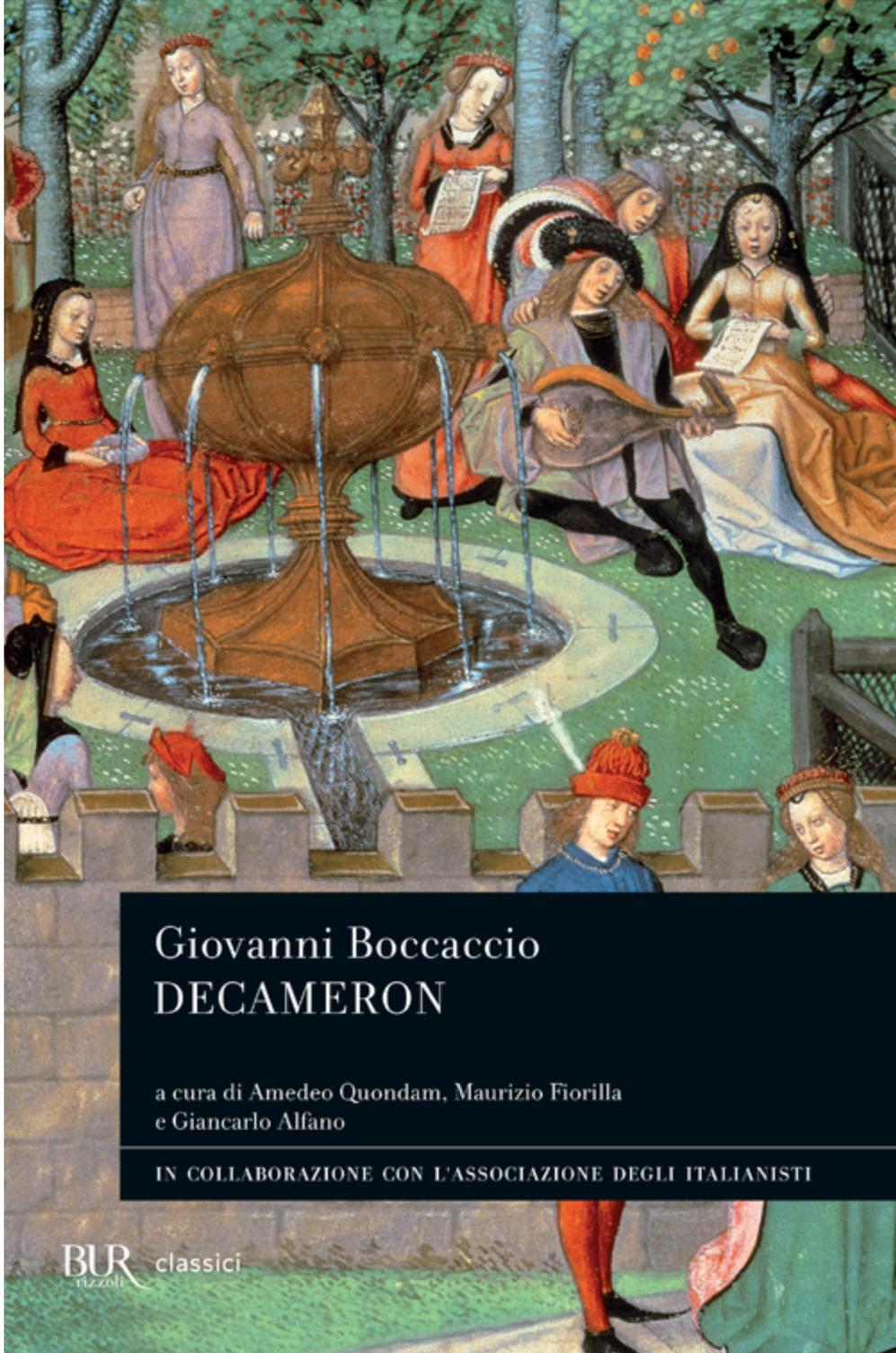




Giovanni Boccaccio DECAMERON

a cura di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla
e Giancarlo Alfano

IN COLLABORAZIONE CON L'ASSOCIAZIONE DEGLI ITALIANISTI



Giovanni Boccaccio
DECAMERON

a cura di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla
e Giancarlo Alfano

IN COLLABORAZIONE CON L'ASSOCIAZIONE DEGLI ITALIANISTI

BUR
Pizzoli classici

È il 1348: mentre la peste infuria a Firenze, dieci giovani si rifugiano in campagna e per passare piacevolmente il tempo si raccontano per dieci giornate una novella ciascuno. Questa la nota “cornice” che racchiude la più celebre raccolta di novelle della letteratura europea: un capolavoro che ancora affascina per la pluralità dei toni, per la capacità di dipingere l’infinita varietà della vita.

Per i settecento anni dalla nascita di Boccaccio, i massimi esperti italiani della sua opera danno vita a un’edizione innovativa, fondante di una nuova tradizione interpretativa, in cui il massimo rigore filologico è associato a una inedita apertura verso i lettori d’oggi. Il nuovo testo critico stabilito da Maurizio Fiorilla è preceduto dalla rigorosa e appassionata introduzione di Amedeo Quondam, cui si deve anche il ricchissimo apparato di note; le introduzioni alle singole giornate di Giancarlo Alfano approfondiscono i rapporti che legano tra loro le novelle.

Di GIOVANNI BOCCACCIO (Certaldo, 1313-1375) BUR ha pubblicato anche *Ninfale fiesolano*.

AMEDEO QUONDAM insegna Letteratura italiana presso l'Università di Roma "La Sapienza".

MAURIZIO FIORILLA insegna Filologia della Letteratura italiana presso l'Università Roma Tre.

GIANCARLO ALFANO insegna Letteratura italiana presso la Seconda Università di Napoli.

BUR
rizzoli

Giovanni Boccaccio

DECAMERON

Introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di Amedeo Quondam

Testo critico e Nota al testo a cura di Maurizio Fiorilla

Schede introduttive e notizia biografica di Giancarlo Alfano

BUR classici
rizzoli

Nuove edizioni - Classici italiani
In collaborazione con ADI (Associazione degli italianisti)
Proprietà letteraria riservata
© 2013 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-58-64441-6

Prima edizione digitale 2013 da edizione BUR Classici aprile 2013

In copertina: Scuola olandese, *Scena del giardino*,
c.1490-1500 © British Library Board. All Rights Reserved /
The Bridgeman Art Library
Art Director: Francesca Leoneschi
Progetto grafico: Emilio Ignozza / *theWorldofDOT*

Per conoscere il mondo BUR visita il sito www.bur.eu

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.
È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.

INTRODUZIONE

«Intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in diece giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistelenzioso tempo della passata mortalità fatta, e alcune canzonette dalle predette donne cantate al lor diletto» (*Proemio* 13).

Per introdurre allo straordinario universo del *Decameron* mi limiterò a commentare questa sua autopresentazione, quasi una quarta di copertina o una fascetta editoriale, anche perché si presenta nitida e persino rassicurante: conforta noi lettori, baldanzosamente persuasi di avere inteso tutto, o quasi. Ma è davvero così?

Giovanni Boccaccio è nato settecento anni fa, ed è ancora tra noi con il suo *Decameron*, con le tante distorsioni che non solo la distanza comporta. Di per sé la cosa è affascinante, nell'effetto di continuità e familiarità che prospetta, eppure qualche problema deve esserci, e serio, se questa edizione progettata e realizzata per il Centenario ha scelto di partire da tutt'altra considerazione, più o meno questa: le «cento novelle» arrivano a noi da un mondo non solo remoto ma radicalmente altro, e per essere lette e comprese per quello che vollero essere (una straordinaria sperimentazione di una forma nuova) e che ancora sono (uno straordinario capolavoro narrativo) hanno bisogno non solo di una grande partecipazione da parte del lettore, anche affettivamente appassionata, ma di una ancora più grande sua curiosità per tante cose che non ci sono più o che hanno mutato senso, parole comprese, e che invece sono essenziali per la lettura e comprensione dell'opera, per il suo pieno godimento, perché la *festa* e il *piacere* possano ancora compiersi.

Basterà tornare a leggere con attenzione la citazione per rendersi subito conto che richiede un viaggio nel tempo, se non proprio uno scavo archeologico: cos'è mai una "novella", per Boccaccio come per noi? Lasciamo pure da parte parole incomprensibili, a prima vista, come "parabola" e "istoria" (forse solo "favola" potrebbe dare meno problemi), ma cos'è una "brigata" e perché è "onesta"? E perché mentre il morbo infuria questi dieci giovani piacevolmente si raccontano novelle, con ordine, uno alla volta, a turno, e perché cantano canzonette, e cosa mai sono?

Certo, può soccorrere qualche residuale *amarcord* degli anni di scuola, quando (con qualche imbarazzo o riserva mentale, e cospicui tagli censori) il *Decameron* ci fu presentato come parte della nostra "tradizione letteraria", addirittura coprotagonista, ma non alla pari, dell'originaria fondazione della nostra stessa identità "nazionale". Un residuo di memoria che potrebbe dare a qualcuno (magari di una certa età) il consolatorio brivido del già visto: ripensando a quel glorioso podio con Giovanni Boccaccio, e il suo *Decameron* (di sicuro al terzo posto), con Francesco Petrarca, e il suo *Canzoniere*, al secondo, e con Dante Alighieri, e la sua *Commedia*, che da tempo svetta irraggiungibile e solitario, star indiscussa ormai della cultura contemporanea di massa e della sua affannata industria, quasi un'icona pop tra le altre, volgarizzata al limite dell'insopportabile.

Non è solo il *Decameron* ad affascinare, dunque, dalle sue remote distanze di sette secoli. E se questo da una parte conforta, dall'altra acuisce i problemi. Perché, al di là delle banalizzazioni spettacolari che vogliono farci credere che tutto sia immediatamente chiaro e che basti ascoltare la voce della poesia per intenderla, tra noi e loro (i nostri grandi "classici") si fa sempre più fitta la nebbia che da tempo ha, lentamente ma inesorabilmente, pervaso il paesaggio della nostra letteratura "antica". Dilatandone i confini territoriali, che hanno ormai annesso, nelle angustie di una memoria storica sempre più corta e zoppa, pressoché tutto l'Ottocento, anch'esso ormai remoto e "antico": nel dominio di un presente sempre più brutale nella sua bulimia che non intende lasciare tracce se non di memorie virtuali, il passato è un non luogo dove tutto si confonde, sprofondato nell'indistinto e nell'indistinguibile, in una opacità senza ritorno.

Comprese le novelle, per tornare subito al *Decameron*. Perché questa è una parte, e sostanziale, del problema: se le forme brevi del racconto hanno

accompagnato, solidalmente al fianco delle forme lunghe (il romanzo in versi e in prosa) e con varietà di esperienze e funzioni, l'intera lunga durata delle tradizioni letterarie occidentali, e ancora nel Novecento, quando la novella, anzi, fece furore (ai tempi di Guy de Maupassant e di Luigi Pirandello e di Anton Čechov, fino ai tempi di Ernest Hemingway), che spazio hanno oggi, a fronte della pervasiva e onnivora presenza del "romanzo" che tutto ha inglobato, saggistica compresa, persino nelle sue più dimesse pratiche? Abbiamo, noi lettori di questo tempo, una qualche idea di cosa sia progettare e realizzare un "libro di novelle", oggi, non solo a metà Trecento?

La distanza non è fatta di secoli che passano nel fluire inesorabile del tempo, bensì di mutazioni qualitative e culturali, che possono essere improvvise e rapidissime. Prima di affrontarle vorrei però proporre una riflessione di tutt'altro tipo, con devota e orgogliosa *pietas*: Giovanni Boccaccio è nato settecento anni fa e questo suo *Decameron* ha lettori da più di seicentosessanta anni, e noi siamo solo gli ultimi (auguriamoci: *pro tempore*) in questa lunga e pressoché ininterrotta sequenza di atti di lettura e interpretazioni, esperienze di piacere e di ripulsa, e li portiamo con noi, tutti, anche inconsapevolmente, perché questo è il destino di ogni testo che nel tempo si è fatto "classico" perché così hanno voluto i suoi lettori, di generazione in generazione. Perché, come allegramente ammonisce Boccaccio, un classico è un po' come Alatiel: con virgineale leggerezza sa dare al lettore l'impressione che sia sempre la prima volta: «Bocca baciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna» (II 7 122). Ripetiamolo e ricordiamolo con gioiosa *pietas*: non esiste la possibilità di fare un'esperienza simile (leggerli direttamente, o avere l'impressione di poterlo fare) con testi altrettanto antichi in nessuna altra letteratura europea, in nessuna altra lingua, sia neolatina sia germanica, se non scavando negli strati più profondi di imponenti e rare tradizioni testuali che le filologie romanze e germaniche indagano con acribia e passione, disseppellendo opere e autori che non sono soltanto avvolti nella nebbia dei tanti secoli trascorsi, ma sono veri e propri fantasmi, palesemente illeggibili a chiunque, e talvolta agli stessi filologi-archeologi. Testi da tradurre, obbligatoriamente. Con il *Decameron*, e con tutti i testi della nostra tradizione letteraria, non siamo ancora a questo punto, ma è di immediata evidenza che le competenze linguistiche e culturali medie di chi parla legge

scrive capisce l'italiano sono radicalmente mutate negli ultimi cinquant'anni: sulla base di questa ordinaria esperienza che ha segnato il mestiere di tutti noi che insegniamo, prima ancora che le rilevazioni degli studiosi di lingua, è stato prioritario progettare un'edizione del Centenario che assumesse consapevolmente questo nuovo standard di lettore come parametro di riferimento per le note e i corredi paratestuali.

Al tempo stesso abbiamo cercato di tesaurizzare l'eccezionale congiuntura di studi sul Medioevo che più o meno nello stesso arco di tempo ci ha fatto conoscere molto meglio un millennio di storia europea. Sarà una delle tante imponderabili stranezze che la storia delle culture ci riserva, ma quanto più si è venuta contraendo la competenza linguistica del lettore medio, tanto più è aumentata la quantità e qualità delle informazioni disponibili sul Medioevo, fino a mutarne la percezione nelle stesse culture di massa: a renderlo persino di moda, anche nelle sue componenti "barbariche", e tanto più famoso e "simpatico" del Rinascimento e dell'età greco-romana, con non poche estreme distorsioni "militanti" di un Medioevo ancora romantico e anticlassico.

Al di là di tutto ciò, ma senza trascurarlo, resta il fatto che per noi lettori del *Decameron* il Medioevo è meno remoto e soprattutto per niente oscuro: dalle istituzioni all'alimentazione, dai viaggi all'eresia, dal carnevale alla quaresima, dal cavaliere al contadino, dalla lotta politica alla guerra, dalle crociate all'esilio, dalle fazioni agli ordini religiosi, dalla città alla campagna, dai vizi alle virtù, dai tornei all'abbigliamento, dalla santità alla morte, dalla donna alla famiglia, dall'usura all'economia e così via. In questo contesto di profondo rinnovamento degli studi, anche le culture, e non solo quelle letterarie, del Medioevo risultano oggi tanto più nitide, e proprio nella multiforme complessità delle loro articolazioni e differenze, oltre che nella loro lunga durata, nelle dinamicissime variabili sia delle loro specifiche istituzioni (di chierici e di laici, quelle che pervadono e connotano tante novelle del *Decameron*: ordini religiosi, monasteri, chiese, corti feudali e signorili, comuni, confraternite) e relative proiezioni modellizzanti, sia delle loro pratiche, vecchie o nuove o rinnovate, in tutti i campi, compresi, ovviamente, quelli delle arti che si riformano e rifioriscono, quando le cattedrali erano bianche e inondate di luce e i castelli scuri e bui: dall'araldica ai simboli, dal realismo al fantastico, dalla storia all'immaginario, dai bestiari alla pittura, dai colori alla scultura, dalle

visioni alla musica eccetera. Con due aspetti che riguardano davvero da vicino il *Decameron* per il loro fortissimo impatto culturale, propriamente antropologico: il radicale cambiamento della parte della donna nelle società e nelle culture urbane e feudali; la tanto più nitida valorizzazione delle culture del corpo e della sessualità.

Di questa feconda stagione di studi sono inoltre rilevanti quelli dedicati alle complesse dinamiche della storia italiana tra Duecento e Quattrocento, nella lunga, articolata e conflittuale congiuntura che porta alla trasformazione degli assetti istituzionali e politici dei comuni e delle città-stato in signorie cittadine e principati. A esempio, la classica polarizzazione ghibellini/guelfi è stata rivista alla luce di una complessiva riconsiderazione del conflitto politico (compresa la funzione dell'esilio) e del rapporto tra "magnati" e "popolani" nel sistema cittadino, con un'attenzione del tutto nuova alla parte dei "cavalieri", i *milites* che governano il tempo e lo spazio della guerra e che profilano la nascita di quella nobiltà urbana decisiva nella storia dell'aristocrazia moderna e del suo patriziato. Quanto, per esempio, possiamo leggere nella situazione di V 3: con la storia d'amore di Pietro e Agnoletta che si svolge nel cronotopo di una Roma e del suo territorio sconvolti da masnade rivali, dall'eterno conflitto tra l'antica feudalità degli Orsini e dei Colonna, con il *plebeio* cittadino in forte ascesa.

Anche se Boccaccio è *naturaliter* alieno da interessi "politici" militanti, non per questo il suo sguardo sul mondo è distratto o ingenuo, a partire da quella che nella sua formazione costituisce l'esperienza primaria: gli anni trascorsi nella Napoli angioina; tanto forte da restare viva fino agli anni Settanta, anche dopo il rientro a Firenze e quando si fa forte il rapporto con Petrarca: e tra i due contò molto anche questa convergenza di esperienze non municipali, in un'Italia che è profondamente segnata dal potere degli Angiò. Vorremmo sapere di più della biografia di Boccaccio in questo fluido contesto fiorentino e italiano: segnata dalla crisi dei grandi "banchi", attraversa la crisi del regime cittadino, in bilico tra i suoi gloriosi ordinamenti repubblicani e le pulsioni signorili, tra l'esperienza del "tiranno" Gualtieri di Brienne, il famigerato, nelle storie patrie, Duca d'Atene (cacciato il 26 luglio 1343, ma nominato "signore" della città l'anno prima), e il tumulto dei Ciompi nel 1378. Senza dimenticare la peste del 1348 e soprattutto cercando di interpretare la freddezza di Boccaccio per i temi propriamente politici che tanto agitano le società e le culture

contemporanee: per parole caldissime come “guelfi” e “ghibellini” (oppure “crociata”), e più in generale per la scena stessa della politica, del tutto assente tra i suoi temi (se non come fattore che scatena peripezie o sfondo di beffe cittadine: in II 6 e IX 1 e 8, per esempio). Donde il famoso soprannome, allusivamente ma ferocemente critico, di «Iohannes tranquillitatum» (Giovanni il pavido), che gli fu attribuito dal potentissimo Niccolò Acciaiuoli, dal 1348 Gran siniscalco del Regno di Napoli.

1. *L'invenzione dell'Autore: modernità e progetto*

Colpisce la perentoria consapevolezza di quell'*intendo* nella citazione proposta in esordio. E il soggetto che dice “io” è l'Autore. Converrà dunque partire da qui, dall'“autore”, anche perché di questo sta da tempo ragionando l'esperienza europea dei moderni volgari e delle moderne loro letterature, come pure, anche se in modi diversi, l'esperienza della grande tradizione che per secoli ha parlato e continua a parlare in latino. La dinamica di questo processo culturale è riconoscibile già negli impieghi della parola “autore” nella lingua italiana antica: basti il rinvio al lemma di TLIO (*Tesoro della lingua italiana delle origini*), che ordina il *corpus* raccolto da OVI (*Opera del vocabolario italiano*), ricco di oltre 2300 testi, di ogni genere e forma, dell'italiano antico, fino al 1375, fino alla data, cioè, della morte di Boccaccio (entrambi consultabili in rete).¹

In sintesi, sono due le caratteristiche strutturali di questo processo semantico. La prima riguarda lo spostamento di pertinenza di “autore” (dal latino *auctor*: “fattore”, “creatore”, “fondatore”, “capostipite”), in quanto titolare di “autorità” (*auctoritas*), e dunque referenza da cui partire e a cui tornare, sempre, tanto più se fa parte di un “canone” di autori autorevoli. Per cogliere questo spostamento bisogna partire dal paradigma medievale, dove il sistema degli *auctores* (in quanto *auctoritates*) è strutturato, per secoli e per l'eternità, in un canone finalizzato a un riuso in primo luogo ecclesiastico, dottrinario, filosofico e teologico: la Scrittura sacra, i Padri, i Dottori eccetera, con eventuali altri “autori”, anche antichi (e pagani) resi compatibili dopo opportuna “moralizzazione” o “allegorizzazione”. Ai tempi di Boccaccio (e di Alighieri e di Petrarca) entrano in gioco altri soggetti e altre funzioni nei campi della scrittura e del libro: “laici” con

finalità “laiche” (nel senso di allora: di chi per *status* non fosse “chierico”); e la pertinenza nuova di “autore” riguarda in primo luogo proprio la composizione del canone “laico” degli scrittori autorevoli: i nuovi scrittori della nuova eloquenza volgare. È questo, in particolare, il problema di Dante Alighieri e di Francesco Petrarca: definire i criteri del nuovo canone, nella selezione e riuso degli “autori” (antichi e moderni) titolari di “autorità” per la moderna “letteratura” dei laici. Che poi, nella decisiva svolta umanistica, a partire dallo stesso Petrarca, siano soprattutto, e presto esclusivamente, autori antichi, è un’accelerazione dei processi culturali che dà forma e senso alla tradizione classicistica.

La seconda caratteristica riguarda il nostro stesso modo di intendere l’“autore” in quanto titolare della creazione “autorale” (ben diversa dall’icona, che pure permane, di Dio “Autore” dell’universo, oltre che suprema “autorità”), anche se tra Boccaccio e noi il percorso è stato ovviamente tutt’altro che rettilineo. Lo si riconosce subito, alle origini stesse delle letterature volgari: per esempio, già tra i poeti provenzali, agli inizi del secolo XIII, con le loro *vidas* (“vite”) e con le *razos* (“ragioni”) dei loro testi, che ne accompagnano le poesie in molti manoscritti; ed è ampiamente documentato, nella tradizione testuale dei volgari antichi fino ai tempi di Boccaccio, dal lemma *autore* di TLIO. Ma c’è qualcosa d’altro, e di grande rilievo: l’“autore” prende gusto a parlare in terza persona, ancora di più prende gusto a parlare di sé (come nel *Decameron*), a porsi con prepotenza al centro del sistema comunicativo, a farsi personaggio protagonista dei propri testi. Lo dimostrano i nostri tre grandi del Trecento, diversamente impegnati nella costruzione e promozione di sé attraverso l’opera, e proprio facendosene personaggio protagonista (non però Boccaccio), oppure, come sperimentatori di una nuova forma di opera-Libro, considerandola anche come un manufatto librario.

Della piena consapevolezza da parte di Boccaccio del processo di mutazione nello statuto dell’“autore”, sono immediato riscontro le due occorrenze della parola nel *Decameron*. Soltanto due, ma in posizione simbolicamente molto forte, in *incipit* ed *explicit* dell’opera: «Comincia la prima giornata del *Decameron*, nella quale, dopo la dimostrazione fatta dall’autore per che cagione avvenisse di doversi quelle persone, che appresso si mostrano, ragunare...» (I 1 1); e quindi nel titolo della *Conclusione dell’Autore* che chiude la decima giornata, titolo che non è

“redazionale”, bensì è voluto proprio da Boccaccio. Ma c’è ben di più: le tante volte in cui l’Autore come narratore primario irrompe nel testo prendendo la parola, per lo più con tranquilla e ironica discrezione, fino a quel clamoroso sbilanciamento dell’architettura del libro prodotto dalla polemica *Introduzione* alla quarta giornata (d’ora in poi: *IV Introduzione*, come *I Introduzione*), che è singolare “cornice” per la novella numero 101 (quella delle “papere”), di cui l’Autore si fa diretto narratore, liberandosi per una volta della necessaria mediazione dell’«onesta brigata».

Alle dinamiche di profonda trasformazione del significato e della funzione di “autore” corrispondono ovviamente le altrettanto profonde trasformazioni del significato e della funzione di “testo” («queste cose tessendo»: *IV Introduzione* 36), in particolare nelle neonate letterature romanze, e proprio in quelle nuove forme e in quei nuovi generi della poesia e della prosa che rinviano alle nuove pratiche comunicative dell’intrattenimento cortese, che peraltro si dispiegano anche in fecondo rapporto con le grandi tradizioni del Medioevo latino. Questo formidabile crogiuolo, da cui nasce e prende forma qualcosa che corrisponde, almeno in gran parte, a quello che ancora oggi intendiamo per “letteratura”, è stato da tempo descritto e analizzato da una serie di studi memorabili, che tra l’altro non hanno mancato di mettere in rilievo la parte di Giovanni Boccaccio in questo processo di *inventio* sperimentale delle nuove forme e funzioni della nuova “letteratura”. Per esempio, nel lavoro, o gioco, dell’intertestualità, della “seconda mano”: anche questa fondamentale istituzione della discorsività medievale (e forse di tutta quanta la tradizione occidentale) partecipa al processo di metamorfosi dell’“autore” e dei suoi “testi”, ridefinendone il rapporto con la tradizione discorsiva (e “autorevole”: canonica). Per Boccaccio, risultano sempre più chiare le proporzioni della sua officina segreta che governa con *discrezione* il riuso citazionale: capace di eseguire abilissimi lavori d’intarsio tramite accurati prelievi dagli autori e dai testi della Biblioteca, e non solo canonici; anche perché si sta ricostruendo con pazienza la sua biblioteca reale, individuando codici e analizzando postille.

Così fan tutti, del resto, prima o poi, nelle dinamiche di lunga durata della tradizione classicistica, che proprio in questo culto del riuso citazionale avrà uno dei suoi architravi, anche forgiando strumenti e dispositivi appropriati. In particolare, sarà stata questa passione uno dei

punti di più felice corrispondenza tra Petrarca e Boccaccio: nel gioco a nascondere e a scoprire, nello scambio delle rispettive esperienze di lettori bulimici e onnivori, in grado di muoversi tra montagne di libri come se fossero a casa propria, magari allestendo qualche strumento personale di sussidio alla propria memoria, dove annotare quello che può tornare utile dalle letture compiute (gli “zibaldoni”, per Boccaccio).

Torno alla perentoria consapevolezza di quell'*intendo* della citazione in esordio: è la dichiarazione del progetto d'autore. In estrema sintesi è questo: non intende raccontare un insieme comunque indeterminato di novelle (o come diavolo si possano o debbano chiamare), bensì intende raccontarne *cento*, né una di più né una di meno (poi vedremo la sottile ambiguità di questo “raccontare”). E se leggendo *cento* chiunque, almeno allora, subito capisce che non si tratta di un numero qualsiasi, venuto fuori così per caso, perché tutti a metà Trecento (dico: tutti gli alfabetizzati) sanno cogliere il riferimento ai cento canti della *Commedia* e al più generale valore simbolico di *cento* e *centuria*, tanto più, questo chiunque, capisce che si tratta di qualcosa di ben più complesso e impegnativo, quando legge che questo numero di *cento* novelle è scandito in *dieci* giorni e mette in gioco *dieci* giovani; e che poi siano in rapporto di sette a tre, tra donne e uomini, è anch'esso un dato numerico che rafforza la prima impressione che qui nulla è per caso, perché è noto il valore simbolico di questi numeri e di tutti gli altri nelle culture medievali (e non solo). Con un microdettaglio molto significativo, di precisione millimetrica, che certamente sfugge al lettore del *Proemio*, almeno mentre lo legge: i «dieci giorni» sono quelli in cui le novelle sono effettivamente *raccontate*, mentre il viaggio e il soggiorno in villa della brigata occupa due settimane intere, precisamente quindici giorni, da un mercoledì (data di partenza da Firenze) a un altro mercoledì (data di ritorno a Firenze). Il *raccontare* nel giardino è infatti sospeso due volte e per due giorni consecutivi: per rispettare il valore liturgico e simbolico del venerdì e il vincolo al riposo del sabato.

Il progetto annunciato da quell'*intendo* che riguarda l'Autore è dunque rigoroso e selettivo: questo libro che il lettore ha in mano *racconterà* solo ciò che è stato *raccontato* in quelle dieci giornate di *racconti*, e come è stato *raccontato* (sarà ribadito in *Conclusione dell'Autore* 16), e non quello che è comunque accaduto in quelle due settimane, al di là delle brevi zone di

introduzione e conclusione della giornata, indispensabili per costruire la “cornice” e dedicate al comporsi e scomporsi della brigata e a dare conto dei diversi altri modi in cui “passa il tempo” con virtuoso decoro (le *canzonette* e le danze). Le altre cinque giornate senza racconto, di cui peraltro si ha notizia solo se si legge in sequenza lineare tutta la “cornice”, non hanno ragione di esistere nel *Decameron*, esattamente come quel numero preciso e secco, *cento*, evoca con ogni evidenza tutte le altre novelle che nessuno ha scelto di raccontare e che sono rimaste fuori per sempre.

In questi dettagli, solo apparentemente minimi, dell’impianto macrotestuale (la forma “Libro”) lavora l’Autore, gioiosamente impegnato in un gioco di simmetrie tanto scoperte quanto nascoste, e soprattutto programmate. In questo gioco che svela l’impianto dell’opera, la battuta citata in esordio, proprio con la nitida risolutezza di quell’*intendo*, comunica al lettore i dati strutturali relativi allo scheletro architettonico del progetto, e lo fa come se definisse le proporzioni materiali e quantitative di una cattedrale o di un ponte o di un palazzo. Con una semplice e chiara (questa sì) formula algebrica: dieci (novelle) per dieci (giornate) su dieci (giovani: divisi per genere nel rapporto 7:3).

2. *Questo è un libro che racconta novelle raccontate*

Boccaccio è autore molto loquace. Per illustrare la propria *intentio* inventa la “cornice” e vi si insedia, prendendovi più volte la parola, in termini davvero inusuali; anzi, mai visti finora. Dalla prima soglia del *Decameron*, dal brevissimo *Proemio* dove parla tanto intensamente di sé come autore e in particolare delle ragioni che lo hanno sollecitato a questa impresa, ma accuratamente manipolando, con abile *fictio*: cioè, dare «soccorso e rifugio» alle donne «che amano».

Che cosa vuole dire con quell’«intendo di raccontare cento novelle [...] raccontate»? Procedendo oltre questi paratesti d’avvio, *Proemio* e *Introduzione*, il lettore si rende ben presto conto che l’Autore racconta le cento novelle nel loro stesso farsi racconto tramite la voce dei vari giovani dell’«onesta brigata», in una situazione che è sempre performativamente quella degli atti locutivi: di quanto i filosofi del linguaggio chiamano

speech acts, performative utterances, tanto per intenderci, in quanto azioni propriamente pratiche e sature di strategie illocutorie. Ma perché Boccaccio sceglie quella formula e non il tanto più diretto «intendo di *scrivere* cento novelle»? Certo, il *Proemio* è troppo breve e ha la sua *ratio* retoricamente obbligata, ma è curioso che non vi compaia mai il verbo *scrivere*: è a testo per la prima volta solo a I *Introduzione* 7. Credo che la scelta di *raccontare* e non *scrivere* non sia per niente casuale, perché anche in questo microdettaglio linguistico l'Autore condensa il senso della propria strategia comunicativa: dare evidenza già lessicale al primato del *raccontare* nella sua autonomia, e proprio rispetto al generalistico e banalizzato *scrivere*, per dare spazio alla “cornice”, che ha senso solo in quanto cronotopo di atti locutivi, funzione necessaria per il loro dispiegarsi, *sine qua non* può esistere la novella secondo Boccaccio. Ma non solo per questo, se nel significato stesso del verbo “raccontare” è inscritta una straordinaria, sottile ambiguità primaria, che Boccaccio fa voluttuosamente sua: “raccontare” sì, ma come? A voce, con uno che parla e con altri che ascoltano, o tramite la scrittura, con l'autore-scrittore che fa il suo mestiere scrivendo e il lettore che fa la sua parte leggendo?

Questa ambiguità primaria sembra coinvolgere anche la parte dell'Autore, che, per quanto evocata incipitariamente («Comincia la prima giornata del *Decameron*, nella quale, dopo la dimostrazione fatta dall'autore [...]»), sembra farsi più sfumata e scegliere la penombra, portando con sé quella dello scrittore, sua proiezione integrata, *alter ego* o *alias* operativo: come se volesse giocare a proporsi, e con soddisfazione, nell'antica funzione servile dello scrivano o del copista, e non in quella di chi il Libro lo ha inventato e ne ha piena responsabilità autoriale. Qui l'Autore sembra proporsi come il “trascrittore” fedele della voce di chi ha davvero raccontato, e neppure in presa diretta, bensì *de relato*, di seconda mano. Ci sono e non ci sono, autore e scrittore, dicono di esserci e di non esserci, con un gioco di spiazamenti e di nascondimenti che è intanto segno di quanto complesse e raffinate siano queste culture letterarie in movimento.

Boccaccio non fa mai una dichiarazione esplicita e diretta sull'eventuale parte del “trascrittore”. Preferisce accennarvi poche volte e di sfuggita, in termini di proposito vaghi e indeterminati. In I *Introduzione*, quando fa debuttare le sette giovani, si limita ad annotare, distrattamente, in un inciso: «addivenne, sì come io poi da persona degna di fede sentii, che nella

venerabile chiesa di Santa Maria Novella [...]» (§ 49). Si perdono subito le tracce di questa «persona degna di fede», scompare e resta questo vago fantasma: ha forse raccontato solo l'incontro in chiesa? Oppure, da facondissimo mediatore di prodigiosa memoria, è andato ben oltre, e fin dove? Questo suo affiorare rende necessaria almeno un'altra domanda: da dove arriva al "trascrittore" tutto quello che dà sostanza alle dieci giornate, novelle incluse? Non lo sappiamo, perché non ci viene detto. ²

Queste ambiguità e reticenze qualcosa ci dicono, qualcosa di davvero molto importante: è come se per Boccaccio fosse prioritario, sulla soglia dell'opera e, anzi, prima ancora che cominci, non solo inventare l'*ubi consistam* del raccontare novelle (la "cornice"), ma legittimarlo come ordinaria pratica di una tipologia di azione linguistica pienamente compatibile con l'*onestà* della brigata, prima che come scrittura d'autore, sua personale sperimentazione di un genere peraltro *condendo*, alla ricerca del pubblico dei suoi lettori. Legittimarlo proprio come distintiva competenza dei dieci giovani fiorentini (e di tutti gli altri che si faranno narratori di novelle), prima che come ulteriore titolo di un già ricco *curriculum* di scrittore impegnato nell'invenzione e codificazione di un nuovo genere narrativo.

E soprattutto: è come se Boccaccio volesse in questo modo dire che le cento novelle non sono una sua invenzione d'autore, e che comunque questo ben poco importa alla fine o forse già al principio, per le novelle come per ogni testo letterario: lui le ha trovate (alla lettera è l'*inventio*), le ha ascoltate più che lette, gli sono piaciute e ha deciso di prendersene, ma solo cento tra le tantissime altre, dando loro quell'*imprinting* inconfondibile che è la forma compiuta di testo formalizzato *ne varietur* attraverso la scrittura, a partire però dalla forma orale, anch'essa compiuta, nell'esecuzione performativa dei narratori dell'«onesta brigata», tutti «ben parlanti».

La fedeltà di ascolto e registrazione è il patto tra Boccaccio e i suoi lettori, e deve essere garantita fino alle ultime righe, per evitare il pur minimo rischio che possa incrinarsi il rapporto di fiducia che da quel patto consegue. Dire sempre e soltanto la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità, anche se si tratta soltanto di *novellette*, perché se qui la voce è di Dioneo e Pampinea, Elissa e Panfilo, Fiammetta e Filostrato, Neifile e Filomena, Emilia e Lauretta, questa voce non può essere mai alterata,

neppure per correggerla e migliorarla: «ardirò oltre alle dette dirvene una novella: la quale, se io dalla verità del fatto mi fossi scostare voluta o volessi, avrei ben saputo e saprei sotto altri nomi comporla e raccontarla; ma per ciò che il partirsi dalla verità delle cose state nel novellare è gran diminuire di diletto negl'intendenti, in propria forma, dalla ragion di sopra detta aiutata, la vi dirò» (IX 5 5). Da questo punto di vista, quell'«intendo di raccontare» è dunque un piccolo ma significativo segno di quanto Boccaccio sia consapevole di quello che sta facendo, dando prova di sapersi muovere con abilità persino tattica, elaborando geniali *fictiones* e cercando le indispensabili alleanze (sa bene che i nemici sono in agguato su questo fronte), lasciando che a occupare il primo piano, sulla soglia del Libro, sia il pubblico della novella, il suo *intendente* lettore, collaborativo e interattivo, capace di farsene pubblico narratore perché «ben parlante». Attenzione, però: anche il pubblico della novella, compresa questa «onesta brigata», non è altro che una geniale invenzione d'autore. È tutto finto perché tutto possa essere vero.³

Sono solo dettagli, in grado però di rinviare a qualcosa di molto più profondo, che riguarda le dinamiche e le caratteristiche dei processi in atto: in senso generale, al rapporto tra oralità e scrittura, che continuerà per secoli a intrecciarsi con analoghe ambiguità, anche dentro l'età del trionfo dell'*homo typographicus*, per non parlare del tanto più recente impatto dell'*homo digitalis*; in senso particolare, questi piccoli dettagli rinviano ai modi in cui nasce la nuova letteratura volgare, con una consapevolezza di sé fatta di qualche fragile certezza e di mille perplesse domande, provando e riprovando, magari senza concludere gran che per un bel po' di tempo.

Sto ovviamente pensando a Petrarca, più che a Boccaccio: per queste ragioni, e per tante altre, è lui il padre legittimo e illegittimo e putativo della modernità, di tutti i «sentieri per capre» che ne disegnano le contorte mappe. E forse è per questo che per venti e più anni tra i due si strinse quel singolare rapporto, non certo d'amicizia (richiede tassativamente l'eguaglianza), ma di curioso confronto delle reciproche diversità, con Boccaccio che continuerà a proclamarsi fedele discepolo di cotanto maestro, e con Petrarca che resterà sempre disattento se non disdegnoso verso quello che Boccaccio fa, *Decameron* compreso. Su un dettaglio si ritrovano certamente assieme, Petrarca e Boccaccio, consapevoli di essere entrambi titolari di un comune linguaggio che è anche la forma della nuova,

perché su antichi fondamenti, cultura: *novellette* per l'uno, *nugae* per l'altro. Questa è la Letteratura: il gioco delle sue finzioni.

Mettere in primo piano la parte del narratore performativo, cioè dell'«onesta brigata», serve soprattutto a enfatizzarne l'assoluta esemplarità in quello che più conta: il saper raccontare. Boccaccio conosce bene le antiche regole della retorica che governano l'arte del parlare ad alta voce in pubblico, e le rafforza proprio in quello che riguarda l'ordine del discorso nelle sue canoniche parti, il buon governo della memoria, la compostezza dell'*actio*, cioè dell'esecuzione performativa, compresa la voce e il corpo. Saper raccontare non è però soltanto un esercizio della retorica, da virtuosi di questa arte, non si risolve nella piena padronanza di tecniche e trucchi: è qualcosa di più. Nel *Decameron* è proposto come nuovo fattore culturale di distinzione, come una delle forme più importanti del saper stare insieme: con tutto quello che comporta la proiezione simbolica del suo raccontare nel giardino, mentre fuori c'è la peste. Ed è per questo che la competenza narrativa riguarda in primo luogo i membri dell'«onesta brigata», e più ancora è tratto connotativo di tantissimi atti locutivi di personaggi delle novelle, a partire dalla metanovella-apologo di madonna Oretta, dove trova la sua più nitida e persuasiva esemplificazione, proprio perché non si tratta di un algido enunciato teorico, bensì di una calda rappresentazione dell'impatto comunicativo (e sociale) del saper raccontare, icasticamente in azione, come si conviene parlando di novella. E l'efficacia della sua esemplarità è rafforzata dal fatto che questa novella è significativamente collocata in posizione forte, anche simbolicamente forte, e certo non a caso: a metà libro; è infatti la prima novella della sesta giornata: cioè, la numero 51 sul totale di 100.

Non basta: che l'istanza dell'ordine e della compostezza narrativa sia un nuovo fattore di distinzione culturale è in tanti altri casi registrato a testo, dove si espande pervasivamente tutte le volte, o quasi, che un qualsiasi personaggio, grande o piccolo che sia, racconta qualcosa a qualcuno, con discorso diretto o indiretto, per fare bene o per fare male. Ne propongo due riscontri: il primo riguarda l'imbroglio (*favola*) che Fiordaliso, la bella prostituta siciliana, ha ordito ai danni dell'ingenuo *cozzone* di cavalli arrivato con cinquecento fiorini da Perugia a Napoli: «Andreuccio, udendo questa favola così ordinatamente, così compostamente detta da costei, alla

quale in niuno atto moriva la parola tra' denti né balbettava la lingua [...]» (II 5 25). Il secondo riguarda un personaggio storico di ragguardevole importanza nella vita della Firenze contemporanea che viene evocato con grande enfasi da Dioneo, ma non perché sia protagonista della novella che si accinge a narrare: è Coppo Domenichi, presentato come «uomo di grande e di reverenda autorità ne' di nostri», anche se non nobile, e soprattutto come grande narratore orale: «essendo già d'anni pieno, spesse volte delle cose passate co' suoi vicini e con altri si diletta di ragionare: la qual cosa egli meglio e con più ordine e con maggior memoria e ornato parlare che altro uom seppe fare» (V 9 4). Si osservi con attenzione: in questo ritratto ci sono tutti gli ingredienti fondamentali della competenza narrativa: *ordine*, *memoria*, «ornato parlare». Non solo: Dioneo propone questa figura di «ben parlante» come abituale ed esemplare narratore della novella che ha deciso di raccontare: «Era usato di dire, tra l'altre sue belle cose, che in Firenze fu già un giovane [...]» (§ 5). Tanto per complicare ancora di più la funzione della “cornice” con un terzo livello, per dimostrare quanto e come la competenza narrativa istituisca una catena di emulative repliche in gara: l'Autore “trascrive” (direttamente o indirettamente tramite un mediatore?) il racconto di Dioneo che racconta che Coppo raccontava... E non basta, perché tutto questo è registrato poco prima della metanovella-apologo di madonna Oretta: nella zona della “microcornice” da cui spicca il volo la memorabile storia di Federigo degli Alberighi nella nona novella della quinta giornata, nella stessa zona di rilievo anche simbolico, ancora alla metà del libro.

Occorre ricordare che la competenza narrativa, e più in generale il “bel parlare”, era già da tempo un fattore distintivo nella tradizione letteraria volgare: tutto sommato è la ragione sociale, per così dire, su cui nasce la nuova letteratura, dal notaio Giacomo da Lentini al *Novellino*. Ed è subito un “bel parlare” *gentile*, fattore nuovo di distinzione culturale. È il *Decameron* a proporsi, su questa scia, come il nuovo e definitivo “fiore di ben parlare”, nella sua impostazione macrostrutturale (la “cornice”: il suo raccontare novelle raccontate) e nei suoi infiniti dettagli, oltre che nella esemplarità di tanti suoi personaggi. Non ci sono solo Coppo Domenichi e madonna Oretta («gentile e costumata donna e ben parlante», VI 1 5) come *exempla* di “ben parlare”, bensì un folto gruppo e rappresentativo, di donne e uomini: Bergamino, «preso parlatore e ornato» (I 7 7); Guglielmo

Borsieri, «valente uomo di corte e costumato e ben parlante» (I 8 7); monna Nonna de' Pulci, «fresca e bella giovane e parlante e di gran cuore» (VI 3 9); Giotto, «bellissimo favellatore» (VI 5 13); Guido Cavalcanti, «leggiadrissimo e costumato e parlante uom molto» (VI 9 8); frate Cipolla, «ottimo parlatore e pronto» (VI 10 7); Niccoluccio Caccianimico, «bello e ornato favellatore» (X 4 28); la Niccolosa: «aveva costei bella persona e era ben vestita e secondo sua pari assai costumata e ben parlante» (IX 5 9); Torello, «savio e ben parlante» (X 9 14).

Solidalmente insieme, in schiera, questi «ben parlanti», ciascuno per la sua parte e per i suoi obiettivi, non sempre nobili: a testimoniare la forza della parola, spesso risolutiva, nel bene e nel male, nelle relazioni tra gli umani. «Ben parlanti» ma attivi da un testo scritto, ed è questo il fattore decisivo, quello che esalta l'efficacia d'impatto di un bel detto o di una pronta risposta o di una persuasiva argomentazione (tipologie tutte presenti nel *Decameron*), nel momento in cui assume il corpo *ne varietur* di un testo, attraverso la scrittura. Si tratta certamente di un antico luogo comune, che ha diramazioni anche proverbiali (del tipo: “ne uccide più la penna che la spada” e correlati), ma che nella fase fondativa della moderna letteratura volgare trova ragioni nuove per riproporsi e ridefinirsi. La forza della parola: scritta.

Torno ora alle ambiguità di quel *raccontare*. Come ho detto, solo a I *Introduzione* 7 l'Autore entra esplicitamente in scena come “scrittore”: sono stato «quasi da necessità costretto a scriverle» (le orribili cose della peste). *Scriverle*, ora, non più *raccontarle*. Poco dopo, quando la descrizione della peste è ormai avviata, l'Autore avverte il bisogno di una pausa, quasi per riprendere fiato dopo gli orrori di cui ha parlato: prima utilizza i verbi *udire/dire*, ma poi, proprio perché è stato testimone oculare di questa tragedia tanto terribile da risultare incredibile, mette a testo *scriverlo*, di nuovo («maravigliosa cosa è a udire quello che io debbo dire: il che, se dagli occhi di molti e da' miei non fosse stato veduto, appena che io ardisi di crederlo, non che di *scriverlo*, quantunque da fededegna persona udito l'avessi», § 16). Udire e dire, vedere e scrivere: è un'esperienza sensoriale plurima a dare corpo al *Decameron*, e Boccaccio preferisce non precisare.

Questo sottile gioco delle parti tra *Proemio* e I *Introduzione* conferma con ogni evidenza che la fascia della “cornice” è anche lo spazio

dell'Autore e non solo del primato locutivo del *raccontare*, e infatti l'Autore prorompe e dilaga in IV *Introduzione*, con ridondanza giocosamente beffarda. Prende la parola per parlare del libro di cui rivendica ora di essere lo *scrittore*, e mentre si difende con grande ironia dall'invidia di certi critici (è quasi un gatto che gioca con il topo), decide, in un modo davvero originale, in corso d'opera, quando non è «ancora al terzo della *sua* fatica venuto» (§ 10), di riprendere e ampliare le notizie date sull'opera nel *Proemio*. Senza più ambiguità, sembrerebbe, a stare a quanto scrive nella densa battuta dedicata a illustrare «le presenti novelle» («le quali non solamente in fiorentin volgare e in prosa scritte per me sono e senza titolo, ma ancora in istilo umilissimo e rimesso quanto il più si possono», § 3): qui la proprietà d'autore è risolutamente dichiarata; e se l'autore è tale perché ne è lo scrittore, gli invidiosi critici sono tali perché ne sono i lettori (cfr. § 5). A ciascuno il suo, dunque.

Molto più forte è ovviamente la parte dell'autore nel paratesto che chiude il *Decameron*, significativamente intitolato *Conclusione dell'Autore*, con l'immagine in filigrana di un autore che, proprio mentre scriveva questa opera, si è avvicinato alla fase della «mutatio vitae», a quei canonici quarant'anni che chiudono definitivamente il lungo ciclo che è durato «dalla mia prima giovinezza infino a questo tempo» (*Proemio* 3): il ciclo della passione erotica («oltre modo essendo acceso stato d'altissimo e nobile amore»). Con un problema, molto serio: si può scrivere della forza naturale d'amore, che è cosa che riguarda i giovani, quando non lo si è più? Il rischio è che molti potrebbero criticare chi lo facesse, perché è un luogo comune pensare che «mal convenirsi a un uomo pesato e grave aver così fattamente scritto» (*Conclusione dell'Autore* 22). Boccaccio replica in modo genialmente ironico e autoironico a questa critica, accettandola però come fondata: con l'elogio della propria leggerezza e con l'immagine del suo galleggiare (§ 23-24). Ma dietro questa giocosa immagine s'intravede qualcosa che non tiene, nella contraddittoria fragilità dell'argomentare: quando cose ben altrimenti *gravi* e *pesate* s'imporranno nell'orizzonte boccacciano, questa giocosa e beffarda replica funzionerà ancora, oppure anche l'Autore penserà che «mal convenirsi a un uomo pesato e grave aver così fattamente scritto»? Nella sua fragilità argomentativa la leggerezza di questo sorriso ironico (di un autore che sa di essere e vuole essere «sì lieve» da stare «a galla nell'acqua») è una struggente icona di una possibile

opzione per la letteratura che nasce: riuscire a praticare almeno una volta, questa volta, quella incosciente leggerezza da subito bandita da chi ha sempre voluto solo *pesare* l'indice di *gravitas* degli scrittori.

Nel primato del *raccontare* come atto performativo della voce, nel gioco delle parti tra chi racconta e chi ascolta, emerge anche un fattore distintivo della scrittura boccacciana. Si è molto ragionato sulle funzioni mimetiche del parlato che caratterizzano tanta parte della prosa antica, *Decameron* compreso, ma intendo riferirmi a qualcosa di molto più semplice e diretto: in quel primato locutivo sembra prevalere l'obiettivo di giungere presto e bene alla fine della storia, perché ogni storia trova il suo senso solo nel finale. Non voglio dire che la scrittura di Boccaccio sia frettolosa e poco curata, perché l'eccezionale istinto del narratore quasi mai *dormitat*, e la sua mano corre sicura, con nativa efficacia, per autentico *ingenium*; e anche perché è evidente che le convenienze retoriche di una novella in prosa autorizzano uno «istilo umilissimo e rimesso», ben diverso dal *labor limae* richiesto invece per opere di altro (e alto) genere. Intendo solo dire che scrivendo ciò che qualcuno racconta ad alta voce l'Autore ne segue il *ductus* inesorabile, che non può mai tornare indietro, neppure per correggere microscopiche, ma evidenti, sciatterie (tali sembrerebbero a un moderno *editor*), come la ripetizione immotivata a breve distanza della stessa parola, che è tipica della inemendabile linearità locutiva e non del *labor limae* della scrittura. E non sono poche.⁴

Quisquilie e pinzillacchere che nulla tolgono alla straordinaria inventiva della scrittura boccacciana. Alla sua incomparabile leggerezza che nuota tra cose «iocosa et lenia», anche quando riguardano le «cose del mondo» segnate dalla disgrazia e dalla tragedia, perché quello che conta è la leggerezza di chi sa narrarle con ordine e compostezza, così facendosi beffe del cipiglio di chi vorrebbe soltanto cose «pia et gravia», e che gli scrittori stiano al posto loro.

3. L'«onesta brigata»

Perché Giovanni Boccaccio delega l'atto performativo del raccontare le novelle all'«onesta brigata»? E perché nell'«onesta brigata» prevalgono

nettamente le donne? È tutta qui la fondamentale questione della “cornice” del *Decameron*, certamente decisiva per fare di un insieme di novelle un Libro, nell’autonomia formale di ogni parte e del tutto, come, *mutatis mutandis*, negli stessi anni viene sperimentando Francesco Petrarca con l’invenzione della forma del *Canzoniere*, perseguita praticamente fino alla morte, sulla strada aperta dalla *Vita nuova* di Dante Alighieri.

Di brigate e di donne la letteratura cortese è piena, come ne sono piene le società cortesi: compagnie e brigate di ogni tipo, militare compreso, e soprattutto di giovani. Anche la letteratura fa la sua parte: anzi, una delle funzioni primarie, la ragione stessa, forse, per cui nasce, è proprio quella di rendere disponibili alcuni nuovi oggetti formalizzati per gli intrattenimenti che scandiscono il tempo libero, siano essi testi da leggere o testi da cantare, con le “gentili donne” in primo piano. Del resto, brigate variamente atteggiata sono anche in altre opere in prosa e in versi di Boccaccio prima del *Decameron*, sempre con una marcata e distintiva presenza di donne: nel *Filocolo*, scritto a Napoli verso il 1336, nel *Teseida*, scritto verso il 1339, nella *Comedia delle ninfe fiorentine*, scritta a Firenze verso il 1341, nell’*Amorosa visione*, scritta verso il 1342. Fare brigata, e mettervi al centro la donna, è insomma alla moda.

Le prime a debuttare sono le «sette giovani donne», quando la descrizione della peste è conclusa (I *Introduzione* 49). È un «martedì mattina» quando si ritrovano in Santa Maria Novella; sono «tutte l’una all’altra o per amistà o per vicinanza o per parentado congiunte»: amicizia, prossimità, parentela, tre tipologie relazionali di formidabile rilevanza antropologica e di lunghissima durata (la famiglia e i rapporti parentali e consortili come istituzione anche politica); sono tutte di età compresa tra i diciotto e i ventotto anni: giovani mature secondo gli standard di allora, ben oltre l’età canonica da marito che sarà tante volte evocata nel *Decameron* (quattordici-quindici anni), e per questo titolari di una relativa autonomia, che il caos della peste favorisce; in particolare, sono «savìa ciascuna e di sangue nobile e bella forma e ornata di costumi e di leggiadra onestà». Sono questi gli ingredienti canonici del ritratto come descrizione fisica e morale: con una tradizionale connotazione di genere (la loro *onestà* è *leggiadra*). Sono donne reali, ci assicura l’Autore, anche se per rispetto della loro *privacy* ritiene opportuno proporle con nomi d’arte «alle qualità di ciascuna convenienti o in tutto o in parte» (§ 51); ma è subito evidente che si tratta di

nomi che rinviano per lo più all'universo narrativo di Boccaccio: sono i nomi di donne che vivono nei suoi libri o nel suo immaginario. Si tratta di un dettaglio che ci fa entrare nell'officina della *fictio* del *Decameron*, mostrando come lavori l'*inventio*: senza distinguere pregiudizialmente tra i "dati di realtà", la loro manipolazione e la finzione vera e propria, perfettamente a suo agio anche nei territori del fantastico e del magico.

«Voi mi piacete troppo.» In IV *Introduzione* 5, Boccaccio, tramite la specifica *fictio* extranarrativa dei critici delle sue *novellette*, non esita a enfatizzare con gioiosa oltranza il perno di tutto il sistema di senso del *Decameron*: le donne, la donna. Rispetto ai paradigmi delle culture medievali destinati a durare tanto a lungo, marcati da fortissime tradizioni misogine, il *Decameron* compie una scelta che è scandalosa solo per la sua oltranza, perché da tempo la donna è al centro di tante nuove pratiche culturali che connotano le società cortesi, feudali e urbane. Non si tratta di un'oltranza velleitaria, se la centralità della donna segna tanta parte del percorso di Boccaccio fino al *De mulieribus claris* (scritto tra il 1361 e il 1362), destinato a farsi subito modello di una tipologia discorsiva nuova, quella che predica l'eccellenza delle donne (su fondamenti antichi: comprende 104 ritratti). In solidale simmetria con il suo *De casibus virorum illustrium*, oltre che con la galleria *De viris illustribus*, che Petrarca continua ad allestire fino alla sua morte, darà figure e argomenti all'immaginario della moderna cultura nobiliare.

Anche il *Decameron*, ma in tutt'altri termini rispetto al *De mulieribus claris*, è una galleria di donne di chiara fama, donne ordinarie e del presente, non donne straordinarie e di un remoto passato: la marchesana di Monferrato, la gentildonna di Guascogna, madama Beritola, Zinevra, la figlia del re d'Inghilterra, Giletta, Ghismunda, Simona, Salvestra, la moglie del vecchio medico Mazzeo, Gostanza, Agnolella, Caterina, Restituta, monna Giovanna, madonna Oretta, monna Nonna de' Pulci, madonna Filippa, Peronella, monna Ghita, Isabella, madonna Beatrice, monna Sismonda, Lidia, monna Piccarda, madonna Francesca, la monaca Isabetta, Lisa, Griselda; e le sette giovani dell'«onesta brigata»: Elissa, Emilia, Fiammetta, Filomena, Lauretta, Neifile, Pampinea.

Molto più rapida è la presentazione dei tre giovani (Dioneo, Filostrato, Panfilo), che sopraggiungono quando le sette donne si sono già confrontate sul da farsi: il più giovane ha venticinque anni (dunque, sono uomini fatti,

nella piena maturità: per simmetria con l'età delle donne); «assai piacevole e costumato ciascuno» (§ 78), e poi «discreti giovani e valorosi» (§ 80): tre connotazioni morali che anche per loro riguardano sia le virtù di socializzazione (piacevolezza nei modi e buone maniere e buon giudizio) sia il rango (*valorosi*: equivale a “nobili”). Questa ultima connotazione rende evidente, anche se non è detto esplicitamente in questa prima loro presentazione, che si tratta di tre giovani “gentili uomini”: per questo sono in grado di offrire «buona compagnia e onesta» (§ 82), di conservare «puro e fratellevole animo» (§ 87). Perché la nobiltà non è solo un fattore distintivo di sangue, ma anche e soprattutto di virtù. Con un ultimo dettaglio: se fra i tre uomini e le sette giovani ci sono legami di parentela (imprecisati), c'è anche qualcosa di più: i tre sono innamorati malgrado e contro la peste, e proprio di tre delle sette giovani (§ 79; ripreso a § 83). Il dettaglio, pure succulento per un autore così sensibile alle storie d'amore tra giovani, resta appena accennato, nel vago: non farà mai storia, tutt'al più richiederà replicate garanzie che nulla di sconveniente o disonesto sia accaduto nelle due settimane che l'«onesta brigata» ha trascorso in una tale promiscua intimità che di per sé è motivo di scandalo. Se non interessa in nessun modo a Boccaccio, è solo perché questa brigata non deve dargli personaggi protagonisti di storie narrabili, deve dargli bravi narratori di storie altrui. La sta inventando per questo: l'«onesta brigata» è una funzione del racconto, quella decisiva, il suo *ubi consistam* in quanto azione locutiva.

Questi dieci giovani sono nobili: per sangue e per virtù, per nascita e per educazione (hanno studiato, e si vede da come si comportano e da come parlano), precisamente nei termini che la cultura contemporanea sta da tempo elaborando e che gli umanisti sapranno trasformare in organico *curriculum* di formazione, in “piano degli studi” (*ratio studiorum*), segnando profondamente la storia della nobiltà europea nei secoli di Antico regime, e in modo tutto particolare la storia delle sue culture identitarie.

Da questo punto di vista il *Decameron* propone diverse figure esemplari, anche della fluida mobilità sociale nel corpo della nobiltà: da Cimone-Galeso (V 1), figlio del *nobilissimo* Aristippo, a Girolamo Sighieri, figlio di un «grandissimo mercatante e ricco» (IV 8), protagonisti di una storia a lieto fine il primo, tragica il secondo.⁵ Di notevole rilievo, da questo punto di vista, è la figura del «ricchissimo mercatante» Arriguccio Berlinghieri di VII 8, «un fiero uomo e forte» (malgrado sia un mercante: la notazione

della narratrice Neifile è perfida, § 14), che *scioccamente*, «sì come ancora oggi fanno tutto 'l dì i mercatanti, pensò di volere ingentilire per moglie» (§ 4).⁶ Come pure quella del «gentile uomo fiorentino» residente a Parigi che «per povertà divenuto era mercatante», fino a tornare *ricchissimo*, e che per suo figlio fa la scelta di metterlo «con altri gentili uomini al servizio del re di Francia, là dove egli assai di be' costumi e di buone cose aveva apprese» (VII 7 4). Nobili si nasce, e lo si resta, indipendentemente dalle vicende che la fortuna impone.

C'è qualcosa di più nel *Decameron*, che si insedia nel cuore stesso del suo senso: sono i valori culturali e morali di questa nuova (o antica) nobiltà a farsi protagonisti di tante novelle, con una tonalità che sa anche di nostalgico vagheggiamento di un buon tempo antico. Sulla significativa ed esplicita scia di Dante Alighieri, è una prima fondazione di quel *topos*, destinato a lunga e gloriosa durata, della «gran bontà dei cavalieri antichi» (come scriverà Ariosto), che non è però «l'alta prodezza / de' cavalieri antichi ed onorati» (come scriverà Boiardo), perché nel *Decameron* non c'è spazio per la virtù militare del *miles*, ma solo per le virtù sociali che connotano il suo farsi «gentile uomo». Di questa trama di nuovi e vecchi valori, che ruotano tutti, nel bene e nel male, attorno al fulcro della cortesia, è fatta la novella della Marchesana di Monferrato e del Re di Francia, quella di Cangrande della Scala e di Bergamino, di Ermino Grimaldi e Guglielmo Borsieri, del re di Cipro e della gentildonna di Guascogna, di maestro Alberto e Malgherida de' Ghisolieri. Tanto per restare alla prima giornata. E oltre: l'epopea di madonna Beritola (II 6) e di Gualtieri d'Anversa (II 8) hanno come scena di riferimento lo spazio delle rispettive corti e dei loro intrighi, con il codice della fedeltà che poi trionfa, ma anche la peripezia infinita di Alatiel (II 7), figlia di sultano e moglie promessa a un re, si complica quando incontra l'onore e il disonore di nobili d'ogni dove; e poi le peripezie ancora per onore di Tedaldo (III 7), l'inesorabile codice d'onore del principe di Salerno (IV 1), l'infrazione di Gerbino alla parola data dal re di Sicilia al re di Tunisi (IV 4), il sanguinario regolamento di conti feudale tra Guglielmo Rossiglione e Guglielmo Guardastagno (IV 9), la conversione di Cimone (V 1), la visione infernale di Nastagio degli Onesti (V 8), l'eroica cortesia di Federigo degli Alberighi (V 9), la stessa metanovella di madonna Oretta (VI 1), la pubblica rivendicazione di madonna Filippa (VI 7), la brigata di Betto Brunelleschi (VI 9), il triplo

gioco delle parti di madonna Isabella (VII 6), le prove d'amore che Lidia impone a Pirro (VII 9), l'aspra vendetta dello scolare nei confronti della vedova (VIII 7). Con tutti i conflitti d'onore che scattano per rapporti sessuali, amori e matrimoni che qualcuno ritiene inappropriati *pro tempore* o per sempre: dal palafreniere e la regina Teodolinda (III 2) alla "gentil donna" d'altro lignaggio sposata a un *lanaiuolo* (III 3), dal cavaliere Francesco Vergellesi sua moglie e lo Zima «di picciola nazione ma ricco molto» (III 5) da Giletta e Beltramo (III 9), da Ghismonda e Guiscardo (IV 1) a Griselda e Gualtieri (X 10), e così via.

La straordinaria grandezza narrativa del *Decameron* è nella sua capacità di proiettare verso il futuro la malinconia di questo sguardo retrospettivo, di renderla partecipe, e da vitalissima protagonista, del processo culturale destinato a cambiare la cultura occidentale, simbolicamente consegnato proprio al significato di *onesto*, biunivocamente correlato a *gentile*. Precisamente nei termini di *Tanto gentile e tanto onesta pare*, l'arcinoto sonetto-manifesto dello Stilnovo che Dante Alighieri affida al capitolo XXVI della *Vita nuova*.

L'«onesta brigata» è tale anche perché ha piena consapevolezza di tutte le implicazioni dell'onestà (comprese quelle di genere), al punto da esprimere dirette, e compiaciute, autovalutazioni in merito: «la nostra brigata, dal primo dì infino a questa ora stata onestissima, per cosa che detta ci si sia non mi pare che in atto alcuno si sia maculata né si maculerà con l'aiuto di Dio» (VI *Conclusione* 11): in una congiuntura, poi, segnata dalla peste che ha dissolto *pro tempore* l'autorità delle leggi con «ampia licenza» per tutti, donne comprese («alquanto s'allarga la vostra onestà»: §10). Ed è molto significativo che, sempre in questa direzione, l'ultimo re, Panfilo (X *Conclusione* 4-5), sia molto attento a proporre un bilancio complessivo dei «quindici giorni» che la brigata ha passato insieme, poco prima di decretarne lo scioglimento, riferendo la praticata onestà (tra giovani di sesso diverso, uniti anche da vincoli d'amore) proprio come virtuoso costume coerente con le piacevolezze del corpo (mangiare e bere) e dello spirito (suonare e danzare) e nettamente distinto dalla pulsione erotica (l'*appetito* naturale della *concupiscenza*), che pure diverse novelle avrebbero potuto suscitare (perché *attrattive*: splendido *hapax*, tra i tantissimi che la inesauribile sperimentazione linguistica di Boccaccio offre a testo).

L'orgoglio autopromozionale dell'«onesta brigata» che sta per uscire di scena sa utilizzare categorie forti nel lessico propriamente politico: *onestà*, *concordia*, *dimestichezza* non rinviano soltanto allo spazio della famiglia e della casa, o alla composizione di brigate di conformi, sono anche caratteri distintivi delle relazioni che pertengono ai campi dell'economia e della politica, delle varie loro forme consortili, compagnie o fazioni o parti.

Per essere tale, e non un qualsiasi gruppo di compagni, una brigata deve avere un proprio ordinamento, deve darsi e seguire delle regole, come ogni gioco e festa: e soprattutto come ogni società umana. È precisamente quanto prospetta Pampinea, in I *Introduzione*, non appena l'«onesta brigata» ha raggiunto il suo rifugio in contado, in risposta a Dioneo che vorrebbe comunque *sollazzare*, *ridere*, *cantare*: «le cose che sono senza modo non possono lungamente durare» (I *Introduzione* 93 e 95). Senza *modo*, vuol dire senza misura e senza regola: comporta il caos dell'arbitrio, del disordine, della scompostezza.

È Fiammetta a proporre una riflessione sulla regola generale di ogni brigata, questa compresa, quando ormai lo stare insieme dei suoi membri per raccontare novelle volge al termine; e riguarda proprio il saper scegliere cosa raccontare, in modo appropriato all'identità culturale di chi partecipa all'azione verbale, da locutore e da ascoltatore: «io fui sempre in opinione che nelle brigate, come la nostra è, si dovesse sì largamente ragionare, che la troppa strettezza della intenzion delle cose dette non fosse altrui materia di disputare: il che molto più si conviene nelle scuole tra gli studianti che tra noi, le quali appena alla rocca e al fuso bastiamo» (X 6 3). Anche questa regola rientra nel vasto territorio della “convenienza”, quella che per secoli, già nel mondo antico, ha governato e continuerà a governare l'intera economia relazionale tra gli uomini, sulla base delle loro infinite differenze e della infinita varietà delle situazioni: a ciascuno il suo, insomma, anche nelle occasioni di diporto o ricreazione o sollazzo o gioco o festa, nel buon governo del tempo libero in quanto ozio onorato. E dunque in questi casi converrà avere un modo di *ragionare* che sia “largo”, mai professionale.

Con un ulteriore dato distintivo di eccezionale impatto: l'«onesta brigata» diventa il modello performativo di una competenza nuova, come ho detto, necessaria e di primaria importanza: saper raccontare e saper ascoltare sono parte integrante di quei nuovi *curricula* che si rivolgono ai cavalieri antichi

e moderni, prospettando le “lettere” come ornamento supremo, e pertanto inderogabile, della loro stessa nobiltà. L’«onesta brigata» trova infatti senso e funzione quando, seduta in cerchio, a turno dice e ascolta novelle: in modo ordinato e composto, perché dirsi novelle è una forma dello stare insieme che non può che funzionare come le altre, come, per esempio, i conviti delle brigate fiorentine: «oggi l’uno, doman l’altro, e così per ordine tutti mettevano tavola, ciascuno il suo dì, a tutta la brigata» (VI 9 5). Solo se sa soddisfare questa condizione primaria, la brigata assume le funzioni di efficiente dispositivo narrativo: solidale e collaborativo. E soprattutto piacevole e gioioso: in I 9 2 Elissa è «tutta festevole» solo perché sta per narrare la sua novella ai suoi conformi.

Di questo primato del saper raccontare e del saper ascoltare (cioè del saper stare in conversazione: «per tempo passar», in ozio onorato), la brigata è consapevole *exemplum* in azione, tanto da assumerlo, da subito, come parte connotativa di quella che significativamente Filomena, divenuta regina, definisce come «forma del nostro vivere» (I *Conclusion* 6). Non dimostra soltanto l’efficacia piacevole della competenza narrativa in grado di dare connotazione culturale distintiva all’impiego del tempo libero: dimostra di saper fare anche tante altre cose, tutte analogamente performative, come suonare strumenti musicali, danzare, cantare, a turno come per le novelle, le ballate che chiudono le giornate (oltre quella di X 7). Pratiche di un saper passare il tempo dell’ozio in modo virtuoso e onesto: è la nuova distinzione della “gentile donna” e del “gentile uomo”, del tutto irrelata dalla peste, reale o simbolica che sia.

4. Il «gentile uomo» e il «mercatante»

Un’ultima considerazione: come si relaziona questa vistosa egemonia, in primo luogo culturale, della nobiltà alla parte che nel *Decameron* tradizionalmente è attribuita al mercante? Al di là della presa d’atto dei dati quantitativi della loro presenza nelle novelle, mi sembra rilevante osservare come nel diagramma delle cento novelle sia difficile riconoscerne qualcuna che assuma come tema del proprio raccontarsi le esperienze e i valori tradizionalmente costitutivi e propri del mercante, della sua cultura e della sua etica; che abbia come protagonista un mercante che fa il mercante.

Giannotto di Civignì e Abraam giudeo di I 2 fanno sì i mercanti, ma nella novella sono un cristiano e un ebreo; mentre il Saladino e il mercante Melchisedech di I 3 sono protagonisti di un sottilissimo scontro di poteri e di saperi; ci sono poi mercanti che subiscono peripezie mentre stanno facendo il proprio mestiere: Rinaldo d'Asti (II 2) è derubato da una brigata di masnadieri (e questi sono certamente gli incerti del suo mestiere), ma trova piacevole rimedio presso l'amante segreta del marchese di Ferrara (e questo ben poco ha a che fare con il suo essere mercante); Landolfo Rufolo (II 4) si fa corsaro perché impoverito da affari andati male (e anche questi sono gli incerti del suo mestiere), ma ha un colpo di fortuna dopo essere naufragato (e questo può capitare a chiunque); il «cozzone di cavalli» Andreuccio da Perugia (II 5) è sì a Napoli per fare mercato, ma si fa irretire e derubare da una bella prostituta siciliana (il che non depone a favore della sua competenza mercantile), e dopo diverse peripezie notturne torna a casa con un rubino (e neppure questo ha qualcosa a che fare con il suo mestiere); non diversamente dal suo collega Salabaetto (VIII 10), che prima si fa *maestrevolmente* derubare da un'altra bella prostituta siciliana, ma poi recupera quello che gli era stato tolto, e con gli interessi: finalmente un mercante che s'industria con il proprio ingegno per battere gli incerti della fortuna (di cui peraltro era il solo responsabile, per la sua dabbenaggine) trafficando da mercante, nella sola novella prodiga di dettagli sull'arte della mercatura, tra merci e navi che le trasportano, fondachi e dogane, cambiatori (significativamente solo qui a testo) e usurai.

E se Andreuccio e Salabaetto lasciano emergere il sospetto che Boccaccio consideri il mercante più come un *semplice* e un pasticcione, che come un industrioso fabbro della propria fortuna, se per due volte si fa irretire dalla *maestrevole* arte di due prostitute, anche gli altri mercanti delle novelle subiscono sia i rovesci della fortuna sia i contraccolpi della passione d'amore, come tutti gli altri uomini, e non sempre sanno come trovarvi rimedio. Ho già ricordato Arriguccio Berlinghieri (VII 8) e Girolamo Sighieri (IV 8), ma anche Bernabò e Ambrogiuolo (II 9) sono travolti dalle proprie scelte: la folle scommessa che riguarda l'onestà della moglie del primo (valore non propriamente e autonomamente mercantile); e così i tre giovani protagonisti di IV 3, ricchi e ricchissimi rampolli di famiglie mercantili, travolti fino alla rovina dalla passione d'amore e dalla gelosia; anche i fratelli di Elisabetta (nella struggente novella IV 5) sono mercanti,

ma il codice d'onore che guida il loro gesto omicida è distorta scopiazzatura di valori feudali (e infatti ignominiosamente se ne fuggono a Napoli: altro che onore!).

Ma forse dovremmo riflettere più a fondo sul fatto che Boccaccio non ha mai avuto una grande affinità elettiva con il mondo dei mercanti (anche per questo s'intende con Petrarca) e che fin dai tempi di Napoli sia stato molto più attratto dalle società e dalle culture cortesi, dai cavalieri e dai «gentili uomini», e più ancora dalle «gentili donne», come tutta la sua opera fino al *Decameron* attesta con grande evidenza. E più ancora dovremmo riflettere sul fatto che, a metà Trecento, mercanti e banchieri, in particolare a Firenze, navigavano tutti più o meno in cattive acque e che le dinamiche istituzionali e politiche si stavano orientando, e in fretta, altrove: come capisce molto bene Petrarca. Era quello il tempo di disavventure, crisi, fallimenti, e anche di naufragi reali, ben diversi da quelli fantastici di Landolfo Rufolo, Andreuccio da Perugia, Salabaetto, Rinaldo d'Asti. E l'ingegno e l'industria servivano solo a recuperare qualcosa da questi disastri, magari a mettere pezze. Non era più il tempo di gloriose epopee: prima e dopo la peste.

Come è stato possibile, allora, rovesciare le cose al punto da enfatizzare la parte del mercante e minimizzare quella del cavaliere? Solo perché – credo – per troppo tempo il racconto della storia italiana dal Medioevo al Risorgimento è stato risolto nella *fabula* triste e paranoica della “decadenza” seguita alla crisi e alla fine delle *libertates* comunali e borghesi delle città per l'avvento delle tiranniche e servili signorie principesche e aristocratiche, con i loro imbelli e cortigiani cavalieri. Una *finis Italiae* lunga più di tre secoli, da dissolvere, per dimenticarla, nella transizione infinita dalla borghesia comunale e mercantile alla borghesia capitalistica.

5. Il tempo della peste e il «peccato della Fortuna»

Anche se la sua descrizione è satura di referenze a testi antichi, la peste del *Decameron* non è un'invenzione letteraria, per quanto Boccaccio faccia di tutto per darci questa impressione, dal momento che, dopo averla proposta come «orrido cominciamento», la fa sparire, procedendo di giornata in giornata come se non ci fosse, con affascinanti ambiguità.

Da un punto di vista strettamente funzionale, la peste serve soltanto a rendere possibile, e giustificare, la formazione dell'«onesta brigata»: il suo reale esplodere nel corso del 1348 offre a Boccaccio, che certamente ha già avviato la scrittura delle novelle, un'opportunità da cogliere al volo (cinicamente: un colpo di fortuna) per la progettazione dell'architettura del Libro, nel momento in cui ha avviato la ricerca di come strutturarne l'autonomia locutiva che del *Decameron*, come ho detto, è la forma dinamicamente *formans*; anzi, autonormativa. Che la peste contrastivamente esalta, anche perché fa parte del paesaggio, per così dire: nel Medioevo (e per lunga parte dell'età moderna) la peste è infatti una variabile *accidentale* della presenza strutturale della Morte, *ministra* del mondo e delle sue cose, umani compresi, come la Fortuna.

Come è stato autorevolmente detto tante volte, è inoppugnabile che l'istanza d'ordine e di compostezza performativamente rappresentato dall'«onesta brigata» (nel suo stesso singolare reggimento “monarchico”), la sua ansia di festa e di piacere, non siano altro che l'appassionata e coinvolgente risposta della vita (e della gioventù) alla morte, della legge all'anarchia; e che nello sguardo dell'«onesta brigata» si debba riconoscere la ricerca, fiduciosa e ottimistica (perché giovanile) delle ragioni di un futuro nuovamente ordinato e composto, di una nuova vita civile, da riconquistare però dopo l'apocalisse. Eppure c'è qualcosa che non mi torna in questa rituale interpretazione della parte della peste, a partire da un dettaglio della battuta del *Proemio* citata in esordio: perché Boccaccio, che è sempre molto preciso anche quando è frettoloso e ingorgato, scrive che il tempo in cui l'«onesta brigata» ha raccontato le sue cento novelle è stato quello del «pistelenzioso tempo della passata mortalità fatta»? Attenzione: *passata e fatta*. Solo perché questo paratesto, come gli altri, è scritto dopo, forse a grande distanza, da quel fatidico 1348? Certo, questo conta e molto, ma ancora di più conta il dissolversi della peste nel corso delle dieci giornate, dopo il «noioso principio» o «orrido cominciamento».⁷

È del tutto evidente che il *Decameron* prende subito lietamente tutt'altra strada, con buona pace della peste, e addirittura lo fa prima ancora di descriverla: nel *Proemio*, a partire dal suo stesso famoso *incipit* («Umana cosa è aver compassione degli afflitti»), dove gli *afflitti* non sono certo i fiorentini devastati dalla peste, bensì gli innamorati colpiti dalla malinconia d'amore. Come *accessus* all'opera il *Proemio* deve orientare il lettore con

un'esplicita dichiarazione di *intentio auctoris*, essenziale nelle tradizioni retoriche medievali; in questo modo: parlando degli innamorati che hanno sofferto, a partire da se stesso, e soffrono le pene d'amore, della «crudeltà della donna amata» (§ 3), del *refrigerio* avuto dai «piacevoli ragionamenti» di un amico (§ 4), della salvezza concessagli da Dio (§ 5); e dichiarando infine di avvertire l'obbligo di sdebitarsi per i tanti «benefici già ricevuti» (§ 6) mentre soffriva le pene d'amore, e di avere pertanto deciso di pagare il suo debito di gratitudine dando qualche sollievo (*sostentamento* e *conforto*) a chi ne ha bisogno (§ 7), a cominciare da quelli «dove il bisogno apparisce maggiore» perché così sarà più utile (§ 8). Con quello che poi segue: cioè con la clamorosa, spudorata nella sua oltranza, dichiarazione che schiera il *Decameron* dalla parte delle donne, delle «vaghe donne» (§ 9), mica dei sopravvissuti (eppure: chi più di loro bisognosi di *conforto* e *soccorso*?). E soprattutto con la conclusiva denuncia del «peccato della Fortuna» (§ 11-13), che diventa dunque lo snodo strategico di tutta l'opera, quello che permane visibile e operativo di giornata in giornata, tanto da essere più volte direttamente evocato nel testo delle novelle e della «cornice».

È «il peccato della Fortuna», che è permanente e strutturale, a innescare il progetto del Libro e le situazioni di tante novelle, non l'accidente della peste. Ed è così descritto nel *Proemio*: le donne amano, e più in segreto che in modo palese, perché sono sottoposte a rigido controllo familiare; vivono recluse, hanno pensieri d'amore: si ammalano per amore (è la malinconia); irrompe la noia; perché sia almeno alleviata, se non rimossa, c'è bisogno di qualcosa di nuovo: per le donne possono essere solo *ragionamenti* (cioè, pratiche da fare «nel piccolo circuito delle loro camere», parlando, ascoltando, leggendo: magari frequentando la finestra come frontiera con il mondo, per i discorsi senza parole con gli amanti; per esempio in III 3 20), ma nessuno, neppure uno, dei tanti svaghi a disposizione degli uomini. Questa parata di banalissimi luoghi comuni, che rinviano agli antichi e radicati codici delle differenze di genere che le società medievali intrecciano alle altre differenze di natura e di cultura, porta a riconoscere quale possa essere il rimedio a questo non accidentale «peccato della Fortuna»: da quella *avara* che è, non ha fornito alle delicate e fragili donne strumenti adeguati di *sostegno*, e in particolare alla donne innamorate (spesso in segreto), che ancora più delle altre avrebbero bisogno di *soccorso*

e *rifugio*, perché le altre sanno accontentarsi dei lavori tipicamente femminili e domestici (§ 13). Il rimedio donato alle donne è il *Decameron*.

6. *Il Libro delle storie delle «cose del mondo»*

Boccaccio vive di storie, quelle che ha scritto e quelle che non ha scritto, comprese ovviamente le cento del *Decameron*. Si sente felicemente parte, e attiva, del suo tempo, e intende esserlo fino in fondo. Proprio di quel Medioevo popolato di storie d'ogni genere che frequenta e ama da quando è nato e che il lungo soggiorno a Napoli angioina (dal 1327 al 1341, dai quattordici ai ventotto anni, si badi bene: tutta la fase della maturazione), peraltro mai definitivamente interrotto nei legami che contano, gli ha fatto meglio conoscere e apprezzare: nella dimensione di una grandissima capitale europea, che era la sola città, nella prima metà del Trecento, a poter offrire tanto a un giovane così bulimicamente curioso di storie. E se noi, per tornare ad avere un'idea non sommaria e banale dell'economia generale delle narrazioni in questa fase della storia delle culture europee, abbiamo dovuto impegnarci in tante ricerche nei campi delle tradizioni romanze e germaniche e degli intrecci interculturali con quelle orientali, per Boccaccio era ovviamente tutto più facile, e persino più chiaro. Navigava senza problemi, gioiosamente anzi e con leggerezza in oceani di storie che perdono ben presto la propria denominazione di origine, ammesso che l'abbiano mai avuta, e trovano anche il loro solidale traduttore istantaneo destinato a restare ignoto nelle fitte trame delle reti interculturali medievali. Storie senza alcun tipo di controllo proprietario: *res nullius* perché davvero di tutti, patrimonio immateriale dell'umanità, si potrebbe dire. Ma non dei soli lettori che le incontrano quando queste storie si fanno libro: perché, come ho detto in precedenza a proposito dell'invenzione dell'«onesta brigata», sono storie da raccontare e ascoltare, in primo luogo, con ordine e compostezza, in buona forma di testo orale, nei «cerchi» che le brigate d'ogni luogo e tempo formano per passare il tempo, quando il tempo disponibile sopravanza. Sono storie che appartengono infatti non solo alla storia delle letterature europee medievali e moderne, ma anche e soprattutto a quella dei tanto più radicati e pervasivi circuiti dell'oralità in quanto forma primaria di relazione e scambio culturale, con i suoi propri modelli e

le sue infinite pratiche, che certo non lasciano tracce del loro esistere e comunicare, e dunque non sono soggetto né di storia né di filologia. Comunque siano, sono storie di quel Medioevo che è tutto un raccontare e raccontarsi infinito, con la voce e con i corpi, in ogni situazione relazionale, e soprattutto in brigate variamente oneste che si formano e si disfano ovunque in modi diversi e per ragioni diverse, nella lentezza ordinaria del tempo della natura, che è misura anche antropologica per la ritualizzazione e socializzazione di tanta parte dei suoi ritmi e delle sue pause, quando diventa il tempo dell'uomo e della donna in azione. Anche per narrare e narrarsi.

Boccaccio inventa l'«onesta brigata» proprio perché conosce molto bene tutto questo, e forse meglio di chiunque altro, e propone se stesso nella parte ancillare (di servizio, diremmo oggi) di chi racconta le storie raccontate. Quasi per essere in questo modo più sciolto, Boccaccio inventa la propria controfigura plurale, di più voci soliste, che possa lanciarsi in piena libertà negli sterminati oceani delle storie del suo tempo, sacre e profane che fossero, provenienti da ogni dove e in ogni lingua, da un Occidente e da un Oriente tanto vicini e tanto intrecciati; nella loro stessa serialità infinita di storie che si attraggono reciprocamente, s'incrociano, si riproducono per via endogamica, senza sosta.

Il *Decameron* attesta che lo sguardo sul mondo e sulle «cose del mondo» di questo Medioevo fittamente, variamente confabulante non è mai diretto, ma sembra avere bisogno degli occhiali delle storie, di tante piccole storie diverse, più che della Storia, sempre che ci sia e conti qualcosa, questa Storia, nella banale ordinarietà del transito nel mondo di donne e uomini, tra Terra e Cielo (o Inferno), indipendentemente dall'infinita serie di differenze che li rende tutti diversi, per *status* e situazioni, e tanto vale allora farsi compagnia tra chi c'è, qui e ora, per passare il tempo e la noia di vivere, in attesa magari dell'aldilà. Il *Decameron* ci porta a riconoscere l'estensione e la complessità di questo universo infinito di storie che arrivano d'ogni dove, perché lo spazio del Medioevo non era diviso e divisivo con le nostre categorie geopolitiche: a partire proprio dal Mediterraneo, per esempio, davvero centrale nella geografia del *Decameron*, con la rete dei rapporti tra le tante «nazioni» e le tante culture che vi si affacciano, un mare che da secoli, a metà Trecento, non è più *nostrum* per nessuno ma è *nostrum* per tutti, e si è trasformato in un

frenetico crocevia di scambi di merci d'ogni tipo, culture comprese, e ciascuna con le sue storie.

Occorre in particolare ricordare quanto fossero allora fecondi i rapporti tra Oriente (compresa Bisanzio ancora bizantina) e Occidente: sempre più interconnessi e contaminati, malgrado le crociate, malgrado i pirati, malgrado le tempeste di mare; non a caso protagonisti, crociate, pirati, tempeste di mare, di un repertorio vastissimo di storie, anche nel *Decameron*. A partire da quel formidabile emblema di X 9: con il Saladino che nulla ha di feroce ed è anzi campione supremo di liberalità verso il «gentile uomo» Torello, a sua volta e per primo magnificamente liberale, in una spontanea gara di conformità culturale che non ha nulla a che vedere, e neppure ne è minimamente turbata, con il fatto che proprio in quel momento è in corso la crociata, e che i due sono quindi nemici, e mica nominalmente, se Torello si ritrova prigioniero del Saladino.

Le storie sono mobili come lo sono le cose e le persone: nel Medioevo la mobilità, ogni tipo di mobilità, è fortissima, anche se con i suoi tempi tutti naturali, che solo le storie possono, fantasticando, accelerare per magia (come, ancora, nel caso di Torello). Non viaggiano però solo le persone e le cose, e in particolare i militari e i professionisti del diritto e della medicina, i mercanti e i religiosi, i pellegrini e gli esuli; viaggiano anche i poveri e i vagabondi, i buffoni e i poeti, i pittori e i musicisti; e a muoversi sembrano essere più gli uomini che le donne. Ma viaggiano anche i beni immateriali, le “non merci” senza dogana: le consuetudini e le lingue, le tradizioni e le religioni, i riti e i miti. E anche le nostre storie d'ogni tipo, comprese quelle che narrano viaggi che nessuno ha mai fatto o viaggi impossibili o viaggi improbabili, e non sono poche in questo Medioevo fantastico, neppure nel *Decameron*.

Possiamo forse metterlo meglio a fuoco, oggi, il bulimico Giovanni Boccaccio, nel suo rapporto con questi universi infiniti di storie d'ogni tipo. Non tanto – come si faceva una volta – per andare alla ricerca puntuale di fonti inedite di questa o quella novella o di questo o quel tema, che pure è indagine molto importante, ma che richiede grande elasticità oltre che intelligente prudenza, per la viscosità dei rapporti intertestuali e interculturali in tradizioni complesse di questo tipo, tra oralità e scrittura. Quanto per riconoscere in primo luogo la straordinaria, sempre fluida,

ricchezza degli infiniti universi di storie con cui il *Decameron* entra consapevolmente in intenso rapporto, anche di tipo affettivo: storie comiche e storie tragiche, storie monitorie e storie giocose, storie fantastiche (inverosimili) e storie concrete (con elementi che al nostro occhio sembrano “realistici”), ma tutte *fabulae* e *fictiones*; storie animate da pochi e molti personaggi, semplici e complesse, brevissime e lunghissime in quanto a estensione testuale; storie di una sola notte e storie che si snodano per decenni, storie che non si muovono mai e storie che non stanno mai ferme, storie nel presente e storie in antichità remote (questo prima che irrompa nelle culture europee la memoria dei miti di dèi ed eroi); storie in ogni ambiente: *domi* e *foris*, all’aperto e al chiuso, in città e in campagna, sul mare.

In questo infinito universo di storie in movimento che profilano una mappa delle «cose del mondo», in questo Libro generosa “valigia” delle «cose del mondo» e delle loro tante storie, si muovono protagonisti di ogni tipo, nell’intricata gamma delle differenze costitutive e proprie di società divise per *status*, funzione, natura, cultura, in cui nessun uomo e nessuna donna sono uguali: cavalieri e dame, giovani, tantissimi giovani, e vecchi, mariti e mogli, ricchi e poveri, frati e mercanti, artigiani e ladri, prostitute e monache, cristiani ed ebrei e mussulmani, re e contadini, abati e pittori, medici e buffoni, usurai e barattieri, masnade e brigate eccetera. In balia spesso della Fortuna capricciosa e invidiosa, certo, ma, come ha indicato il *Proemio*, segnati tutti, donne e uomini d’ogni età e condizione ma soprattutto giovani, da una passione dominante, primaria, che viene dalle forze profonde della natura, dalle stesse che danno senso allo spazio e al tempo: l’Amore, l’Eros, la sessualità. Con una doppia assenza vistosissima: non c’è la politica e non c’è la guerra, anche se tra i protagonisti di tante novelle ci sono diversi eminenti uomini di potere (come in IX 8) e ancora più numerosi *milites*, i signori della guerra. Per una consapevole scelta di distinto e autonomo campo narrativo, dal momento che Boccaccio sa bene quanto pervasiva sia la presenza dei “libri di battaglia”, nelle prose di romanzi e nei cantari. Così come l’amore che domina il *Decameron* non ha nulla a che vedere, e sempre intenzionalmente, per indispensabile distinzione, con l’Amore della tradizione lirica: subito evidente, del resto, nel brusco mutamento di codici linguistici e stilistici delle ballate che chiudono le dieci giornate. Per quanto possa essere da tempo codificato

nelle tradizioni cortesi, ritualizzato e culturalizzato, l'amore del *Decameron* è in primo luogo naturale forza erotica, concupiscenza carnale che connota trasversalmente la giovinezza e non certo per consapevole pulsione procreativa, se prorompe oltre ogni limite di età e di decoro, nella sua violenza animalesca (ne è compiuto esempio II 7). «Trahit sua quemque voluptas»: non è soltanto obbligata citazione di un famosissimo verso di Virgilio (*Bucoliche*, II 65: "Ciascuno è attratto, trascinato dal proprio desiderio"), è soprattutto emblema, di nuovo antropologico, del mondo e delle cose degli uomini secondo Boccaccio. In termini talmente pervasivi da proporsi come il grande scandalo del *Decameron*: inemendabile.

Boccaccio esprime l'euforia gioiosa di chi, appassionato alle storie della poesia «ex utero matris», è consapevole della propria sfacciata fortuna di ritrovarsi nel loro più grande magazzino di *import-export* (le culture cortesi europee, in generale: Napoli angioina in particolare), e può, come impazzito dalla felicità, aggirarsi freneticamente indeciso su cosa prendere per sé, magari scaricandolo con un *free download*. Per farne letteratura nuova, dando a queste storie una forma come non hanno mai avuto, fatta anche di minuti e invisibili montaggi citazionali: con l'istinto dell'umanista che sta avviando la propria *institutio* e che si forma proprio ragionando sulle forme e i generi della Biblioteca dei classici antichi, per misurare intanto cosa si sia perduto o non ci sia proprio, per fare quei quattro conti che competono a chi sta valutando l'eredità che ha ricevuto, con beneficio d'inventario, appunto.

L'*inventio* boccacciana della novella nasce da questo consapevole confronto con tutte le storie che è possibile conoscere, direttamente o indirettamente: per averle ascoltate o per averne sentito parlare, più che per averle lette, per il semplice fatto che nessuno le ha mai scritte (in gran parte, o quasi tutte). Credo che convenga partire proprio da qui, da un'ipotesi di lavoro che potrebbe suonare così: l'*inventio* boccacciana non inventa proprio nulla e mai, almeno nei termini in cui da tempo siamo abituati a considerare l'invenzione, con la tutela magari del *copyright* o di un brevetto; è un'*inventio* nel senso proprio della retorica, un ricercare e ritrovare e scegliere da un vasto repertorio di temi e figure, di storie. Tutte e cento le novelle del *Decameron* erano già nei circuiti della tradizione orale, fluttuavano disponibili, anche se non riusciamo più a riconoscere con

sicurezza le trame relazionali e intertestuali di tutte: l'*inventio* boccacciana le fa sue, conferendo loro un corpo testuale, una forma, *ne varietur*. Insedia la parte dell'autore in questa tradizione incredibilmente fluida.

È quanto Boccaccio affida a una straordinaria (per consapevolezza dei giochi possibili della "letteratura") battuta della *Conclusione dell'Autore* 16-17), quando risponde alle possibili critiche delle sue «nobilissime giovani», per ribadire la *fictio* strutturale del *Decameron* come racconto di secondo grado (e forse terzo: il mediatore misterioso) di quanto l'«onesta brigata» ha scelto di raccontare e di come ha deciso di raccontarlo, restringendo il lavoro della sua *inventio* alla trascrizione e formalizzazione testuale, in quanto *scrittore*, da una parte, ma anche alla formazione di un esercito di novelle (è l'*oste* di Carlo Magno: vistosa metafora del Libro), che non può essere fatto di soli eroici *paladini*, ma non può non raccogliere nelle sue schiere anche semplici fanti per poter essere davvero un esercito.

E più ancora è quanto Boccaccio affida alla sua sperimentazione della forma della novella, fondata su un principio tanto semplice quanto naturale, organicistico: anche la novella, ogni novella, deve prodursi e manifestarsi nel suo essere un corpo narrativo unitario e armonico, ben proporzionato nelle sue parti e nei suoi ritmi, con in più la specifica predisposizione dell'impianto sintattico all'esecuzione performativa ad alta voce. Niente di diverso, insomma, da quello che già le culture del mondo antico avevano elaborato a proposito dei corpi testuali della poesia: «simplex [...] et unum», sintetizza mirabilmente ancora l'*Ars poetica* di Orazio (v. 23). Tutto questo è finalizzato all'obiettivo di rendere ogni novella bella e piacevole, indipendentemente dalla parte che si ritrova ad assumere nell'insieme, nell'esercito del *Decameron*, dal suo essere "paladino" o "fante semplice" (nella splendida metafora di *Conclusione dell'Autore* 17): a essere, cioè, un corpo bello come i corpi di natura, perché se ogni singolo suo membro, ogni microcorpo testuale, ha queste caratteristiche, il macrocorpo testuale del Libro ne sarà la risultante complessiva, organicisticamente «simplex et unum».

7. Le forme della narrazione medievale

Il *Proemio* deve fornire anche qualche indicazione di massima al lettore perché possa posizionare questo *Decameron* rispetto agli altri tipi di prose narrative che girano a metà Trecento (senza dimenticare le poesie che raccontano storie). Non sono pochi e configurano una nebulosa ancora indistinta di forme e funzioni molto differenziate più che di specifiche tradizioni discorsive omogenee. Con due caratteristiche esteriori ma importanti: sono prose narrative che circolano senza il nome del loro “autore”; e, quando sono raccolte, sono senza un titolo che non sia di servizio (oggi diremmo: redazionale): *Storie de Troia e de Roma*, i *Fatti di Cesare*, i *Conti morali*, il *Libro dei sette savi*, i *Fiori e vita di filosafi ed altri savi ed imperadori*, la *Istorietta troiana*, i *Conti di antichi cavalieri*, il *Fiore di virtù*; e la più nota tra tutte le raccolte, e al tempo stesso parametro obbligato di riferimento per il *Decameron*: il *Novellino*, o *Libro di novelle e di bel parlar gentile* o *Le ciento novelle antiche* (attenzione: si tratta di titoli inventati molto più tardi, ma significativi, perché forgiati sulla scia dell’“effetto Boccaccio”). Un quadro molto affollato, persino caotico, che pur sempre è quanto resta di un universo che certamente era tanto più largo e babelico, se contemplava il perduto *Flos novellarum* di Francesco da Barberino e il perduto *Libro di motti* (che pure la Crusca usò per lo spoglio lessicale del suo Vocabolario); e se si articolava minutamente nelle pratiche predicatorie dei secoli XIII e XIV, sempre ricche di storielle esemplari: per esempio, nel *Ludus scacchorum*, ovvero *Liber de moribus hominum et officiis nobilium ac popularium super ludo scachorum* («Il gioco degli scacchi, ovvero libro sui costumi degli uomini e dei doveri di nobili e popolani intorno al gioco degli scacchi») del domenicano Iacopo da Cessole. Senza peraltro dimenticare né lo strepitoso successo della *Legenda aurea* del domenicano Iacopo da Varazze (una raccolta di circa centocinquanta vite di santi) o dei *Miracoli della Vergine Maria*, né le traduzioni e le rielaborazioni della grande tradizione dei romanzi cavallereschi francesi (il *Tristano riccardiano*, la *Tavola ritonda*), nonché i loro originali, che circolano tranquillamente in un’Italia francofona in vaste aree.

Rispetto all’universo infinito delle infinite storie possibili, e non solo a quello che i titoli dei libri già sul mercato lasciano intravedere, il *Proemio* del *Decameron* è nettamente innovativo nella stringatezza delle sue indicazioni, perché è in grado di esibire le proprie complete generalità

identitarie: un autore e un titolo, oltre alla materia delle sue «cento novelle». Anche qui si coglie subito la profondità dell'innovazione: «cento novelle» per due temi soltanto, che rinviano però ad archetipi profondi e molto famigliari a ogni lettore, perché sono di grandissimo successo nella cultura narrativa contemporanea, tanto da operare anche in molti dei testi prima citati. Da una parte, e in prima posizione, l'amore, sia a lieto fine con storie divertenti, sia a tragico fine con storie compassionevoli (e qui l'Autore manipola un po' i dati, perché le storie d'amore a lieto fine e le storie comiche prevalgono nettamente tra le «cento novelle»); dall'altra le avventure e le peripezie causate dall'arbitrio della Fortuna, comunque a lieto fine, anch'esse. Con un'altra opportuna segnalazione: le novelle saranno ambientate sia nei «moderni tempi» sia in quelli *antichi*, e anche questo corrisponde alle dinamiche della narrativa contemporanea, che si muove con agilità tra storie di paladini e storie troiane (e qui l'Autore, dalle soglie del Libro, può manipolare senza problemi i dati, perché di novelle «antiche» il lettore ne troverà ben poche). Il *Proemio* fa capire anche al lettore, con il silenzio, che qui non troverà storie di cavalieri e di battaglie: sono altrove, nei tanti romanzi in prosa e in versi che il lettore conosce bene.

Il *Proemio* non ha esaurito i suoi compiti. Come ogni *accessus*, deve anche dichiarare che il libro che sta presentando soddisfa al parametro obbligato e pregiudiziale di ogni prova letteraria che sia degna di questo nome (o meglio, come si diceva allora, quando la parola «letteratura» ancora non c'era: di ogni «poesia»): cioè, che in questo *Decameron* il lettore potrà trovare una conveniente «miscela» di *diletto* e di *utile*. Una coppia giudiziosa, che accompagna praticamente tutta la tradizione letteraria occidentale e ne segna il destino, nelle alterne vicende che connotano le dinamiche del rapporto tra queste due funzioni primarie, variamente solidali e variamente conflittuali nel tempo, ma biunivocamente legate a/da un comune destino, che iscrive magari un movimento da pendolo, ora verso una esaltazione dell'*utile* ora verso un'esaltazione del *piacevole*, ma non è mai in grado di rendere stabili i pur numerosi tentativi di uscire da questa logica binaria, di rovesciarla. Dalla fondazione classica di questa coppia, condensata dal famoso verso di Orazio (*Ars poetica*, v. 343), una vera e propria bandiera, «*omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*» («prende il punteggio massimo il poeta che sa mescolare l'utile con il dolce»), fino ai

nostri tempi. A metà Trecento, però, non è un parametro greco-romano tornato in voga (lo sarà tra poco, e distesamente), bensì è un parametro che ha saputo attraversare il Medioevo ampiamente riformulandosi ma comunque imponendosi come obbligo di utilità per ogni tipo di poesia, da secoli legittimata a raccontare le sue storie, le sue *fabulae fictae*, se proprio vuole e se insiste, a patto che sotto il loro *velamen* («velo») dicano altro, di tanto più serio, ovviamente.

La questione è sempre stata molto discussa nei secoli del Medioevo cristiano, sempre disponibile a distinguere e correlare il significato “letterale” a quello “allegorico” e a quello “figurale”, e Boccaccio sa bene che si tratta di un terreno che scotta, e che i “nemici” della poesia profana, di ogni poesia, anzi, sono in agguato, e che non sarà facile legittimare queste novelle come forme nuove di una poesia moderna tra i “chierici” (ma anche tra tanti “laici”, persino tra sodali come Francesco Petrarca). Ed è per questo che cerca di battere d’anticipo i suoi *riprensori* nella messa in scena di IV *Introduzione* e di *Conclusione dell’Autore*: ma certo non può sapere, quando scrive il *Proemio* e questi altri paratesti del *Decameron*, che sarà lui stesso a porsi il problema di verificare, ma *a posteriori*, se e come possa rivendicare a queste sue «cento novelle» lo statuto di *fabulae*, quello che, tra l’altro, potrebbe essere il loro salvacondotto decisivo. Dopo il *Decameron*: dismettendo la beffarda oltranza della novellina delle “papere”.

Ma cosa intendeva un lettore, magari «sottile e intendente» come messer Betto di VI 9, quando si trovava di fronte a un testo chiamato “novella”, a metà Trecento? Penso che restasse sorpreso, perché questo nome gli risultava nuovo o, meglio, novello.

Non c’è dubbio che avesse familiarità con le tante forme brevi (le «cose brevi») allora in circolazione che ho prima sommariamente indicato, dando i titoli di molte opere che variamente le raccolgono, e non solo nelle tradizioni romanze ma anche in quelle mediolatine: raccontini esemplari, aneddoti di uomini illustri, detti memorabili, vite e leggende di santi e martiri, miracoli, apologi, favolette, *fabliaux*, *lais*, proverbi eccetera; in insiemi, più o meno coerenti, chiamati anche “fiori”: archetipi remoti, nello stesso nome, delle nostre “antologie”. Quel lettore ha pure familiarità, come ho più volte ricordato, con le «prose di romanzi» e con i poemi di cavalleria, i grandi dominatori del tempo della lettura (i “libri di battaglie”),

oltre che con un'infinità di altre forme e generi che narrano storie sacre e profane d'ogni tipo, anche remote, come, per esempio, lo straordinario *Roman d'Alexandre*.

Forse quel lettore avverte che manca qualcosa tra le sue esperienze di lettura: una forma intermedia che possa meglio sincronizzarsi con la propria disponibilità di tempo libero, un romanzo tanto più breve o una novellina un po' più lunga. C'è poco da dire: è anche questione di misura, non solo perché gli hanno insegnato che «in medio stat virtus» (“la virtù sta nel mezzo: tra il poco e il troppo”) e che ogni *mediocritas* è di per sé *aurea*, ma non è solo questione di una misura quantitativa, perché il *modus* è nella forma, soprattutto nella forma, nei termini costitutivi e propri delle retoriche medievali. Forse quel lettore vorrebbe leggere qualcosa di nuovo proprio nella sua forma di testo narrativo, che renda più varia e ricca la sua possibilità di scelta, non più bloccata tra gli adorati romanzi di cavalleria, da una parte, con gli ormai banali trucchi dei loro *entralacements*, e, dall'altra, le troppo brevi prose narrative troppo semplici e prevedibili, incerte e incoerenti, mediocri insomma. Forse quel lettore chiede qualcosa d'intermedio: ma fatto come si deve, letterariamente. Il progetto e la sfida di Boccaccio sono qui: intercettare questa domanda di maggiore qualità per le «cose brevi»; o meglio, sollecitarla, se non inventarla. Come solo i grandi scrittori sanno fare.

8. *Le novelle (o favole o parabole o istorie)*

«Cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo.» Su questo microsegmento del *Decameron* sono stati versati fiumi d'inchiostro, chiamando in causa praticamente tutto lo scibile medievale, talvolta con astrusi accostamenti e acrobatiche connessioni; e, più ancora, cercando di spiegarlo con quello che Boccaccio scriverà solo dopo, e in tutt'altri contesti: come se l'obiettivo della sua ricerca sperimentale potesse davvero consistere nella formulazione di una “teoria del racconto”, da inconsapevole narratologo padre di tutti i narratologi a venire. Un conto è riconoscere a Boccaccio quanto è propriamente suo, fragilità e contraddizioni comprese, in primo luogo la fortissima curiosità a sperimentare nuove forme su territori ancora inesplorati e comunque marginali, senza dignità “letteraria”

(le prose brevi volgari), un conto è buttargli addosso problemi che riguardano solo il Novecento. Ci sarebbe di che interrogarsi sulle ragioni profonde di questo singolare interesse, come se il senso del *Decameron* dipendesse da una manciata di parole, a partire dalle quattro di cui sto ragionando: mi limito a osservare che, oltre alle rituali inerzie accademiche, alle loro metadiscorsività che si mangiano la coda, mi sembra che in questi singolari comportamenti emerga il permanere del disagio a prendere il *Decameron* per quello che è e che intende essere, un disagio persino proiettivo dell'impellente, per qualcuno, bisogno di salvare l'anima a Boccaccio dimostrando l'indimostrabile. Del tipo: qui non ci sono «cento novelle», anche se le chiama così, ma cento “esempi” (di rango superiore alla media, ovviamente), e questo non è un libro di “novelle”, bensì un libro di *exempla*, se solo si è grado di coglierne la giusta miscela tra *utile* e *dulce*.

«Cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo». Boccaccio lascia subito cadere le possibili alternative («o... o... o...»): esplicative, non certo disgiuntive), per usare risolutamente *novelle*, come fa poi per tutto il *Decameron*. E lo fa senza fornire spiegazione alcuna che consenta di orientarsi tra le quattro opzioni proposte: per il semplice fatto che un libro di novelle non è il luogo per discutere di forme letterarie e delle loro funzioni, né tanto meno per fare discorsi di teoria letteraria, non fosse altro perché Boccaccio si trova in grave disagio quando deciderà di doverli fare, e in ogni caso perché qui si rivolge alle «graziosissime donne»: e questi sono invece argomenti da «scuole de' filosofanti» (*Conclusione dell'Autore* 7). E infatti ragionerà ampiamente di tutto questo più tardi e altrove, anche se in una prospettiva che sarà del tutto diversa da questa del *Decameron*: nelle *Genealogie deorum gentilium*, in una dottissima opera, non in una raccolta di novelle.

Al di là di ogni sottile disquisizione, un dato è di assoluta evidenza, e da qui si deve partire: *novella* surclassa le altre parole del microsegmento; 235 occorrenze nel *Decameron* rispetto alle 17 di *favola* (e un *favolose*), alle 12 di *istoria*, all'unica di *parabola*. L'evidenza dei dati dovrebbe vanificare ogni commento ulteriore, ma la sequenza dei nomi della cosa sollecita qualche ulteriore accertamento, non fosse altro perché, almeno per quell'istante in cui le ha formulate (impossibile per lui farlo più a lungo), sul nome della cosa Boccaccio ha riflettuto, prima di procedere di slancio, a modo suo, senza dare ulteriori spiegazioni, neppure a se stesso. In termini

fortemente innovativi, come si può facilmente riscontrare solo scorrendo le 3535 occorrenze di “novella” in OVI (con lemmatizzazione ancora parziale).

Si può intanto riconoscere che, seppure attestata già agli inizi del secolo XIII, la parola tarda a imporsi e inizia ad avere una certa frequenza d’impiego, nei suoi diversi significati, solo nel periodo 1290-1319, con un fortissimo picco proprio nel 1350-1379 (con circa 1700 occorrenze: e dentro ci stanno tutte e 235 quelle del *Decameron*), e che successivamente si stabilizza intorno a mille occorrenze (effetto Boccaccio?). Soprattutto si coglie quanto lento sia l’emergere della nostra “novella”, come forma narrativa breve, dal mare dei suoi impieghi: come sostantivo, nel senso di “notizia” (più raramente come “chiacchiera, sciocchezza”), oltre che come aggettivo, nel senso di “nuova”; e più ancora si coglie, nella sua clamorosa evidenza, la parte di Boccaccio, che si insedia tra il prima e il dopo della storia di “novella”: mutandone e orientandone il destino. Prima del *Decameron* gran parte delle attestazioni di OVI riguardano un ambito semantico ancora fluido, in cui non è immediatamente distinguibile la “notizia” (di una cosa “vera”) dal “racconto” (di una cosa “finta”), perché in ogni caso, per poter essere comunicate, hanno bisogno di uno che le dica/conti/racconti e di qualcuno che le ascolti, ma poi si infittiscono gli impieghi di “novella” inequivocabilmente riferibili a una forma breve del raccontare; e che qualcosa si stia muovendo è registrato dal confrontarsi e mescolarsi di parole che risulteranno a Boccaccio contigue, come “favola” e “novella”.

In particolare, in un commento fiorentino alla *Commedia*, scritto tra il 1330 e il 1340, tra i più autorevoli e diffusi, conosciuto come l’Ottimo, ricorrono impieghi di “novella” particolarmente significativi nel loro correlarsi in una rete di termini, sia sinonimi sia disgiunti, che hanno molto a che vedere con la sequenza del *Proemio*: «In questo cominciamento mostra l’Autore, che nel raccontare alcuna novella o storia, altro modo è da tenere con uno, e altro con un altro», «l’autore poetando, sì come li altri poeti, alcuna volta pone storia, alcuna volta favola, alcuna volta una novella, alcuna volta una truffa (nel senso di *mendacium*, “menzogna”), alcuna volta una opinione, non perch’elli creda quella opinione, ma poetandola e ornandone sua materia» (*Inferno*, XIII 144), «e quando è da incominciare dalla narrazione, e quando da una favola, da una novella, da

una cosa sollazzevole; come la narrazione dee essere breve, lucida, e aperta» (*Purgatorio*, XXIV 55). Davvero impressionante la contiguità con la nostra sequenza di «novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo».

Una curiosità, non marginale: quali sono gli impieghi di *novella* da parte di Boccaccio prima del *Decameron*? Anche questi dati sono significativi: dal *Filostrato* alle *Esposizioni* si contano appena 87 occorrenze del sostantivo “novella”, con i due terzi nel solo *Filocolo*, e pressoché tutte nel significato di “notizia”. C’è ben poco da fare, insomma: tutto in una sola opera, tutto nel *Decameron*, la parola e la sua funzione, la sua forma e il suo destino.

Cosa sono le “favole” per Boccaccio quando scrive il *Proemio*? A stare alle risultanze del *Decameron*, nelle altre 16 occorrenze del lemma, più che le *favole dei poeti*, sono le fandonie o le chiacchiere che qualche personaggio s’inventa per imbrogliare o confondere un altro; create con arte, anche come «dimostrazioni favolose»; solo in un caso sono le fantasie dei sogni. Insomma, nel *Decameron* la “favola” non corrisponde alla *fictio* della poesia, bensì proprio all’abborrito *mendacium*, alla menzogna intenzionale e consapevole.

Eppure, come documenta il lemma “favola” di TLIO, nell’età di Boccaccio sono largamente attestati i suoi impieghi nel senso sia di «narrazione d’invenzione caratterizzata specificamente dalla presenza di elementi fantastici», sia di «storia d’invenzione appartenente alla tradizione letteraria specialmente classica (rifacentesi per lo più al mito)». Tutto quanto insomma nell’età di Boccaccio, e già da molto prima, caratterizza il vasto territorio della *fictio*: le «dilettevoli favole», «le favole e i detti degli antichi», «contare favole od antiche istorie», «la favola di Fetonte», «una favola antica», «le favole poetiche», «le favole d’Ovidio» eccetera. Anzi, a scorrere i dati di OVI si coglie il fatto che questi usi di “favola” prevalgono sugli impieghi nel senso di “chiacchiera, fandonia”, che Boccaccio invece predilige. Come se avesse tardato a rendersi conto di questa dimensione della “favola”. Più o meno negli stessi termini è lo scarsissimo interesse di Boccaccio per “favola” prima del *Decameron*.⁸ Dopo il *Decameron*, invece, cambia tutto: “favola” (e termini correlati) diventa una parola chiave nelle prove “teoriche” che Boccaccio vuole affrontare, sia nelle opere volgari

(*Trattatello in laude di Dante ed Esposizioni sopra la Comedia*), sia soprattutto in quelle latine: *De mulieribus claris*, *De casibus virorum illustrium*, *De montibus*, fino al trionfo nelle *Genealogie deorum gentilium*, dove ricorre 254 volte.

Ancora più forte sembra l'idiosincrasia boccacciana per “storia”: nelle sue 12 occorrenze nel *Decameron* non sembra mai riferirsi al significato di *fictio* narrativa (insediato a lungo e pervasivamente nel titolo di tante opere contemporanee di vario genere, dall'agiografia ai cantari e documentato minutamente dalle 2112 occorrenze del lemma “storia” in OVI), se non forse in un solo caso, quando sono citate le (peraltro misteriose) «antiche istorie de' cipriani» (V 1 3). Per il resto “storia” riguarda una “vicenda personale” che qualcuno può certo raccontare a un altro (e così può entrare nel corpo testuale della novella), oppure di opere storiografiche.

Non era propriamente così prima del *Decameron*, perché Boccaccio dimostrava di sapere bene quale fosse la portata semantica di questa parola nel suo tempo, e in modo particolare nelle pratiche letterarie: quando nel *Filocolo* e nel *Filostrato* sono rievocate le «antiche storie», quando nel *Teseida*, dedicando l'opera a Fiammetta, scrive: «io vi sentii vaga d'udire e tal volta di leggere una e altra istoria, e massimamente l'amorose»; e nella seconda ottava dell'opera: «E' m'è venuto in voglia con pietosa / rima di scrivere una istoria antica». Anche in questo caso tutto cambia dopo il *Decameron*: “storia”/“historia” si fa solidale di “favola”/“fabula”, in particolare, di nuovo, nelle *Esposizioni* e più ancora nelle *Genealogie*.

Difficile, infine, farsi una ragione della presenza di *parabole* in quella sequenza, dal momento che è la sola nel *Decameron*, che non era mai stata usata prima e che torna soltanto tre volte dopo, con esplicito riferimento a quelle di Cristo. Davvero troppo poco per abbozzare qualsiasi congettura sulle ragioni che portano Boccaccio a usare “parabola” in quel contesto del *Decameron*, comunque sufficiente ad invitare alla prudenza prima di proporre interpretazioni troppo fantasiose e forzate perché irrelate. Sta di fatto che ai suoi tempi “parabola” è termine che risulta troppo arcaico e riservato in termini pressoché esclusivi a due tradizioni discorsive, che tra loro neppure hanno rapporto: quella delle prediche, ovviamente, e delle tradizioni ecclesiastiche, da una parte, e, dall'altra, quella degli statuti, per