

Michelangelo Picone
BOCCACCIO E LA CODIFICAZIONE
DELLA NOVELLA

ed. Longo

© 2008

riassunto a cura di Alessandro Iannella
per l'esame di Letteratura Italiana I (12CFU)
Università degli Studi di Pisa - Lettere (Triennale)

INTRODUZIONE

1. LA NOVELLA NEL CONTESTO DELLA NARRATIO BREVIS MEDIEVALE

La **codificazione del racconto medievale** nella novella italiana costituisce il **punto di arrivo di un processo letterario poligenetico**: alle origini della novella non sta cioè una forma specifica di narrazione breve, ma una costellazione di forme, una **molteplicità di fonti**. Tali forme sono quelle proprie della **narrativa medievale breve** (*legenda, vida, exemplum, fabliau, lai*) e **lunga** (*roman* trattato per episodi indipendenti).

Preliminarmente individuiamo la definizione retorica del racconto all'interno della teoria dei *genera narrationum*:

- **historia**: riferisce eventi storicamente accaduti esibendo verità incontrovertibili. Si tratta di una *narratio aperta*, sia perché racconta con il massimo di verità, sia perché è finalizzata al *docere*, per contribuire alla formazione morale e intellettuale dell'individuo. Non fa uso dell'*ornatus*;
- **argumentum**: riferisce eventi inventati ma verosimili, utili a persuadere il pubblico. Si tratta di una *narratio probabilis*, sia perché racconta con il massimo di creatività un fatto fittizio, sia perché è finalizzata al *movere*, per agire emotivamente sull'individuo affinché compia determinate azioni. Fa un uso parziale dell'*ornatus*.
- **fabula**: riferisce eventi inverosimili, finalizzati al mero intrattenimento. Si connette alla *narratio brevis*, che si oppone alla *narratio aperta* perché non vuole *docere*, e a quella *probabilis*, perché non vuole *movere*. Non ricrea il *factum* ma il *fictum*, l'evento intentato. Lo scopo è il *divertissement*. Fa uso programmatico dell'*ornatus*.

Il **racconto medievale**, da un punto di vista **contenutistico** si realizza come **fusione di questi tre generi**; dal punto di vista **formale** si identifica solo con l'ultimo, la **fabula**.

È caratterizzato da 4 elementi: **brevitas, delectatio, linearità** e **vanitas** (cioè ha un senso mondano, spesso superficiale e ironico).

Il **passaggio dai generi minori della narrativa medievale** (*exemplum, legenda, lai, fabliau*) **al genere maggiore della novella italiana significa anche il progressivo perfezionarsi e regolarizzarsi delle 4 caratteristiche del racconto**, che passano **da una determinazione dovuta a condizioni esterne al testo** (pubblico, occasione, intenzione...) **ad una determinazione estrinseca** e interna:

- la *brevitas* va a connettersi con l'*abbrevatio*;
- la *delectatio* determina un piacere estetico continuo e assoluto, non temporaneo o funzionalizzato alla *moralisatio*;
- il senso (*vanitas*) va a coincidere con le stesse parole che realizzano linguisticamente il racconto, ed esprime dei valori squisitamente letterari, di ironizzazione o di parodizzazione dei testi narrativi precedenti.

2. LA CODIFICAZIONE DELLA NOVELLA

È la parola "**marginalità**" a caratterizzare la vita dei generi minori della narrativa medievale nel contesto degli altri generi letterari; e questo è dovuto a quel **senso di inferiorità letteraria** che posseggono emittenti e riceventi di tale messaggio narrativo. Si tratterebbe, pertanto, di un **prodotto letterario effimero**.

In realtà questa **marginalità**, se da una parte porta tale genere all'esclusione e all'instabilità da una parte, dall'altra **suscita interesse e attrazione** nel mondo medievale. Ed è per questo che questo prodotto letterario verrà "paginato", cioè passerà dai margini verso il centro della pagina culturale, verrà codificato nella novella.

Quali sono i sintomi culturali, gli ostacoli che denotano la precarietà delle forme della *narratio brevis* medievale?

1. **la scarsa o nulla attenzione** dedicata al racconto **nei trattati di retorica e poetica medievale**, conseguenza di una **mancata "definizione" del genere**;
2. **la veste dimessa dei manoscritti** di tale patrimonio, meno curati rispetto a quelli che tramandano lirica e romanzo;
3. **l'anonimato**, chiara indicazione della scarsa gloria che i suoi cultori si attendevano da essa (Maria di Francia è un'eccezione):
4. il fatto che la trascrizione fedele e la conservazione duratura siano impediti dal fatto che la sua rappresentazione sia affidata alla **performance** estrosa e irripetibile del giullare. L'**oralità** è il canale privilegiato della realizzazione del racconto e la scrittura non riesce a fissarne la consistenza;
5. **l'oscenità**.

Con l'invenzione della novella italiana questi cinque ostacoli vengono superati: la novella assume piena coscienza della propria autonomia letteraria e della dignità artistica del genere-racconto:

1. la novella si dà una propria **definizione**, che fino al Cinquecento non è indicata nei trattati di retorica, ma che può essere **trovata all'interno del testo stesso**, ad esempio nella cornice, nei prologhi, negli epiloghi...
3. la novella, cosciente del prestigio culturale dal quale è circondata, **aspira finalmente all'auctoritas** sottraendo così il racconto al controllo di giullari e predicatori;
4. la novella riesce a **rappresentare nello scritto tutte quelle caratteristiche tipiche dell'oralità** come la gestualità e la mimica;
5. **l'osceno viene riscattato dalla teoria dell'honestum**, dalla ricerca cioè di un controllo retorico altissimo che assoggetta il linguaggio osceno o scatologico al "fren de l'arte", al potere artistico di descrizione "realistica" del mondo.

Nel nostro caso è importante osservare che il *Decameron* non va a porsi come una riscrittura, nell'unica prospettiva della novella, dei vari generi della *narratio brevis* mediolatina e volgare¹ - dall'*exemplum* al *fabliau* - ma completa quel cammino che una cinquantina di anni prima aveva iniziato il *Novellino*, cioè **si pone come summa di tutti i generi narrativi tradizionali, ponendo come realizzazione dell'arci-genere narrativo: il libro di novelle.**

3. IL SIGNIFICATO DEL TITOLO "DECAMERON"

Dalle prime parole dell'opera è evidente il ponte che Boccaccio vuole gettare con la *Commedia* dantesca.

Il **titolo** completo dell'opera suona, infatti, così: **"Comincia il libro chiamato Decameron, cognominato Prencipe Galeotto"** è una chiara ripresa dell'episodio del canto V dell'*Inferno*, nel quale **Dante** - descrivendo un caso concreto e storico di **fol'amor** - **avverte contro la pericolosità morale e il potere seduttorio delle "ambages" aruriane**, di quei "versi d'amore" che hanno fatto capitolare la coppia Paolo-Francesca.

La letteratura amena - cioè priva di implicazioni ultraterrene - **del ciclo arturiano aveva infatti costituito per la lettrice moderna la mediazione necessaria fra la prassi e la teoria d'amore**, ma aveva finito per far perdere alla coppia - nel **labirinto del romanzo francese** - il polo giusto verso il quale "indirizzare" il proprio amore; polo rappresentato dalla *Vita nova*, quindi da un'esperienza d'amore totalmente paradigmatica, quella di Dante e Beatrice.

Con questo titolo **Boccaccio inserisce quindi la sua opera nel genere della grande narrativa cortese**. Coinvolgendo l'**episodio dantesco** vuole mostrare però che fra la centuria di novelle ("Decameron") e il libro nella sua totalità ("prencipe Galeotto") deve essere instaurato lo stesso rapporto che Dante stabiliva fra il caso particolare di Francesca e il romanzo cortese bretone. I lettori del *Decameron* - le "lettrici" stando alla finzione della cornice - riusciranno quindi ad **interpretare correttamente e utilmente le novelle** raccolte nel libro solamente se eseguiranno quell'operazione ermeneutica che Francesca compiva sulla propria tragedia esistenziale.

Le lettrici non devono, però, come Francesca, "vivere in un film d'amore" (diremmo oggi, ndr.) ma **capire la distanza che c'è tra il mondo reale e il mondo della finzione novellistica.**

Il confronto con la *Commedia* mette anche in risalto il fatto che **nel Decameron è totalmente assente ogni sovrasenso allegorico**: non si ricerca nessuna verità trascendentale dei fatti e delle persone ma una verità soltanto immanente. Si vuole conoscere il perché di un certo svolgimento dei fatti o di un dato comportamento delle persone al fine di formulare un giudizio la cui validità è rigidamente confinata alla dimensione dell'*hic et nunc*.

Questo azzeramento della pregiudiziale moralistica² dantesca si verifica già nelle pagine del *Proemio* che seguono il titolo: è qui che assistiamo non solo alla **riabilitazione della letteratura romanzesca d'evasione** ma anche alla **scelta di un pubblico privilegiato**, quello delle **lettrici**, che possiamo vedere come delle **infinite Francesche**.

Viene inoltre **chiarito lo scopo**, quello di curare la loro malinconia amorosa e di farle divertire.

¹ questo lo ha già fatto nelle opere giovanili: il *Filocolo* è riscrittura della multiforme materia del romanzo d'avventura oitanico; il *Teseida* canonizza il poema eroico-cavalleresco; la *Comedia* rappresenta il rinnovamento del romanzo pastorale; la *Fiammetta* sistema il romanzo psicologico...

² la realtà umana non è giudicata, come nella *Commedia*, secondo categorie assolute (bene/male, paradiso/inferno) ma secondo categorie storicizzate e reali, per così dire relative (fortunati/sfortunati, furbi/sciocchi).

“**Umana cosa è aver compassione degli afflitti**”: è con queste parole che si apre il *Decameron*, nel segno quindi dell’ “uomo” e della “compassione” per le miserie umane. Elementi questi che programmaticamente mettono le cento novelle della raccolta in un rapporto di alterità rispetto ai cento canti che compongono il poema sacro dantesco.

Al centro del capolavoro di Boccaccio, infatti, si pone l’**uomo generico e non l’Everyman dantesco**: si tratta di un uomo lanciato nella *quête* non del divino ma di se stesso, nella sua grandezza ma anche nelle sue limitazioni.

Quest’uomo è un **essere afflitto che va consolato**, consolazione - probabilmente sulla scia della pietà di Dante per Francesca - **rappresentata proprio dal libro novellistico**, che è modernizzazione della tradizione narrativa romanza.

Boccaccio offre dunque come medicina alle sue future lettrici quelle stesse prose di romanze - seppur in un nuova forma - **che Dante aveva considerato come la causa principale del loro male**. Per cui le lettrici del *Decameron*, diversamente dalla lettrice riminese, non troveranno più nel libro galeotto la ragione della loro condanna eterna, bensì la fonte del loro piacere mondano e di un’indipendenza socio-culturale.

Il ribaltamento della *Commedia* nel *Decameron* diviene fin da subito radicale.

4. LA COSTRUZIONE NARRATIVA DEL DECAMERON

Al livello strutturale osserviamo che la **novella 51**, quella di madonna Oretta, fa da **pivot**, dividendo il libro in due parti simmetriche introdotte da una giornata (I; VI) dedicata all’azione verbale.

Queste due metà, dopo le giornate liminari destinate ai *dicta*, proseguono poi con giornate impostate sulla rievocazione dei *facta*, recenti o passati, d’amore o d’avventura, degni di essere ricordati.

La **prima parte** si compone da **due dittici** (seconda-terza; quarta-quinta) nelle quali viene esplicitata la **lotta dell’uomo** - vittoriosa o meno - **contro le forze della natura**: rispettivamente contro la forza esteriore, la **Fortuna**, e contro quella interiore, l’**Amore**.

La **seconda parte** si trasferisce sul piano umano, passando dal dominio del caso a quello dell’intelletto, o meglio a quello della **lotta dell’uomo per la sua autoaffermazione**, non tanto in un **contesto** naturale quanto **socio-culturale**. La porta d’ingresso a tale territorio narrativo è quella del “motto”, che non risponde più alla sfida posta da una situazione esterna (giornata prima: Chiesa, Stato, potere economico) ma alla sollecitazione presentata da un rapporto interpersonale.

È in questa parte dell’opera che si sviluppa una **specie di competizione umana “d’ingegno”**, per arrivare a pronunciare l’ultima parola, che risolve tutte le tensioni ideologiche e narrative e che al livello globale coincide con quella di Boccaccio, che vuole appunto dire la parola definitiva sul patrimonio narrativo occidentale.

L’**ingegno**, grande tematica della seconda parte, si declina in due modalità tipologica:

- **astuzia “volpina”** (versione mondana della “frode” dantesca), una tipologia comico-realistica presente nelle giornate settima e ottava;
- **grandezza “leonina”** (versione profana della “magnanimità” dantesca), una tipologia a carattere tragico e idealistico che si afferma nella decima giornata.

Tra le due tipologie si situa invece la nona giornata, a tema totalmente libero, rifugio delle **novelle extra-vaganti**, che non sono riuscite ad accasarsi nelle precedenti o per mancanza di spazio o per tematica effettivamente diversa.

Salus, venus e virtus, i tre *magnalia* che avevano già orientato la struttura organizzativa del *Novellino*, tornano anche nel *Decameron* sotto la veste di Fortuna, Amore e Ingegno:

- la *salus* percorre tutta l’opera, trovandosi inscritta già nella cornice, dal momento che **è per la salvezza dalla peste** che la brigata si trasferisce nel *locus amoenus* deputato al racconto;
- la *venus* si propone come formulazione di un **rinnovato codice amoroso**, una moderna *ars amandi*;
- la *virtus* si afferma come **“industria”** nella terza giornata, come “astuzia” nella settima e nell’ottava, e come “magnanimitade” nella decima.

Il *Decameron* affabula quindi l’**itinerario, non più allegorico e ultraterreno, ma terreno e ironico dell’uomo**. Itinerario che, sul piano del contenuto, conduce i vari personaggi verso la piena estrinsecazione della propria intelligenza, all’interno prima del contesto naturale e poi di quello culturale. Questo itinerario **non vuole ottenere l’estirpazione del male ma offrire la possibilità di controllarlo grazie all’ingegno e di esorcizzarlo col riso**.

I. AUTORE/NARRATORI

1. IL MODELLO DELLA COMMEDIA

Nella *Commedia* l'io è scisso in tre ruoli:

- a) il personaggio-pellegrino, ovvero l'*agens*;
- b) l'io che ricorda per poter descrivere, ovvero il *narrator*;
- c) l'io che codifica al livello di scrittura il messaggio orale del narratore per affidarlo alla fruizione dei lettori, ovvero l'*auctor*.

È importante notare che l'*auctor* si differenzia dal *narrator* sia per il tratto scrittura vs. oralità, sia per il **diverso rapporto che stabilisce con l'agens**.

Se infatti l'*auctor* si configura come punto di approdo dell'*agens*, cioè è il pellegrino che ha terminato il proprio viaggio con la visione divina, il *narrator* è invece colui che ritorna ad essere *agens*, cioè è colui che rivive la propria *peregrinatio*. L'autore è quindi l'*agens* in prospettiva, il narratore è l'*agens* in retrospettiva.

La fusione della *Commedia* dei tre ruoli in un unico io rappresenta una straordinaria novità nella letteratura occidentale, che in **Boccaccio non ha più luogo**. Anzi, nel *Decameron*, non solo si vengono a distinguere di nuovo le funzioni diegetiche di autore, narratore e personaggio ma addirittura vengono ipostatizzate, cioè ogni figura va a chiamare sulla scena quella successiva:

- a) l'Autore, onniscente e sapiente;
- b) i dieci Narratori, dotati ognuno di un nome;
- c) i Personaggi.

Questa **distinzione del racconto su tre piani** è stata interpretata come un ritorno alla situazione dell'epica antica ma in realtà nasconde la profonda unità della costruzione artistica dell'opera. Nello **specchio magico** dell'opera si riflette infatti l'unità dei diversi processi compositivi: non solo i dieci narratori si presentano come le distinte faccette letterarie del prisma autoriale, ma anche i personaggi offrono all'autore e ai narratori altrettante occasioni per confrontarsi e differenziarsi. Pertanto, in realtà, Boccaccio risulta fedele, se non alla lettera, almeno allo spirito della *Commedia*.

2. CORNICE VS NOVELLE: LA STRUTTURA NARRATIVA DEL DECAMERON

Il Centonovelle non è una semplice raccolta di racconti, ma la **formulazione di una complessa teoria del racconto** (Sanguineti, 1975): l'apparato esegetico che tiene insieme la collezione di racconti assume infatti la forma di un **trattato sull'arte narrativa**. La cornice dell'opera delimita lo spazio del "mondo commentato", esponendo le occasioni del raccontare; le novelle, invece, racchiudono lo spazio del "mondo narrato", registrando i racconti veri e propri. Se quindi la cornice si occupa dell'enunciazione narrativa, del narrare, le novelle, invece, svolgono gli enunciati narrativi, il narrato.

Il *Decameron* presenta **quattro piani compositivi a cerchi concentrici** (Alfano):

1. il piano dell'**autore**, emittente del messaggio narrativo - scritto - al quale corrispondono al polo ricezionale "le lettrici".

È un livello **extradiegetico**, origine delle istanze narrative secondarie, gestito direttamente dall' "autore", che non è lo scrittore-uomo Giovanni Boccaccio, ma l'immagine che l'autore reale ha voluto lasciare impressa nell'opera.

Le parti che si iscrivono in questa "soglia" testuale sono quelle liminari rispetto al testo vero e proprio: le rubriche, il *Proemio*, l'*Introduzione alla quarta giornata*, la *Conclusione dell'autore*.

Attraverso queste sezioni l'autore non solo orienta il processo di decifrazione del lettore, ma anche dimostra la raggiunta *auctoritas* chiarendo gli obiettivi e le difficoltà del progetto autoriale (*mise en oeuvre*).

2. il piano dei **narratori**, emittenti e riceventi di secondo grado dello stesso messaggio narrativo, ora orale.

È un livello **intradiegetico** rispetto all'autore, in quanto contiene l'istanza narrativa messa in movimento dall'istanza primaria-autore, extradiegetico rispetto a quello dei personaggi. È il livello della brigata e della sua vicenda, della "storia portante" modellata su archetipi narrativi di origine orientale.

Come appena detto, non si tratta di una “novella” ma di una “storia [portante]”: non è racconto finito (come le novelle) ma una “storia” legata al flusso temporale, che non comporta un cambiamento nella realtà (la peste c’è all’inizio come alla fine) ma un cambiamento nella comprensione di questa realtà, diventata più acuta grazie alla pratica novellistica.

Le parti che si iscrivono in questa “soglia” testuale sono: l’*Introduzione alla prima giornata*, le *Introduzioni* e le *Conclusioni* con le rispettive ballate, i preamboli e i commenti che legano le varie novelle.

Viene qui attuato il progetto di rinnovamento stilistico portato avanti dall’autore.

3. il piano dei **personaggi**, che interagiscono fra loro all’interno dei messaggi narrativi pronunciati dai narratori e trascritti dall’autore.

È il livello **diegetico**, in quanto contiene la diegesi principale del libro, delimitata all’esterno dalla cornice, e attraversata all’interno dalla storia portante.

Le parti che si iscrivono in questa “soglia” testuale sono chiaramente le novelle “piacevoli e aspre”, storie ferme e sezionate in segmenti autonomi e autosufficienti dal punto di vista sia del loro sviluppo che del loro significato.

È a questo livello che si manifesta tutta la distanza estetica che separa le vecchie forme del racconto (*legenda, exemplum, lai, fabliau*) dalla nuova forma, la novella, le cui basi teoriche si trovano inscritte nella cornice e nella storia portante.

4. il piano dei **personaggi-narratori**, che emettono un racconto sotto forma di racconto inserito in quello del quale sono protagonisti.

È un livello **metadiegetico**, che riguarda più specificatamente la prima giornata (p.e. I 3 e I 8; ma anche I 1, IV 1, VI 10, X 10) e che è garante di uno sdoppiamento del discorso enunciativo.

Le tecniche di inserzione delle metanovelle nelle novelle sono principalmente due:

- la **scatola cinese** con incastro semplice;
- la **mise en abîme**, cioè la riproduzione “a riflesso” della novella principale in quella inserita.

3. L’INTRODUZIONE ALLA QUARTA GIORNATA E IL RUOLO DELL’AUTORE

Nell’economia del *Decameron* questa *Introduzione* assume una **funzione macrotestuale fondamentale in quanto costituisce una sorta di ripresa autoironica delle tecniche medievali dell’accessus**, tracciando cioè la **scherzosa autobiografia** letteraria dell’autore che, facendo finta di **rispondere alle critiche** avanzate contro il suo libro ancora *in progress*, promulga una vera e propria teoria della novella, indicata come nuovo genere narrativo, e una nuova figura di letterato, non più dedito a temi alti della poesia (Dante) ma a una materia bassa.

I **critici** dai quali Boccaccio vuole difendersi sono, con molta probabilità, **inesistenti**: ci troviamo nella metafora del “viaggio testuale”, durante il quale l’autore immagina di essere stato ostacolato e di dover rimuovere l’ostacolo per permettere all’opera stessa di arrivare alla propria conclusione. Questi critici, esponenti della letteratura tradizionale, sono paragonati a dei cani e chiamati “**morditori**”, termine che nel *Decameron* si specializza andando a definire la figura che si oppone all’ “uomo di corte” (in I 7 *Bergamino*).

Boccaccio, all’inizio della perorazione, sostiene che i critici dovrebbero attaccare gli autori appartenenti alla letteratura alta (“l’ alte torri o le più levate cime degli alberi”) e non quelli che praticano letteratura bassa.

Si trova qui impiegato, in modo chiaramente ironico, il **topos esordiale della modestia**, il cui scopo è quello di rafforzare la coscienza della perfezione raggiunta dalla propria opera.

Al **comma 3** Boccaccio opera una **dichiarazione di poetica esplicita**: continuando ad usare il *topos* della modestia, l’autore elenca quelli che possono essere considerati **i tratti distintivi del nuovo genere narrativo** (la novella) rispetto ai generi tradizionali, fornendo così le coordinate stilistico-retoriche che consentono al lettore di situare l’opera nel codice letterario appropriato:

- a) la **lingua**, il **“fiorentin volgare”**, che consente di rendere accessibile ad un pubblico *illitteratus* un’eredità narrativa che era affidata in larga misura al latino (vd. tradizione agiografica ed esemplare);
- b) la **prosa** (“in prosa scritte per me sono”), la scelta del cui uso vuole colpire in particolare quei giullari che continuavano a servirsi nelle loro *performances* narrative pubbliche di metri e ritmi facilmente orecchiabili e accattivanti.
È una mossa genuinamente rivoluzionaria, non solo nel contesto letterario italiano, ma anche rispetto alla grande tradizione oitanica del *narratif brief*, quasi interamente affidata al distico di *octosyllabes*.
Sulla scelta della prosa premono da una parte il modello del *Novellino* e lo stimolo dei predicatori, dall’altra l’esigenza di dare spazio al commento alla narrazione, che parla inevitabilmente la lingua della prosa;
- c) il fatto che l’opera è **“senza titolo”**, concetto spiegato nelle *Esposizioni* e secondo il quale l’opera è “senza titolo” perché non presenta “alcuna materia continuata dalla quale si possa intitolare”, cioè per il fatto di essere una miscellanea di pezzi poetici apparentemente privi di unità.
Sappiamo però che l’opera è un libro organico, non un *pot-pourri* eterogeneo e polimorfo: chiaro allora lo scopo polemico dell’autore che vuole così colpire le raccolte disorganiche di racconti, come la *Legenda aurea* o le enciclopedie di *exempla*;
- d) lo **stile “umilissimo e rimesso”**. Quest’espressione ricalca fedelmente quella usata da Dante nell’*Epistola a Cangrande*, quando afferma che la *Commedia* è stata scritta “remisse et humiliter”. Basta questo richiamo intertestuale per capire che, nell’ottica di Boccaccio, il suo *Decameron* aspira a diventare un classico moderno il cui valore artistico è comparabile a quello raggiunto dalla *Commedia*.

Definito il genere della novella nei suoi tratti caratteristici, Boccaccio passa a **ribattere le cinque accuse mossegli dai “morditori”**:

- 1) accusa di **“filoginia”**, cioè la scelta di una cultura che loda ed esalta la donna, invece di quella che la disprezza o condanna. Ha optato, quindi, per la letteratura cortese di intrattenimento, invece che per quella clericale moralistica e didattica. Ad essere indirettamente colpita è quindi la **centralità della problematicità amorosa** nell’opera, il suo presentarsi come libro galeotto, come un’*ars amandi*.

La risposta è la famosa **novelletta di Filippo Balducci**, riscrittura e capovolgimento di senso di un apologo del *Libro di Barlaam e Josaphat* volta a valorizzare l’attrazione fisica esercitata dalle donne e a positivizzare il *drive* erotico.

Se nell’intertesto, che sostiene la tesi misogina secondo la quale anche l’uomo più virtuoso è destinato a cedere davanti alle lusinghe femminili, le donne sono rappresentate come demoni ingannatori, nella novella vengono prima paragonate ad “agnoli dipinti” e poi a “papere”. Vengono cioè proiettate prima su uno sfondo sublime, memore dello stilnovo dantesco, e poi osceno di ispirazione fabiolistica.

Il racconto di Filippo Balducci diventa così una specie di allegoria della composizione del *Decameron*: come il padre vuole obbligare il figlio ad una vita ascetica e priva di sesso, così i critici vogliono imporre all’autore una pratica scrittoria didattico-erudita a lui ignota. L’autore invece, esattamente come il figlio, si sente culturalmente attratto verso una letteratura piacevole e divertente, che ha come sua materia l’amore, come suo pubblico le donne e come sua lingua il volgare.

Una letteratura nella quale sia possibile, però, dimostrare un impegno retorico altissimo, garantito da quella mescolanza degli stili che Auerbach ha definito “stile medio elegante”;

- 2) accusa di **“sconvenienza della materia narrativa trattata”**, cioè di scrivere *nugae* novellistiche e di non occuparsi di cose più serie, cosa che si addirebbe ad un autore della sua età.

La risposta è affidata ad una battuta maliziosa e liberatoria: “perché il porro abbia il capo bianco, che la coda sia verde”, cioè sostenendo che **l’eros non conosca barriere d’età e che può possedere una profonda serietà** quando il suo trattamento viene affidato a intellettuali di grande levatura culturale come Cavalcanti, Dante o Cino, ai quali Boccaccio si ispira nel suo progetto di riscrittura della ricchissima casistica erotica romanza;

- 3) accusa di **“scrivere ciance”**, cioè narrazioni futili destinati a piacere alle donne e non a soddisfare le Muse (nel *Proemio* all’invocazione alle Muse è sostituita quella alle donne).

In risposta, Boccaccio sostiene che **anche scrivendo novelle si può servire le Muse e accedere al Parnaso**:

anche con l'arte del racconto ci si può guadagnare la fama e, anzi, proprio il *Decameron* sarà l'opera nella quale la narrativa breve passerà dai margini del dominio delle Muse al centro di quel dominio.

- 4) accusa secondo la quale l'esercizio novellistico non solo dà la "fama", ma procura addirittura la "**fame**". È una chiara critica al prestigio socio-economico del novellatore, che ha riflesso nella novella I 7.

Boccaccio si difende rispondendo che la **gratificazione del novellatore è nella sua stessa arte di raccontare**: si tratta dell'idea di una nuova *élite* fondata sul potere della parola.

- 5) l'accusa di "**falsità**".

La risposta è la **richiesta di produrre gli "originali"** delle novelle per rendersi conto del gioco letterario: fa così il suo ingresso nella polemica la **questione delle "fonti"**, il dibattutissimo problema dell'*imitatio* e dell'*aemulatio*.

I critici avrebbero in qualche modo confuso la *novitas* ideologica e linguistica con la rottura completa nei confronti della tradizione, e per questo lo hanno bollato di falsità.

Nel **chiedere un confronto originale/copia**, cioè fonte/novella, Boccaccio ci vuole invitare ad essere continuamente coscienti del dialogo che si instaura nella sua opera fra le vecchie forme narrative e la nuova forma, cioè la novella. In altre parole, egli incita il lettore a scoprire il gioco dell'intertestualità: la scoperta delle regole di tale gioco comporterà la scoperta delle regole della sua scrittura e della verità ricercata nel *Decameron*, non quella *in factis* - cioè storica o morale - ma quella *in verbis* - cioè retorica e artistica.

4. L'INTRODUZIONE ALLA PRIMA GIORNATA E IL RUOLO DEI NARRATORI

Nel livello dei narratori non si affronta più il problema dello "scrivere" e del "leggere", ma quello del "parlare" e dell'"ascoltare". Dalla codificazione e decodificazione letteraria operata dall'autore si passa alla comunicazione orale, dalla *misé en écriture* si passa ai procedimenti retorici di *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*.

L'**Introduzione alla prima giornata** è il momento dell'**incasellamento "generico" dell'opera**, qualificata come "**comica**", poiché ad un inizio negativo - cioè la "pestifera mortalità" fiorentina del 1348 - segue una conclusione positiva, cioè il ritiro della brigata. Il paradigma seguito da Boccaccio in questa situazione è lo stesso della *Commedia*, così come viene espresso nell'**Epistola a Cangrande**: la commedia "inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur". Infatti, senza un attacco tragico, **senza l'esperienza dolorosa della peste, non può esserci il piacere del novellare**: è la "noia" provocata dalla visione della città appestata che consente ai narratori di assaporare la "gioia" catartica dei ragionamenti novellistici.

L'iscrizione dell'opera al genere comico non è altro che il motivo della divisione in due parti dell'*Introduzione*:

- una **pars destruens** (8-48), di carattere storico-cronachistico, che affresca la città di **Firenze assediata** dalla peste che colpisce persone e animali nonché istituzioni civili e morali, determinando il totale sfaldamento del tessuto sociale e il crollo di tutta la civiltà;
- una **pars construens** (49-112), di carattere storico-utopistico, che vuole aggirare la situazione catastrofica passando dalla "storia così com'è" alla "storia così come dovrebbe essere". Qui si racconta della **piccola élite di giovani fiorentini** che prova a trovare una **via d'uscita** dall'*impasse* rappresentata dalla peste.

Questa via d'uscita è un **doppio viaggio**, reale e metaforico: è un allontanamento fisico dalla città verso la campagna, descritta secondo il topos del *locus amoenus*, e un passaggio "mentale" dalla parola degradata (le "risa e i motti" che accompagnano i morti di peste) a quella salvifica.

La **cura** che pertanto la brigata suggerisce per la peste è la **fuga dalla storia verso il regno incantato della letteratura**: non è un rifiuto della storia ma un distacco da essa, per preferire un impegno letterario-artistico ad un distacco morale e politico. Questo distacco può essere ottenuto grazie alla retorica, grazie all'ironia, che consente un'attenuazione della carica negativa della realtà stessa.

Se quindi nella **prima** parte troviamo il **crollo della vecchia società**, la fine dei famosi "palagi"; nella **seconda** troviamo la **ricostruzione di una nuova società**, la cui attività principale è il novella. All'umanità che muore si contrappone un'umanità che torna a rinascere, all'inerzia e all'impotenza dei cittadini fiorentini il dinamismo e l'impegno della brigata.

La Brigata

Le prime ad esser presentate sono le **sette donne**, che si incontrano nella chiesa di **Santa Maria Novella** (*nomen omen*), a Firenze (49-51); è poi il turno dei **tre giovani**, che si aggregano al gruppo dopo che le donne hanno deciso di cercare scampo dalla peste nel contado (78-79).

È un **gruppo omogeneo socialmente e culturalmente**: le donne sono tra di loro tutte in qualche modo “congiunte”, gli uomini sono a queste legate per **vincoli** di sangue o di amore (che non ci vengono precisati). Quest’affinità determina che ci siano anche una comune prospettiva ideologica e un’armonica strategia espressiva.

Le donne hanno un’**età** che va dai 18 ai 27 anni, mentre gli uomini si aggirano sui 25. La precisazione anagrafica serve sia a collegare gioventù e narrazione, e quindi rinnovamento amoroso (*Vita nova*) e rinnovamento novellistico; sia a differenziare il momento della *performance* orale del singolo narratore a quello della redazione scritta autoriale, anticipando così l’accusa n°2, quella di aver affrontato un genere che non si addice alla sua età.

La brigata è “onesta”, “lieta” e “**leggiadra**”: quest’ultima caratteristica, virtù cardinale della civiltà cortese, si definisce (*Poscia ch’amor*, Dante) come una forma di mondanità non superficiale ma profonda. È la capacità di giudicare la realtà con “leggerezza”, eleganza e raffinatezza. Lo stesso Boccaccio si proclamerà, ironicamente, “lieve” nella *Conclusion*.

Boccaccio chiarisce di aver utilizzato dei **nomi fittizi** per i componenti della brigata per salvaguardare la loro reputazione, in quanto personaggi effettivamente esistenti.

La scelta dei nomi segue il principio dantesco dei **nomina consequentia rerum**: i nomi non presentano un significato ultraterreno, come Beatrice, ma letterario. Si tratta di nomi per lo più grecizzanti sotto i quali si **nascondono le molteplici personalità artistiche** di Boccaccio, confermando il fatto che i **narratori** siano un’**emanazione dell’autore unico**:

- **Pampinea** (“la rigogliosa”) è un personaggio della *Comedia delle ninfe fiorentine*, un *prosimetrum* di ispirazione pastorale-idilliaca. Il suo nome è quindi legato all’idea di “fronde”, e quindi all’incoronazione poetica (*Pampineus* è un soprannome medievale usato per Stazio);
- **Fiammetta** è naturalmente la donna con la quale si identifica la produzione di Boccaccio, già protagonista del romanzo sentimentale intitolato *Elegia di madonna Fiammetta*;
- **Filomena** (“amante del canto”) è la donna alla quale è dedicato il *Filostrato*, il poemetto cavalleresco giovanile di Boccaccio sul tragico amore di Troilo e Criseida;
- **Emilia** (“la lusinghiera”) è la protagonista del poema epico *Teseida*. Il suo nome ricorre anche nell’*Amorosa visione* e nella *Comedia delle ninfe fiorentine*;
- **Lauretta** coinvolge chiaramente la donna cantata da Petrarca (*RVF* 5). È un omaggio all’amico ma anche un indice di aspirazione alla corona d’alloro, connotazione che affiora chiarissima nella ballata cantata dalla donna alla fine della terza giornata;
- **Neifile** (“la nuova amante”) potrebbe alludere ad un altro versante fondamentale della cultura giovanile di Boccaccio, cioè quello della poesia stilnovistica e della *Vita nova* di Dante;
- **Elissa**, nome collegato nel Medioevo con la Didone virgiliana, sintetizza l’esperienza della *fol’amor* classica;
- **Panfilo** (“il tutto amore”) rievoca sia il protagonista dell’*Elegia di madonna Fiammetta*, che l’esperienza giovanile di Boccaccio del *Pamphilus*, cioè della diffusissima commedia elegiaca che condensava nel Medioevo la teoria stessa dell’amore;
- **Filostrato** (“abbattuto da amore”) è il protagonista del poemetto cavalleresco tragico *Filostrato* e costituisce il *pendant* maschile di Filomena;
- **Dioneo** (“il tutto venereo”, “il lussurioso”) è il nome di uno dei personaggi della *Comedia delle ninfe fiorentine*. Questo lo appaia a Pampinea, con la quale probabilmente costituirebbe una coppia.

La **disposizione fisica dei narratori**, in chiesa così come durante le narrazioni, è quella del **cerchio**, figura geometrica che raffigura il perfetto equilibrio che si stabilisce tra i membri della brigata e tra le novelle raccontate.

Questo sedersi in cerchio ha anche un **carattere polemico**: si oppone alla disposizione utilizzata in occasione della predica (pulpito vs. basso) e della *performance* giullaresca (panca, palcoscenico). Il cerchio vuole quindi promuovere una comunicazione paritaria e persuasiva.

Il tentativo di **riconoscere** - rispetto alle novelle - la **“voce” dei diversi narratori si è rivelato molto difficile**: più sicura è l'indagine riguardante la scelta dei temi novellistici (e quindi la struttura dell'opera) e la loro combinazione (il concatenamento dei microtesti novellistici all'interno delle singole giornate).

Osserviamo il legame sintagmatico che le novelle stabiliscono fra di loro, un aspetto trascurato dalla critica rispetto alle considerazioni sulla struttura complessiva dell'opera.

Al momento di raccontare una novella, afferente ad un determinato tema scelto dal sovrano della giornata, il narratore si inserisce in un sistema rigidamente controllato di **relazioni** con gli altri narratori³.

Tali relazioni sono di vario tipo e ne prevalgono due: il **rapporto analogico**, cioè quando un narratore tenta di raccontare una novella vicina o affine a quella appena ascoltata, e quello **oppositivo**, cioè quando si stabilisce una frizione.

Nel primo caso l'obiettivo è quello di completare, allargandola, la materia del narrare; nel secondo è quello di cambiare materia o variare il registro.

Sottostante a questi due casi è presente il **rapporto emulativo**: i narratori fanno a **gara per raccontare la novella più rappresentativa** - non più bella! - **della tematica data**.

Un **esempio di rapporto oppositivo tra narratori contigui** è quello che, alla fine della **seconda giornata**, vede coinvolti **Dioneo e Filomena**: Filomena (II 9) tratta il tema della giornata da lei presieduta (narrare “di chi, da diverse cose infestato, sia oltre alla sua speranza riuscito a lieto fine”) raccontando la storia della **coppia Bernabò-Zinevra** che, dopo varie disavventure, ritrova l'armonia perduta; Dioneo (II 10) rovescia la prospettiva di Filomena e racconta di una coppia, quella di **Ricciardo e Bartolomea**, “infestata” da una disavventura che, non solo non viene superata, ma addirittura provoca la formazione di una nuova coppia, irregolare e trasgressiva (Paganino e Bartolomea).

La Fortuna, grande protagonista della giornata, **opera pertanto in maniera opposta. Diversa è infatti la prospettiva ideologica** (Dioneo accusa la “bestialità” di Bernabò, che considera la moglie fedele sulla base di considerazioni solo ideali e morali, e vuole dimostrare la naturale infedeltà della donna) e, di conseguenza, **diversi sono anche gli schemi narrativi** (registro elevato, potenzialmente tragico vs. registro basso, fabiolistico e osceno).

Anche la voce dei narratori sembra così corrispondere ai diversi stili e generi della narrativa tradizionale.

5. IL RUOLO DEI PERSONAGGI

Osserviamo ora il rapporto autore/narratori-personaggi visto dalla prospettiva dei personaggi.

Va notato subito che **il discorso macrotestuale della cornice e della storia portante si trova riprodotto en abîme non solo per ogni giornata**, ma anche per ogni microtesto novellistico:

- la funzione delle **rubriche** delle giornate e delle novelle è infatti quella di rappresentare l'istanza autoriale che divide l'opera in dieci parti, suddivise a loro volta in dieci novelli (rubrica=titolo). Con questi brevi paratesti, staccati dal resto del testo per il diverso colore dell'inchiostro nell'originale, o per il corsivo impiegato nelle edizioni correnti, l'autore vuole offrire al lettore, più che il riassunto, lo schema narrativo della novella, cioè l'indice tematico che ne consenta la catalogazione nell'universo dei possibili narrativi.

- la funzione dell'**Introduzione** e della **Conclusione** delle singole giornate, così come dei **preamboli di ricordo** premessi agli enunciati narrativi, è quella di configurare l'istanza narrativa, cioè di annotare diaristicamente gli eventi che caratterizzano la vita della brigata nel ritiro campestre, evidenziando il meccanismo dell'alternanza che regola la quotidiana pratica novellistica.

Vengono inoltre registrati in questi interstizi le reazioni dei narratori alle novelle appena raccontata, secondo tipologie scontate, che vanno dalla dimostrazione di assenso (riso, lode) al leggero imbarazzo (nei casi di racconti scabrosi) superato subito dall'apprezzamento estetico.

La storia “aperta” dei narratori (la storia portante) si “chiude” nelle novelle da loro raccontate: i narratori sembrano affidare alle novelle il compito di risolvere ogni volta il loro problema storico-esistenziale, che si sono portati dietro dalla città. **È nell'attività novellistica, infatti, che l'impasse della loro vita (la peste) può finalmente essere superata**: gli *acta* e i *dicta* dei personaggi vengono pertanto ad articolare delle risposte vitali date al pericolo di morte minacciato dalla peste.

³ L'eslege Dioneo, in realtà, conferma sempre la regola novellistica della giornata.

Anche nei microtesti novellistici troviamo le stesse palpitazioni autoriali e/o narratoriali.

La **novella** è anzitutto il risultato della **fusione del testo narrativo** (il racconto) **col testo commentativo** (l'esordio e l'eventuale epilogo). In secondo luogo dentro lo stesso racconto troviamo spesso tracce evidenti del livello enunciativo, come il comma 3, deputato all'esordio, cioè alle indicazioni di vicinanza/distanza tra il racconto e quelli precedenti, e di enunciazione della matrice psicologica e/o ideologica. L'esordio rafforza pertanto la funzione della rubrica, classificando e commentando il racconto in una prospettiva meno estrinseca e più personale. L'esordio esprime così la preoccupazione mentale dalla quale nasce la novella; non una morale anticipata della novella ma l'occasione spirituale che ne spiega l'occorrenza in questo particolare punto della giornata e del libro.

Quando dall'*exordium* passiamo alla *narratio*, cioè alla diegesi vera e propria, ci rendiamo conto delle **continue interferenze che esistono fra il livello dei narratori e quello dei personaggi**: le possibili fonti orali della novella o il fatto che la fine del racconto coincida spesso con la *conclusio* del discorso novellistico (cioè il livello dei personaggi si sovrappone cioè a quello dei narratori). La conclusione intradiegetica proietta questa fine su uno sfondo generale, le attribuisce cioè una valenza universale in grado di toccare anche gli stessi narratori.

Aggiungiamo che la voce dei narratori si fa sentire continuamente nelle maglie del narrato, sia in forma incidentale (commenti ironici) che essenziale (tirate).

Se consideriamo il livello dei personaggi-narratori troviamo il luogo dove si trova condensata l'energia verbale che, organizzata e raffinata, genera la novella boccacciana. I personaggi-narratori incarnano, da questo punto di vista, il nucleo antropologico dell'attività semiotica condotta nel *Centonovelle*; costituiscono l'elemento iniziale della catena diegetica che porta ai narratori e allo stesso autore.

In altre parole, il **personaggio-narratore** (Ciappelletto, Bergamino, frate Cipolla p.e.) **rappresenta il capostipite di una genealogia culturale che scende fino a Boccaccio**, autore extratestuale del *Decameron*. **La differenza essenziale tra personaggio-narratore, narratori e autore, consiste nel diverso grado di competenza narrativa**, che ovviamente è massima per il polo autoriale e narratoriale, è invece scalare per il polo attoriale.

I **personaggi-narratori** possono aspirare al riservato club dei narratori (Bergamino, madonna Oretta), mentre altri possono accedervi solo per un brevissimo momento (Chichibio); e possono essere esemplari (madonna Oretta) o anti-esemplari (Ciappelletto). Sta di fatto che vengono comunque **messi sullo stesso piano da Boccaccio**: non conta il loro comportamento etico ma la loro *performance* linguistico-narrativa.

È infatti l'**arte della parola**, la capacità di risolvere positivamente una situazione difficile con un "motto" o con un "discorso", che permette loro di varcare la soglia che separa l'uomo comune dall'uomo speciale a cui Boccaccio vuole affidare il governo della nuova società.

L'arte della parola, l'arte del racconto sono il vero itinerario del *Decameron*: dalla parola falsa di Ciappelletto a quella vera o silenziata di Griselda.