

Alberto Asor Rosa

DECAMERON

ed. Einaudi

© 1992

Riassunto schematico¹ a cura di Alessandro Iannella

per l'esame di Letteratura Italiana I (12CFU)
Università degli Studi di Pisa - Lettere (Triennale)

¹ per "riassunto schematico" intendo la scelta di determinati argomenti-chiave trattati nel saggio.

CAPITOLO PRIMO: GENESI E STORIA

capitolo parziale

1. LA COMPOSIZIONE DELL'OPERA

paragrafo parziale

Si ricordi che è **la catastrofe a produrre l'opera; e l'opera**, in quanto è in grado di opporre alla logica della catastrofe la propria logica ordinatrice e umanamente razionale, **le costruisce un argine intorno e ne favorisce il superamento**.

- **1349-1351/52:** scrittura della cornice, dell'introduzione e organizzazione dell'opera.

Se la datazione di inizio è comunque certa quella di terminazione varia dall'ipotesi tradizionale del 1353 a quella di **Branca del 1351**, motivata con l'impegno socio-politico di Boccaccio e il suo cambiamenti di interessi culturali che si spinge verso l'erudizione e il classico.

Ovviamente, la datazione conclusiva è direttamente proporzionale all'apporto creativo e alla pressione dell'intervento dell'autore sul materiale.

- Le **novelle**, invece, sono state ideate/appuntate/preparate **prima, dopo e durante la peste** per poi essere riorganizzate secondo diverse modalità nella cornice.

1.3.1 Il Problema delle Novelle "Libere"

Le giornate prima e nona presentano argomento libero. Le **20 novelle** che le compongono possono, pertanto, essere di due tipi:

- **eccedono** da altre giornate: 8 (I 4, 5, 6, 7*, 8, 9, 10*) sono di motto e 4 (IX 1, 3, 5, 8) di beffa;
- **non appartengono a nessun tipo definitivo:** sono 8 e sono divisibili in novelle legate al tema della **religione** (I 1 *Ser Ciappelletto*; I 2 *Abraam giudeo*; I 3 *Melchisedech giudeo*), all'**exemplum** (IX 7 *Talano di Imola*; IX 9 *Salomone*) e al **gioco creativo-narrativo che si spinge verso il racconto moderno** (IX 4 *Cecco Angiolieri*; IX 6 *L'alberguccio medievale*; IX 10 *Donno Gianni*).

2. STORIA E FORTUNA DELL'OPERA

paragrafo completo

2.1 La diffusione nel suo tempo

1. Una prima diffusione del testo la si ha nell'**ambiente mercantile-finanziario borghese fiorentino**, come testimonia una **lettera di Francesco Buondelmonti**, nipote di Nicola Acciaiuoli, nella quale è evidente il rapporto che si stabilisce fra l'autore e il suo pubblico. Si tratta di copie manoscritte dello stesso autore o di singole novelle e giornate o dell'intero libro.
2. Con la **lettera**, ricca di elogi, a Boccaccio del **4 giugno 1373**, **Petrarca** sigilla la raccolta delle *Seniles* e fa da prologo alla traduzione della novella di Griselda (X 10). La sanzione petrarchesca **garantisce al Decameron una vasta circolazione fra i pubblico medio-colto** della borghesia europea del tempo.

2.2 Elementi di Fortuna Critica

1400. la fortuna dell'opera cala in coincidenza con l'emergere dei **modelli umanistici**;

1500. **Bembo**, nelle *Prose della volgar lingua*, affianca Boccaccio a Dante e Petrarca in quanto maestro di prosa narrativa e di eleganza formale e stilistica. Tutta la novellistica, italiana (Giraldi Cinzio) ed europea (*Canterbury Tales*, *Eptameron*) ne rimane ispirata;

1600. si ha il **declino dell'opera come modello imitabile** benché continui ad essere un punto di riferimento;

1800. ci si pone in netta **contrapposizione e polemica rispetto al "boccaccismo"**, inteso esattamente come l'exasperazione oltre tempo e oltre misura dell'esperimento linguistico-stilistico tentato da Boccaccio in direzione di un'ampia ed alta dignità della prosa narrativa, e divenuto negli imitatori pura forma, esercizio retorico vuoto e sterile;

1900. si **supera la fase delle letture stricto sensu crociate** e si apre la strada all'interpretazione del *Decameron* nell'ottica e all'interno di una dimensione storico-culturale circostanziata e precisa (Parodi, Sapegno, Branca con il suo *Boccaccio Medievale*, Ricci, Padoan, Pastore Socchi).

2.3 La Tradizione Manoscritta

1. Il fatto che l'opera inizialmente circolasse esclusivamente nell'ambiente mercantile-finanziario o comunque borghese, ha determinato sia che i **copisti** fossero del tutto **occasionalisti** (spesso l'opera veniva copiata per desiderio personale) sia la **totale assenza dell'opera nelle librerie più ricche e autorevoli**.

Di conseguenza si ha un **vastissimo patrimonio manoscritto** (103 codici + 80 perduti) con conseguente difficoltà

nello stabilire la lezione più esatta.

2. **Fino al Cinquecento ha autorità** pressoché assoluta, il **codice Mannelli** del **1384**, definito “l’Ottimo” e chiaramente legato al contesto fiorentino e mercantile.

2.4 Le edizioni a stampa

Le prime edizioni a stampa da ricordare sono:

- 1) **Deo Gratis** (data ? < 1471);
- 2) **Valdarfer** (Venezia, 1471)
- 3) **Giuntina** (Firenze, 1527), basata su testimonianze affini al Mannelli e all’Hamilton 90 ma oggi perdute.

Verso la fine del 1500 si manifestano due diverse esigenze:

- 1) il **clima post-conciliare** impone la presa d’atto che il *Decameron* infrangeva una serie di **tabù morali e religiosi**;
- 2) la diffusione delle procedure di stampa stava comportando **guasti crescenti al testo**.

Bisognava, pertanto, pubblicare un’**edizione purgata** sia dal punto di vista **etico-religioso** che da quello **filologico-testuale**. Avvisato di un tentativo di purgazione romano il **Granduca di Toscana Cosimo** interviene nel 1570 in virtù del nazionalismo culturale fiorentino: viene, così, dato a un gruppo di suoi **Deputati**, guidati dall’erudito **Vincenzo Borghini**, l’incarico di procedere alla “rassetatura”. I Deputati tengono conto sia della Giuntina del ’27 che del Mannelli, oltre che di codici oggi perduti e non sempre identificabili: la loro è l’operazione più strettamente intellettuale-filologico-testuale mentre quella etico-religiosa spettava al Maestro di Sacro Palazzo, il domenicano Tomaso Manrique, e all’Inquisizione Romana.

L’esito della purgazione è una **seconda edizione pubblicata da Giunti, a Firenze nel 1573**.

Probabilmente questo testo non riuscì a soddisfare pienamente la volontà censoria di Roma dal momento che **Leonardo Salviati**, uno dei fondatori dell’Accademia della Crusca, fece stampare una **terza edizione pubblicata da Giunti nel 1583**, che ebbe una fortuna superiore a quella precedente. E’ questo il vero “*Decameron dell’età della Controriforma*” dal momento che mentre i Deputati e il Borghini si limitano a tagliare e quindi a censurare il testo, Salviati invece *modifica* arrivando a cambiare la lettura.

Su cosa si concentra la censura? Più che sugli aspetti licenziosi ed erotici del libro, **si appunta sugli aspetti di più dichiarata polemica antiecclesiastica e antifratesca**. Il *Decameron* diviene così un semplice libro di intrattenimento.

2.5 L’Hamilton 90

Fino al Novecento rimane così indiscussa l’autorità del codice fiorentino detto “l’Ottimo”, ovvero il Mannelli (1384).

La scoperta dell’Hamilton 90 (**Berlino**), un **codice autografo**, mette in discussione quest’autorità: gli studiosi si dividono tra coloro che sostengono una discendenza diretta del Mannelli dal codice berlinese e quelli che sostengono la tesi della collateralità, pur nella stretta affinità dei due codici (Branca).

Di conseguenza, tra le edizioni critiche troviamo numerosi cambiamenti:

- **Massera** (1927) basa una sua edizione del *Decameron* per “Scrittori d’Italia” Laterza, sull’Hamilton, ricorrendo per dubbi e lacune al Mannelli;
- **Branca** (1976) basa la sua edizione critica sull’Hamilton 90 e per le parti mancanti (*Proemio, Introduzione 1-15 e parte di alcune novelle*) ricorre alla lezione del Mannelli.

Ma cos’è l’Hamilton 90?

E’ un codice autografo, cioè realizzata da Boccaccio stesso **durante il senile ritiro certaldese (1370-72)**, in un’elegante semigotica libreria: la **trascrizione è accurata** e sono presenti **tredecim disegni colorati**. Si tratterebbe di un **dono**.

È del tutto chiaro (e la sua autorità è stata convalidata in campo paleografico da Armando Petrucci) che un’edizione critica non possa che basarsi su questo testo. Le discordanze presenti rispetto al Mannelli o ad altri codici inducono a ritenere possibile che siano esistiti molti codici autografi che hanno avuto esistenza e storia indipendenti, probabilmente nel solco di una serie non di “redazioni” d’autore ma di “riscrizioni”.

CAPITOLO QUARTO²: MODELLI E FONTI

capitolo completo

Parlare di modelli e fonti per l'opera di Boccaccio è **un'impresa disperata**, anche perché tutto ciò che sta alla base delle novelle viene completamente rielaborato dall'autore.

L'organizzazione dell'opera e la sua cornice garantiscono l'unità e l'organicità del Libro con una funzione formale simile a quella della *Vita Nova* e del *Canzoniere*. Tuttavia, il rapporto fra l'uno e le parti è decisamente più complesso nel *Decameron* dal momento che **l'unità dell'insieme non cancella del tutto l'autonomia delle singole parti**.

Questa maggiore articolazione si riflette anche sul **problema dell'individuazione di eventuali modelli e fonti**, sia a livello delle procedure unificanti (cornice, giornate, personaggi narrativi) sia dei singoli microrganismi contenuti nell'insieme (novelle).

Ciò che possiamo dire è il *Decameron* **si colloca al punto di confluenza di tutte le grandi tradizioni narrative** note al suo tempo, sia quelle di origine **classica** (greco-latina), che **orientale** e **occidentale** (moderna, volgare-romanza, latino-medievale). Questo risultato viene da lui conseguito con grande libertà e scioltezza, visibile anche nel processo di rifusione e omogeneizzazione del materiale narrativo.

Il **Novellino** potrebbe essere identificato come **l'antecedente immediato** del *Decameron* benché colpisca l'abissale differenza delle dimensioni e della qualità dei risultati raggiunti nell'arco di soli 50 anni: il confronto fra le due opere non fa che confermare come il *Decameron* sia un'opera che segna il passaggio d'epoca.

La Cornice

La cornice dell'opera è **ispirata alle grandi raccolte novellistiche di origine orientale**, penetrate in Occidente nel secolo XIII grazie alla mediazione spagnola. Analizziamo le tre opere orientali che ci possono interessare:

1. Calila e Dimna

L'opera risale a un remoto **originale indostanico** mentre la versione di Bersehuey, in lingua *pehlvi*, è del VI sec. d.C. Molti dei capitoli sono tratti dal *Pancatantra*, un'antichissima raccolta indiana di novelle e fiabe.

Il nome è dato da due fratelli, gli sciacalli Calila e Dimna, che sono protagonisti di uno degli episodi.

La cornice è semplice: il re Abendubec rivolge una serie di domande al consigliere Bidpay, che risponde con apologhi ed esempi. L'opera è introdotta dal filosofo Bersehuey, un fisico e re di Persia, che narra di essere andato in India alla ricerca di erbe capaci di risuscitare i morti e di aver infine compreso che vera morte è solo la stoltezza e che solo rimedio alla stoltezza è lo studio dei libri della sapienza: il contenuto di questi libri egli riporta al re.

Nell'opera la **novella ha carattere "esemplare"** e il suo **contenuto ha destinazione morale. Non si hanno fini artistici ma pratico-spirituali, didascalici, pedagogici.**

2. Libro di Sindibad o Sendebār

Deriva dall'**originale indostanico** del *Libro dei Sette Savi*.

Il libro di Sindibad narra le vicissitudini di un giovane figlio di re, il quale è accusato dalla matrigna e condannato a morte, per aver resistito alle sue proposte d'amore. Intervengono così sette saggi, che narrano a turno due racconti al giorno sulla malvagità e sugli inganni delle donne: a questi risponde la matrigna, narrando altre storie, a sostegno della propria tesi. Infine, l'innocenza del giovane è provata e la perfida donna viene al suo posto condannata a morte. La trama è simile a quella de *Le mille e una notte*.

3. Storia di Barlaam e Josaphat

È un'opera che rielabora la traccia delle avventure spirituali del Gothamo Buddha, che era infatti indiano.

Se quindi inizialmente in quest'opera vennero adombrate le esperienze spirituali del giovane Buddha, il cristianesimo trasformò i due protagonisti in santi (*Storia dei SS. Barlaam e Josaphat*) e li assimilò alla propria

² I **capitoli Due e Tre** analizzano, rispettivamente, *Struttura* (forma, rubriche, cornice, mitopoiesi, ordine e disordine, architettura dell'opera, logica strutturale, procedimenti narrativi, computo delle parole, dati quantitativi) e *Tematiche e Contenuti* (fortuna, natura, eros, etica, religione, cortesia, codici di comportamento, parola, motto, beffa, tempo e storia, spazio e geografia).

agiografia.

4. Molti elementi di queste tre opere confluiscono nella **Disciplina Clericalis** di **Pedro Alfonso**, un ebreo spagnolo convertitosi al cristianesimo nel 1106. Si tratta di un'opera con **destinazione pedagogica**, funzione di ammaestramento e di guida. Le **novelle** hanno una chiara **funzione di "parabola" morale e non sono finalizzate al divertimento narrativo**.

Protagonista fondamentale dell'opera è un vecchio padre arabo, che ammaestra il suo figliolo con "esempi" che devono metterlo sulla via della rettitudine e della bontà. Accanto a questi due, altri personaggi - per lo più filosofi - animano la scena con i loro interventi, da cui sgorgano all'improvviso le novelle vere e proprie, legate però tanto strettamente alla parte discorsiva da non costituire in nessun modo delle narrazioni a sé.

Queste tre opere orientali + una rispondono perfettamente ai **tre tipi fondamentali di cornice** che ha individuato **Michelangelo Picone**:

- I) racconti **per ritardare il compimento di un'azione**, in genere un'esecuzione capitale (*Libro di Sindibad*);
- II) racconti **per provare una certa idea**, in particolare per ammaestrare un allievo (*Calila e Dimna*; *Disciplina clericalis*);
- III) racconti **in itinere per intervallare le tappe e per alleviare il tedio** del viaggio (*Barlaam e Josaphat*).

Secondo Picone **Boccaccio sfrutta tutti e tre questi tipi di cornice**, spesso intrecciate, in base alle diverse occasioni. Benché Picone sostenga che il primo tipo si **possa applicare alla cornice generale della brigata, è in realtà da notare che la narrazione del Decameron non vuole ritardare il compimento di un'azione ma riempie autonomamente e a puri fini di diletto lo spazio vuoto**, l' "intervallo" che si è aperto nella vita quotidiana e "comune" dei dieci giovani a causa della pestilenza. La logica del *Decameron* è quindi totalmente diversa: **a sovrastare c'è il peso della storia**, un elemento reale assunto nella sua forma naturale. La congregazione dei giovani è pertanto determinata, cioè *necessitata*, non da un intento morale né da uno scopo benefico ma dalla stretta necessità degli eventi e la scelta di raccontare novelle non è finalizzata a niente di esterno ma si incastona perfettamente nell'atmosfera elegante e raffinata del *locus amoenus* e serve **per darsi piacere, in comune**.

Boccaccio supera così ogni funzionalità etica, ogni esemplarità morale del racconto, e di conseguenza la cornice si adegua in maniera perfetta a questa dimensione edonistica nuova in cui l'esercizio del narrare si colloca.

Gli elementi e gli intenti morali e dimostrativi ci sono ma sono all'interno di un rapporto tutto interno alla funzione narrativa strettamente intesa.

Le Novelle

Solamente in un numero assai limitato di casi è possibile indicare una **fonte precisa**. Tra questi:

- **Novellino** per I 3, 4, 9; novellina delle papere;
- **Metamorfosi di Apuleio** per V 10; VII 2;
- **Disciplina clericalis** di Pietro Alfonso per VII 4; X 8;
- **Comedia Lydiae** di Matteo di Vendôme per VII 9;
- **Fabliaux** per IX 6;
- **Commedia de le ninfe fiorentine** per II 10;
- **Filocolo** per V 6.

In altri casi è possibile stabilire una **dipendenza da tradizioni narrative e culturali precedenti**:

- **Letteratura devozionale** ed **esemplare** per III 8, 10; II 2; I 2; VII 10; IX 2;
- **Fonti orientali** per I 5; VII 3, 8; IX 3, 9;
- **Fonti medievali varie** (*lais*, novellistica, cronache, racconti popolari) per II 8; III 1; IV 9; V 4; VI 1; VII 6; VIII 7;
- **Romanzo ellenistico e letteratura greco-bizantina** per II 4, 7; IV 2, 3; V 1, 7;
- **Fonti classiche antiche** (commedia plautino-terenziana) per V 5; VIII 4;
- **Suggerimenti culturali di più epoche e tradizioni** che si intrecciano per III 2, 6; V 8; VIII 10; X 1, 9, 10.

Si tratta di un totale di **48 novelle**. **Per le altre 52 non è possibile stabilire un aggancio con nessuna tradizione narrativa precedente**. Tuttavia è importante evidenziare che queste 52 sono legate a due serbatoi ai quali Boccaccio attinge: quello della **cronaca municipale fiorentina** e quello degli **altri centri italiani**. Si tratta così di "**storie italiane**", legate al mondo dell'oralità, di argomento aneddotico o storico, con un chiaro elemento geografico. Conferma questa tesi il fatto che tutte le novelle ambientate al di fuori dell'Italia hanno sempre un riscontro in qualche fonte o tradizione.

CAPITOLO QUINTO: L'UNITÀ DELL'OPERA

capitolo parziale

2. "QUANTUNQUE VOLTE, GRAZIOSISSIME DONNE"

paragrafo completo

Destinatari privilegiate dell'opera e, in particolare, del discorso proemiale sono le **donne**.

Le donne non solo sono le **protagoniste** di circa la metà delle novelle, ma soprattutto influenzano tutta la **sostanza etico-concettuale dell'opera**, con una particolare relazione che le lega al tema dell'amore.

Nel *Proemio* si dice che **sono loro a necessitare più di tutti di "alcuno alleggiamento"**, perché:

- sono costrette a tenere il più delle volte **"l'amorose fiamme nascoste"**: la passione nascosta, secondo Boccaccio, sarebbe più violenta e accesa di quella palese;
- sono spesso rese prigioniere "da voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri...": questa **clausura** accentuerebbe la loro malinconia;
- hanno **meno possibilità di svago** degli uomini, che riescono ad alleviare la sofferenza grazie a svariati hobby e mestieri.

Alcuni hanno visto nella scelta delle donne il riferirsi a un **"pubblico minore"**, adatto a un' "opera minore". In realtà, il ricorso all'elemento femminile ha ben altro **valore**, non tanto sociologico e comportamentale ma **altamente simbolico e concettuale**.

Le donne della cornice svolgono un ruolo essenziale nell'invenzione e nella preparazione degli espedienti che consentiranno la narrazione novellistica e, di conseguenza, la formazione del libro. Gli uomini sono comunque presenti perché unici garanti di una realizzazione dell' "Ordine" (le donne sono considerate riottose, mobili, instabili) ma la culla della genesi resta l'elemento femminile.

Possiamo dare **tre spiegazioni** a quest'introduzione dell'elemento femminile:

- 1) Boccaccio compie un **transfert personale** nella condizione della donna che gli permette di riscoprire aspetti e sensibilità della propria condizione. E' già avvenuto nella *Fiammetta*.
- 2) Vengono scelte solo le "donne che amano": il tratto costitutivo della nobiltà femminile è quindi la **passione amorosa**, su cui, in generale, convergono le forze più possenti ed irresistibili della natura umana.
- 3) La donna è per Boccaccio tramite e simbolo dell'ideale di poesia cui egli aspira.

Nell'*Introduzione alla Quarta Giornata* Boccaccio viene accusato di "ragion di donne o [...] compiacere loro", invece di "starsi con le Muse in Parnaso". Si ha quindi qui la **contrapposizione tradizionale fra donne e grande poesia**, alla quale Boccaccio risponde dicendo che le Muse sono donne, o, per meglio dire, le donne sono Muse nella concreta e fisica evidenza della loro personalità umana.

La loro forza di ispirazione è grande e il loro potere è quello di spingere a sublimazione le correnti e le pulsioni più profonde dell'essere maschile, un richiamo "verso l'alto" senza il quale non avremmo mai avuto le "favole dei poeti".

A questa filogenia vengono talvolta accostati **manifestazioni inconfutabili di misoginia**, come le dichiarazioni autodenigratorie di Filomena (I, *Intr.*, 74-75) e di Elissa (I, *Intr.*, 76-77) e la durissima novella dello scolare e della vedova (VIII, 7), trasparente e autobiografica anticipazione del tema e del tono del *Corbaccio*.

Si può pensare a **due aspetti sempre compresenti nell'immaginario erotico boccacciano**, compresenza che viene resa evidente e sciolta nella novella IX, 9, quella in cui due giovani chiedono consiglio a Salamone per sapere come ridurre all'ordine le loro riottose coniugi. La tesi ivi sostenuta è quella che proprio in quanto dotate di femminilità sia corporale sia intellettuale, le donne devono essere governate dagli uomini. Quando si allontanano da questa regola sono meritevoli dei peggiori castighi. Per analogia, finisce per essere colpevole e degna di punizione qualsiasi donna si comporti indegnamente nei confronti di un uomo (vd. scolare e vedova).

Rispetto alle donne l'immaginario di Boccaccio è dunque **bifronte**: è un **immaginario maschile** particolarmente robusto e trasparente: da una parte vede una felice condizione generativa nella bellezza femminile che sale fino all'esaltazione dell'elemento poetico che si realizza nell'equazione Muse = donne = Muse; dall'altra, nell'imperfezione caratteriale e nella debolezza fisica ed intellettuale della donna medesima individua i presupposti di quella mancanza di fede e di quella carica oscena, che contraddistinguerebbe tanti esemplari di questa razza.

Questa duplice concezione della donna, superiore e al contempo inferiore rispetto all'uomo, era già insita in **Dante** e in **Petrarca** ma riceve in Boccaccio una **maggiore concretezza e estensività**: anche il sesso, ad esempio, può essere eroico e sublimato come quello di Ghismunda o grottesco e degradante come quello della Ciutazza.