

ILARIA ROSSINI

Fisiologia e sintomi della malattia d'amore nel Boccaccio "angioino"

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ILARIA ROSSINI

Fisiologia e sintomi della malattia d'amore nel Boccaccio "angioino"

L'intervento si propone di analizzare le presenze del tema della malinconia – nell'accezione di "malattia d'amore" – all'interno del trittico delle opere napoletane di Giovanni Boccaccio: Filocolo, Filostrato e Teseida. Le occorrenze sono numerose e significative: in particolare, in una chiosa al Teseida, Boccaccio mostra di conoscere il commento medico di Dino del Garbo alla canzone Donna mi prega di Guido Cavalcanti. Il milieu angioino certamente costituisce un ambiente privilegiato per l'accesso a fonti mediche e filosofiche, di cui Boccaccio dimostra di fare un uso profondamente originale.

Il quale amore volere mostrare come per le sopradette cose si generi in noi, quantunque alla presente opera forse si converrebbe di dichiarare, non è mio intendimento di farlo, perciò che troppa sarebbe lunga la storia: chi desidera di vederlo, legga la canzone di Guido Cavalcanti *Donna mi prega*, etc., e le chiose che sopra vi fece Maestro Dino del Garbo.
(*Tes.*, chiosa a VII, 50)

Il *corpus* delle glosse del *Teseida* è stato definito da Jeffrey T. Schnapp presidio creativo al servizio di «un'epica *nuovantica*», irrobustita dall'«[...] eccezionale diversità delle manovre interpretative organizzate dall'autocommento di Boccaccio».¹

Eppure la glossa posta in esergo costituisce l'unico rimando diretto, all'interno dell'apparato delle chiose, a un extratesto, se si eccettua l'incidentale accenno a Virgilio (chiosa a VI, 53). Boccaccio accorda quindi a Dino del Garbo, medico fiorentino formatosi a Bologna sotto il magistero di Taddeo Alderotti, la caratura di un referente di prim'ordine e rinvia il lettore alla sua glossa, *Scriptum super cantilena Guidonis de Cavalcantibus*,² che – accanto al "testo sorgente", la canzone di Cavalcanti – costituisce il fondamento per la comprensione della sintomatologia amorosa.

Che la canzone *Donna mi prega* rappresenti, come rileva Maria Corti, «[...] una specie di palinsesto, in cui si individuano le tracce di un esercizio intellettuale antecedente, i segni di un pensiero che ha nutrito intensamente la [...] cultura del Duecento»³ è un dato accertato nella storia letteraria, dunque il rimando di Boccaccio non sorprende. Ciò che, ai fini di questa relazione, mi sembra prioritario porre in luce è la qualità del vincolo, tra l'opera lirica e il suo commento, che Boccaccio stabilisce saldandoli, in sede di chiosatura, quasi come uno strumento unico, ove ricercare una verità – scientificamente dettagliata – sulla fisiologia dell'amore. E, in effetti (come è stato rilevato per primo da Domenico De Robertis, e poi da Natascia Tonelli⁴) già la formula

¹ J.T. SCHNAPP, *Un commento all'autocommento nel Teseida*, «Studi sul Boccaccio», XX (1991-1992), 185-203: 195. A proposito dell'«eccezionale varietà della manovra interpretativa», si rimanda alle pagine 195-196 dello stesso articolo, in cui lo studioso individua sette funzioni specifiche delle glosse boccacciane: delucidativa dal punto di vista sintattico o lessicale, di scioglimento delle metafore, dissimulativa, di esposizione delle convenzioni dell'epica, di disambiguazione della mitologia antica, espressa in termini moderni, narrativa e di commento didattico o allegorico.

² Bibl. Apost. Vat., *Chig. lat.*, V, 176; un'edizione a stampa, col titolo *De natura et motu amoris veneris cantio cum enarratione Dini de Garbo*, Venetiis 1498, è introvabile.

³ M. CORTI, *Una diagnosi d'amore*, in EAD., *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983, 3-37: 37.

⁴ Per quanto riguarda gli studi di De Robertis, si rinvia all'edizione delle *Rime* di Cavalcanti che ha curato nel 1986 per Einaudi, oltre che, naturalmente, all'edizione del codice Chigiano L. V. 176, l'autografo di Boccaccio che contiene la glossa, della quale si è occupato nel 1974 per Alinari. Tonelli ha preso in esame la questione nell'articolo *De Guidone de Cavalcantibus physico (con una noterella su Giacomo da Lentini)*, I. Becherucci-S. Giusti-N. Tonelli (a cura di), *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, Firenze, Le Lettere, 2000, 459-508 e nel primo capitolo di N. TONELLI, *Fisiologia della passione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015. A quest'ultimo

incipitaria della canzone di Guido, la richiesta di spiegazione, costituisce attestazione chiara di un'afferenza all'ambito della trattatistica, congeniale dunque all'attenzione esegetica assegnata dal commento.

La trasmissione della glossa di Dino del Garbo avvenuta nel segno di Boccaccio (poiché l'unico testimone che giunge fino a noi è quello vergato dalla sua mano, nei margini a cornice del testo di *Donna mi prega* contenuto nel codice Bibl. Apost. Vat., *Chig. lat.*, V, 176) e il gioco di sovrapposizioni per il quale il medesimo aneddoto viene attribuito da Boccaccio a Guido, nella nona novella della VI giornata del *Decameron*, e da Petrarca a Dino (nel *Rerum Memorandum Libri II*, 60) contribuiscono a definire i profili (in termini materiali, di *mise en page*, ma anche di "ironica" equivocità intertestuale) di una ricezione congiunta, mediata dall'intervento del certaldese.

Questi due elementi acquisiscono ulteriore significato, se osservati alla luce di un terzo: Dino del Garbo è stato anche curatore di un commento del secondo canone di Avicenna – *Expositio super canones generales de virtutibus medicamentorum simplicium secundi canonis Avicennae* – dedicato a Roberto d'Angiò, terminato nel 1325, e quindi appena precedente agli anni della formazione napoletana di Boccaccio.

Ed è all'autorità di Avicenna – ma anche a quella della letteratura medica più aggiornata, nella quale spicca il *Tractatus de amore heroico* di Arnaldo da Villanova – che Dino del Garbo si riferisce nel commentare la seconda e la terza stanza di *Donna mi prega*, quelle in cui viene descritto il processo organico dell'innamoramento, la sua degenerazione patologica e la sintomatologia dettagliata.

Non è possibile soffermarsi in questa sede sulla presenza dei segnali, eziologici e fisiologici, che sanciscono la malattia d'amore (la genesi visiva, l'impressione nella memoria, la bile nera di ascendenza ippocratica, l'alterazione della *virtus estimativa*) per l'analisi dei quali si rimanda agli studi di Ciavoletta e Tonelli,⁵ così come per la comprensione del complesso rapporto tra amore "eroico" e malinconia (non sinonimico ma derivativo) e sulla questione della differenza tra accidente e morbo.

Si rilevi inoltre che la chiosa di Boccaccio, pur essendo un chiaro presidio necessario a compendiare e particolareggiare la genesi dell'amore, non viene posizionata in corrispondenza delle ottave che raccontano l'innamoramento ma, ben oltre la metà dello svolgersi della vicenda, in riferimento al passaggio in cui le orazioni di Arcita e Palemone, rispettivamente rivolte a Marte e a Venere, si innalzano fino ai templi delle divinità, appena prima della descrizione del «giardin fronzuto e bello» che si stende sulle cime del monte Citerone. A ben guardare è una scelta insolita, e l'unico legame, esile ed equivoco, che si riesce a ipotizzare è quello stabilito con la seconda stanza della canzone cavalcantiana (e relativo passaggio della glossa garbiana) in cui il poeta si sofferma sull'influsso maligno di Marte, mutuato dall'astrologia araba, che, quando si trova nella "casa" di Venere, come scrive lo pseudo-Egidio «[...] è riscaldativo e incensivo del corpo, [...] muove a battaglia». Pur nella estrema labilità del nesso tra astrologia e mitologia, si rinviene quasi un'allusività "misterica" nel proporre al lettore altre sedi ove ricercare la sistematicità di una complessa erudizione scientifica (sebbene veicolata e mediata da un "oggetto letterario" di straordinaria

si rimanda per una disanima bibliografica accurata e aggiornata degli studi sulla canzone e sulla glossa, da integrare a quella contenuta in M. SCARABELLI, *Una nuova scienza d'amore: proposte di lettura per "Donna me prega"*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XXXV (2006), 3, 47-56.

⁵ M. CIAVOLETTA, *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976; TONELLI, *Fisiologia...*, 3-70.

originalità come la canzone), impossibile da far penetrare altrimenti nella cesellata struttura poetica dell'ottava, atta a custodirne la traccia soltanto nelle forme canonizzate dalla finzione letteraria.

L'unica occorrenza della voce «malinconia» nel *Teseida* si rintraccia all'interno del monologo di Emilia che, dall'alto, assiste allo svolgersi della battaglia, che si concluderà con il ferimento a morte di Arcita.

Deh, or gli avesse pur Teseo lasciati,
 quando noi li trovammo nel boschetto,
 combatter soli! Almen diliberati
 sariensi in lor di me, e con diletto
 l'avrebbe l'un gli abbracci disiat
 di me, tenendol nel suo cuor distretto
 senza scoprirsi; e io non sentiria
 per lor né ira né *malinconia*.
 (*Tes.*, VIII, 108).

Si tratta di un utilizzo che, pur mantenendo l'abbinamento convenzionale con l'ira, declina in una tonalità tutta originale l'accezione di malinconia, coerente con il tono di un monologo che convoglia nel proprio flusso elementi di egocentrismo. Emilia, infatti, «senza amare, innamorata», lamenta più il dolore della propria condizione – quella di motore involontario di un conflitto sfociato nel sangue – che quello determinato da un sentimento amoroso che si rivela invece flessibile, capace di rivolgersi pragmaticamente al vincitore (o, come poco prima dichiarato nell'invocazione a Diana a «colui [...] cui [...] con più fermezza mi desia»), riservando al vinto lacrime e compianto. Emilia si definisce, sì, vittima di Amore ma nell'accezione di causa unica di una sofferenza che farà ricadere su di lei una maledizione, e conclude con l'auspicio che almeno uno dei due sopravviva per poterla sposare. Un caso, dunque, che si situa a una notevole distanza dall'incontrovertibile fatalità dell'amore *per visum*, prettamente elettivo, che è invece quello che affligge Arcita e Palemone fin dalla prima apparizione di lei (intravista aggirarsi nel giardino, mentre «donnescamente [...] s'ingegnava / di più piacere a chi la riguardava», *Tes.*, III, 29), sviluppandosi poi in coerenza con la sintomatologia classica: l'amore come un veleno oscuro, iniettato da un morso di serpente, dilaga nei corpi (con affinità evidente al propagarsi della bile), esonda in lacrime e sospiri e – secondo lo schema di corruzione della *virtus estimativa* – elimina dalle menti ogni pensiero legato all'«antica Tebe» e al «doro alto legnaggio».

Gli elementi finora raccolti (la dislocazione della chiosa; la presenza del vocabolo «malinconia» in riferimento a una qualità di dolore, quello di Emilia, slegato dalla concezione del *fero accidente* cavalcantiano; il trasferimento di lessico e nozioni della scienza, funzionalizzati però a una narrazione dell'amore tutto sommato inquadrabile all'interno degli schemi convenzionali) credo possano essere interpretati come spie di una ricezione, quella della letteratura medica da parte di Boccaccio, segnata, allo stesso tempo, dall'originalità e dalla genericità. Ritengo inoltre che questo rilievo possa essere attratto all'interno dell'orbita più vasta del ragionamento esposto da Natascia Tonelli nella pagina conclusiva del primo capitolo del suo importante studio *Fisiologia della passione*, intitolato *Lirica d'amore e scienza*:

Non so se Boccaccio, rinviando nel *Teseida* alla coppia Cavalcanti-del Garbo, avesse nozione precisa delle basi scientifiche alle quali i due lavori si erano conformati e se pure avesse accesso diretto ai loro *auctores*; se ne potrebbe dubitare [...] Ma a loro senz'altro pensava come a chi, della fenomenologia e della fisiologia dell'amore che degenera in ossessione, aveva prestato alla letteratura la versione più attendibile e completa, per quanto 'gente di valore', e al cui risvolto patologico certamente si era e si sarebbe ancora ispirato con i suoi personaggi sofferenti d'amore.⁶

Nella schiera di questi *sofferenti d'amore* vanno senza dubbio introdotti i due protagonisti delle altre opere del trittico napoletano, *Filocolo* e *Filostrato*.

Lo spoglio di Amedeo Quondam⁷ ha rivelato ben 55 occorrenze del tema malinconico nel *Filocolo* e 5, molto significative e già oggetto di analisi, tra gli altri, di Luigi Surdich, nel *Filostrato*. È interessante mostrare – sulla scorta proprio degli studi di Surdich – come i medesimi segnali di inquadramento della fenomenologia d'amore siano, nelle due opere, funzionalizzati in direzione di sviluppi e modalità narrative perfettamente divergenti. Nel *Filocolo*, infatti, la sofferenza d'amore di Florio (descritta nel Libro II, nel rispetto della sintomatologia classica delle lacrime e dei sospiri) si configura presto in termini di "fatica d'amore", cioè percorso di auto-ammaestramento, del quale le *Questioni d'amore* del Libro IV sono, oltre che didascalia e trascrizione esemplarizzata, anche momento didattico e costitutivo. Nel *Filostrato*, invece, Troilo, "vinto d'amore" è «vittima della malattia d'amore, si consegna a un ruolo di assoluta passività»: ⁸ una condizione dunque in cui la sua mente viene completamente sviata da questioni e prerogative proprie dell'eroe per lasciare spazio ad una riflessività di stampo elegiaco, che segna l'involuzione dell'*epos* in *eros*. La magrezza, il pallore, i sospiri, i lamenti, l'affanno ad auto-medicare le amorose ferite, l'insonnia e la paranoia sono i segnali di quello che Surdich chiama un «processo di "femminilizzazione"»⁹ che, a livello stilistico, trova corrispondenza in un'effusività elegiaca che verrà precisata, non a caso, «nel lagrimevole stile» dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*.

È interessante notare come, sulla linea cronologica, l'affezione malinconica sembri puntualizzarsi: condizione temporanea necessaria all'innescò della *quête* eroica nel *Filocolo*; afflizione invasiva che però chiaramente determina lo sfaldamento della dignità eroica («non è atto magnanimo il dolersi» rimprovera Pandaro l'amico, *Fil.*, V, 35,2) nel *Filostrato*; «fenomenologia istituzionalizzata [...] dalla trattatistica di Andrea Cappellano»¹⁰ per quanto riguarda il duplice innamoramento di Arcita e Palemone nel *Teseida*. Mi sembra significativo come questa qualità sentimentale – ovviamente codificata, oltre che dal *De amore*, da tutta la tradizione lirica del Duecento e assegnata da Boccaccio ai propri protagonisti secondo un grado di affioramento (e, per così dire, di "legittimazione") crescente – *consuoni* con la ratifica fornita dalla letteratura medica che, forse, proprio in quegli anni Boccaccio cominciava ad avvicinare.

[...] dopo l'Afflacio tutta la tradizione scientifica è compatta nell'attribuire la passione erotica ad un determinato cetò che, pur nell'eventuale varietà delle sue declinazioni (intellettuale – monaci e studiosi, ad esempio; aristocratica, con l'alternativa fra nobiltà di sangue e nobiltà per virtù; eroica, per una delle più immediate pseudo etimologie del nome; di censo), resta sempre

⁶ TONELLI, *Fisiologia...*, 69-70.

⁷ A. QUONDAM, *Il gentiluomo malinconico*, in B. Frabotta (a cura di), *Arcipelago malinconia: scenari e parole dell'interiorità*, Roma, Donzelli, 2001, 93-124: 95, n. 3.

⁸ L. SURDICH, *Boccaccio*, Roma-Bari, Laterza, 2001, 40.

⁹ Ivi, p. 47.

¹⁰ Ivi, p. 51.

contrassegnata dall'eccezionalità. Malattia da ricchi e privilegiati, insomma; o comunque da chi se la possa permettere. E sempre di genere maschile, ovviamente.¹¹

Si affacciano dunque una “questione di genere” e una “questione di censo” tanto più interessanti quanto più la scrittura di Boccaccio sembrerà, in qualche modo, problematizzarle e sopravanzarle entrambe nelle opere successive. Mantengo fuori dal perimetro di questa relazione tutte le questioni relative a quello che Roberto Gigliucci definisce il «confronto diretto» di Boccaccio «con Saturno»¹² nelle opere latine della maturità (*Genealogie deorum gentilium* e *De casibus virorum illustrium*) che, pur uscendo dall'argine della malinconia amorosa per sconfinare nel campo di una «storiografia esemplaristica tutta al nero, tutta atrabiliare»,¹³ si rilevano molto interessanti nell'ottica di osservare, come fa Jonathan Usher, la trasformazione dell'uso letterario, operato da Boccaccio, delle nozioni mediche acquisite attraverso la lettura della glossa di Dino del Garbo e della letteratura medica posta alla base di essa.¹⁴

La schedatura di Massimo Ciavolella ha individuato sei presenze della malattia d'amore nel *Decameron*: nelle novelle del conte d'Anguerra (II, 8); di Girolamo e Salvestra (IV, 8); di Lisa e del re Pietro d'Aragona (X, 7); in forma più sfumata o strumentale all'intreccio, in quelle di Federigo degli Alberighi (V, 9); di Paganino da Monaco (II, 10) e, infine, declinata in modalità tutta originale, nella novella di Lisabetta da Messina (IV,5).

Nonostante l'apparente eterogeneità degli episodi citati esiste, come si è notato, un sottofondo comune che ripropone una serie di elementi ricorrenti: un desiderio eccessivo, quando non appagato, porta a gravi sofferenze fisiche e morali; la segretezza della passione, o più esattamente l'impossibilità di confessare la propria passione, cagiona malattie che solo il medico esperto d'amore (o lo scrittore suo portavoce) può diagnosticare.¹⁵

Poche pagine più avanti, nelle conclusioni, Ciavolella insiste sulla funzione del *topos* come strumento necessario, nel Medioevo, alla narrazione della passione amorosa, accettabile solo se filtrata attraverso l'oggettività e la stabilità di moduli canonici:

L'uso del *topos* da parte degli scrittori del Medio Evo si potrà allora spiegare, almeno in parte, come un tentativo di esprimere la complessità della passione d'amore e di risolverne la problematica morale che essa comporta secondo precisi canoni, giustificabili nel contesto della cultura *ufficiale* dell'epoca.¹⁶

Pur applicando con cautela questo ragionamento all'opera di Boccaccio, si può ipotizzare che sia dentro questa specifica luce – in uno spazio intermedio tra due diverse concezioni e funzioni di scrittura (diagnostica da un lato, “normalizzatrice” e giustificativa dall'altro) – che si schiuda

¹¹ TONELLI, *Fisiologia* ..., 61.

¹² R. GIGLIUCCI, *Boccaccio e Saturno*, in Id. (a cura di), *La melanconia*, Milano, BUR Rizzoli, 2009, 114-126: 114.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr. J. USHER, *Boccaccio, Cavalcanti's Canzone "Donna me prega" and Dino's Glossa, «Heliotropia»*, II (2001), 1, 1-19: 19. «What changed over time was the quality of Boccaccio's reading of Dino starting from an opportunistic level, where the distinction between Cappellano and Del Garbo is hardly felt, and ending with an interpretation which consciously develops the potential in Dino's understanding of the role of will. The moment of transition, however timid, seems to take place in years of the *Decameron*».

¹⁵ CIAVOLELLA, *La «malattia d'amore»...*, 123.

¹⁶ *Ivi*, p. 134.

l'originalità del rapporto che Boccaccio instaura, all'altezza del *Decameron*, tra la malinconia e la parola.

Rispetto all'*Elegia di Madonna Fiammetta* – ove alle donne viene indirizzato un monologo interiore che stabilisce un grado di solidarietà, contrassegnata dal dolore, tra chi scrive e chi legge – si verifica, mantenendo l'identità della destinazione, un capovolgimento.

Le *innamorate donne* alle quali l'autore si rivolge nel Proemio del *Decameron* sono infatti le destinatarie, finalmente, di un *remedium* per loro ideato. La condizione della malinconia femminile, osservata con inedita sensibilità, è contrassegnata dalla segretezza della pena («Esse dentro a' dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorose fiamme nascose, le quali quanto più di forza abbian che le palesi coloro il sanno che l'hanno provate») ed enfatizzata da uno stato di *otium*, determinato dall'inaccessibilità delle attività convenzionalmente maschili («[...] uccellare, cacciare, pescare, cavalcare, gioucare o mercatare»). Ci troviamo dunque di fronte all'applicazione di un provvedimento terapeutico, la ricreazione e il diletto, mutuato, come sottolinea Tonelli,¹⁷ dalla tradizione ovidiana e dalla scienza medica che a essa si affilia, in specularità alla pratica dell'*allegrezza della mente* come antidoto e conforto all'orrore della peste, premessa del *Decameron* ma anche esplicita prescrizione di Tommaso del Garbo, figlio di Dino, nel *Consiglio contro la pestolenza*.

L'originalità di Boccaccio sta nell'ascrivere (riservando loro un'attenzione diretta e speciale) alla schiera dei malinconici *ex amore*, canonicamente identificati negli uomini ricchi e privilegiati, le donne, e non soltanto le sette novellatrici, comunque di elevata condizione sociale, ma anche quelle che si muovono in un contesto mercantile e borghese, come Lisa, figlia di uno speciale, *inferma d'amore* per re Pietro d'Aragona (*Dec.*, X, 7).

La parola narrativa viene presentata e offerta dunque come contravveleno alla *sollicitudo melancolica* designata da Avicenna come effetto patologico dell'amore e, allo stesso tempo, si manifesta nella sua evidenza di linguaggio che esibisce e trasfigura il proprio debito alla letteratura medica.

Jean Starobinski ne *L'inchiostro della malinconia* (magnifica ricostruzione della storia dell'esperienza e del trattamento della malinconia, attraverso secoli di letteratura) sorprendentemente non nomina neppure una volta Boccaccio.

Fernando Vidal, nella postfazione all'edizione Einaudi, *L'esperienza malinconica nello sguardo della critica*, scrive: «Se la bile nera «è una metafora che ignora se stessa», la medicina che la costituisce come fatto di esperienza autorizza, a sua volta, diversi tipi di “messa in forma poetica”».¹⁸

A mio avviso, la *messa in forma poetica* operata da Boccaccio si colloca su di un'intersezione importante che evidenzia, da un lato, la necessità di rinviare a fonti precise, dall'altro un utilizzo originale, filtrato, a volte ambiguo di quelle fonti, dotate di una suggestione che attende di essere convertita in metafora.

Sempre nel segno di un approccio interpretativo ed esplicativo, con il fine di esaltare il potere benefico della letteratura, lo stesso che animerà, oltre venti anni più tardi, le *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*.

¹⁷ Cfr. TONELLI, *Fisiologia...*, 215-221.

¹⁸ F. VIDAL, *L'esperienza malinconica nello sguardo della critica*, in J. STAROBINSKI, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Éditions du Seuil, 2012 (trad. it. di M. Marchetti, *L'inchiostro della malinconia*, Torino, Einaudi, 2014, 535-547: 537-538). La citazione interna proviene da J. STAROBINSKI, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Basel, J.R. Geigy, 1960 (trad. it. di F. Paracchini, *Storia del trattamento della malinconia dalle origini al 1900*, Milano, Guerini, 1990, p. 51).

Sempre nel segno di un primato assegnato alla parola: trascrittoria, descrittiva, “modellizzante”, diagnostica e, infine, curativa.