber hebraicorum questionum in Genesim* di Girolamo, il quale afferma: «*O multiplices et ineffabiles insidiæ diaboli, sic quoque me latitantem invenit invidia*». Petrarca costituisce del resto la fonte che, assieme ad Orazio, plasma l'allegoria dell'Invidia disegnata da Leonardo da Vinci, descritta da egli stesso ne *L'invenzione*: cfr. Barocchi (1977), III, p. 2413.

<sup>19</sup> Dati (2000), pp. 88-90, *Poesis*.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 104, vv. 84-87. La stessa fonte classica modella la descrizione fisica dell'*Invidia mater* dell'Intercenale *Picture* albertiana: cfr. Correard (2020), pp. 174-177.

<sup>21</sup> Cfr. Chevalier (2011), p. 69. L'attributo delle ali del pipistrello persiste ad esempio nel dipinto anonimo *Tempo rapisce la Verità all'Invidia* (1565-1575 ca.) o nell'incisione di Georg Pencz (1533) riprodotta in Bianchi (2014), p. 5.

<sup>22</sup> Beyer (2008), p. 218, n. 54. Il *De calamitatibus temporum* (1470 ca.) di Giovanni Battista Spagnoli evoca nel primo libro, al v. 524, le origini infernali dell'invidia: «*Livor edax tristi surgens Acherontis ab amne*». Al plurisecolare legame tra invidia ed inferno sancito dalla sistematizzazione dei sette vizi capitali da parte di Gregorio Magno si potrebbe probabilmente innestare la filosofia lucreziana, riscoperta proprio nel Quattrocento. Nel *De rerum natura* (V, 1120-1135), infatti, l'invidia viene paragonata ad un fulmine che getta gli uomini nel tetto Tartaro: l'immagine, ripresa da Esiodo (*Theog.* 821-880), associa peraltro la manifestazione di un sentimento negativo come l'invidia a causa dalla frustrazione derivante dall'ambizione politica.



In una trama in cui si alternano personaggi storici ed allegorie, l'Invidia non fa che agire *dans les coulisses*, come occulta regista di una vicenda la cui moralità viene esposta dai cori<sup>23</sup>. Alla fine del secondo atto, in particolare, il coro sembra denunciare il carattere introverso e quasi autoreferenziale dell'invidia (vv. 239-246)<sup>24</sup>, l'unico peccato, fra tutti gli altri possibili, ad essere «puro dolore, peccato senza piacere»<sup>25</sup>.

*dignus: nam miser est quilibet invidus,  
obiecte simulac invidet aere.  
Inprimisque sibi est ille nocentior  
qui livore alium findere nititur,  
aeternum siquidem tristibus uritur  
curis sollicito pectore languidus:  
sic auctor propriis obteritur malis.*

Fortemente discreta nel caso di Dati<sup>26</sup>, la sovrapposizione del modello biblico alle fonti pagane sembra del resto costituire una cifra stilistica di altri componimenti redatti per il certame *de livore*, come la *Canzone morale* di Anselmo Calderoni<sup>27</sup>. Nel componimento, il poeta ricama sulla tela biblica e patristica una strofa, la VII, in si rievocano esplicitamente le descrizioni dell'invidia offerte da Aristotele e Seneca. In filigrana ai versi 14-20 della *Canzone* è possibile peraltro intravedere un passo biblico secondario ma non per questo del tutto assente nel quadro esegetico cristiano:

*Quando Dio padre ebbe formato el mondo  
che forma fé l'angelica natura,  
el principal degli angioli sì bello,  
e vedendosi fattp sì giocondo,  
contra Quel, ch'avea fatto tal fattura,  
sol per invidia gli si fé ribello,  
per farsi equal signore o maggior d'ello[.]*

La *Canzone* sembra qui menzionare *Sapienza 2, 24* («*invidia autem diaboli mors introivit in orbem terrarum*»), fonte scritturistica a partire dalla quale la prima patristica interpreta l'invidia come il peccato che ha indotto la rivolta satanica. Tale esegesi viene rifiutata da Tertulliano e soprattutto da Origene, i quali gettano le basi della vulgata, resa tale da Agostino, per la quale l'origine di ogni male viene piuttosto ricondotta alla superbia<sup>28</sup>.

---

<sup>23</sup> Cfr. Chevalier (2011), p. 77.

<sup>24</sup> Dati (2000), pp. 118-119.

<sup>25</sup> Casagrande, Vecchio (2000), p. 38.

<sup>26</sup> Cfr. Chevalier (2011), p. 71.

<sup>27</sup> Cit. in Altamura (1974), pp. 106-110.

<sup>28</sup> Cfr. Sans (1963), Adkin (1984), Casagrande, Vecchio (2000), pp. 4-6. Sorta di compromesso fra queste due tradizioni esegetiche, nel Giudizio universale del duomo di San Gimignano (XV sec. *in.*) Taddeo di Bartolo dispone ai lati di Satana la superbia e l'invidia: cfr. Baschet (2014), pp. 370-373.

La discussione patristica non è del resto così estranea al quadro culturale della Firenze quattrocentesca. Se il versetto biblico appare in più frammenti petrarcheschi<sup>29</sup>, la conoscenza di Origene da parte dello stesso Leonardo Dati<sup>30</sup> rende attuale una conoscenza in ambito umanistico si cerca spesso di dissimulare.

A ciò si aggiunge il fatto che proprio nell'anno per il quale era stato probabilmente previsto il secondo confronto certatorio, Antonino Pierozzi, futuro arcivescovo di Firenze assai vicino ai Medici, viene delegato alla costituzione di quelle *societates puerorum*<sup>31</sup> nelle quali il teatro ha rivestito un ruolo centrale nell'educazione retorica e morale dei cittadini<sup>32</sup>, applicando in tal senso la pedagogia di Cicerone e di Quintiliano che la ricerca umanistica aveva sempre più diffuso<sup>33</sup>. Nel solco lasciato dall'insegnamento tomistico<sup>34</sup>, il domenicano Antonino - la cui opera gode di una larga fortuna editoriale anche nel Cinquecento<sup>35</sup> - riabilita infatti l'*histrionatus ars* (*Summa theologica*, III, 8), dedicando d'altro canto ai vizi capitali, soprattutto all'avarizia ma anche all'invidia, un'attenzione che si rivolge specialmente all'ambito confessionale, benché in una prospettiva quasi più sociologica che religiosa<sup>36</sup>. Se «in pieno secolo XV l'invidia è ormai presente in forme diverse a tutti i livelli della società»<sup>37</sup>, tale vizio si esprime tra individui che godono di condizioni simili:

*Sull'invidia si deve interrogare secondo lo status del penitente: se è un prelado allora invidierà la maggiore dignità di un altro prelado; se è un funzionario l'ufficio più importante e prestigioso di un altro funzionario; se è un maestro la maggiore scienza e il maggiore seguito di studenti di un collega; se è uno studente l'ingegno più acuto di un altro studente; se è un cittadino l'onore e la fama che un altro cittadino gode in maggiore misura di lui; se è un religioso la maggiore fama di un altro; se è una donna il marito, i figli e gli ornamenti di un'altra; se è un artigiano il lavoro e il guadagno di un concorrente e così via*<sup>38</sup>.

---

<sup>29</sup> RVF 130, 172. Anche l'«invidia prima» di *Inferno* I, 111 deriva dalla medesima fonte sapienziale.

<sup>30</sup> Cfr. Wind (1985), p. 49.

<sup>31</sup> Tale concessione avviene mediante la bolla emessa da Eugenio IV, lo stesso papa a cui Leonardo Bruni scrive per assicurare sulla liceità delle sue traduzioni aristoteliche. Un estratto di questa *Epistula super translatione Politicorum Aristotelis ad Dominum Eugenium Papam IV* è leggibile in Garin (1994), p. 62: «gran part della filosofia che riguarda i costumi, il governo degli Stati, il modo migliore di vivere, è pressoché identica nei filosofi pagani e nei pensatori cristiani».

<sup>32</sup> Cfr. Ventrone (2013).

<sup>33</sup> Cicerone, *Rhetorica ad Herennium*, IV, 36, *Tuscolanes*, III 10, 21, IV 7, 16, *Philippica*, XIV, 17 e soprattutto *De amicitia*, 59-60, nel quale viene in altri luoghi associata l'amicizia alla *caritas*, quest'ultima ripresa poi, attraverso la mediazione agostiniana, da Petrarca e quindi da Erasmo in opposizione al concetto di invidia. L'insegnamento anche etimologico di Cicerone sull'invidia è attestabile nel Cinquecento nella lezione Varchi (1853), p. 19. Per Quintiliano, si veda l'analisi dell'invidia come *pathos* tipico della tragedia (in modo simile a quanto *ethos* vale per la tragedia) nell'*Institutio oratoria*, VI, 2, 20.

<sup>34</sup> *Summa theologica*, II, 2, q. 38, a. 3.

<sup>35</sup> Cfr. Rusconi (2002), pp. 220-223.

<sup>36</sup> Cfr. Bloomfield (1967), pp. 90-91.

<sup>37</sup> Casagrande, Vecchio (2000), p. 49.

<sup>38</sup> *Ibid.*, dove si cita il *Confessionale* «Defecerunt», *De modo interrogandi*, II, tit. II, I, f. 42ra.

Matrice della riqualificazione del teatro caldeggiata da Antonino, la teologia tomistica propone un'analisi dell'invidia che, pur nell'assenza di definizioni adeguate<sup>39</sup>, ha il pregio di filtrare l'insegnamento aristotelico<sup>40</sup>, insistendo in particolare sulla prossimità orizzontale con cui essa si esterna. L'invidia, per San Tommaso, è una passione che si manifesta tra simili: «ideo, his qui multum distant vel loco, vel tempore, vel statu, homo non invidet»<sup>41</sup>.

Nella *Summa theologiæ*, inoltre, la riflessione sulle passioni si innesta sul tema dominante dei vizi capitali, provocando una rottura con tutti quei sistemi morali (come la dottrina stoica o la tradizione agostiniana) che avevano considerato sullo stesso piano passioni e vizi, analogia amalgamata lungo il Medioevo soprattutto nei testi che sistematizzano l'architettura dei sette vizi capitali. Innervato dal modello aristotelico, il quale «rimiscola completamente le carte dell'impianto etico tradizionale»<sup>42</sup>, la *Summa* organizza un sistema nel quale i vizi vengono definiti a partire dalle virtù, creando un cortocircuito nello schema del settenario gregoriano: «la diffusion du nouveau système de vices et de vertus élaoré par Thomas [...] confirmait ainsi la distinction établie par lui entre plan psychologique et plan éthique. Dorénavant, nul ne pourra plus éviter d'explorer la matrice psychologique des péchés, pas même ceux qui ne s'appuient pas sur le système de Thomas»<sup>43</sup>.

Non sorprende pertanto che, dopo averla definita come una delle tre tentazioni diaboliche accanto alla malizia e alla superbia (I, 6), il domenicano Antonino dedichi all'invidia un intero capitolo della sua *Summa* (II, 8), ripercorrendo in parte i precetti del *philosophum Rhetoricorum*<sup>44</sup>. Del resto, «sauf chez quelques grands esprits comme saint Thomas, Gerson ou Antonin de Florence, les rapports de l'envie avec le diable ne sont l'objet d'aucune explication»<sup>45</sup>.

Se, inoltre, proprio nella *Summa* Antonino suggerisce ai predicatori come sollecitare l'animo dei fedeli anche sul piano retorico<sup>46</sup>, lo stesso scopo illustrativo viene perseguito anche attraverso la scena teatrale, una scena impostata a partire dalla centralità della parola. Sagomatasi negli anni Quaranta del Quattrocento, la sacra rappresentazione, «apice della riflessione dell'arcivescovo»<sup>47</sup>, costituisce in effetti un espediente parenetico in cui l'immedesimazione nel soggetto sacro messo in scena offre un luogo di incontro fra la

---

<sup>39</sup> Cfr. Perrine (2011), p. 438.

<sup>40</sup> Aristotele (2014), p. 217: «Poiché si compete con avversari e rivali in amore e, in genere, con quelli che aspirano alle stesse cose, necessariamente si prova invidia soprattutto con persone di questo genere, perciò si dice: 'anche il vasaio invidia il vasaio'». Cfr. Casagrande, Vecchio (2000), p. 41. Se nel *De ipsius et multorum ignorantia* Petrarca riprende il concetto dell'uguaglianza fra amici («Est [...] in amicis, parits pulcerrima»), nei suoi *Adagia* (I, 2, 25), Erasmo riprende un apoftegma esiodico di identico significato: «Figulus figulo invidet, faber fabro».

<sup>41</sup> *Summa theologiæ*, II, 2, q. 36 a.1 ad 2. Si veda sempre in Ibid.: «invidia est tristitia de bono alterius».

<sup>42</sup> Casagrande, Vecchio (2000), p. 14.

<sup>43</sup> Vecchio (2009), pp. 63-64. Cfr. Sciuto (1999), Sweeney (2012).

<sup>44</sup> In I,b si legge: «Semitur hic invidia pro zelo, seu æmulatione, quo qui debet incitari ad proficiendum cum melioribus». Per la differenza fra zelo ed invidia in Tommaso cfr. Casagrande, Vecchio (2000), p. 41-42.

<sup>45</sup> Vincent-Cassy (1980), p. 256.

<sup>46</sup> Howard (1995).

<sup>47</sup> Ventrone (2013), p. 560

comunicazione teatrale e la raffigurazione delle inclinazioni peccaminose, fra cui naturalmente l'invidia.

Fra le prime testimonianze di questo genere teatrale in ottave, *La rappresentazione del dì del giudizio* di Feo Belcari e Antonio Araldo sottolinea icasticamente la natura viziosa dello sguardo dell'invidioso, soprattutto allorché costui, constatando l'insanabile discrepanza che intercorre col destino riservato agli eletti, quasi 'si mangia le mani'<sup>48</sup>:

*Ohime, voi che anco giù peccasti,  
perché non dovet'essere in disgrazia?  
Voi come noi al mondo disiasti  
fa vostra voglia di sue cose sazia:  
superbia, invidia ed avarizia usasti  
e gli altri vizii, e ricevetè or grazia,  
ed è alcun di voi da destra accolto  
che più di noi peccaro al mondo molto.  
E or com'esser può che la giustizia  
conceda più a lor ch'a noi perdono?  
Perché simil flagel la lor malizia  
non de' portar qual noi? Deh, perché sono  
essi chiamati al luogo di letizia,  
e noi miser lasciati in abbandono?  
Ché non c'è minor pena il ben vedere  
c'hanno costor, che il nostro gran dolore<sup>49</sup>.*

Nella varietà dei richiami biblici che l'illustrazione dell'invidia può suggerire, la sacra rappresentazione ripercorre anche l'insegnamento della fonte sapienziale, la stessa, come si è visto, che attraversa la *Canzone* di Calderoni. In un universo drammatico dove forte è l'insistenza sull'opposizione fra il bene ed il male, il teatro sacro fiorentino presenta spesso sulla scena il personaggio del diavolo, il quale nel *Sant'Antonio* si presenta pervaso dall'invidia:

*Compagni mia, da po' che siam cacciati  
Senza ragion da quel celeste regnio,  
Dove no' fummo si nobil creati,  
Veduto che gli ha fatto altro disegno  
Che sieno a l'uomo nostri luoghi dati.  
Mi sento consumar d'invidia e sdegnio:  
Ogni modo trovare a noi bisogna*

---

<sup>48</sup> Appartenente al convento di S. Marco di cui Antonino fu priore, Beato Angelico rappresenta gli invidiosi mentre si rosicano le mani (si vedano i due giudizi universali conservati nel convento stesso e nella Gemäldegalerie di Berlino).

<sup>49</sup> Feo Belcari e Antonio Araldo, *La rappresentazione del dì del giudizio*, in Banfi (1974), p. 135. Esplicito il richiamo dantesco nel tricolon al v. 5 della prima ottava. Baschet (2014), p. 58: «*La gloire des justes accentue la rage des damnés qui voient les bienfaits dont ils sont privés. Pour saint Thomas, s'y ajoutent la haine et la jalousie à l'égard des élus, dont ils souhaitent la damnation. Haine du bien d'autrui, désir de le voir souffrir : l'envie – ce vice qui ronge l'âme – est bien au cœur de la psychologie des damnés*».

Che dopo il danno non abbiam vergogna.  
 Però conviene! usar tanta malizia  
 Che molti pochi ve ne possa andare:  
 Chi ci ha cacciati è pur somma giustizia,  
 E que' che peccan non vorrà salvare;  
 Se e' morranno nella lor nequizia  
 In tenebre con noi gli farà stare:  
 Però faremo a lor far de' peccati,  
 Che sien con esso noi tutti dannati.<sup>50</sup>

Infine, nelle sessantacinque scene scandite da tredici intermezzi allegorici che animano l'azione della *Rappresentazione di Santa Uliva*, edita lungo tutto il Cinquecento ed il secolo successivo, il vizio dell'invidia si alterna a quelli della superbia e della lussuria nello svolgimento della vicenda teatrale. Fra le pulsioni che inducono a condannare ingiustamente la protagonista di questa pièce, il servo dell'Imperatore di nome Rinaldo riconosce in maniera esplicita l'invidia<sup>51</sup>. Parimenti, la suocera di Uliva, pervasa dall'invidia, accusa falsamente la futura santa di aver partorito una creatura mostruosa: scoperto l'inganno, lo sposo di Uliva apostrofa il biasimabile comportamento della madre<sup>52</sup>, condannandola per giunta ad essere bruciata viva nel monastero in cui si trova. Nel cono d'ombra disegnato dall'accusa del re, dalla diffamazione del presunto parto mostruoso e dal rogo della peccatrice colpevole di uno dei più diabolici vizi<sup>53</sup>, prende forma un gioco di riflessi nel quale il vizio dell'invidia viene in un certo senso associato alla stregoneria<sup>54</sup>. Del resto, se la fascinazione ed il malocchio rappresentano elementi collegati all'invidia sin dalla classicità latina<sup>55</sup>, i ritratti di fattucchiere prodotti da quest'ultima si diffondono con largo successo nell'immaginario umanistico-rinascimentale. Inoltre, l'invidia torna ad essere il peccato ad origine della ribellione diabolica nelle opere di Gianfrancesco Pico della Mirandola (*Strix*, 1523) e Francisco Suarez (*De angelis*, 1620), costituendo nella demonologia dell'età moderna una delle passioni fondamentali che animano le malefatte della strega, della quale si descrive con insistenza i poteri occulti esercitati tramite il malocchio e la malalingua<sup>56</sup>.

<sup>50</sup> Anonimo, *Sant'Antonio*, in D'Ancona (1891), p. 527.

<sup>51</sup> Anonimo, *Rappresentazione di Santa Uliva*, in Banfi (1974), p. 760: «Perch'io conosco e veggio chiaramente / che tu sei per invidia condannata».

<sup>52</sup> Ibid., p. 812: «O invidia maledetta, iniqua e ria! / Madre malvagia, cruda, iniqua e fella, / tu m'hai fitto nel cuor mille coltella!». Lo stesso sentimento anima le nefandezze della matrigna di Stella, la quale riconosce di essere stata perseguitata per «Invidia solo, e non per mio peccato» (*La rappresentazione di Stella*, in Banfi (1974), p. 637). Fra le 'figlie' dell'invidia, Tommaso enumera la *sussuratio* nascosta e la *detractio* esplicita (*Summa theologica*, II, 2, q. 36, a.4).

<sup>53</sup> Tommaso, *Summa theologica*, II, 2, q. 36, a. 4, ad. 2: «quando diabolus invidiam suggerit, ad hoc hominem inducit quod ipse principaliter in corde habet».

<sup>54</sup> Cfr. Brucker (1963).

<sup>55</sup> Cfr. Balint (2007), p. 43, Pulcini (2011), Van Laer (2020).

<sup>56</sup> Cfr. Havelange (1998), pp. 109-145. Il motivo dell'invidia della strega si ritrova, ad esempio, nei trattati di demonologia di Martin Antonio del Rio (*Disquisitionum magicarum libri sex*, 1599) o di Francesco Maria Guaccio (*Compendium Maleficarum*, 1608). Un altro elemento di contatto fra la stregoneria e l'invidia è il veleno, evocato dal pasto di serpi della fonte ovidiana ripreso fra gli altri da Varchi (1853), p. 12, ma altresì presente

Sollecitata da molteplici tensioni di indagine, la rappresentazione dell'invidia lungo il Quattrocento intreccia la cultura classica alla tradizione biblica<sup>57</sup>, condannando diversamente una passione che altera i rapporti sociali. Vizio diabolico, morbo, ma anche perturbazione o passione non necessariamente negativa: la polivalenza dell'invidia induce a ripercorrere un reticolo semantico che può persino sfociare, come avverrà tramite il platonismo dell'Accademia fiorentina, ad una parziale riabilitazione per la quale essa diviene segno distintivo della 'dignità umana'. In effetti, come scrivo Pico,

*Tandem intellexisse mihi sum visus cur felicissimum proindeque dignum omni admiratione animal sit homo, et quae sit demum illa conditio quam in universi serie sortitus sit, non brutis modo, sed astris, sed ultramundanis mentibus invidiosam*<sup>58</sup>.

## **T trattare dell'invidia nel Rinascimento**

Ci si potrebbe domandare se la frequenza con cui l'invidia si presenta nell'immaginario rinascimentale non derivi, in un certo senso, dalla continuità persino etimologica che questo vizio instaura con l'organo da cui deriva (e verso cui spesso si ripercuote). In una cultura fortemente segnata dal pensiero di Ficino, per il quale l'occhio fisico e quello mentale sono simultaneamente aperti sul mondo e sull'invisibile, l'alterazione che l'invidia comporta sembra interferire sia sul piano morale che su quello conoscitivo. La «nebbia dell'invidia»<sup>59</sup> ottenebra lo sguardo di chi, alla ricerca della verità, si rivolge verso quel pensiero organico e penetrante simbolizzato dalla totalità sferica del Sole: «[i]llic utique ex intelligibili luce fit visibilis [et] intellectu quoque fit visus»<sup>60</sup>.

Nell'emanazione da questo punto focale centrale e circolare, le linee del grande disegno tassonomico che organizzano *L'idea del teatro* di Giulio Camillo filtrano l'idea - nel senso

---

nella predicazione cristiana, come ad esempio da Bernard di Clairvaux, che nel Sermo XIV parla dell'*oculum venenatum* o dell'*oculum fascinantem* (cfr. Shoaf (2003), p. 214, n. 1). Non si dimentichi, infine, il precedente dell'allegoria giottesca.

<sup>57</sup> Nel 1449, Niccolò Perotti offre al papa Nicola V una traduzione in parallelo verso il latino del trattato di Plutarco *De invidia et odio* e dell'omelia di Basilio di Cesarea *De invidia*, la quale presenta nel finale una grande tirata sul diavolo, i cui malefici avvengono proprio tramite lo sguardo dell'invidioso.

<sup>58</sup> Pico (2014), pp. 4-6. Cfr. Ibid., p. 75, n. r. 157, dove in merito ad un altro passaggio l'editore F. Bausi rievoca Platone, *Phaedro*, 247a: «l'invidia rimane fuori del coro divino» nonché il relativo *Commentarius in Convivium Platonis* di Ficino, IV 6: «Ideo livor, ut Plato inquit in *Phaedro*, abest a divino choro». Anche nelle *Leggi* (49d6-8) di Platone l'invidia si presenta fra amici qualora uno gioisca dei mali dell'altro: cfr. Brisson (1996), p. 17.

<sup>59</sup> Alberti (1969), p. 17: il quarto libro di quest'opera viene dedicato al tema dell'amicizia, il cui più temibile avversario è rappresentato dall'invidia. Questo carattere 'velante' dell'invidia è del resto diffuso anche in ambito iconografico: si veda ad esempio la miniatura dell'Invidia in un'esemplare del *Roman de la Rose* (Vienna, National-Bibliothek, 2592, metà XIV secolo) dove questo vizio viene rappresentato con una donna che indossa un velo mentre guarda, da seduta, un'altra donna.

<sup>60</sup> Marisilio Ficino, *Epistolarum familiarum liber VI*, 27, Venezia, 1495, f° CXXXIV.

etimologico di immagine - di invidia attraverso una serie di riferimenti sovrapposti ed interdipendenti. Nelle diverse pratiche ed esperienze che questo libro-microcosmo sollecita, l'invidia resta come imbrigliata nel vasto gioco di associazioni bibliche, neoplatoniche e cabalistiche per il quale ogni immagine agisce per interazioni e celamenti con altre immagini, siano esse reali od illusorie. La fragilità della tensione utopica che soggiace all'assemblaggio di quest'opera è percepibile nella lettera dedicatoria di Ludovico Domenichi che accompagna *l'editio princeps* postuma del 1550. Poligrafo al servizio dell'editore Torrentino di Firenze, Domenichi ricorre alla topica dell'invidia, tanto più diffusa nelle prefazioni quanto più si diffonde la stampa, tacciando di ignoranza i detrattori di Camillo<sup>61</sup>.

Nella rappresentazione dell'invidia suggerita all'interno dell'*Idea del teatro* si può in un certo senso avvertire un richiamo biblico-patristico sicuramente indiretto, ma che in parte evidenzia quel sistema di rifrazioni attraverso la cultura classica ed erudita che rende tanto equivoco quanto malleabile la definizione di questo vizio.

Suffragato dal riferimento a Macrobio, il profilo tricefalo di Saturno viene descritto attraverso una triade di animali: simboli dei tre tempi saturnini, la testa del lupo e del leone precedono quella del cane, il quale «significa il tempo futuro, perciocché a guisa di cane adulatore il tempo ci promette sempre il meglio»<sup>62</sup>. Nell'immaginario rinascimentale, tuttavia, l'eccessiva lode viene concepita in parallelo all'invidia: come si legge nella commedia dell'altro grande trattatista rinascimentale di mnemotecnica, Giordano Bruno, spesso «la ammirazione è metamorfita in invidia»<sup>63</sup>. Come si vede all'interno dei *Sette peccati capitali* di Bosch, inoltre, il cane costituisce nella tradizione visiva una metaforica associata all'invidia, giacché, come ricorda anche Gerson, l'invidioso morde come i cani<sup>64</sup>. In un'opera, come *l'Idea del teatro*, che nella tensione dei simboli esplora gli spazi fra significante e significato, l'immagine del cane potrebbe forse ripercorrere un reticolo retorico e conoscitivo a cui la nozione di invidia è quantomeno tangente<sup>65</sup>: del resto, per il neoplatonismo che struttura l'edificio del *Teatro* di Camillo, il mito cela un'antica sapienza estendibile a verità non soltanto metafisiche e teologiche, ma anche di carattere morale.

Inoltre, nei sette gradi gerarchici che strutturano la scenografia dell'*Idea del teatro* secondo una scansione cronologica tipicamente biblica, il quarto livello viene introdotto dall'immagine delle Gorgoni, le tre sorelle dall'unico occhio che rappresentano le tre anime dell'uomo, dunque la sua dimensione interiore. Nella descrizione della genesi dell'«ultima

---

<sup>61</sup> Camillo (2015), p. 142: «Et spero anchora che molti di coloro i quali, quel che ne fosse la cagione, o invidia o ignoranza, dicevano che Messer Giulio Camillo troppo haveva promesso, leggendo questa idea conosceranno che a lui era così facile l'osservare, come pronto il promettere». Lo stesso dittico ignoranza-invidia percorre la denuncia delle corti esposta dal medesimo Ludovico Domenichi nel dialogo *Il Raverta* (1544) di Giuseppe Betussi: cfr. Bologna (2000), p. 54.

<sup>62</sup> Camillo (2015), p. 193.

<sup>63</sup> Bruno (1978), II, 1, p. 184. Cfr. il *Libro di pittura* di Leonardo cit. in Barocchi (1977), II, p. 1280.

<sup>64</sup> Cfr. Vincent-Cassy (1980), p. 256, Diekstra (2005), p. 443. Questa associazione fra il cane e l'invidia deriva in origine da Sant'Agostino, lo stesso che sviluppa quella lunga linea di pensiero per la quale lo sguardo possiede una natura che ne determina la morale.

<sup>65</sup> Un'attestazione che va in questo senso si ritrova in Della Porta: cfr. Vigh (2022), p. 34.

et la più nobil creatura, fatta da Dio a sua immagine et similitudine»<sup>66</sup>, Camillo riprende un passaggio del *Zohar* di «Rabi Simeon» in cui riecheggia la narrazione sapienziale:

*Et aggiunse il detto autor del Zoar, che questo antivedendo l'angelo, che poi fu scacciato, mosso da invidia e dall'amor proprio, parlò contra il voler della divina Maestà*<sup>67</sup>.

Rispetto a questa dimensione verticale evocata dalla ribellione angelica, l'azione dell'invidia si articola anche sul piano orizzontale della rete di rapporti sociali ed artistici in cui si amalgama l'identità culturale rinascimentale. Scenografo legato alla corte medicea, Giorgio Vasari scansiona le tre epoche artistiche delle sue *Vite* attraverso la ripetizione di alcuni leitmotiv, fra cui quello dell'invidia, concepita come concetto «*bound to a negative model with regard to the category of friendship*»<sup>68</sup>. Sulle orme del sistema aristotelico, la celebre competizione del 1401 fra Brunelleschi e Ghiberti rileva come da una sana competizione possa scaturire un effetto emulativo assolutamente positivo<sup>69</sup>. Intesa secondo questa accezione favorevole, l'invidia può persino giustificare l'impostazione civica della critica vasariana, giacché «è Fiorenza luogo mirabile per le concorrenze, per le gare e per le invidie che sempre vi furono»<sup>70</sup>.

Di contro, dall'amicizia può tuttavia prendere forma anche l'invidia, la quale nella vita di Andrea da Castagno si colora di tinte diaboliche assenti dal cosiddetto *Libro di Antonio Billi*, la fonte da cui Vasari trae la (falsa) notizia dell'omicidio di Domenico da Venezia da parte dello stesso Andrea.

*Quanto sia biasimevole in una persona eccellente il vizio della invidia, che in nessuno dovrebbe ritrovarsi, e quanto scelerata et orribil cosa il cercare sotto spezie d'una simulata amicizia spegnere in altri non solamente la fama e la gloria ma la vita stessa, non credo io certamente che ben sia possibile esprimersi con parole, vincendo la sceleratezza del fatto ogni virtù e forza di lingua, ancora che*

---

<sup>66</sup> Camillo (2015), p. 202.

<sup>67</sup> Ibid. Si veda la descrizione dell'allegoria dell'Invidia fatta da Luigi Alamanni nel *Teatro, o palazzo d'invenzione* in Camillo (2015), p. 301.

<sup>68</sup> Gaul (2015), p. 132.

<sup>69</sup> Vasari (1987), III, p. 147: «E così a' Consoli con buone ragioni persuasero che a Lorenzo l'opera allogassero, mostrando che il pubblico et il privato ne sarebbe servito meglio; e fu veramente questo una bontà vera d'amici et una virtù senza invidia et uno giudizio sano nel conoscere se stessi, onde più lode meritarono che se l'opera avessino condotta a perfezione: felici spiriti, che mentre giovavano l'uno all'altro godevano nel lodare le fatiche altrui». Le biografie di Simone Martini e Taddeo Gaddi (Vasari (1987), II, p. 211) vengono redatte con elogi simili. Cfr. Clifton (1996), pp. 30-34.

<sup>70</sup> Vasari (1987), IV, pp. 164-165. Per Vasari, il culmine della pittura fiorentina viene raggiunto con Michelangelo, la cui eccellenza è provata dalle manifestazioni di invidia (Vasari (1987), VI, p. 12: «gli cresceva l'invidia insieme col nome»): cfr. Clifton (1996), pp. 34-37. Sul luogo comune di Firenze come città dell'invidia si vedano anche i *Discorsi* (1568) di Francesco de' Vieri, cit. in Barocchi (1977), I, p. 172: «Chi vorrà più presto muoversi dal vero che da invidia, conoscerà apertamente che Fiorenza fiorisce et è sempre fiorita, et ora più che mai, per la eccellenza dell'arti, per la prudenza nell'azioni umane, e per nobiltà di specolazioni nell'altissime e nobilissime verità». Per l'invidia come passione che domina gli artisti si legga l'incipit del *Trattato* di Pirro Ligorio cit. in Barocchi (1977), II, pp. 1412-1414.



*eloquente. Per il che, senza altrimenti distendermi in questo discorso, dirò solo che ne' si fatti alberga spirito non dirò inumano e fero, ma crudele in tutto e diabolico, tanto lontano da ogni virtù che non solamente non sono pili uomini ma ne animali ancora né degni di vivere. Con ciò sia che, quanto la emulazione e la concorenza che virtuosamente operando cerca vincere e soverchiare i da più di sé per acquistarsi gloria et onore e cosa lodevole e da essere tenuta in pregio come necessaria ed utile al mondo, tanto per l'opposito, e molto più, merita biasimo e vituperio la sceleratissima invidia che, non sopportando onore o pregio in altrui, si dispone a privar di vita chi ella non può spogliare de la gloria*  
71.

Esaminata anche nel successivo *Trattato dell'arte della pittura* (1584) di Paolo Lomazzo<sup>72</sup>, l'invidia costituisce per Vasari un'alterazione che provoca un errore di giudizio tanto estetico quanto morale<sup>73</sup>, deteriorando pertanto la verità<sup>74</sup>.

La figurazione plastica che egli ne offre introduce, inoltre, una triade concettuale verso cui convergono tanto la trattatistica sulle corti<sup>75</sup> quanto la proiezione teatrale che matura in questo stesso ambiente. Nell'affresco che decora il soffitto della sala della sua villa ad Arezzo (1548), Vasari raffigura plasticamente la spirale in cui si avvicendano virtù, fortuna ed invidia<sup>76</sup>, adottando soluzioni stilistiche che si armonizzano con una tendenza figurativa nella quale tale passione viene concepita «*in a multitude of ways far beyond the traditional canon of deadly sins*»<sup>77</sup>. L'idea che questo scontro allegorico vuole trasmettere si riflette d'altronde nelle stesse *Vite*: «[p]iù difficile da contrastare dell'invidia umana è, nell'opera di Vasari, l'invidia della fortuna, che diventa un vero e proprio fattore distruttivo all'interno della dialettica tra virtù e fortuna»<sup>78</sup>. Raffigurata secondo l'archetipo ovidiano, peraltro diffusissimo nell'iconologia rinascimentale<sup>79</sup>, l'Invidia dell'affresco vasariano risulta vittima

---

<sup>71</sup> Vasari (1987), III, pp. 351-352. L'aneddoto è ripetuto sia nell'edizione torrentiniana che in quella giuntina. Già nella vita di Gaddo Gaddi (Vasari (1987), II, p. 82), Vasari sostiene che «alcuni diabolicamente nella professione dell'amicizia praticando per invidia e per malizia». Cfr. Clifton (1996), pp. 26-27.

<sup>72</sup> Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura, di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore. Diuiso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la theorica, & la pratica d'essa pittura*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1584, cap. IX, *De i moti della melancolia, timidità, malignità, avaritia, tardità, invidia, rozzezza, & ansietà*, p. 130: «La inuidia, crudelissimo dolore di animo per il bene altrui ; fa ritirar tutti i membri, come contraete, & offuscar le ciglia, stringere i denti, ritirar le labbra, torcersi con certa passione di sguardo, quasi in atto di volere intendere, & spiare i fatti altrui, & ragionar sempre più degl'altri». L'associazione dell'invidia alla malinconia saturnina rappresenta un luogo diffuso nella trattatistica medica, come ad esempio nel *Quator complexiones hominum* (BnF, lat. 6957, f. 143v).

<sup>73</sup> Cfr. Graun (2015), pp. 126-127, 138-139. L'importanza dell'occhio nella percezione delle arti figurative è attestabile quantomeno a partire da Cicerone, *De natura deorum*, II, 58.

<sup>74</sup> Proprio la Verità [sic] è la pena che Pirro Ligorio augura contro gli invidiosi: cfr. Barocchi (1977), II, p. 1431, n.1. Già per Tommaso «[q]uel non vedere bene che dà nome all'invidia si traduce [...] in una perversione del giudizio capace di capovolgere il bene in male» (Casagrande, Vecchio (2000), p. 40).

<sup>75</sup> Cfr. Ugolini (2020), pp. 42-43.

<sup>76</sup> Lo stesso trittico è sostanzialmente già in alcune incisioni di Mantegna: cfr. Battisti (1965), pp. 38-38.

<sup>77</sup> Graul (2015), p. 122. Sulla raffigurazione dell'invidia ne *La remunerazione della virtù* (1546) dello stesso Vasari cfr. Graul (2015), pp. 124-125.

<sup>78</sup> Mattioda (2012), p. 233. L'affresco è descritto dal suo stesso autore in Vasari (1987), VI, pp. 392-393.

<sup>79</sup> Possibile anello di congiunzione fra letteratura ed arte, l'iconologia ripropone di frequente l'emblema dell'Invidia secondo la descrizione di Ovidio e di altre fonti antiche, divergendo progressivamente dal modello

di uno scontro ciclico e perenne fra le altre due forze messe in scena: cacciata dalla virtù, le linee di forza della sua caduta evocano un certo simbolismo nel quale risulta forse possibile intravedere il ricordo dell'espulsione biblica.

Del resto, anche se sempre più difficilmente percepibile, l'intersezione fra l'azione della fortuna e dell'invidia - intesa come «diabolico pensiero»<sup>80</sup> - in opposizione al comportamento virtuoso si riverbera in un passaggio dell'incompiuto *Dialogo sopra la fortuna* di Sperone Speroni:

*la seconda [scil. ignoranza] ci fa pensare che come Dio i movimenti celesti regga così il diavolo le mortali operationi regga e guidi a modo suo, onde bene spesso egli avanza le ree, ma le buone invidiando malignamente tronca e rende imperfette. Di fortuna che non è nulla non degniamo di ragionare, ma del diavolo nostro antico et implacabil nimico tanto penso di poter dire con verità, che egli è ministro della giustizia di Dio, et hora come sergente le sue sententie eseguisce, hora come varigello da sé medesimo fa in noi que' mali, che egli fece altra volta, quando, Dio permettente, in molti modi tentò Jobbe, et fu vinto di quel patiente*<sup>81</sup>.

### **L'invidia nel teatro del Rinascimento: una passione cortigiana**

Spesso intrecciati nell'attività dei protagonisti che le animano, arti plastiche e rappresentazione teatrale convergono in modo tangibile nei momenti di spettacolarità diffusa che inquadrano la vita civile del Rinascimento. Malgrado il loro statuto effimero, cortei, trionfi, feste, cacce e giostre rappresentano una porzione di quell'universo scenico in cui l'allegoria gioca un ruolo di primo piano. Tale è l'impressione indiretta che, ad esempio, si può ricavare dalle note contenute in un libercolo nel quale si descrivono i trionfi messi in scena a Firenze in occasione della processione di S. Giovanni Battista del 1577, corteo durante il quale l'antico confronto fra le sette virtù ed i sette vizi capitali, compresa l'Invidia, prende nuovamente forma<sup>82</sup>.

Se la discontinuità delle attestazioni relative a queste variegate tipologie spettacolari rende complicata un'eventuale ricostruzione dei momenti che la tratteggiano, l'insieme di tragedie e di commedie a cui la civiltà rinascimentale dà corpo delinea più chiaramente un'idea di invidia che rinuncia alla soluzione allegorica a favore di una rappresentazione scenica che aspira al verosimilmente. Ipostasi di una civiltà fondata sul dialogo<sup>83</sup> nonché su un modello

---

del settenario dei vizi capitali. Si vedano i casi di Andrea Alciato, *Emblematum liber* (1551), Cesare Ripa, *Iconologia* (1644), i quali insistono sul motivo dell'Invidia che mangia il proprio cuore: cfr. Shoaf (2003), pp. 215-217, Vigh (2022), pp. 17-30. L'incisione dell'Invidia di Pencz Georg (1550) è accompagnata dal cane: cfr. Bianchi (2014), p. 5. Per la diffusione dell'archetipo ovidiano in ambito letterario cfr. Francesco Bonciani, *Lezione della propopoea* [1578], f° 96v cit. in Weinberg (1970), III, p. 237.

<sup>80</sup> L'espressione è di Pirro Ligorio: cfr. Barocchi (1977), II, p. 1439.

<sup>81</sup> Cit. in Borsellino, Mercuri (1973), p. 106.

<sup>82</sup> Cfr. D'Ancona (1891), pp. 245-246, n. 1.

<sup>83</sup> Daniel Barbaro, nel suo trattato *Della eloquenza* [1557], f° 15-16, 19, sembra ripercorrere il topos dell'invidia secondo gli insegnamenti della filosofia aristotelica: cfr. Weinberg (1970), II, pp. 355-358, in particolare p. 358: «il fabro al fabro, il medico al medico, l'uno artefice all'altro invidia portano sempremai» (cfr. Ibid., p. 425 per

epistemologico fondato sulla 'rappresentazione', ossia su «un'esaltazione della funzione dell'occhio, del suo punto di vista ordinatore (prospettico)»<sup>84</sup>, il teatro del Cinquecento ricorre al topos dell'invidia sulle orme dei modelli classici, ma soprattutto in quanto passione dell'animo<sup>85</sup>, una delle più urgenti da esprimere nella società delle corti. Del resto, come ricorda Varchi:

*Abita questo efferato animale [scil. l'invidia], che non ride mai, se non quando si dovrebbe piagnere, ne' palagi massimamente e per le corti de' maggiori principi e più illustri signori*<sup>86</sup>.

Nonostante il sostegno di teorici e critici, la gestazione della tragedia lungo il Cinquecento avviene secondo i ritmi di una faticosa continuità in cui lo stimolo principale proviene quasi sempre dai gusti ludici ed evasivi che percorrono l'ambiente cortigiano<sup>87</sup>.

Assunto ad argomento drammatico una tematica orrorosa di stampo senecano da manipolare in senso controriformistico, Giovan Battista Giraldi Cinzio introduce la sua tragedia *Orbecche* (1541) con una lettera dedicatoria ad Ercole II di Ferrara, nella quale il cattedratico denuncia l'invidia che serpeggia fra i letterati a corte, specialmente quando la produzione artistica si apre alla novità.

*Dura cosa è, illustrissimo Signore, a scrittori di qualunque sorte fuggire a questi tempi i morsi della invidia, la quale, come nemico armato, sta sempre co' denti fuori per mordere e lacerare chi scrive. E posto che ciò sia difficile in ogni sorte di composizione, egli è sommamente difficile quando altri si dà a scrivere in quella maniera de' poemi che sono stati per tanti secoli tralasciati, ch'appena di loro vi resta una lieve ombra. Di qui è ch'io istimo che sia quasi impossibile che coloro i morsi d'essa invidia fuggano i quali si danno a comporre nuove tragedie a questi tempi, l'uso delle quali, solo maestro di tutte le cose, per la gran lascivia del mondo (com'io credo) è in tutto mancato*<sup>88</sup>.

---

l'immagine del cane arrabbiato come simbolo dell'invidioso). Come Alberti, Giason Denores nel *Breve trattato dell'oratore* [1574], f° 10v, indica nella modestia la virtù da opporre all'invidia, «tra tutti [i] movimenti dell'animo il più veemente et il più difficile» (f° 11v): cit. in Weinberg (1970), III, pp. 113-115.

<sup>84</sup> Quondam (1980), p. 143.

<sup>85</sup> Persiste del resto l'idea dell'invidia come malattia dell'anima: cfr. Scipione Ammirato, *Il dedalione o ver del poeta* [1560], f°25 cit. in Weinberg (1970), II, p. 490.

<sup>86</sup> Varchi (1853), p. 61.

<sup>87</sup> Per la trattazione dell'invidia nell'impianto tragico cfr. Lorenzo Giacomini, *De la purgazione de la tragedia* (1586), cit. in Weinberg (1970), III, in particolare pp. 350-351; Gabriele Zinano, *Discorso della tragedia* [1590], cit. in Weinberg (1970), IV, in particolare p. 124.

<sup>88</sup> Cit. in Weinberg (1970), I, p. 411. Si veda anche la *Lettera sulla tragedia* (1543) citata in *Ibid.*, p. 482, in cui, giustificando alcune scelte adottate per la tragedia *Didone*, Giraldi assicura lo stesso duca che «s'egli si ritroverà fra gli spettatori, non dubbitò punto che non gli debbano dolere gli occhi, come interviene agli invidiosi del ben e dell'onore altrui». Giraldi riprende consapevolmente il modello della commedia terenziana per difendersi dall'invidia: cfr. *Discorsi*, Venezia, Giolito, 1559, p. 250. Sulla fama destinata a chi, tenendo conto dell'insegnamento di Aristotele, supera «gli assalti degl'invidi» scrivendo tragedie si veda anche la lezione prima del *Trattato della poesia lirica del Perduto Academico Innominato* (1594) di Pomponio Torelli cit. in Weinberg (1970), IV, p. 239.

Se, nel monologo della Nodrice, si afferma che «questa / nostra vita mortale / quasi nave che in mar sia a i venti e a l'onda / ch'or da crudel tempesta, / che d'improvviso con furor l'assale, / combattut'è», la lotta della virtù contro la fortuna diviene più esplicito quando la medesima sostiene che «la fortuna è nulla o ch'è mortale, / non dea (come s'istima) e 'l suo potere / forza non ha, s'altri v'oppon lo 'ngegno»<sup>89</sup>. Svestita delle sue spoglie allegoriche, la fortuna nel corso dell'intreccio drammatico di presenta piuttosto come uno strumento con cui Dio amministra la sua giustizia, tenendo conto dei meriti e delle colpe di ciascuno. L'immagine della vita in balia della fortuna ritorna infine nelle parole di Oronte, che, ripercorrendo i ricordi di quella gioventù durante la quale «non pur invidiava uomini e donne, ma i cani istessi e i più vili animali», sostiene che la sua malasorte cominciò da quando «da gli odii e da le crude invidie / de' cortigiani, come in mar da l'onde / smarrita nave, combattuto i' fui»<sup>90</sup>. In un mondo «intriso di *malinconia*»<sup>91</sup>, l'universo tragico che prende forma nell'*Orbecche* si muove nella ricerca di una verosimiglianza dove si gioca tutta la scommessa educativa del teatro ed in cui la burrascosa passione dell'invidia non può che essere amministrata dal principe, regista occulto tanto della scena quanto della realtà di corte.

La rappresentazione dell'invidia all'interno della commedia rinascimentale assume molteplici sfaccettature, innanzitutto liminari, ricorrendo di frequente nei prologhi, come già si è visto per Camillo e Cinzio, al fine di respingere le calunnie dei detrattori<sup>92</sup>. Se, nel caso specifico della commedia, la presenza del topos dell'invidia nei prologhi evidenzia la tendenza a voler in parte ricalcare il modello latino, la frequenza di questa passione all'interno dell'enunciazione scenica rinascimentale si moltiplica quasi in parallelo alla rapida diffusione del genere comico, il quale, a partire dalla definizione umanistica, si propone come «immagine di verità, esempio di costumi e specchio di vita»<sup>93</sup>. Affetto fondativo della «tramutazione e scioglimento»<sup>94</sup> comico, l'invidia, come osserva Gian Giorgio Trissino citando Plauto, costituisce parimenti l'elemento forse più distintivo del genere, il riso:

---

<sup>89</sup> Giraldi (1977), II, 1, vv. 123-128, 159-161, pp. 101-102.

<sup>90</sup> Ibid., II, 5, vv. 39-40, 45-46, pp. 143-144. L'immagine del cane connesso agli invidiosi viene nuovamente impiegata dallo stesso Giraldi nel Prologo all'*Attile* (1543 ca), cit. in Weinberg (1970), I, p. 490, vv. 32-36: «Né temuto ha il garrir di molti e molti / Invidi spirti, onde non venne unquanco / Cosa ond'altri pote apparir nulla; / E, come can che di nascosto prenda, / Danno di morso alle scritte altrui». La metafora della vita come navigazione delle tempeste dei mali ricorre anche nel *Trattato* di Pirro Ligorio, cit. in Barocchi (1977), II, p. 1439: «Queste sono parti delle gentilezze operate in questo secolo di perdita speranza, che è come mare travagliato senza salute, o giardino di spini, pieno di fonti donde nascono strane procelle, piantato o navigato dalla ignoranza e vero naviggio della casa della invidia e dell'empia ingratitudine, madre e nodrice di tutti i mali».

<sup>91</sup> Ariani (1971), p. 449.

<sup>92</sup> Si veda il Prologo della *Cofanaria* (1550-1555 ca.) di Francesco d'Ambra, ma anche la lettera dedicatoria del *Candelaio* in Bruno (1978), p. 140

<sup>93</sup> Dal prologo dell'*Arzigogolo* del Lasca cit. in Borsellino, Mercuri (1973), p. 12.

<sup>94</sup> Nicolò Rossi, *Discorsi intorno alla commedia* [1589], f° 61, cit. in Weinberg (1970), IV, p. 49.

*E questo tale piacere [scil. il riso] ci avviene per esser l'uomo di sua natura invidio e maligno, come nei piccioli fanciulli chiaramente si manifesta, i quali tutti sono invidiosi et hanno sempre diletto di far mal se possono. Vedesi ancora che l'uomo mai di sua natura non s'allegra del ben d'altri, se non per accidente, cioè per qualche comodo che indi ne spera. Ché, come dice Plauto, «Nullus est qui non inuideat rem secundam obtingere». E però se alcun vede che uno truovi denari, non ride né si rallegra, anzi gli ha invidia. Ma se vede che caggia nel fango che se imbratti, ride; perché quel mal che non si truova in noi (come dice Lucrezio) sempre è soave a rimirarlo in altri. Ma se simili mali sono in noi, non ci muove riso il vederli in altri»<sup>95</sup>.*

L'invidia, dunque, genera il ridicolo. Ne è un esempio, a livello del semplice gioco linguistico, il *Don Picchione*, egloga rusticale di Pierantonio Stricca Legacci, nel quale la blasfema sovversione della confessione dei sette vizi capitali giunge persino a confondere l' 'invidia' con l' 'indivia' (vv. 235-239), suscitando l'ilarità del pubblico, ma denunciando in filigrana l'ipocrisia del prete<sup>96</sup>.

Di contro, il discorso del frate nella *Commedia della Ingratitudine* di Giovan Battista di Cristofano dell'Otonaio (1526) si impernia su un intreccio che «mostra un *exemplum* della corruzione dei costumi cortigiani, inquinati dai sentimenti dell'invidia e dell'ipocrisia»<sup>97</sup>.

Del resto, se l'ambiente delle corti rappresenta un contesto verso cui la denuncia dei vizi si indirizza già in epoca medievale<sup>98</sup>, nella sua abolizione dei confini fra finzione e realtà la seconda *Cortigiana* (1534) di Pietro Aretino individua nell'invidia la passione sulla quale si struttura la finzione cortigiana. Quasi scavando nelle sottili faglie che attraversano il *Cortegiano* di Castiglione, sorta di intertesto ripreso parodisticamente dove si consiglia di evitare l'invidia tramite la dissimulazione (cap. XIX) e la mediocrità (cap. XLI), la *Cortigiana* di Messer Pietro insiste sul tema dell'invidia come passione che anima la vita sociale della corte<sup>99</sup>.

Nello scivolamento che porta «dalla ristretta polemica anticortigiana del testo primitivo a una satira globale della società italiana degli anni 1530»<sup>100</sup>, l'invidia, inoltre, diviene la passione che, in opposizione alla virtuosa Venezia, infesta la città di Roma<sup>101</sup>. Luogo dal quale si muove l'interminabile 'cianceria' scenica<sup>102</sup> e da cui si emana la regia di un duca sempre assente di scena, la corte si presenta come lo spazio dove si dissemina l'invidia. È soprattutto Valerio a lanciare i propri strali contro la corte, la quale «non ha maggior diletto che disperare or questo e or quello co' morsi dell'invidia, la quale nacque nascendo la corte,

---

<sup>95</sup> Gian Giorgio Trissino, *La quinta e la seta divisione della poetica* (1549 ca.), f° 37r-37v, cit. in Weinberg (1970), II, p. 70. L'immagine del bambino invidioso è di memoria agostiniana.

<sup>96</sup> Termanini, Trovato (2005), pp. 155-157. Per l'invidia come vizio che infesta i monasteri si veda ad esempio la novella su fra' Cherubino ne *I ragionamenti* I,6 di Agnolo Firenzuola.

<sup>97</sup> Ventrone (1993), p. 153.

<sup>98</sup> Cfr. Casagrande, Vecchio (2000), pp. 46-47. Per la fortuna di questo luogo comune fra Umanesimo e Rinascimento cfr. Rolet (2020), pp. 138-139.

<sup>99</sup> La parodia del ritratto idealizzato del cortigiano delineato da Castiglione sembra percepibile nella parodia fattane da Mastro Andrea (I, 21), presentando un profilo dove si affastellano una serie di vizi, fra cui per l'appunto l'invidia: Aretino (1977), pp. 214-215.

<sup>100</sup> Larivaille (1997), p. 188.

<sup>101</sup> Cfr. Aretino (1977), III, 7, p. 253.

<sup>102</sup> Cfr. Ferroni (1999), p. 105.

e morrà morendo la corte»<sup>103</sup>. Se la corte viene dunque presentata «come un chiuso spazio teatrale in cui [...] si expand[ono] [...] le forme, tra loro parallele, dell'artificio e della vanità»<sup>104</sup>, la passione che la anima non può che essere l'invidia, da sempre considerata come il più futile dei vizi, l'origine di qualunque percezione falsata. Solo nella satira di Aretino, insomma, l'invidia emerge come principio di una costruzione teatrale in cui scena e corte si rispecchiano vicendevolmente con tutte le proprie distorsioni: l'eterotopia, in tal senso, non è più altrove, bensì nel cuore stesso dell' 'utopica' realtà cortigiana.

Tale satira, tuttavia, rischia di smantellare non solo le pretese utopiche della corte, ma anche l'intero impianto teatrale che da esse dipende. Così, mentre Della Porta innesta all'analisi di questo vizio i propri interessi scientifici<sup>105</sup>, l'invidia non può che percorrere altre strade, visibile in controluce a quella «gelosia diabolica»<sup>106</sup> che attraversa in modo più esplicito i meccanismi del teatro rinascimentale.

Gianluca Ruggeri Ferraris  
Università di Firenze  
gianluca.ruggeriferraris@unifi.it

---

<sup>103</sup> Aretino (1977), IV, 7, p. 277. Cfr. *Ibid.*, V, 1, pp. 291-292. Già nel *Dello ottimo ocrtesano* di Carafa (1479) si sottolinea la motivazione 'utilitaristica' che spinge il principe a diffondere a corte l'invidia: cfr. Ugolini (2020), pp. 15-16.

<sup>104</sup> Ferroni (1999), p. 106.

<sup>105</sup> Cfr. Vigh (2022), pp. 31-36. Il colore livido dell'invidioso ripreso da Della Porta gode di una lunga tradizione ed ripreso, ad esempio, anche nel *Discorso de' colori* (1595) di Antonio Calli (cit. in Barocchi (1977), II, p. 2334). Nell'*Astrologo* (IV, 8), l'accusa d'invidia diviene un pretesto dietro il quale si ripara «la forza dell'immaginativa» del Vignarolo gabbato. Sulla fisiognomica dell'invidioso nel Medioevo, quando già si afferma una certa corrispondenza fra interiorità dell'uomo ed aspetto esteriore, cfr. Casagrande, Vecchio (2000), p. 39.

<sup>106</sup> Aretino (1977), IV, 12, p. 281. Le due passioni sono associate già nell'opuscolo del III secolo di Cipriano, ma anche nel Proprologo del *Candelaio*: cfr. Bruno (1978), p. 152. Non si intende qui evocare nessuna evoluzione da una passione all'altra, anche perché il tema della gelosia ricorre lungo tutto il teatro comico (Lasca, Ercole Bentivoglio, Vincenzo Gabiani, Pietro Antonio Franceschi) e tragico (Dolce) del Cinquecento, per non parlare del dramma pastorale (Guarini) o degli intrecci della Commedia dell'Arte. La loro distinzione si incentra piuttosto su una diversa manifestazione sociale riassunta da Tasso: «Sono dunque in questo differenti l'invidia e la gelosia: che l'invidia riguarda al mal altrui come a suo fine principale, e la gelosia non rimira al danno altrui se non in conseguenza, cioè in quanto fugge questo danno» (cit. in Prandi (1994), p. 71).

## Riferimenti bibliografici

Adkin (1984)

Neil Adkin, *Pride or Envy? Some notes on the reason the Fathers give for the devil's fall*, «Augustiniana», 84, 1984, pp. 349-351

Alberti (1996)

Leon Battista Alberti, *Opere volgari. II; Rime e trattati morali*, ed. Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1996

Alberti (1969)

Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, ed. Ruggiero Romano e Alberto Tenenti, Torino, Einaudi, 1969 (1440)

Altamura (1974)

Antonio Altamura, *Il Certame coronario*, Napoli, Società editrice napoletana, 1974

Andreoni (2012)

Annalisa Andreoni, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, ETS, 2012

Aretino (1977)

Pietro Aretino, *La Cortigiana*, in Guido Davico Bonino (a cura di), *Il teatro italiano. II, La commedia del Cinquecento; t. II*, Torino, Einaudi, 1977, (Venezia, Marcolini, 1534), pp. 185-314

Ariani (1971)

*L'Orbecche di G. B. Giraldi Cinzio e la poetica dell'orrore*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 3, 1971, pp. 432-450

Aristotele (2014)

Aristotele, *Retorica*, ed. Fabio Cannavò, Milano, Bompiani, 2014

Asor Rosa (1986)

Alberto Asor Rosa, *La fondazione del laico*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *La letteratura italiana. V, Le Questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 17-124

Balint (2007)

Bridget Balint, *Envy in the Intellectual Discours of the High Middle Ages*, in Richard Gordan Newhauser, *The Seven Deadly Sins: from Communities to Individuals*, Leiden, Brill, 2007, pp. 41-55

Banfi (1974)

Luigi Banfi, *Sacre rappresentazioni del Quattrocento*, Torino, UTET, 1974 (1963)

Baschet (2014)

Jérôme Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Roma, École française, 2014 (1993)

Barocchi (1977)

Paola Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971-1977, III vol.

Bertolini (1993)

Lucia Bertolini, *De vera amicitia. I testi del primo Certame coronario*, Ferrara, Franco Cosimo Panini, 1993

Beyer (2008)

Hartmut Beyer, *Das politische Drama im Italien des 14. und 15. Jahrhunderts: humanistische Tragödien in ihrem literarischen und funktionalen Kontext*, Münster, Rhema, 2008



Bianchi (2014)

Silvia Bianchi, *L'allegoria dell'Invidia in alcune stampe tra il XV e il XVII secolo*, «Grafica d'arte», 25, 2014, pp. 2-8

Bloomfield (1967)

Morton W. Bloomfield, *The Seven deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature*, East Lansing, Michigan State University Press, 1967

Bologna (2000)

Corrado Bologna, *Il trattato del Quattro e Cinquecento*, Roma, Istituto Poligrafico, 2000

Chevalier (2011),

Jean-Frédéric Chevalier, *Le monstre Liur, «Dieu des crimes», dans Hiensal de Leonardo Dati: personnage, masque ou illusion?*, in Jean-Pierre Bordier e Jean-Frédéric Chevalier (a cura di), *Le théâtre de l'envie. 1315-1640*, Metz, Centre de recherche Écriture, 2011, pp. 65-80

Battisti (1965)

Eugenio Battisti, *Il Mantegna e la letteratura classica*, in AA. VV., *Arte, pensiero e cultura a Mantova nel primo Rinascimento in rapporto con la Toscana e con il Veneto*, Firenze, Sansoni, 1965, pp.23-56

Borsellino, Mercuri (1973)

Nino Borsellino e Roberto Mercuri, *Il teatro del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1973

Brisson (1996)

Luc Brisson, *La notion de phtnonos chez Platon*, in Frédéric Monneyron (a cura di), *La jalousie*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 13-34

Brucke (1963)

Gene A. Brucke, *Sorcery in Early Renaissance Florence*, «Studies in the Renaissance», 10, 1963, pp. 7-24

Bruno (1978)

Giordano Bruno, *Il Candelaio*, in Guido Davico Bonino (a cura di), *Il teatro italiano. II, La commedia del Cinquecento; t. III*, Torino, Einaudi, 1978, (Parigi, Giuliano, 1582), pp. 133-292

Camillo (2015)

Giulio Camillo, *L'idea del theatro*, ed. Lina Bolzoni, Milano, Adelphi, 2015 (Firenze, Torrentino, 1550)

Casagrande, Vecchio (2000)

Carla Casagrande e Silvana Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000

Cast (1981)

David Cast, *The Calumny of Apelles. A study in the Humanist Tradition*, London, Yale University Press, 1981

Castelli (2015)

Laura M. Castelli, *Phthonos: pathos, ēthos, Perception of Desert and the Place of Envy in Rhet. II*, in in Bruno Centrone (a cura di), *La Retorica di Aristotele e la dottrina delle passioni*, Pisa, University Press, 2015, pp. 221-248

Clifton (1996)

James Clifton, *Vasari on Competition*, «The Sixteenth Century Journal», 27, 1996, pp. 23-41

Correard (2020)

Nicolas Correard, *Les deux faces de l'invidia chez Alberti : le malum maximum et l'origine du sens critique*, «Seizième siècle», 17, *Invidia litteratorum : la jalousie des lettrés et son expression néo-latine*, 2020, pp. 169-188

D'Ancona (1891)

Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891

Dati (2000)

Leonardo Dati, *Hyempsal*, ed. Aldo Onorato, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2000

de Filippis (2015)

Renato de Filippis, *La ricezione della Retorica nel Medioevo latino*, in Bruno Centrone (a cura di), *La Retorica di Aristotele e la dottrina delle passioni*, Pisa, University Press, 2015, pp. 63-85

Diekstra (2005)

Frans Diekstra, *The art of denunciation: medieval moralists on envy and detraction*, in Richard Gordan Newhauser (a cura di), *In the Garden of Evil: The Vices and Culture in the Middle Ages*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2005, pp. 431-454

Ferroni (1999)

Giulio Ferroni, *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Napoli, Liguori, 1999 (1977)

Foucault (2018),

Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 2018 (1966)

Garin (1951)

Eugenio Garin, *Le traduzioni umanistiche di Aristotele nel secolo XV*, «Atti e memorie dell'Accademia fiorentina di Scienze Morali La Colombaria», XVI, 1947-1950, pp. 55-104

Garin (1994)

Eugenio Garin, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Milano, Bompiani, 1994

Giraldi (1977)

Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Orbecche*, in Marco Ariani (a cura di), *Il teatro italiano. II, La tragedia del Cinquecento; t. I*, Torino, Einaudi, 1977 (Figliuoli di Aldo, Venezia, 1543), pp. 79-184

Gorni (1972)

Francesco Gorni, *Storia del Certame Coronario*, «Rinascimento: rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento», 12, 1972, pp. 135-181

Graul (2015)

Jana Graul, “*Particolare Vizio de’ Professori di Queste Nostre Arti*”: *On the Concept of Envy in Vasari’s Vite*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 2015, pp. 113-146

Havelange (1998)

Carl Havelange, *De l’oeil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998

Howard (1995)

Peter Francis Howard, *Beyond the written word: preaching and theology in the Florence of Archbishop Antoninus (1427 – 1459)*, Firenze, Olschki, 1975

Larivaille (1997)

Paul Larivaille, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno, 1977

Mattioda (2012)

Enrico Mattioda, *Invidia dell’artista e invidia della fortuna nelle Vite di Giorgio Vasari*, in René Démoris, Florence Ferran e Corinne Lucas-Fiorito (a cura di), *Art et violence: Vies d’artistes entre XVIe et XVIIIe siècles; Italie, France, Angleterre*, Paris, Desjonquères, 2012, pp. 229–41

Milburn (2002)

Erika Milburn, *D’invidia e d’amor figlia s’è ria’*: *jealousy and the Italian Renaissance lyric*, «The modern language review», 97, 2002, pp. 577-591

Perrine (2011)

Timothy Perrine, *Envy and Self-wort: Amending Aquina's Definition of Envy*, «American Catholic Philosophical Quarterly», 85, 2011, pp. 433-446

Petrusi (1963)

Agostino Petrusi, *Il ritorno alle fonti del teatro greco classico: Euripide nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, «Byzantion», 33, 1963, pp. 391-426

Pico (2014)

Giovanni Pico della Mirandola, *Discorso sulla dignità dell'uomo*, ed. Francesco Bausi, Milano/Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda, 2014 (2003)

Pittalunga (2011)

Stefano Pittalunga, *Leon Battista Alberti, il Philodoxus e l'invidia*, in Jean-Pierre Bordier e Jean-Frédéric Chevalier (a cura di), *Le théâtre de l'envie. 1315-1640*, Metz, Centre de recherche Écriture, 2011, pp. 57-64

Prandi (1994)

Stefano Prandi, «*Ne le tenebre ancor vivrò beato*»: *variazioni tassiane sul tema della gelosia*, in Andrea Battistini (a cura di), *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 67-84

Pulcini (2011)

Elena Pulcini, *Invidia: la passione triste*, Bologna, il Mulino, 2011

Quondam (1980)

Amedeo Quondam, *Dal teatro della corte al teatro del mondo*, in Maristella de Panizza Lorch (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Milano, Comunità, 1980, pp. 135-151

Rolet (2020)

Anne Rolet, *Prologue 3. L'envie: fléau intérieur, mal social ou moteur de l'histoire?*, «Seizième siècle», 17, *Invidia litteratorum: la jalousie des lettrés et son expression néo-latine*, 2020, pp. 123-144.

Rusconi (2002)

Roberto Rusconi, *L'ordine dei peccati. La confessione tra Medioevo ed età moderna*, Bologna, il Mulino, 2002

Sans (1963)

Isidro Sans, *La envidia primigenia del diablo segun la patristica primitiva*, Madrid, Fax, 1963

Sciuto (1999)

Italo Sciuto, *Le passioni dell'anima nel pensiero di Tommaso d'Aquino*, in Carla Casagrande e Silvana Vecchio (a cura di), *Anima e corpo nella cultura medievale*, Firenze, Galluzzo, 1999, pp. 73-94

Shoaf (2003),

Matthew Shoaf, *The Heart, the Eyes and medieval Envy*, «Micrologus», XI, *Il cuore*, 2003, pp. 213-228

Spagnolo (2022)

Maddalena Spagnolo, *L'invidia crepi*, in Stefano Bruni, Annamaria Ducci, Emanuele Pellegrini (a cura di), *Per parole e per immagini. Scritti in onore di Gigetta Dalli Regoli*, Pisa, ETS, 2022, pp. 194-200

Sweney (2012),

Eileen C. Sweeney, *Aquinas on the Seven Deadly Sins: Tradition and Innovation*, in Richard Gordan Newhauser e Susan Ridyard, *Sin in Medieval and Early Modern Culture: the Tradition of the Seven Deadly Sins*, Woodbridge, York Medieval Press, 2012, pp. 85-106

Termanini, Trovato (2005)

Stafano Termanini, Roberto Trovato, *Teatro comico del Cinquecento. La tonaca in commedia*, Torino, UTET, 2005

Ugolini (2020)

Paola Ugolini, *The Court and Its Critics. Anti-Court Sentiments in Early Modern Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2020

Van Laer (2020)

Sophie Van Laer, *Invideo, Invidia: une allusion au «mauvais oeil»?», «Seizième siècle», 17, Invidia litteratorum : la jalousie des lettrés et son expression néo-latine, 2020, pp. 49-67*

Varchi (1853)

Benedetto Varchi, *Sopra l'invidia. Ragione, o lezione*, ed. Luigi Maria Rezzi, s.e., Roma, 1863 [21 marzo 1546]

Vasari (1987)

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, Firenze, Sansoni/SPES, 1966-1987, VI voll.

Vecchio (2009)

Silvana Vecchio, *Passions de l'âme et péchés capitaux: les ambiguïtés de la culture médiévale*, in Christoph Flüeler e Martin Rohde (a cura di), *Laster im Mittelalter. Vices in the Middle Ages*, Berlin, de Gruyter pp. 45-64

Ventrone (1993)

Paola Ventrone, *Gli araldi della commedia: teatro a Firenze nel Rinascimento*, Pisa, Pacini, 1993

Ventrone (2013)

Paola Ventrone, *Sant'Antonio e l'uso del teatro nella formazione del cittadino devoto*, in Luciano Cinelli et Maria Pia Paoli (a cura di), *Antonino Pierozzi OP (1389-1459): la figura e l'opera di*

*un santo arcivescovo nell'Europa del Quattrocento: atti del Convegno internazionale di studi storici (Firenze, 25-28 novembre 2009)*, Firenze, Edizioni Nerbini, 2013, p. 549-567

Viano (2002)

Cristina Viano, *Passions, désirs et plaisirs de rivalité chez Aristote*, in G. Romeyer Dherbey (a cura di), *L'excellence de la vie. Sur L'Éthique à Nicomaque et L'Éthique à Eudème d'Aristote*, Paris, Vrin, 2002, pp. 237-252

Viano (2015)

Cristina Viano, *Amicizie, ostilità e passioni di rivalità nella Retorica di Aristotele*, in Bruno Centrone (a cura di), *La Retorica di Aristotele e la dottrina delle passioni*, Pisa, niversity Press, 2015, pp. 121-142

Vigh (2022)

Éva Vigh, *L'invidia in letteratura, in arte e in fisiognomica (dellaportiana)*, «Studi Dellaportiani», I, *La rappresentazione delle emozioni dalla Humana Physiognomonica di G. B. della Porta ad oggi: semiotica, letteratura, arti e psicologia*, 2022, pp. 11-37

Vincent-Cassy (1980)

Mireille Vincent-Cassy, *L'envie au Moyen Age*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 35, 1980, pp. 253-271

Weinberg (1970)

Bernard Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, IV voll.

Wilhelm (2013)

*L'envie. Une passion démocratique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2013

Wind (1985)

Edgar Wind, *Tre Revival of Origen*, in Id., *The eloquence of symbols: studies in humanist art*, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 42-55



*Dans le sillage d'une tradition hybride où la tradition biblique se croise à l'érudition classique, cet article cherche à parcourir quelques étapes de la notion d'envie depuis à l'époque humaniste et renaissante par le biais de la représentation théâtrale. Dans le contexte florentin des années quarante du Quattrocento, la représentation de l'envie dans les œuvres des certatori s'alterne à celle offerte par les sacre rappresentazioni, les deux solutions expressives restant unies dans un projet de création sociale de nature civique. Par ailleurs, à la Renaissance cette tension sociale de l'envie se manifeste dans le rapport que cette passion instaure avec la cour, nouveau horizon avec lequel le théâtre coïncide de plus en plus.*

Parole-chiave: **invidia; teatro; Umanesimo; Rinascimento; società**

## DOMITILLA CAMPANILE, IL SALARIO DEL PECCATO: *SEVEN* DI DAVID

### FINCHER (1995)

È quasi superfluo ricordare la misura dell'influenza – profonda e in certe epoche quasi assoluta – esercitata sulla cultura occidentale dall'immaginario cristiano; all'interno di uno sterminato catalogo di detti, figure, personaggi la rappresentazione dei sette peccati capitali e della loro punizione spicca come ricca, impressionante e particolarmente adatta per attirare e intimorire i fedeli che, ascoltando e soprattutto vedendo dipinte nelle Chiese e nei luoghi sacri immagini terribili, spaventose - dalle quali era tuttavia difficile distogliere lo sguardo - erano messi di fronte a ciò che sarebbe accaduto loro se non si fossero pentiti ed emendati<sup>1</sup>.

La lenta eclissi della centralità del Cristianesimo e la graduale perdita di gran parte del suo potere non hanno interrotto questa sfida e nel XIX e XX secolo scrittori, pittori, scultori, musicisti, compositori, coreografi hanno saputo infondere nuovi contenuti nella condanna dei vizi capitali e dirigere il biasimo verso direzioni inconsuete<sup>2</sup>. Non è il caso, qui, di esemplificare ogni produzione di queste personalità creative, ma vale la pena menzionare, almeno, la straordinaria sequenza di racconti dedicati ai sette vizi capitali pubblicati negli anni Sessanta da Giorgio Scerbanenco<sup>3</sup>. Artisti di ogni epoca hanno, dunque, tratto ispirazione da un tale soggetto e, all'interno di una tradizione destinata a rimanere in apparenza sostanzialmente uguale a sé stessa, hanno

---

<sup>1</sup> Da vedere, almeno Dellamora (1995), Thompson (2007, pp. 105-126), Canini (2010), Tate (2017).

<sup>2</sup> Si consideri, per esempio, la mostra *Des vices et vertus en art* (Namur, Musée des arts anciens, 8.02.2017 – 21.05.2017) e il catalogo curato da Comar-Deconinck-Florizoone (2017); utile Tucker (2015).

<sup>3</sup> *La lussuria, L'accidia, La superbia, L'avarizia, L'ira, L'invidia, La gola*. I sette racconti furono pubblicati a partire dal 1962 su *Novella* (rivista settimanale fondata nel 1919, nel 1966 il titolo muta in *Novella 2000*); raccolti per la prima volta in volume nel 1974, sono poi stati editi più volte, vd. Scerbanenco (2020). Per una biografia di Giorgio Scerbanenco (Kiev, 28 luglio 1911 – Milano, 27 ottobre 1969) vd. Scerbanenco (2017); assai utile Reverdito (2014).

introdotto geniali variazioni e sperimentato forme nuove di rappresentazione per fornire un ritratto doloroso e profondo delle incarnazioni contemporanee dei vizi. Pene demoniache aspettano un'umanità oggi sempre più esclusa da ogni possibilità di riscatto, mentre le antiche visioni non cessano di ossessionarla e, se nessuna arte è rimasta indifferente al fascino di una tale rappresentazione, quella cinematografica ha approfittato con larghezza delle potenzialità visive e narrative offerte dai peccati capitali, dalle pene e dallo spettacolo del male<sup>4</sup>.

Tra i registi attratti dalla descrizione degli aspetti più cupi e pericolosi del mondo contemporaneo e dalla raffigurazione delle minacce che incombono sull'equilibrio faticosamente conquistato nella fragile quotidianità eccelle senz'altro David Fincher (Denver, 28 agosto 1962)<sup>5</sup>, il cui film *Seven* (1995) concede ottime occasioni di approfondire la raffigurazione dei sette vizi capitali<sup>6</sup>. Eccone, in primo, luogo, la trama.

In un'indefinita metropoli statunitense un nuovo caso viene assegnato a due detectives, il veterano William Somerset (Morgan Freeman) e il giovane David Mills (Brad Pitt). Un obeso è stato costretto a mangiare sino a morire e Somerset intuisce oscuramente che questo per l'assassinio sarà solo il primo di altri feroci delitti. Martedì, il giorno successivo, viene trovato un ricco avvocato morto per dissanguamento: si è infatti tagliato dai fianchi una libbra (poco meno di mezzo kg) di carne e sul pavimento è scritto con il sangue *greed* (*avarizia*). Si scopre nel frattempo che, dietro il frigorifero della cucina dove era morto l'obeso, si leggeva «Long is the way and hard that out of hell leads up to light», un verso dal *Paradise Lost* di John

---

<sup>4</sup> Vd. Johnston (2004), Bather (2006), Soar (2007).

<sup>5</sup> Per un primo accostamento ai temi, allo stile, al modo di raccontare del regista, vd. Lindsay (2003), Legrand (2009), Browning (2010), Goffart (2021), Nayman (2021), Pettierre (2021) e Mickus (2024). Importante Salisbury (2014).

<sup>6</sup> *Seven* (1995).

Stati Uniti 127'; regia: D. Fincher; sceneggiatura: A.K. Walker da un soggetto di A.K. Walker; produzione: Arnold Kopelson production; fotografia: D. Khondji; montaggio: R. Francis-Bruce; musiche: H. Shore; scenografia: A. Max; costumi: M. Kaplan; cast: M. Freeman (William Somerset); B. Pitt (David Mills); G. Paltrow (Tracy Mills); K. Spacey (John Doe); nelle sale cinematografiche statunitensi dal 22 settembre 1995, nelle sale italiane dal 15 dicembre 1995.

Milton; nello stesso muro era scritto *gluttony* (gola). Somerset capisce, allora, il collegamento: gli omicidi riprendono i peccati capitali, colpiscono chi ne è colpevole e comminano con rigorosa simmetria pene mortali, mettendo in scena una sorta di orribile contrappasso dantesco<sup>7</sup>.

Alcune impronte digitali sulla scena del crimine fanno sperare in una pronta risoluzione del caso, poiché dopo una notte di attesa febbrile si scopre che sono da attribuire a Victor, uno spacciatore pedofilo. Non è affatto così, Victor è la terza vittima e incarna *l'accidia*: è stato legato per anno al letto, torturato e mantenuto in vita fino alla consunzione. Mentre sono nella casa della vittima, Mills sorprende lì vicino un fotografo che sta cercando di scattare fotografie e lo caccia via con violenza. Somerset, intanto, è invitato a cena da Tracy (Gwyneth Paltrow), la moglie di Mills; i detectives cominciano ad apprezzarsi a vicenda e la presenza di Tracy contribuisce molto al clima sereno e amichevole della serata nella casa della giovane coppia. Una linea di indagine del tutto differente viene poi tentata dai due: tramite un programma segreto messo in atto dall'FBI è possibile tracciare le letture di chi frequenta biblioteche pubbliche e, grazie alle sue amicizie, Somerset può chiedere una ricerca mirata su testi che trattino dei sette peccati capitali. L'analisi porta a un nome, Jonathan Doe, e a un appartamento dove Mills e Somerset scoprono tutte le prove, compresi gli innumerevoli diari dell'assassino che documentano i suoi deliri, e molto denaro. Il motivo delle sue azioni, intuisce Somerset, non è punire ma attirare l'attenzione sui peccati e invitare a pentirsi; Doe è un predicatore che al posto della parola usa immagini spaventose. Somerset e Mills trovano anche fotografie che li ritraggono, dalle quali capiscono che il fotografo cacciato da Mills era in realtà Doe intento a spiarli. Doe rientra all'improvviso, durante l'inseguimento del criminale Mills viene sopraffatto e ferito, ma è risparmiato. Tracy intanto, all'insaputa del marito, incontra

---

<sup>7</sup> Per un'utile discussione sul rapporto istituito da Dante tra la pena cui sono sottoposti i peccatori dell'Inferno e del Purgatorio e la natura delle colpe da loro commesse, vd. Armour (2000); sul contrappasso dantesco in *Seven* e l'affresco del giudizio universale di Taddeo di Bartolo (Siena, 1362 – Siena, 26 agosto 1422), vd., anche se non del tutto convincente, Morrison (2002); utili Iannucci (2004, pp. 15-16) e Phillips (2009).

Somerset per chiedere consiglio: è incinta ed è terribilmente incerta su come poter sopravvivere in questa città violenta e allevare un figlio in un luogo tanto ostile.

La vittima successiva (*lussuria*) è una prostituta uccisa per procura in modo atroce da Doe, la quinta (*superbia*) è una modella che ha preferito suicidarsi piuttosto che vivere con il viso sfigurato. La serie sembra interrompersi quando il killer (Kevin Spacey) si costituisce al distretto di polizia, dichiarando che rivelerà solo a Somerset e Mills l'ubicazione dei corpi delle ultime due vittime. Il serial killer si fa quindi condurre dai due detectives fuori città e lì, alle 7 di sera, un furgone consegna un pacco a Somerset. Inorridito dal contenuto, urla a Mills di gettare via la pistola, ma Doe compiaciuto confessa a Mills di essere colpevole del peccato di *invidia* nei confronti suoi e della moglie, di essere invidioso per la loro felicità coniugale e per la gravidanza di Tracy – gravidanza ignorata da Mills – e di aver decapitato Tracy per dare sfogo alla propria invidia. La confessione mira a completare la serie delle morti: Doe vuole provocare la furia incontenibile (*ira*) di Mills, inducendolo a sparargli; nonostante le suppliche di Somerset, Mills uccide Doe che muore appagato per la conclusione del suo piano.

Studiosi di discipline diverse hanno discusso negli anni questo film fornendo ottime analisi<sup>8</sup>. Resta, tuttavia, spazio per avanzare nuove proposte, cosa naturale per quasi ogni film e in particolare per questo, ove all'apparente semplicità della narrazione si accompagnano una notevole maestria compositiva e una forte stratificazione di temi e di significati che invitano all'approfondimento. Come cercherò di mostrare alla fine, poi, questo film suggerisce anche una riflessione metacinematografica in merito al ruolo dei suoi personaggi.

In primo luogo, conviene notare la peculiare importanza del numero sette nella struttura del film, già a partire dal titolo, enfasi sottolineata dalla variante grafica (*Seven* e *Se7en*) con cui è ufficialmente definito dalla produzione. Il numero permea

---

<sup>8</sup> Tra i molti saggi occorre ricordare almeno Taubin (1995), Wrathall (1996), Gorgievski (1998), Macek (1999), Fahy (2003), Thompson (2007), Allen (2010), Wills, Wilson (2011), Barberi (2017), Mikulec (2017), Oleson (2019) e il fondamentale Dyer (1999).

ossessivamente la storia dall'inizio quando al terzo minuto si apprende che mancano sette giorni al pensionamento di Somerset; sette è l'ultimo numero civico dell'abitazione di Mills e le sette di sera è l'ora decisa da Doe per l'arrivo del furgone. Per quanto concerne i peccati capitali, poi, il loro elenco campeggia al centro della locandina originale, in modo che all'inizio del film lo spettatore sia dotato di informazioni decisive prima dei protagonisti del film.

Il beneficio è solo apparente, però, poiché il regista si diverte a ingannare il pubblico, a generare aspettative per poi disattenderle e a dialogare con i generi cinematografici attraverso una storia che all'inizio sfrutta un meccanismo narrativo quasi logoro proprio del *buddy cop film* nel quale anche la differenza razziale è un motivo ampiamente utilizzato<sup>9</sup>. Presto si avvertono scarti da tale genere, la coppia composta dal poliziotto colto, assennato e disilluso, prossimo alla pensione e dal giovane impetuoso e piuttosto ignorante offre situazioni personali impreviste: la felice vita coniugale appartiene al novizio, mentre il più anziano conduce un'esistenza solitaria non priva di rimpianti. Poiché l'avversario non è la malavita, ma un criminale squilibrato si è indotti, poi, a identificare in *Seven* una contaminazione con film dedicati agli assassini seriali. Anche in questo caso, tuttavia, l'assenza della prevista ostentazione della violenza e la sola visione dei suoi effetti, contrasta con il linguaggio di tale sottogenere, accostando piuttosto *Seven* ai film classici hollywoodiani<sup>10</sup>. La parte finale riconfigura l'intera vicenda e si è costretti a riconoscere la natura horror del film. Non siamo di fronte qui a quell'ibridazione propria, per esempio, del postmodernismo di Quentin Tarantino, quanto piuttosto della rappresentazione di un

---

<sup>9</sup> Cfr., per esempio, i film di enorme successo dei quali sono protagonisti due investigatori del Los Angeles Police Department (LAPD), Martin Riggs (Mel Gibson) e Roger Murtaugh (Danny Glover): *Lethal Weapon* (Richard Donner 1987, *Arma Letale*) *Lethal Weapon 2* (Richard Donner 1989, *Arma Letale 2*) *Lethal Weapon 3* (Richard Donner 1992, *Arma Letale 3*) *Lethal Weapon 4* (Richard Donner 1998, *Arma Letale 4*). Per il genere dei *buddy cop films* vd. Kendrick (2019) e Harris (2022).

<sup>10</sup> Bisogna notare che la morte violenta fuori scena seguita poi dall'esposizione del cadavere costituisce un modulo rappresentativo proprio della tragedia greca; sulla funzione scenica dell'esposizione del cadavere nella tragedia vd. Di Benedetto-Medda (1997, pp. 284-301).

viaggio doloroso e privo di salvezza<sup>11</sup>; attraverso le varie stazioni si arriva alla verità sconvolgente: la luce finale dopo quasi due ore di oscurità infernale non è data da stelle benevole ma da un sole abbacinante e ostile. Un percorso accidentato, segnato dai peccati capitali conduce alla rovina finale, al riconoscimento che agli occhi di chi si crede investito di una folle missione il detective è colpevole quanto gli altri e tutti sono colpevoli di un vizio; se Somerset può essere accostato a Virgilio, Mills non è Dante, per il giovane poliziotto, peccatore impenitente e strumento del luciferino Doe, non c'è redenzione per l'ira da cui si è lasciato prendere.

Il senso di investitura di cui Doe è convinto lo ha condotto all'eliminazione di vittime la cui scelta è definita dal peccato capitale da punire e la loro identità – salvo quella delle ultime due – è indifferente per lui come lo resta per gli spettatori che di alcune ignoreranno il nome. La determinazione assoluta distruttiva e autodistruttiva che lo guida ha come scopo creare un esempio perché il peccato non debba più essere tollerato<sup>12</sup>; così afferma in una sorta di delirio mistico in cui rivela anche – ma questo lo capiremo solo dopo – quanto sta per accadere. Si tratta di una sequenza di enorme rilievo per la comprensione di *Seven*, come vedremo tra breve, per ora si può notare quanto l'opera esemplare di Doe, imitando quella divina, si risolva in una beffarda contraffazione della creazione compiuta da lunedì a domenica.

È opportuno, a questo punto, un passaggio ulteriore per rilevare le numerose e sinora trascurate riprese tematiche e stilistiche dall'opera di uno dei registi più celebrati della storia del cinema. La musica, l'illuminazione, l'impiego di ombre e chiaroscuri, i cromatismi, il montaggio, le particolari inquadrature ricche di primi e primissimi piani mostrano, infatti, la forte influenza formale che Orson Welles con il

---

<sup>11</sup> Sull'estetica postmoderna di Quentin Tarantino, vd. ora Pagello (2020); per la natura horror di *Seven* Salisbury (2014, pp. 27-28).

<sup>12</sup> Da 1h 47': Doe: «We see a deadly sin on every street corner in every home and we tolerate it. We tolerate it because it's common, it's trivial. We tolerate it morning, noon and night. Well, not anymore. I'm setting the example.»

suo *Touch of Evil* (*L'infernale Quinlan*, 1958) ha esercitato su David Fincher in *Seven*<sup>13</sup>. Non meno significativi sono i debiti con la struttura narrativa wellesiana, a partire dal percorso in parte analogo di due protagonisti dei film, Mills e Vargas; entrambi i poliziotti sono incapaci di proteggere la propria sposa e, spogliati del loro ruolo pubblico, si mostrano inadeguati anche come mariti, non rispondono o non comprendono l'urgenza di telefonate ricevute dalle loro donne perché troppo impegnati in indagini di cui, però, non colgono la portata. Mills e Vargas, colpiti dai criminali attraverso le loro mogli, diventano entrambi preda di un'ira incontenibile. L'uso di microfoni nascosti e di strumenti per registrare – tecnologia che si rivelerà inutile – accomuna le loro azioni; infine (ma si potrebbe continuare con gli accostamenti) *Touch of Evil* e *Seven* si chiudono con una sequenza analoga, in automobile, Mills impietrito e distrutto, Vargas lieto e apparentemente immemore delle vicende sconvolgenti cui ha preso parte. Persino l'obesità di Quinlan può rispecchiarsi in quella della prima vittima di Doe. I debiti contratti da *Seven* con Orson Welles non si limitano, tuttavia, a *Touch of Evil*: l'uso nei titoli di testa di una pellicola intenzionalmente graffiata è, infatti, un dispositivo mutuato da *Citizen Kane* (*Quarto Potere*, 1941).

Presupporre che ogni regista possieda una buona dimestichezza con l'opera di Welles è del tutto legittimo, ma nel caso di Fincher il rapporto supera la semplice conoscenza curricolare; non solo con il film *Mank* (2020) ha celebrato *Citizen Kane* ma agli inizi della carriera, prima di *Seven*, quando la sua creatività si esprimeva nella direzione di video per artisti famosi, Fincher ne ha girati quattro per Madonna di cui uno, *Oh Father*, è un palese omaggio a *Citizen Kane*<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Sarebbe fatica vana tentare di proporre una bibliografia anche solo iniziale su *Touch of Evil* o Orson Welles, mi limito a suggerire testi a mio parere importanti su *Touch of Evil*: Krueger (1972), Comito (1985), Pease (2001), Alilunas (2010).

<sup>14</sup> *Oh Father* (1989) nell'album *Like a Prayer* visibile qui <https://www.youtube.com/watch?v=qvVvN0QvzTk>. Gli altri tre video sono *Express Yourself* (1989), sempre da *Like a Prayer*, *Vogue* (1990) da *I'm Breathless* e *Bad Girl* (1992) da *Erotica*. Su *Oh Father* Fincher e Welles, vd. Kaplan (1993, p. 163); Dyer (1999, p. 61); Browning (2010) e Pagnoni Berns (2024). Su *Mank*



I corpi straziati delle vittime, disposti da Doe per causare il massimo orrore e diventare uno spettacolo esemplare che ammonisca contro il peccato<sup>15</sup>, restano davvero una visione raccapricciante e indimenticabile per ogni spettatore, ma questa rappresentazione della fisicità degli effetti dei peccati capitali si deve a Paul Cadmus (New York, 17 Dicembre 1904 – Weston, 12 Dicembre 1999), un grande artista del Novecento da cui ritengo Fincher abbia tratto ispirazione per la figurazione e la messa in scena dei crimini. Tra il 1945 e il 1949 Cadmus ha dipinto sette quadri, *The Seven Deadly Sins*<sup>16</sup>, cui nel 1982-1983 ha aggiunto *The Eighth Sin: Jealousy*. Cadmus, che ha superato i moduli di figurazione non solo dipingendo isolatamente i diversi soggetti, ma inserendo nei quadri crudeltà e grossolanità in grande misura, costituisce a mio parere la fonte principale di alcune fra le immagini più orribili di peccatori puniti in *Seven*.

Credo ora possibile avviarci alla conclusione secondo quanto anticipato, poiché resta qualcosa da considerare in merito all'interpretazione generale del film e della funzione dei personaggi. Occorre, in primo luogo, ricordare lo scopo di Doe, mostrare e creare un esempio duraturo con la messa in scena dello spettacolo terribile delle pene<sup>17</sup>. La quarta vittima è stata uccisa da un cliente costretto da Doe a usare un vibratore munito appositamente di lame; dopo la terribile rivelazione del suo atto di

---

da vedere ora Gangi (2021). Vd. Rhodes (2017) che ritiene che la pellicola graffiata in *Seven* esprima la violenza dell'assassino.

<sup>15</sup> Come egli stesso dichiara a 1h 36' *Doe*: «Wanting people to listen you can't just tap them on the shoulder anymore. You have to hit them with a sledgehammer. And then you'll notice you've got their strict attention.»

<sup>16</sup> Pitture a tempera, misure ca. 60 x 30 cm, ora tutti nel Metropolitan Museum of Art, pervenuti al Museo nel 1993 dono di Lincoln Kirstein. *Lust* (1945), *Pride* (1945), *Anger* (1947), *Envy* (1947), *Sloth* (1947), *Avarice* (1949), *Gluttony* (1949). Qui descrizione, storia delle esposizioni e bibliografia dei singoli pezzi <<https://www.metmuseum.org/it/search-results?q=%22Paul+Cadmus%22>>. Buone riproduzioni in <https://worleygig.com/2018/02/19/modern-art-monday-presents-the-seven-deadly-sins-by-paul-cadmus/>. Utile biografia di Paul Cadmus con bibliografia selettiva, elenco delle opere e delle mostre qui <https://www.dcmooregallery.com/artists/paul-cadmus/biography/2>, cui si possono aggiungere Leddick (2000) e Miller (2022).

<sup>17</sup> Come viene presto compreso da Somerset, a 39' *Somerset*: «He's preaching. These murders are his sermons to us. E a 1h 23' Mills ammette, *Mills*: You were right. He's preaching. These murders are his sermons to us.»

invidia, l'uccisione di Tracy e del figlio che portava in grembo, Doe incalza Mills ordinandogli di incarnare l'ira.

L'intenzione di Fincher diventa poi evidente verso la fine: in automobile Doe, provocato da Mills che insiste sulla rapidità con cui tutto sarà dimenticato, ribatte (a 1h 43') Doe: «You can't see the whole complete act yet. But when this is done, when it's finished, people will barely be able to comprehend. But they won't be able to deny.» Poco dopo (a 1h 48') «And what I've done is gonna be puzzled over and studied and followed forever.» Che l'assassinio sia il burattinaio della storia è chiaro, ma tutto questo segnala un livello superiore di controllo sulla vicenda. Doe dirige l'azione, non uccide direttamente la prostituta ma fa agire un altro; Somerset chiama ironicamente l'intera opera il suo capolavoro (*his masterpiece*), mentre il criminale la definisce *act*, vocabolo che può assumere anche il senso di parte significativa di una rappresentazione teatrale o riferirsi alla recitazione in generale<sup>18</sup>. Doe aggiunge poi che quanto ha fatto non sarà subito compreso, ma sarà studiato «forever». Infine, obbligando Mills a trovare in sé la forza distruttiva dell'ira, Doe dirige anche lui: «Become Vengeance, David. (...) Become ... Wrath».

A questo punto diventa quasi inevitabile suggerire che nel corso di *Seven* sia istituito un rapporto di voluta affinità tra il lavoro del regista cinematografico e le azioni del folle Doe. Il criminale non riveste solo il ruolo di abilissimo assassino seriale, ma viene mostrato come il vero regista della storia, colui che ha tenuto occultamente le fila di tutti gli eventi e addirittura, segregando la vittima di accidia un anno prima dell'inizio, ha cominciato a preparare in anticipo gli allestimenti, proprio come avviene per un film. I suoi ragionamenti, in apparenza farneticanti, acquistano un nuovo senso se interpretati come l'espressione di un regista ricco di inventiva che riflette sulla propria creazione e reagisce ai critici.

---

<sup>18</sup> Mentre Doe è custodito in una cella, a 1h 36' Somerset: «He's two murders away, from completing his masterpiece.» Sul significato di *act* vd. Oxford English Dictionary, *sub voce*, II.9.

Si potrebbe aggiungere, infine, che far assumere a un protagonista una simile funzione metacinematografica e prima ancora metateatrale non è una soluzione insolita nella drammaturgia, come non è insolito neppure che il ruolo sia attribuito a un personaggio distruttivo della storia<sup>19</sup>, ma in *Seven* l'omologia rende davvero potente e inquietante l'esito, infondendo risonanze nuove alle affermazioni ispirate dell'assassino «And what I've done is gonna be puzzled over and studied and followed forever» e, in un gioco di rimandi, rendendole applicabili anche al film stesso.

---

<sup>19</sup> Tra i casi più noti mi limito a citare il personaggio Dioniso nelle *Baccanti* euripidee, vd., tra la ricca bibliografia, Foley (1980), Damen-Richards (2012), Susanetti (2016).

## Riferimenti bibliografici

Alilunas (2010)

P. Alilunas, *The Past is All used up. Orson Welles, Touch of Evil and Erasure*, «Screening the Past», XXVII, 2010

<<http://www.screeningthepast.com/issue-27-first-release/the-past-is-all-used-up-orson-welles%C2%A0touch-of-evil-and-erasure/>> (Ultima consultazione: 10/05/2024)

Allen (2010)

V. Allen, *Se7en: Medieval Justice, Modern Justice*, «Journal of Popular Culture», XLVI.6, 2010, pp. 1150-1172

Armour (2000)

Peter Armour, *Dante's contrapasso: Context and Texts*, in «Italian Studies», LV.1, 2000, pp. 1-20

Barberi (2017)

Alessandro Barberi, *Cut! Von der Praxis der Grammatologie. Skripturalität in David Finchers SE7EN (1995)*, in «Medienimpulse», LV.4, 2017, pp. 1-58

Bather (2006)

Neil Bather, *"There is evil there that does not sleep...": The Construction of Evil in American Popular Cinema from 1989 to 2002*, PhD Thesis, Waikato (NZ), 2006  
<<https://digitalnz.org/records/1184793/there-is-evil-there-that-does-not-sleep-the-construction-of-evil-in-america?from-story=50b51e4afb002c0fda000014>>  
(Ultima consultazione: 10/05/2024)

Browning (2010)

Mark Browning, *David Fincher. Films That Scar*, Santa Barbara, Praeger, 2010

Canini (2010)

Mikko Canini (ed.), *The Domination of Fear*, Amsterdam, Editions Rodopi, 2010

Comar-Deconinck-Florizoone (2017)

Philippe Comar-Raf Deconinck-Patrick Florizoone (eds.), *Des vices et vertus en art*, Oostkamp, Stichting Kunstboek, 2017

Comito (1985)

Terry Comito (ed.), *Touch of Evil: Orson Welles Director*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1985

Damen-Richards (2012)

Mark L. Damen-Rebecca A. Richards, "Sing the Dionysus": Euripides' "Bacchae as Dramatic Hymn, in «The American Journal of Philology», CXXXIII.3, 2012, pp. 343-369

Dellamora (1995)

Richard Dellamora, *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995

Di Benedetto-Medda (1997)

Vincenzo Di Benedetto-Enrico Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 1997

Dyer (1999)

Richard Dyer, *Seven*, London, British Film Institute, 1999

Fahy (2003)

Thomas Fahy, *Killer Culture: Classical Music and the Art of Killing in Silence of the Lambs and Se7en*, in «The Journal of Popular Culture», XXXVII.1, 2003, pp. 28-42

Foley (1980)

Helene P. Foley, *The Masque of Dionysus*, in «Transactions of the American Philological Association», CX, 1980, pp. 107-133

Gangi (2021)

Giuseppe Gangi, *The Touch of Welles: Mank tra metatestualità e falsificazione*, in Antonio Pettierre (ed.), *David Fincher. La polisemia dello sguardo*, Milano, Mimesis, 2021, pp. 165-181

Goffart (2021)

Juliette Goffart, *David Fincher, l'obsession du mal*, Paris, Marest éditeur, 2021

Gorgievski (1998)

Sandra Gorgievski, *Une saison à l'Enfer. Chaucer et Dante dans Seven de David Fincher*, in Leo Carruthers (ed.), *La ronde des saisons. Les saisons dans le Moyen Age anglais*, Paris, PUP, 1998, pp. 111-119

Iannucci (2004)

Amilcare A. Iannucci, *Dante and Hollywood*, in Amilcare A. Iannucci (ed.), *Dante, Cinema and Television*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, pp. 3-20

Johnston (2004)

Andrew James Johnston, *Filming the Seven Deadly Sins: Chaucer, Hollywood and the Postmodern Middle Ages*, in Thomas Honegger (ed.), *Riddles, Knights and Cross-Dressing*

*Saints: Essays on Medieval English Language and Literature*, Bern, Peter Lang, 2004, pp. 1-32

Harris (2022)

Racheal Harris, *Masculinity and the Buddy Cop Film*, in Steven Gerrard-René Middlemost (eds.), *Gender and Action Films 1980-2000*, Leeds, Emerald Publishing Limited, 2022, pp. 51-61

Kaplan (1993)

E. Ann Kaplan, *Madonna Politics: Perversion, Repression, or Subversion? Or Masks and/as Master-y*, in Cathy Schwichtenberg (ed.), *The Madonna Connection: Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, London, Routledge, 1993, pp. 149-166

Kendrick (2019)

James Kendrick, *A Genre of its own. From Westerns, to Vigilantes, to Pure Action*, in James Kendrick (ed.), *A Companion to the Action Film*, Chichester, Wiley, 2019 pp. 35-54

Krueger (1972)

Eric M. Krueger, "Touch of Evil": *Style expressing Content*, in «Cinema Journal», XII.1, 1972, pp. 57-63

Leddink (2000)

David Leddick, *Intimate Companions: A Triography of George Platt Lynes, Paul Cadmus, Lincoln Kirstein, and their Circle*, New York, St. Martin's Publishing Group, 2000

Legrand (2009)

Dominique Legrand, *David Fincher, explorateur de nos angoisses*, Paris, éditions du Cerf, 2009

Lindsay (2003)

Sean Lindsay, *David Fincher*, «senses of cinema» XXVII, 2003

<<http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/fincher/>>

(Ultima consultazione: 10/05/2024)

Macek (1999)

Steve Macek, *Places of Horror: Fincher's "Seven" and Fear of the City in Recent Hollywood Film*, in «College Literature», XXVI.1 1999, pp. 80-97

Mickus (2024)

Francis Mickus (editor), *A Critical Companion to David Fincher*, Lanham, Lexington Books, 2024

Mikulec (2017)

Sven Mikulec, 'Se7en': A Rain-Drenched, Somber, Gut-Wrenching Thriller that restored David Fincher's Faith in Filmmaking, in «Cinephilia & Beyond» May 30, 2017

<<https://cinephiliabeyond.org/se7en-rain-drenched-somber-gut-wrenching-thriller-restored-david-finchers-faith-filmmaking>>

(Ultima consultazione: 10/05/2024)

Miller (2022)

Angela Miller, *Sinners All: The Queer World of Paul Cadmus's Seven Deadly Sins*, in «American Art», XXXVI.1, 2022, pp. 110-136

Morrison 2002

Molly Morrison, *Dante According to John Doe: Using Seven to Teach Dante's Notion of Contrapasso*, in «Studies in Medieval and Renaissance Teaching», IX.1, 2002, pp. 5-19

Nayman (2021)

Adam Nayman, *David Fincher: Mind Games: A Critical Survey of the Filmmaker*, New York, Abrams Book, 2021

Oleson (2019)

James C. Oleson, 'Long Is The Way And Hard, That Out Hell Leads Up To Light': Serial Murder As Homily In *Se7en*, in Caroline Blyth-Alison Jack (eds.), *The Bible in Crime Fiction and Drama: Murderous Texts*, edited by London, Bloomsbury Publishing, 2019, pp. 95-110

Pagello (2020)

Federico Pagello, *Quentin Tarantino and Film Theory. Aesthetics and Dialectics in Late Postmodernity*, London, Palgrave Macmillan, 2020

Pagnoni Berns (2024)

Fernando Gabriel Pagnoni Berns, 'Upset the Order': Disrupting Law in Music Videos, *Alien³ and The Game*, in Francis Mickus (ed.), *A Critical Companion to David Fincher*, Lanham, Lexington Books, 2024, pp. 163-178

Pease (2001)

Donald E. Pease, *Borderline Justice / States of Emergency: Orson Welles' Touch of Evil*, in «CR: the New Centennial Review», I.1, 2001, pp. 75-105

Pettierre (2021)

*David Fincher. La polisemia dello sguardo*, a cura di Antonio Pettierre, Milano, Mimesis, 2021

Phillips (2009)

Philip Edward Phillips, *Adaptations of Dante's Commedia in Popular American Fiction and Film*, in «Medieval and Early Modern English Studies», XVII.2, 2009, pp. 197-212

Reverdito (2014)

Guido Reverdito, *Giorgio Scerbanenco e il cuore nero del giallo di casa nostra. Viaggio al termine dell'ossessione di una vita*, Roma, Aracne, 2014

Rhodes (2017)

Gary D. Rhodes, *Scratched, Stained, and Damaged: The Intersection of Projection Booth Problems and Hollywood Film Aesthetics*, in «Quarterly Review of Film and Video», XXXIV.8, 2017, pp. 707-724

Salisbury (2014)

Mark Salisbury, *Seventh Hell*, in Laurence F. Knapp, Jackson (ed.), *David Fincher: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014, pp. 24-32

Scerbanenco (2017)

Cecilia Scerbanenco, *Il fabbricante di storie. Vita di Giorgio Scerbanenco*, Milano, La nave di Teseo, 2017

Scerbanenco (2020)

Cecilia Scerbanenco, *Introduzione*, in Giorgio Scerbanenco, *I sette peccati e le sette virtù capitali*, Milano, La nave di Teseo, 2020

Soar 2007

Matthew Soar, *The Bite at the Beginning: encoding Evil through Film Title Design*, in Martin F. Norden (ed.), *The Changing Face of Evil in Film and Television*, Amsterdam, Rodopi, 2007, pp. 1-15

Susanetti (2016)

Davide Susanetti, *The Bacchae: Manipulation and Destruction*, in Poulheria Kyriakou-Antonios Rengakos (eds.), *Wisdom and Folly in Euripides*, Berlin, De Gruyter, 2016, pp. 285-298

Tate (2017)

Andrew Tate, *Apocalyptic Fiction*, London, Bloomsbury, 2017

Taubin (1995)

Amy Taubin, *The Allure of Decay*, in «Sight and Sound», V.12 1995, pp. 22-24



Thompson (2007)

Kirsten Moana Thompson, *Apocalyptic Dread: American Film at the Turn of the Millennium*, Albany, SUNY Press, 2007

Tucker (2015)

Shawn R. Tucker, *The Virtues and Vices in the Arts. A Sourcebook edited and with introductions by Shawn R. Tucker*, Cambridge, The Lutterworth Press, 2015

Wills-Wilson (2011)

Deborah Wills-Andrew Wilson, *Mortality Plays: Pain, Penance, and Admonition in *Seven* and *Saw**, in «Journal of Religion and Popular Culture», XXIII.3, 2011, pp. 397-412

Wrathall (1996)

John Wrathall, *Seven (1995)*, in «Sight and Sound», V.1, 1996, pp. 49–50

*This article aims to analyze the film *Seven* (1995) directed by David Fincher, because *Seven* is one of the few films that explicitly thematizes the seven deadly sins in the contemporary world. Firstly, the author discusses the cinematic genre to which the film belongs, along with the associated difficulties and significance. Then, she explores the numerous and previously neglected thematic and stylistic aspects that Fincher has drawn a film of one of the most celebrated directors in film history. Then, she considers the contemporary painter whose works inspired Fincher in the staging of the crimes. Finally, the author discusses the analogies created by Fincher between the director of a movie and a specific character in *Seven*.*

**Parole-chiave: David Fincher; Seven; Orson Welles; Touch of Evil; Paul Cadmus**