

INDICE

<i>Introduzione. Boccaccio e la seduzione della poesia</i>	I
1 Iniziando dalla fine: le <i>Genealogie</i> e la seduzione della poesia	I
2 Napoli e il mito di Fiammetta	9
3 Le <i>fabule</i> della giovinezza	10
4 Il ritorno a Firenze: un momento di crisi e di rinascita	18
5 I padri di Boccaccio	20
6 Gli innamorati infelici: Fiammetta e Africo	22
7 Il mondo nel <i>Decameron</i>	25

Profilo biografico	37
---------------------------	----

TESTI

Filocolo	45
Il mito letterario di Fiammetta e l'origine del narrare (I, 1, 23-28)	46
Il sogno del re Felice (II, 3)	48
I libri galeotti (II, 4)	50
La quarta questione d'amore del <i>Filocolo</i> (IV, 31)	52
Filostrato	63
La protasi (I, 1-6)	64
La rivisitazione di Cino da Pistoia (V, 60-65)	69
Teseida	73
L'innamoramento nel giardino (III, 5-19)	74
Comedia delle ninfe fiorentine	83
Il canto di Ameto (VIII, 61-109)	84
La novella di Agapes: il vecchio marito (XXXII)	87

Amorosa visione	93
Il trionfo della Gloria e gli eroi francesi (XI, 1-51)	95
L'apparizione di Lia (XLI, 1-48)	98
Elegia di Madonna Fiammetta	101
Il pubblico di Fiammetta: le donne innamorate (Prologo)	102
Il raffinamento intellettuale di Fiammetta (I, 23-24)	104
L'ultima notte degli amanti (II, 11-14, 4)	107
<i>Approfondimento</i> . Rime (XXVI)	110
L'attesa di Fiammetta (III, 7)	111
Il congedo dal suo «libretto» (IX)	113
Ninfale Fiesolano	119
Le ninfe al bagno e il travestimento di Africo (234-246)	120
Il secondo incontro d'amore fra Africo e Mensola (304-311)	127
Decameron	131
L'autografo	133
Proemio	134
La peste (Introduzione alla prima giornata)	140
Il mercante Landolfo e i pirati (II, 4)	146
La meravigliosa bellezza del giardino dei racconti (Cornice, Terza giornata)	152
Re Agilulfo, il saggio (III, 2)	157
Alibech e l'eremita (III, 10)	165
La difesa dell'autore (Introduzione alla quarta giornata)	172
Elisabetta da Messina e il vaso di basilico (IV, 5)	182
Nastagio degli Onesti e la caccia infernale (V, 8)	188
Guido Cavalcanti e la pronta risposta (VI, 9)	195
Peronella, l'audace (VII, 2)	198
Calandrino pregno (IX, 3)	204
Il sogno di Talano da Imola (IX, 7)	209
Il magico volo di Messer Torello (X, 9)	212
La moltitudine delle cose (Conclusione)	231
Corbaccio	237
La donna al risveglio (280-290)	237

	<i>Indice</i>	<i>VII</i>
De casibus virorum illustrium		242
Contro le donne (I, XVIII)		242
De mulieribus claris		246
Un esempio mirabile: una figlia che allatta la madre (Una giovanetta romana, LXV)		246
Genealogie deorum gentilium		249
I poeti non sono bugiardi (XIV, 13)		249
<i>Alcuni nodi bibliografici</i>		253
<i>Bibliografia generale</i>		257

L'ideazione del volume è frutto della collaborazione e della condivisione di interpretazioni e scelte critiche delle due autrici.

A Elisabetta Menetti si devono la stesura dei paragrafi 1 (*Iniziando dalla fine: le Genealogie e la seduzione della poesia*) e 7 (*Il mondo del Decameron*) dell'*Introduzione*, le sezioni antologiche dedicate al *Decameron*, *De casibus virorum illustrium*, *De mulieribus claris*, *Genealogie deorum gentilium* e la *Bibliografia*.

A Elisa Curti si devono la stesura dei paragrafi 2 (*Napoli e il mito di Fiammetta*), 3 (*Le favole della giovinezza*), 4 (*Il ritorno a Firenze: un momento di crisi e di rinascita*), 5 (*I padri di Boccaccio*) e 6 (*Gli innamorati infelici: Fiammetta e Africo*), dell'*Introduzione*, il *Profilo biografico* e le sezioni antologiche dedicate a *Filocolo*, *Filostrato*, *Teseida*, *Comedia delle ninfe fiorentine*, *Amorosa visione*, *Elegia di Madonna Fiammetta*, *Ninfale fiesolano* e *Corbaccio*.

Introduzione

Boccaccio e la seduzione della poesia

I Iniziando dalla fine: le *Genealogie* e la seduzione della poesia

Lo spazio della finzione, scrive Giovanni Boccaccio nel celebre passo della *Genealogie deorum gentilium* (XIV, 3 e 4), è molto ampio: «amplissima quidem fingendi est area». In questa spazialità superlativa, forse infinita, la poesia compie un percorso, camminando con un «corno pieno di finzioni», che costituiscono l'ornamento o gli onestissimi rivestimenti dei significati più diversi. La letteratura di invenzione boccacciana in questa area finzionale, ben descritta dal suo artefice, traccia un percorso che a volte alla critica è sembrato tortuoso e contraddittorio ma che è riconducibile alla concezione di un fare narrativo come luogo dell'immaginario con molti sentieri, tutti percorribili dai lettori (BRUNI 1990). I percorsi della poesia, secondo Boccaccio, sono spesso nascosti e hanno bisogno di essere scoperti e ritrovati dagli interpreti di ogni generazione.

Nel Libro XIV delle *Genealogie* si ritrova lo spirito innovatore che anima le prime opere. Con l'immagine della cornucopia poetica (il 'corno'), come promessa di abbondanze e di letizie, un riflessivo Boccaccio ribadisce la forza incantatrice dell'invenzione, che oggi potremmo definire fantastica.

La sua produzione narrativa e metanarrativa può apparire spezzata in due tempi (la produzione giovanile e quella senile) o in due culture (l'età delle finzioni romanzesche e l'età umanistica) secondo un processo di cesure e fratture – come quella biografica tra Napoli e Firenze oppure quella tra un 'prima' e un 'dopo' Petrarca e, ancora, quella tra il culto di quest'ultimo e il culto di Dante – che restituisce una figura scissa del nostro autore, mentre solo a costo di qualche forzatura i due profili riescono a coincidere. Le divergenze si concentrano in particolare sul capolavoro novellistico, il *Decameron* (1349-1353), che racconta l'epopea dei mercanti (BRANCA 1986) o la rinascita degli intellettuali (PICONE 2002, 2004 e 2008). Un testo narrativo che prepara il

lettore, anzi la lettrice, alla rifondazione del piacere del ‘racconto onesto’ di intrattenimento e di origine cortese (CHERCHI 2004) oppure finalizzato a un insegnamento, limitato alla dimensione comportamentale terrena e tutta umana (BATTAGLIA RICCI 2000). L’elenco delle alternative potrebbe continuare a lungo, spostandosi sulle fonti: classiche, romanze oppure orientali.

Dal giovane Boccaccio, entusiasta narratore e poeta, al maturo Boccaccio umanista, si compie l’arco evolutivo di un intellettuale curioso ma sempre innovatore e sperimentatore, che non rinuncia al gusto del narrare anche nelle opere latine più tarde, fondate sullo studio profondo delle fonti storiografiche e dei testi classici.

La capacità di collezionare memorie erudite è ben documentata nello *Zibaldone Magliabechiano*, con appunti e trascrizioni, che confermano gli interessi eclettici dello scrittore, così come nel *corpus* di venticinque *Epistole* latine è possibile individuare il percorso dell’umanista. Negli anni della maturità, dalla seconda metà degli anni Cinquanta, la misura del collezionismo enciclopedico e la curiosità per storie, esempi e informazioni sulle grandi personalità dell’antichità lo conducono verso nuove imprese letterarie. Oltre a un inventario della cultura geografica classica (il *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus, et de nominibus maris liber*) in questi anni Boccaccio si dedica a scrivere il *De casibus virorum illustrium*, che racconta la vita di personaggi storici ma anche leggendari (come re Artù), che vengono studiati nella parabola delle loro alterne fortune dall’ascesa al potere fino alla loro rovina. Mantenendo vivo il gusto del racconto, lo scrittore sperimenta un nuovo stile narrativo in lingua latina, in cui la narrazione si alterna a profonde riflessioni morali sui casi presentati. Le donne, per esempio, sono una causa della rovina degli uomini più forti e potenti e persino Ercole è stato vinto in modo indecoroso dalle arti della sua amante. Infatti, nel capitolo «Contro le donne», che appare molto vicino al *Corbaccio*, lo scrittore mette in luce in modo molto espressivo il lato più negativo dell’animo femminile: l’inganno (cfr. sezione *Testi*). Così avviene anche nel *Corbaccio*, un’opera enigmatica, che sembra ribaltare l’orientamento ideologico sotteso al *Decameron* e sembra spezzare una logica narrativa del passato con una dura requisitoria contro le donne (cfr. sezione *Testi*).

Tuttavia le amate donne delle opere giovanili non sono del tutto scomparse se poco dopo lo scrittore si dedica a stendere una lista di personalità femminili, che rappresentano oltre alla parte negativa anche la parte positiva e onesta del mondo femminile. Nel *De mulieribus claris* accanto a donne spaventose come Medea, compaiono biografie di donne miti, generose e nobilissime, anche ai limiti della verosimiglianza. Così appare, almeno, la vicenda di una anonima giovane donna romana che, per salvare la madre dalla fame, la allatta

al seno. Una notizia tratta dai classici (Plinio e Valerio Massimo) la cui esemplarità 'storica' si concentra su un particolare 'mirabile' e fuori dall'ordinario, che sollecita commozione e stupore in chi legge. Il tema della compassione e della gratitudine filiale viene offerto dallo scrittore attraverso un caso unico di maternità rovesciata (cfr. sezione *Testi*). In queste opere tarde, in cui è forte l'influenza della letteratura esemplare, la trasfigurazione narrativa si mescola alla ricerca storica delle fonti che, sull'esempio anche di Petrarca, trova nel latino umanistico una nuova vena creativa (CHIECCHI 1990).

Per recuperare l'intera figura dello scrittore occorre, probabilmente, partire da ciò che di imperfetto e di incompiuto resiste alle tenaglie della critica. Diverso da Dante e da Petrarca, ma discepolo di entrambi, Boccaccio mette a frutto le loro diverse lezioni per usare le finzioni poetiche come linguaggio alternativo e credibile rispetto al mondo contemporaneo e al recente passato. Sensibile alla pratica della scrittura d'invenzione (storica, enciclopedica o semplicemente narrativa) Boccaccio continua a lavorare sulla seduzione delle parole. La sua avventura creativa si contiene nel progetto di riconfigurare la realtà medievale con una proposta finzionale moderna e rinnovata.

Per cercare di comprendere l'ampiezza del percorso creativo e umanistico di Boccaccio, proviamo a partire dalla fine, in cui tutti i processi giungono a compimento. E proviamo a cercare nel Libro XIV delle *Genealogie* una risposta ad alcuni interrogativi. Primo fra tutti, la concezione del vero e della finzione poetica.

In un passo delle *Genealogie* (XIV, 16, 1) scrive che i suoi critici (definiti i «guastatori») affermano che i poeti sono «seduttori delle menti» perché con i loro «dolci versi», con il «linguaggio garbato» e con «accurato e ornato discorso» riescono a imprimere le loro inutili fantasticherie in quelli che leggono. Chiama poi a raccolta i poeti antichi contro gli ignoranti, ricordando l'episodio biblico di David che con il suono della sua cetra riesce a calmare l'ira di Saul. E poi ricorda naturalmente Omero, Virgilio, Orazio, continuamente evocati per il «dolce suono» delle loro parole, che sono anche musica.

La parola ornata o finzionale è musica: i poeti e i musicisti seducono con l'armonia e l'artificio delle note e delle parole, che formano – in modi diversi – un testo o una «leggera tessitura». Seducono e incantano ma non corrompono le menti di chi ascolta. Armonia e artificio poetico (*artificium*) sono correlati all'idea dell'incanto, della meraviglia che rapisce l'animo, ma non lo corrompe, anzi, lo migliora.

Queste convinzioni poetiche spiegano assai bene le opere della giovinezza. Per questo giova partire dalla fine: per poter comprendere, nei suoi

esti finali, la dimensione completa di un percorso creativo che si evolve per scarti e per successive acquisizioni.

Procedendo sulla via delle opposizioni boccacciane si incontrano subito gli orizzonti di questa area finzionale, segnati da verità e menzogna.

La teoria della verosimiglianza, che ha nutrito il dibattito critico della narrativa occidentale, viene ricavata dai modelli classici: Cicerone (*De inventione*, I, 19, 27), Quintiliano (*Institutio oratoria*, IV, II, 31), Orazio (*De arte poetica*, 333-334), *Rhetorica ad Herennium* (I, VIII, 13): testi filtrati attraverso le argomentazioni di Dante e Petrarca (BRAGANTINI – FORNI 1995). Si tratta però di una verosimiglianza poetica, in cui l'immaginazione ha più forza della realtà, come lo scrittore spiega nell'ironico passaggio critico dell'*Introduzione alla quarta giornata* del *Decameron*:

Quegli che queste cose così non essere state dicono, avrei molto caro che essi recassero gli originali, li quali, se a quel che io scrivo discordanti fossero, giusta direi la loro riprensione e d'amendar me stesso m'ingegnerei; ma infino che altro che parole non apparisce, io gli lascerò con la loro opinione, seguitando la mia, di loro dicendo quello che essi di me dicono (*Introduzione alla quarta giornata*, 39).

Di fronte all'impossibilità di opporre degli originali, non resta che un mondo di parole e la credibilità del poeta, che è anche seduttore.

La credibilità, tuttavia, è messa a dura prova dal «mirabile» e dal «maraviglioso» degli eventi umani, di cui Boccaccio vuole essere il narratore. La capacità seduttiva dello scrittore, infatti, altera la realtà, perché egli riesce con la sua arte a sospendere chi ascolta in una situazione del tutto nuova. La verità in *verbis* di ogni finzione narrativa è costituita anche da eventi mirabili, poco credibili ma tuttavia poeticamente veri.

L'incanto della parola narrata si avvale soprattutto dell'ingrediente più suggestivo di ogni 'pozione' narrativa, come le manifestazioni dell'umano più straordinarie, che stupiscono e attraggono per l'imprevedibilità a volte inaudita con cui si dispiegano. La sorpresa, su cui lavora Boccaccio a più riprese, deve fare i conti con la verosimiglianza, la quale viene continuamente sottoposta a una forma di tensione dalle metamorfosi dell'impensato o dell'imprevedibile, che accendono la luce del mirabile.

Il mirabile non è per Boccaccio qualcosa di soprannaturale o fatato. È un mirabile umano ed è memoria condivisa, plurale e collettiva dei fatti, dei detti e delle aspirazioni straordinarie di uomini e donne che, attraverso il racconto, rappresentano una civiltà. La sorpresa, inoltre, non nasce

dall'assoluta originalità dell'avvenimento narrato ma proviene piuttosto dalla ripetizione di schemi già pronti, che richiedono nuovi adattamenti e trasformazioni secondo un canovaccio letterario variegato che può conoscere molte combinazioni. Ed è anche ripetizione del memorabile: una rete di concatenazioni di eventi stupefacenti e da ricordare, che si amplia grazie alla serialità di temi, situazioni, linguaggi, intrecci e macrostrutture narrative che Boccaccio riprende e riassume nei suoi romanzi e nelle sue novelle per un pubblico nuovo, cioè moderno. Il «maraviglioso» è, poi, un aggettivo ricco di sfumature che nella prosa boccacciana coinvolge non solo la sfera della visualizzazione di meraviglie ma anche quella delle sensazioni e dei sentimenti.

Le vibrazioni del maraviglioso, tuttavia, disturbano la trasmissione dell'oggettività del vero storico, cui ambisce ogni scrittore medievale. Si sa, infatti, che l'onta che ogni autore vuole evitare è l'accusa di falsità. La menzogna è lo spettro da esorcizzare. La scrittura di seconda mano diventa, così, uno stratagemma utile per giustificare tutte le false immaginazioni.

L'*lauctor* medievale viene sempre descritto, infatti, come un fedele trascrittore di una 'storia vera', che ha altri responsabili e un'origine altra. Ponendo tra sé e il proprio lettore una finzione delle origini del racconto, chi scrive romanzi esplora l'illusione del vero, che è l'insidioso passaggio che porta alla conquista di una terra nuova: la verità della finzione, che si può leggere come una storia quasi vera.

Questa, in breve, è la tensione aperta nelle opere narrative di Boccaccio, alla quale egli cerca di trovare, nel corso del tempo, una soluzione coerente. Ed è una questione che lo scrittore riprende dalla tradizione mitostoriografica mediolatina, cioè dai *clercs* – da Gautier Map a Gervasio da Tilbury o Guglielmo di Malmesbury – dai romanzi anglonormanni o dalla tradizione della *chanson de geste*, in cui la scrittura narrativa si traveste da narrazione storica ma, in quanto del tutto finzionale, gioca con la istoria, trasformandola in narrazione.

Nell'affrontare i rischi dell'invenzione Boccaccio è, quindi, consapevole di questo formulario tecnico, chiuso nella morsa oppositiva tra *fabulae* (false) e *historiae* (vere). La finzione romanzesca e il racconto del vero storico, fin dalle origini, sono divergenti nelle finalità (la finzione e il vero, appunto) ma affrontano un problema comune, che riguarda le modalità della rielaborazione a parole della realtà e, soprattutto, della riflessione che essa comporta.

L'illusoria verità artistica ha bisogno di un campo molto più ampio della realtà stessa: ha bisogno di quell'area di finzione infinita da cui siamo partiti, per poter collocare le divagazioni poetiche. Su questo terreno, libero

dai vincoli della verità, egli insegue i fenomeni illusori e mutevoli della parola narrata, spesso dedicata all'universo intellettuale femminile.

Nella lunga riflessione sull'immaginazione poetica lo scrittore si misura con alcune questioni teoriche dalla notevole tensione innovativa, mentre riprende e 'ricuce' i frammenti di un ragionamento accennato e interrotto più volte nel corso delle sue investigazioni teoriche sul narrare (ZACCARIA 2001).

Il termine *fictio*, usato prevalentemente nel Libro XIV delle *Genealogie*, permette a Boccaccio di circoscrivere i fenomeni illusori della narrazione della realtà. Sempre in questo libro egli tenta poi di mettere a punto una nuova tassonomia terminologica, ritenuta fondamentale per distinguere sfere di significato sovrapposte o intersecate fra loro. Una teoria ancora incerta, infatti, coinvolge i due capisaldi del narrabile, la *fabula* e l'*historia*. Così egli trova nella *fictio* una nuova zona dell'invenzione poetica con una precisa funzione, quella della libera divagazione poetica (MENETTI 2010 e 2012c).

Nel lessico critico boccacciano *fictio* delimita quella parte del processo finzionale che governa il passaggio tra la realtà e la sua rappresentazione letteraria. Intorno a questo termine orbita tutto il ragionamento teorico dello scrittore che tenta più volte di distinguere tra i due valori del verbo latino *fingere*, che può significare 'foggiare con la fantasia' ma anche 'dire falsamente'.

La *fictio*, dunque, circoscrive l'artificio con cui un narratore racconta la realtà. È un artificio o un'arte che ha origine da Dio, il quale infonde questa «grazia» nell'ingegno del poeta; tuttavia tale artificio non è solo il frutto delle abilità retoriche dei poeti. La nuova teoria della finzione di Boccaccio si sviluppa, quindi, tra le contraddizioni e le opposte finalità estetiche che risiedono, principalmente, nello scontro culturale tra i dettami della letteratura esemplare mediolatina e le nuove necessità creative o *fabulose*, sperimentate dallo scrittore con la novella e il romanzo (MAZZACURATI 1996). È difatti il piano della letterarietà a coinvolgere maggiormente lo scrittore, che insegue i poeti contemporanei per giustificare, alla fine, la diversa funzione che egli attribuisce alla verità (SURDICH 2004).

Tra le sollecitazioni di Dante e i consigli di Petrarca, Boccaccio intuisce che è possibile trovare un percorso teorico differente, incardinato su *fabula* e *fictio*. Egli tenta di evitare le secche petrarchesche – comprese tra verità della storia e invenzione della favola – mentre si concentra sull'aspetto più illusorio, visionario e mutevole dell'espressione umana: la *locutio*, intesa come potenzialità linguistica e comunicativa che dà vita alla *fabula*. Al piano esoterico e trascendente egli dimostra sempre di preferire il piano demotico e immanente per le sue novelle o i suoi romanzi e, soprattutto, per le sue

riflessioni sulla narrativa. Il rapporto tra invenzione e verità viene affrontato consapevolmente su un terreno tutto umano e solo letterario.

Come è noto lo scrittore ipotizza una gamma di generi dell'*inventio*, che nascono dalla mescolanza dei *fabulosa* con la verità. Alla tripartizione tradizionale (*fabula*, *historia* e *argumentum*) aggiunge una nuova categoria, che prevede e consente il gioco illusorio dell'invenzione fantastica.

La quadripartizione della *fabula* affronta il nucleo centrale della disputa, da cui nasce la difesa dell'autore: la dignità del testo di invenzione, il cui 'effetto di realtà' o mimesi del reale è vincolato al più ampio e complesso concetto teologico di verità, alla finalità esemplare della predicazione medievale e alla direzione pedagogica e sapienziale della nascente interpretazione umanistica della letteratura di invenzione. Boccaccio si sofferma in particolare su una terza tipologia, più simile alla storia che alla favola, che racchiuderebbe componimenti narrativi che presentano una equilibrata combinazione di eventi, immagini, situazioni probabili (XIV, 7, 7). In questa *fabula* del terzo tipo, quella dei 'poeti famosi', non vigono le regole della *veritas*, perché le *fictiones poetice* di questi componimenti del terzo tipo non sono menzogne. L'intenzione dei poeti, infatti, non è di ingannare, ma di inventare (cfr. sezione *Testi*).

I passaggi chiave – per tutta la teoria del racconto occidentale delle origini – si trovano in XIV, 13, di cui riportiamo alcuni importanti passaggi. Sollecitato dalla lettura del *De mendacio* di Agostino e dell'*Eneide* di Virgilio, Boccaccio si pone il problema della verità della *historia*. La menzogna è una falsità molto simile alla verità («Est enim mendacium, iudicio meo, fallacia quedam simillima veritati», 3), mentre la finzione non è una menzogna e non è simile alla verità. Netta è la distinzione semantica tra *fallere* ('dire menzogne') e *fingere* ('inventare'), da cui derivano, appunto, *fictio* e *fictiones poetice*. Qui, a differenza delle prime argomentazioni, il verbo *fingere* viene assolutamente rivalutato, a discapito del sinonimo più connotato negativamente, *fallere*. *Fingere* non è più un verbo sconveniente e da evitare ma viene riabilitato con piena dignità (XIV, 13, 5). Addentrandosi sempre più tra le ambiguità delle parole, lo scrittore sancisce la separazione tra verità e finzione. La *fictio* non ha rapporti con la verità e, di conseguenza, non può essere giudicata con i criteri estetici della tradizione pedagogica figurale e cristiana.

I poeti fingono ma non ingannano, perché non sono obbligati al vincolo di verità. Il compito del poeta non è ingannare («non ut fallat») ma inventare («sed ut fingat»). Esiste per Boccaccio una dimensione a parte della letteratura d'invenzione e della narrativa che non risiede nella realtà tangibile e che non è *figura* di una *veritas* trascendente, come nel caso dantesco.

La letteratura d'invenzione è un mondo di parole che crea finzioni. Per questo motivo i narratori e i poeti hanno un permesso speciale, che consente loro di divagare. I poeti, scrive Boccaccio, non sono costretti a usare la verità nella superficie delle loro finzioni ma possiedono la licenza di vagare per ogni genere di finzione. L'impossibilità di divagare e di perdersi nelle finzioni equivale alla fine dell'invenzione poetica e conduce al «nichilum» (cfr. sezione *Testi*).

La divagazione è lo spirito vitale che anima la finzione, simulacro ogni volta diverso della realtà. Il reale, in altre parole, non è rappresentabile se non tramite un artificio sottile, molto più sottile di quello usato dagli storici.

Boccaccio con le sue opere narrative sperimenta, consapevolmente, la verità della *fictio* e la compresenza delle due nature del linguaggio creativo e di invenzione: quello che permette di ricreare una realtà e quello che consente di alterare questa stessa realtà. La fondazione di un nuovo concetto di finzione va di pari passo con l'acquisizione dell'artificio retorico come luogo di compensazione del reale, anche nei suoi aspetti più sorprendenti.

Siamo tutti esseri narrativi, perché raccontare storie (per spiegare, rappresentare o dimostrare esemplarmente) è insito nella natura umana. È insomma dote naturale delle donne e degli uomini parlare (*locutio*) e inventare (*fabula*): «fabula est locutio». Con l'affabulazione si spiega e si comunica una visione del mondo con una forte carica civilizzatrice.

Per Boccaccio i poeti, esperti di favole, riescono a descrivere la realtà o ciò che si è trovato della realtà grazie alla forza delle immagini che riescono a evocare, restituendo, per esempio, un crepitio delle fiamme o il fragore dei venti o i mormorii delle onde e persino le ombre dei boschi (XIV, 17, 5).

La sperimentazione narrativa di Boccaccio nasce, quindi, con la scommessa di contenere con l'artificio retorico sia gli aspetti più prosaici o 'realistici' d'ambiente, sia situazioni narrative non realistiche, ma mirabili e inverosimili: aspetti anche propriamente meravigliosi o fantastici. Le opere del Boccaccio sono «fabulose», immaginate per quello spazio della finzione, in cui i poeti possono girovagare in piena libertà.

Il valore artistico dell'espressione letteraria consente di individuare la funzione della letteratura come luogo illusorio in cui le tensioni del reale (vero o falso) in fondo svaniscono. Dalla riscrittura di quei principi che hanno contribuito alla nascita del romanzo europeo, proviene l'ispirazione a ripensare al compito progettuale della finzione che si mantiene in equilibrio tra il vero e il mirabile.

Si può ora tornare all'inizio della storia del nostro scrittore, dopo aver esplorato le sue ultime riflessioni sulla poesia. La vitalità fantastica del romanzo cortese, assorbito durante gli anni vissuti a Napoli, rappresenta il

primo vero innamoramento del giovane scrittore per gli incantamenti delle *fabule* e il terreno di gioco su cui misurare il proprio talento di mediatore tra la realtà e la sua invenzione.

2 Napoli e il mito di Fiammetta

Quello che si realizza a Napoli tra il giovane Boccaccio e Cino da Pistoia si potrebbe definire un vero e proprio incontro del destino, quasi il simbolo dell'ineluttabilità di una vocazione letteraria.

Siamo nel terzo decennio del Trecento: Giovanni, adolescente, ha seguito il padre da Firenze alla capitale angioina, dove approfondisce il suo tirocinio mercantile presso l'importante fondaco dei Bardi e, parallelamente, è costretto a intraprendere lo studio del diritto, fondamentale per la carriera che era stata pensata per lui in famiglia, ma del tutto estraneo agli interessi del giovane. E proprio allo Studio napoletano invece Boccaccio incontra Cino da Pistoia, celebre professore di giurisprudenza appena approdato nella capitale angioina, ma, soprattutto, grande poeta stilnovista, amico di Dante e cantore dell'amata Selvaggia.

Accanto al magistero di Cino, l'altra grande pietra miliare della formazione letteraria di Giovanni è rappresentata dalla frequentazione della corte partenopea, con la sua straordinaria biblioteca. I volumi a disposizione del giovane Boccaccio spaziano dai grandi autori della classicità, ai romanzi della letteratura francese, dalla storiografia latina alle più celebri raccolte liriche romanze, fino ai cantari come il *Floire et Blancheflor*. Si realizza così un apprendistato umanistico, prima ancora che poetico, che non ha la sistematicità degli studi regolari, di cui Boccaccio lamenterà la mancanza ancora nelle tarde *Genealogie*, ma che lo mette a contatto diretto con i testi e che gli permette di sviluppare liberamente quella che sarà la cifra costante di tutta la sua produzione: la passione narrativa.

La corte angioina, oltre che per la sua biblioteca e i suoi intellettuali, è fondamentale nella formazione di Boccaccio anche per la sua raffinata vita mondana e galante, per i suoi riti e incontri, per lo splendore cortigiano che la anima. Il giovane borghese, che vi può accedere proprio grazie alla ricchezza e alle entrate del padre mercante, ne rimarrà del tutto ammaliato e porterà con sé, una volta tornato a Firenze, la nostalgia struggente di questo mondo incantato che nutrirà il suo immaginario cortese per tutta la vita (ALEANO 2012). Echi delle raffinatezze e dei rituali angioini ritornano in quasi tutte le opere di Boccaccio, ma la traccia più celebre e fondante dell'esperienza

mondana partenopea è senza dubbio la figura di Fiammetta, mito esistenziale e letterario, donna amata, ispiratrice e prima destinataria di quasi tutte le sue opere. *Senhal* che rimanda con evidenza alle fiamme della passione (quasi una sorta di anti-Beatrice), dietro il suo nome si è voluto vedere, infondatamente, la figura storica di Maria d'Aquino, figlia naturale di Roberto d'Angiò e dunque indissolubilmente legata alla corte di Napoli. Al di là di una passione mai estinta da parte della critica e dei lettori nel voler attribuire un volto e un nome reali alle 'amate' della letteratura, l'identificazione nasce anche da una serie di 'indizi' che Boccaccio dissemina nelle sue opere a proposito di Fiammetta, di cui per esempio nel *Filocolo* (I, 1 e IV, 16) si celebrano i natali regali (anche se poi nella più tarda *Comedia delle ninfe fiorentine* 'decade' a figlia legittima di una nobildonna amata da re Roberto). Ma è un'operazione tanto pericolosa quanto vana voler ricercare delle risposdenze storiche e biografiche precise dietro una figura che non solo possiede tutti gli attributi canonici della donna amata (è giovane e bionda, appartiene a un grado sociale superiore, viene incontrata in primavera, durante una funzione del sabato santo), ma muta nel tempo attraverso le diverse opere, come dimostra l'esempio appena citato (DELCORNO 1994).

Quello che realmente importa alla comprensione della poetica boccacciana è perciò non certo l'identità della donna amata, ma il ruolo che riveste nella costruzione letteraria. Ciò che maggiormente contraddistingue Fiammetta è il riconoscimento della sua coscienza letteraria: nel *Filocolo*, Ascalion la elegge regina delle questioni d'amore (IV, 18, 2); il *Teseida* le è dedicato per il suo intelletto e le sue conoscenze letterarie e nel *Decameron* (IX, 5, 5) a lei viene demandata la dichiarazione di poetica più importante. Boccaccio attua dunque una sorta di 'rivoluzione interna', facendo della donna non più solamente l'oggetto del proprio canto, ma proiettando su di essa alcune funzioni autoriali, fino ad arrivare – in una sorta di *transfert* letterario – a innalzarla al ruolo di narratrice e protagonista nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, in cui l'io narrante è proprio quello di Fiammetta.

3 *Le fabule della giovinezza*

È Boccaccio stesso, nelle *Genealogie deorum gentilium*, ricostruendo le tappe della propria 'carriera' (con un grado di sincerità che andrà ben soppesato), a informarci che la vocazione a narrare nacque in lui quando ancora era un bambino e, in maniera del tutto spontanea, lo portò a comporre «aliquas fictiunculas», ovvero qualche finzioncina (XV, 8: «Nam satis memor sum, non dum ad septimum etatis annum deveneram, [...], et ecce, ipsa impellente

natura, fingendi desiderium affuit, et si nullius essent momenti, tamen aliquas fictiunculas edidi»; «ricordo bene che non ero ancora giunto ai sette anni di età, [...] quand' ecco, sotto la spinta della natura, si accese il desiderio di comporre; e sebbene fossero per nulla importanti, pure feci alcune composizioni»). La prima prova poetica che però sia giunta fino a noi è rappresentata sul fronte latino dall'*Elegia di Costanza* (1332), carme dialogico che, pur rifacendosi al genere sepolcrale classico, lo innerva di una sensualità e concretezza che ritroveremo nel Boccaccio più maturo, mentre sul fronte volgare abbiamo la *Caccia di Diana*. Ascrivibile con buona approssimazione al 1334, la *Caccia* è un poemetto che nella scelta del metro (la terzina) e nella forte componente allegorica (grazie alla potenza perfezionante d'Amore gli animali catturati dalle protagoniste nel corso di una caccia in onore di Diana si trasformano in uomini) si richiama al modello dantesco. Se ai nostri occhi l'opera patisce di una certa farraginosità e non regge il confronto con le prove successive (tanto da non essere compresa nell'antologia che si propone), vi sono però due elementi che ritorneranno costantemente nella poetica boccacciana: il confronto-scontro tra castità e passione (incarnato qui dalle divinità di Diana e Venere) e la presenza in scena dell'autore stesso (qui sotto forma di cervo).

L'esordio volgare di Boccaccio è dunque sotto il segno della poesia, nel solco di una tradizione che l'aveva senza dubbio privilegiata rispetto alla prosa (si pensi solo a Dante e Petrarca), ma è significativo che, rifacendosi al proprio padre d'elezione (Dante), la scelta di Boccaccio ricada su di un metro narrativo-descrittivo quale è la terzina, adatta in questo ad assecondare l'ispirazione dell'autore che è, e sempre rimarrà, essenzialmente diegetica.

La prima grande prova del periodo napoletano è rappresentata invece dal *Filocolo*, vastissimo romanzo in prosa, che ripercorre e nobilita la materia d'amore e avventura oggetto fino a quel momento – a detta di Boccaccio – dei «fabulosi parlari degli ignoranti», ovvero di poemi e cantari di ampia fortuna europea la cui trasmissione di tipo rielaborativo (soggetta cioè a continue trasformazioni) rendeva il concetto di autorialità molto fluido e la forma testuale 'aperta' (KIRKHAM 2001). Anche se la cronologia delle opere predecameroniane non è del tutto pacifica (e conosce oscillazioni anche rilevanti tra i diversi critici), si può assegnare la composizione dell'opera agli anni 1336-1338, dunque nel pieno della giovinezza di Boccaccio.

Al centro del racconto c'è la storia d'amore di Florio, figlio del re di Spagna Felice, di fede pagana, e Biancifiore, orfana di nobili genitori romani e cristiani, allevata a corte assieme al giovane principe. Una volta divenuti adolescenti i due protagonisti si innamorano perdutamente, ma vengono subito separati per volere

del re che vende la fanciulla a dei mercanti. Florio, assunto il nome ‘parlante’ di Filocolo (‘affaticato d’amore’ secondo il greco un po’ zoppicante di Boccaccio), parte alla ricerca dell’amata e, dopo lunghe peregrinazioni per il Mediterraneo, la trova infine prigioniera in una torre dell’Ammiraglio di Alessandria. Dopo che il protagonista libera l’amata e si unisce con lei, si ha il lieto fine romanzesco: l’agnizione dei nobili natali di Biancifiore permette ai due giovani di sposarsi e Florio, seguito da tutto il suo popolo, si converte al cristianesimo.

Basta questo breve riassunto per comprendere come il racconto boccacciano si sviluppi seguendo alcuni dei più diffusi schemi romanzeschi, propri già del romanzo greco: l’amore ostacolato di due giovani virtuosi è il motore di una serie di avventure che portano l’eroe a vagare per luoghi lontani ed esotici fino al ricongiungimento finale con la donna amata, allontanata da lui proprio all’inizio della storia da uno o più antagonisti. *L’happy end* è assicurato dal vincolo coniugale e dal superamento – attraverso rivelazioni sorprendenti – degli ostacoli sociali che separavano i due innamorati.

Su di una trama già nota dunque Boccaccio costruisce un romanzo assolutamente rivoluzionario, indispensabile per comprendere anche l’ispirazione e molti temi del *Decameron* (ed è per questo che a esso è stato dedicato largo spazio nella sezione antologica).

Il primo elemento fondamentale, che ritornerà costante nelle opere successive, è la matrice (pseudo)autobiografica posta alla base del narrare.

È Fiammetta infatti che richiede all’autore, in virtù del loro legame amoroso, di narrare la storia dei due giovani per poterli riscattare dallo scempio dei loro rozzi cantori. Dunque, come si diceva, l’istanza letteraria viene proiettata su una figura, a sua volta letteraria, che permette a Boccaccio un raffinato gioco di specchi e rimandi (a cui si aggiunge anche il personaggio di re Ilario, indicato – alla fine del libro – come la prima fonte del racconto). Se il nome di Fiammetta non è esplicitato nel prologo (dove si parla della donna amata come della figlia di re Roberto), la sua identità viene invece celebrata nel quarto libro in cui la ritroviamo come regina delle ‘questioni d’amore’. È questo senza dubbio uno dei passaggi più meritatamente celebri del romanzo, da sempre indicato dalla critica come una straordinaria anticipazione della cornice del *Decameron*. In una pausa forzata del viaggio di ricerca, Florio/Filocolo si trova infatti a partecipare, proprio a Napoli, a un festoso gioco cortese organizzato in uno splendido giardino da un gruppo di giovani aristocratici che si diletano ad affrontare tredici questioni inerenti l’amore, sottoponendole al giudizio della loro ‘sovrana’. Le somiglianze con la struttura che regge le cento novelle sono troppo evidenti per soffermarvisi; occorre invece mettere in rilievo le peculiarità dei principi che regolano la soluzione dei quesiti.

Questi da un lato si discostano nettamente dall'orizzonte ideale della cultura in cui pure affondano le radici, ovvero quella cortese, che poneva al centro l'amore sublimato di tipo extraconiugale, considerato l'unica forma d'amore nobile, proponendo invece un'etica borghese per cui il primato morale spetta sempre all'unione coniugale (BRUNI 1983). Dall'altro, proprio questa loro impostazione morale e la sicura guida di Fiammetta come interprete e portatrice di una verità, distanziano queste questioni dall'apertura problematica e sfumata del *Decameron*, in cui è il lettore a essere chiamato in causa come primo giudice. Lo iato si può osservare tanto meglio nelle due storie che trapassano, con poche ma significative varianti, dal *Filocolo* al *Decameron* (sono la quarta e la tredicesima questione rielaborate in *Dec.* X, 5 e X, 4).

Un filo rosso lega la prima grande opera in prosa ai due poemi che la seguono, accomunati tra loro dalla scelta di un'ambientazione nell'antichità. Il *Filostrato* e il *Teseida*, collocabili in anni molto vicini, tra il 1339 e il 1341 (anche se critici del calibro di Vittore Branca e Pier Giorgio Ricci ritengono il *Filostrato* anteriore al *Filocolo* e assegnabile al 1335), rappresentano infatti lo sviluppo di temi e situazioni già presenti nel *Filocolo*.

Innanzitutto la dimensione metaletteraria, la riflessione sulle ragioni del comporre, è al centro di entrambi i poemi: nel *Filostrato* l'opera, ispirata dalla donna amata (qui cantata come Filomena, ovvero appunto 'colei che è amata'), viene presentata come del tutto consonante al vissuto dell'autore (il protagonista, con la sua sofferenza amorosa rappresenta cioè una sorta di alter-ego di Boccaccio: «in guisa tal che mostri il dolor mio / nell'altrui doglie» I, 5, 4-5) e insieme come 'terapeutica', dal momento che proprio attraverso il canto il poeta stempera la propria infelicità e fa dell'oggetto libro il tramite tra sé e la propria amata; nel *Teseida*, dedicato esplicitamente a Fiammetta, il canto si fa mezzo di riconquista nei confronti della donna, ancora una volta con evidenti nessi analogici con la biografia (a sua volta romanzata) del poeta. Si tratta dunque dell'approfondimento di quell'istanza pseudoautobiografica, già vista nel romanzo, e che ritroveremo anche nelle opere successive.

In secondo luogo lo sperimentalismo che aveva già caratterizzato il *Filocolo* si concentra ora sul metro: se le avventure di Florio inauguravano il romanzo volgare italiano, per i due poemi Boccaccio 'inventa' l'ottava, il metro che rimarrà per secoli la forma della poesia epico-narrativa. Circa l'origine della forma metrica, che conosce senza dubbio la sua prima attestazione a noi nota con il *Filostrato*, i pareri degli studiosi non sono unanimi: se Carlo Dionisotti, seguito da molti (PICONE 1977; GORNI 1978; DE ROBERTIS 1984), fa risalire la sua ideazione a Boccaccio, altri (in particolare BALDUINO 1982)

ritengono più probabile un suo sviluppo dalle forme laudistiche o una sua nascita nell'ambito dei cantari (di cui però ci rimangono solo esempi posteriori al *Filostrato*). Al di là di ogni dubbio è però Boccaccio a fare del metro una forma stabile e di straordinaria fortuna, proprio per la vocazione narrativa e descrittiva della struttura (nella sua forma toscana sei versi a rima alternata, chiusi da un distico a rima baciata: ABABABCC) che si presta perfettamente sia all'istanza diegetica, sia a quella lirica.

Un terzo elemento, fondamentale nella poetica boccacciana, è il legame istituito dall'autore tra le diverse opere, che finiscono per divenire tessere, tappe, di un'unica grande trama narrativa. All'inizio del *Filostrato* infatti Boccaccio riporta una questione sorta in una corte d'amore a cui aveva partecipato, con un'evidente ripresa dell'undicesimo quesito del *Filocolo*, in cui ci si domandava se fosse più piacevole vedere la propria amata, ragionare di lei o pensarla. Rispetto al precedente romanzesco la risposta che l'autore dà nel *Filostrato* è diversa (prevale il senso della vista sul puro pensiero), a segnare, simbolicamente, uno sviluppo dell'ideale amoroso, frutto dell'esperienza, che poi si problematizzerà ulteriormente fino ad arrivare al *Decameron*.

Ritornando al tema mitologico che accomuna i due poemi, se il primo riprende un episodio del ciclo troiano, sviluppando la storia d'amore e tradimento di Troiolo e Criseida, il *Teseida* si rifa al mito di Teseo e Ippolita, regina delle Amazzoni, approfondendo le vicende dei due prigionieri tebani Arcita e Palemone innamoratisi di Emilia, sorella della sovrana. Ma in entrambi i casi la materia antica è ampiamente rivisitata in chiave medievale e cortese: il mondo omerico è infatti filtrato dalle moltissime riprese che tra XIII e XIV secolo fecero del ciclo troiano uno dei filoni classicheggianti più amati dal pubblico europeo (basti qui citare il *Roman de Thèbes* e il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure, la celebre *Historia Troiana* di Guido delle Colonne, e i loro volgarizzamenti), mentre la saga di Teseo e dei suoi prigionieri tebani, al di là dei modelli epici, in particolare la *Tebaide* di Stazio, e della probabile fonte bizantina rappresentata dal *Digenis Akritas*, attinge grandemente alla tradizione lirica romanza e alla sua topica: «nel *Teseida* gli eroi sono cavalieri e come cavalieri sono principalmente al servizio di un ideale d'amore» (SURDICH 2001, p. 54).

Il protagonista del *Filostrato*, pur appartenendo alla nobile schiera dei principi troiani celebrati dall'epica, diventa in Boccaccio essenzialmente un innamorato nei cui tormenti rispecchiarsi, secondo il già visto meccanismo dell'identificazione. La componente guerresca ed eroica non manca, e permette lunghe descrizioni di battaglie fino a giungere allo scontro finale in cui Troiolo trova la morte per mano di Achille, ma non è questa che caratterizza

realmente il protagonista. In principio ostile e sprezzante verso l'amore – sul modello di Ippolito – il giovane figlio di Priamo viene conquistato da una vera e propria malattia amorosa: l'immagine iniziale di combattente viene subito sostituita da quella di vinto, vittima di una passione totalizzante che si trasforma presto in un altrettanto assoluto dolore per la separazione e in un vero dramma della gelosia. Questo profluvio di sentimenti si rivela attraverso il lamento sentimentale che piega l'argomento epico verso l'elegia. I monologhi effusivi di Troiolo, dominati dalla nostalgia per una felicità appena vissuta e subito strappatagli, innestano infatti la vena elegiaca all'interno del canto narrativo: in questo senso il protagonista del *Filostrato* anticipa quella che sarà la 'rivoluzione' elegiaca della *Fiammetta*. Troiolo, come poi Fiammetta, è non solo protagonista e vittima di un amore infelice, ma – soprattutto – ne è narratore e cantore: sia l'apice della gioia, sia il momento di massima nostalgia si sciolgono infatti nel canto. Celebre e di straordinario interesse metrico è l'adattamento della canzone di Cino da Pistoia *La dolce vista e 'l bel guardo soave* con cui Boccaccio dà voce al dolore del giovane per la lontananza della propria donna (V, 62-65, cfr. sezione *Testi*): un omaggio ostentato al proprio maestro e, insieme, una prova di autorialità forte dato che Boccaccio, nel momento stesso in cui dichiara le proprie ascendenze letterarie, mostra tutta la sua capacità di rinnovare e rendere 'altro' la tradizione a cui attinge. È questa una delle molte costanti che si possono rintracciare nella poetica boccacciana: l'impiego dei modelli letterari e culturali, sia antichi che medievali, è insieme pervasivo – secondo il dettame classico dell'imitazione – e profondamente innovante. Boccaccio non si limita a una ripresa che funga da citazione, da sigillo colto, ma trasforma e 'rivitalizza' la tradizione attraverso una pratica emulativa che diventa poi cifra dell'imminente Umanesimo.

Tornando ai protagonisti dell'opera, se Troiolo, con il suo animo malinconico, anticipa in qualche misura l'approfondimento psicologico che Boccaccio svilupperà poi nella sua eroina elegiaca, la figura di Criseida rappresenta, al di là dei modelli topici, una femminilità che ha tratti e caratteristiche originali: donna esperta della vita e dell'amore in quanto vedova (seguendo in questo la precettistica di Andrea Cappellano), alla spinta emotiva del principe tebano contrappone un eros disinibito e quasi rivendicato (anticipando in questo tante protagoniste del *Decameron*). È il suo spirito pratico, attento alla propria convenienza, che una volta passata nel campo greco la fa cedere alla corte di Diomede, senza vivere la scelta come un tradimento: quello che per Troiolo è la rottura di un patto amoroso indissolubile, e pertanto una ferita esistenziale, è invece per Criseida un naturale adattarsi alle mutate circostanze, privo di qualsiasi risvolto tragico o connotazione morale.

Ben diversa la protagonista femminile del *Teseida*, il cui nome, per la prima volta in Boccaccio, trova spazio anche nel titolo. È Fiammetta stessa, a cui l'autore invia il suo libro in dono affinché ne decida l'intitolazione, a stabilire che esso sia *Teseida delle nozze d'Emilia*. Mentre *Teseida* rimanda immediatamente ai grandi modelli epici latini (è infatti costruito sul calco di *Eneide*, *Tebaide*, *Achilleide*), la specificazione che segue rimanda invece al tema amoroso e all'eroina femminile.

Se già il *Filostrato* faceva i conti con la materia epica, con il *Teseida* l'intento di Boccaccio diventa più ambizioso: in chiusura l'autore proclama infatti, rivolgendosi direttamente al proprio libro, di inaugurare il genere epico in lingua volgare: «ma tu, o libro, primo a lor cantare / di Marte fai gli affanni sostenuti, / nel volgar lazio più mai non veduti» (XII, 84, 6-8). Dunque un'affermazione esplicita, che però va messa a confronto con le altre dichiarazioni disseminate all'interno della complessa struttura dell'opera. Al di là della canonica suddivisione in dodici libri, sul modello dell'epica latina (McGREGOR 1991), il *Teseida* è infatti incorniciato da una lettera in prosa a Fiammetta, in cui Boccaccio espone le ragioni del suo narrare (come si diceva dovuto alla volontà di dilettere la donna amata ormai ostile), da una serie di sonetti-rubrica che scandiscono l'inizio di ogni libro, e infine da due sonetti conclusivi, uno rivolto direttamente dall'autore alle Muse perché offrano a Fiammetta l'opera e decidano con lei il titolo («e con lei insieme il nome date e 'l canto / e 'l corso ad esse, se ne le cal tanto», 13-14), l'altro, di risposta, in cui le Muse stesse rivelano l'approvazione di Fiammetta e la scelta della titolazione. Ebbene, sia nella epistola dedicatoria, sia nei sonetti conclusivi, l'accento batte pressoché unicamente sulla materia amorosa del canto:

E acciò che l'opera sia verissimo testimonio alle parole, ricordandomi che già ne' dì più felici che lunghi io vi sentii vaga d'udire e tal volta di leggere una e altra istoria, e massimamente l'amorose [...] trovata una antichissima istoria e alle più delle genti non manifesta, bella sì per la materia della quale parla, che è d'amore, e sì per coloro de' quali dice, che nobili giovani furono e di real sangue discesi, in latino volgare e per rima, acciò che più diletasse, [...] ho ridotta (*A Fiammetta*, Lettera proemiale).

La più tua donna ch'essa di costoro,
 gli altrui riletta amori a sé recando,
 fra sé soletta disse sospirando:
 «Ahi, quante d'amor forze in costor foro!»
 (*Risposta delle Muse*, 5-8).

È dunque come se – in un gioco di specchi e diffrazioni che ritornerà spesso in Boccaccio – la dicotomia tra epos e romanzo, che trova un'unità nel titolo, si evidenziasse invece nelle dichiarazioni poetiche in apertura e chiusura del poema.

E del resto la materia epica nella narrazione lascia presto il posto alla stagione degli amori di Arcita e Palemone: dei dodici libri di cui si compone il poema solo i primi due sono incentrati sulle imprese di Teseo, eroe 'civilizzatore' (SURDICH 2001) che prima vince le Amazzoni, cancellando i loro costumi antisociali (ne sposa la regina, reintroducendo il vincolo matrimoniale), e poi abbatte il dominio tirannico di Creonte. La novità della sua figura, benigno portatore di civiltà e giustizia più che guerriero tradizionale, viene presto messa in ombra dalla storia sublime di amore e amicizia dei due giovani tebani. Quest'ultima si sviluppa attraverso un raffinatissimo gioco di intarsi che recupera i più nobili *topoi* della tradizione elegiaco-amorosa classica e medievale, oltre che i modelli epici per quanto riguarda l'amicizia maschile. Infatti se l'innamoramento di Arcita e Palemone (riportato nella sezione *Testi*) avviene secondo i moduli tradizionali della lirica amorosa, in un contesto massimamente stilizzato, il loro rapporto amicale, in cui la competizione per Emilia non avrà mai la meglio sulla reciproca fedeltà, riprende con grande eleganza i modelli epici di amicizia maschile (si pensi alla coppia eroica virgiliana di Eurialo e Niso) innervandoli di elementi cavallereschi (i due si battono infine a duello, in un torneo 'd'amore' organizzato da Teseo). Ciò che prevale su tutto è infine la cortesia, che fa sì che Arcita, vittorioso ma ferito a morte, consegna Emilia al rivale Palemone (BRANCA 1967).

L'apoteosi amorosa, rappresentata dal matrimonio, è dunque insieme anche epico-cavalleresca, perché ottenuta attraverso uno scontro eroico e con la benedizione del re Teseo.

Che il *Teseida* rappresenti, come molta critica ha rilevato, un progetto non riuscito, o piuttosto una sperimentazione su più piani (epico e amoroso insieme), si pone comunque su una linea di continuità rispetto al *Filostrato* e al *Filocolo*, sia per la ricerca formale, sia per la forte componente amorosa che si va sempre più problematizzando e approfondendo di opera in opera.

Al di là delle singole peculiarità dei due poemi, quello che più importa evidenziare è quanto Boccaccio nei suoi ultimi anni napoletani sperimenti e sviluppi le potenzialità dell'ottava come metro capace di narrare le armi e descrivere gli amori, ponendo le basi della grande stagione cavalleresca italiana con i poemi di Boiardo, Ariosto e Tasso.

4 Il ritorno a Firenze: un momento di crisi e di rinascita

La svolta esistenziale rappresentata dal ritorno a Firenze nell'inverno del 1340 comporta per Boccaccio anche un nuovo percorso di sperimentazione, caratterizzato inizialmente dal recupero e rinnovamento delle forme tradizionali della letteratura toscana due-trecentesca.

Il rientro in patria al seguito del padre è un momento di crisi sul piano personale: Boccaccio, abbandonata la vita partenopea e tutti i legami, anche affettivi, che aveva intrecciato, viene catapultato in una realtà comunale difficile, sia dal punto di vista politico, sia finanziario. Se la crisi economica di metà Trecento incombe su tutto il tessuto sociale cittadino, quella familiare è già in atto: il padre, che aveva interrotto i rapporti con la compagnia dei Bardi, si trova in serie ristrettezze e l'arrivo a Firenze segna così anche un netto mutamento di tenore di vita per l'intera famiglia.

Di tutte queste difficoltà, ciò che traspare sul piano letterario è un'accentuata tendenza all'idealizzazione nostalgica di Napoli e della vita cortese, che finisce per diventare il polo positivo da contrapporre alla negatività del presente fiorentino, come ancora emerge con forza in un testo risalente a qualche anno dopo il trasferimento, l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, in cui le gioie amorose della protagonista, legate all'ambiente partenopeo raffinato e solare, vengono infrante dal ritorno a Firenze del suo amante, richiamato a forza (così almeno lui racconta) dal padre.

La prima opera la cui composizione è ascrivibile al rientro in patria è, come il titolo lascia presagire, la *Comedia delle ninfe fiorentine*. Databile al 1341-1342, l'opera a prima vista pare avere diversi punti di contatto con la *Caccia di Diana*, esordio volgare dell'autore. Boccaccio infatti recupera per la *Comedia* la terzina dantesca già sperimentata nella *Caccia* e rispolvera l'allegorismo con cui aveva inaugurato il suo percorso poetico; inoltre anche in questo caso fa del suo canto l'occasione per tessere le lodi delle più celebri donne della città.

La narrazione segue le vicende di Ameto, rozzo pastore che vive d'istinti, isolato dal consorzio umano, il quale, attraverso l'incontro con sette bellissime ninfe, realizza un processo di umanizzazione e perfezionamento che lo conduce alla consapevolezza di sé e alla contemplazione divina.

L'allegoria – nelle sue linee di fondo – è paragonabile a quella sottesa alla *Caccia*: in entrambi i casi l'incontro e il sentimento amoroso sono fonte di innalzamento nella scala dell'essere, portando l'uomo alla realizzazione di sé. Ma sia la costruzione narrativa, sia la portata morale della *Comedia* sono senza dubbio più articolate e problematiche rispetto all'opera napoletana.

Innanzitutto dal punto di vista strutturale la *Comedia* rappresenta una forma complessa, alternando parti in terzine ad altre in prosa (si tratta dunque tecnicamente di un prosimetro): se il precedente più illustre e cronologicamente vicino è la *Vita Nuova* dantesca (anche per il tema del perfezionamento amoroso), in Boccaccio c'è anche la memoria dei grandi testi filosofici della scuola di Chartres e del loro modello antico, il *De consolatione Philosophiae* di Boezio (SURDICH 1987; TERRUSI 2007). La stessa complessità emerge anche sul piano del significato: a prima vista il percorso di Ameto risulta incongruo perché il raggiungimento della dimensione spirituale arriva al termine di una serie di sollecitazioni sensuali, a volte anche molto esplicite. Le sette ninfe infatti, con la loro fisicità e i loro racconti, suscitano nell'adepto sentimenti e desideri tutt'altro che sublimati. Ma se si guarda al percorso nel suo complesso si può forse trovare un'unità di senso. Ameto infatti attraversa i diversi gradini del suo percorso di 'iniziazione' con una consapevolezza via via sempre maggiore: nella fase iniziale accoglie l'apparizione delle ninfe e le storie con cui si raccontano facendo prevalere la percezione sensibile sull'intelletto; man mano che il protagonista procede verso la verità e la visione divina, ecco che acquista sempre più la capacità di reinterpretare il proprio percorso alla luce della ragione, attribuendo un nuovo significato al messaggio di cui le sette donne si erano fatte portatrici.

Al di là della componente allegorica, spia di interessi e conoscenze che Boccaccio era andato maturando, un elemento di grande interesse del *Ninfale d'Ameto* (altro nome con cui è nota la *Comedia*) è rappresentato dalla dimensione novellistica. I racconti attraverso cui le ninfe si presentano ad Ameto, ripercorrendo la storia dei loro amori, hanno infatti la consistenza e in molti casi la felicità narrativa di vere e proprie novelle, non di rado animate da un gusto malizioso per la beffa e l'avventura erotica che ritroveremo, con un più ampio sviluppo, nel *Decameron*.

Impianto allegorico, istanze morali, passione descrittiva e mai sopito gusto per la narrazione stentano a trovare equilibrio e coesione nella *Comedia*; forse per questo nell'opera che cronologicamente la segue Boccaccio compie una scelta più netta a favore della dimensione allegorica, riallacciandosi esplicitamente al grande modello dantesco.

I cinquanta canti dell'*Amorosa visione* sviluppano infatti un percorso di iniziazione al centro del quale vi è l'autore-protagonista che, guidato da una donna bellissima, attraversa le sale e il giardino di un nobile castello, fino a giungere davanti alla propria amata, Fiammetta. Qui, sul punto di possederla, all'improvviso si ridesta dal sonno e dunque l'*'amorosa visione'* scompare, mentre la sua guida lo redarguisce invitandolo a rivolgersi alla Virtù.

Se gli elementi strutturali (metro, suddivisione in canti, narratore-protagonista, allegorismo) rimandano con ogni evidenza alla *Commedia*, basta riflettere sul tono parodistico della conclusione per percepire lo scarto profondo rispetto alla dimensione etico-religiosa del poema dantesco. Come ha messo ben in rilievo Lucia Battaglia Ricci l'interesse quasi esclusivo di Boccaccio si riversa sul piano mondano, sull'esperienza sensibile, mentre gli orizzonti e gli ideali ultraterreni del viaggio di Dante rimangono relegati nell'*Amorosa visione* a una sorta di dichiarazione di intenti (BATTAGLIA RICCI 2000). Questa fedeltà, sempre caratterizzata dallo scarto e da una inestinguibile diversità, è forse la chiave di lettura più convincente del fondamentale rapporto che il nostro autore instaura con Dante.

5 I padri di Boccaccio

È infatti quella verso Dante una passione profonda, pervasiva, che accompagna Boccaccio lungo l'intero arco della sua vita con i connotati di un vero e proprio culto. Se, come abbiamo visto, in terzine dantesche sono sia la prima opera volgare di Boccaccio (la *Caccia di Diana*) sia le composizioni che inaugureranno la stagione fiorentina (*Comedia delle ninfe fiorentine*, *Amorosa visione*), tutta la sua produzione è in modi e forme diverse attraversata dal magistero dantesco. Basti pensare all'elenco di *auctores* proposto al termine del *Filocolo* (V, 97, 5-6):

A te la bella donna si conviene con pietosa voce dilettere, e confermarla ad essere d'un solo amante contenta. E quelli del valoroso Lucano, ne' quali le fiere arme di Marte si cantano, lasciali agli armigeri cavalieri insieme con quelli del tolosano Stazio. E chi con molta efficacia ama, il sermontino Ovidio seguiti, delle cui opere tu se' confortatore. *Né ti sia cura di volere essere dove i misurati versi del fiorentino Dante si cantino, il quale tu sì come piccolo servidore molto dei reverente seguire.* Lascia a costoro il debito onore, il quale volere usurpare con vergogna t'acquisterebbe danno.

o al ruolo, assolutamente preminente che viene concesso all'Alighieri tra i seguaci della Sapienza dipinti sulla parete della sala del nobile castello nell'*Amorosa visione* (V, 70-88):

Dentro dal coro delle donne adorno,
in mezzo di quel loco ove facieno
li savi antichi contento soggiorno,
riguardando, *vid'io di gioia pieno*

*onorar festeggiando un gran poeta,
tanto che 'l dire alla vista vien meno.*
Aveali la gran donna mansueta
d'alloro una corona in su la testa
posta, e di ciò ciascun'altra era lieta.
E vedend'io così mirabil festa,
per lui raffigurar mi fé vicino,
fra me dicendo: «Gran cosa fia questa».
Trattomi così innanzi un pocolino,
non conoscendol, la donna mi disse:
– *Costui è Dante Alighier fiorentino,
il qual con eccellente stil vi scrisse
il sommo ben, le pene e la gran morte:
gloria fu delle Muse mentre visse,
né qui rifiutan d'esser sue consorte* –.

celebrazione messa ancor più in rilievo dalle lodi in cui prorompe il protagonista davanti alla mirabile visione (VI, 1-33).

Come è noto la venerazione di Boccaccio non riguarda solamente le riprese letterarie, ma informa anche la sua attività di copista (le sue tre copie autografe della *Commedia* sono alla base della vulgata del poema: si tratta del codice Tolledano 104.6, del Riccardiano 1035 e del Chigiano L, VI, 213) e diventa vera e propria pratica critica. Boccaccio è in effetti il primo 'dantista' nell'accezione moderna del termine: il suo *Trattatello in laude di Dante* è insieme una biografia e un'interpretazione tanto personale quanto acuta della straordinaria esperienza dantesca, ma anche – più in generale – del valore della poesia.

Un documento eccezionale del ruolo di Boccaccio nella diffusione del culto di Dante è rappresentato dalle celebri lezioni pubbliche che, su istanza del Comune di Firenze, inaugurò nell'ottobre del 1373 nella chiesa di Santo Stefano a Badia. Queste letture, che miravano a diffondere la parola dantesca a un pubblico ampio, ma insieme non rinunciavano a un'esegesi erudita (anche se non poche volte discutibile), rappresentano il primo esempio di una pratica che ancora oggi dura, quella delle 'lecturae Dantis'.

L'amore per quello che riconosce come proprio padre letterario (a cui si affiancherà un legame appassionato, ma non privo di ombre, con l'altro grande maestro, Petrarca) sembra quasi compensare l'infelice rapporto con il proprio padre naturale, quel Boccaccino alla cui gretta spilorceria il figlio non lesina parole durissime proprio in conclusione della *Comedia delle ninfe fiorentine*. Qui l'autore, che ritaglia per sé un ruolo di personaggio come spettatore della metamorfosi di Ameto, paragonando la felice situazione del protagonista alla propria, esclama (XLIX, 67-84):

Quivi biltà, gentilezza e valore,
 leggiadri motti, essempro di virtute,
 somma piacevolezza è con amore;
 quivi disio movente omo a salute,
 quivi tanto di bene e d'allegrezza
 quant'om ci pote aver, quivi compiute
 le delizie mondane, e lor dolcezza
 si vedeva e sentiva; e ov'io vado
 malinconia e eterna gramezza.
 Lì non si ride mai, se non di rado;
 la casa oscura e muta e molto trista
 me ritiene e riceve, mal mio grado;
dove la cruda e orribile vista
d'un vecchio freddo, ruvido e avaro
ognora con affanno più m'atrasta,
 sì che l'aver veduto il giorno caro
 e ritornare a così fatto ostello
 rivolge ben quel dolce in tristo amaro.

L'ombra di Boccaccino ritornerà anche tra gli avari dipinti nella sala dell'*Amorosa visione*, ma il tono appare qui più canzonatorio che astioso (XIV, 34-45):

Oltre grattando il monte *dimorava*
con aguta unghia un, ch'al mio parere
in molte volte poco ne levava.
 Con questo tanto forte quel tenere
 in borsa li vedea, ch'a pena esso,
 non ch'altro alcun, ne potea bene avere.
 Al qual faccendom'io un poco appresso
 per conoscer chi fosse apertamente,
vidi che era colui che me stesso
libero e lieto avea benignamente
nudrito come figlio, ed io chiamato
aveva lui e chiamo mio parente.

6 Gli innamorati infelici: Fiammetta e Africo

Dopo le prove allegorico-morali, la stagione fiorentina, proprio negli anni che precedono il *Decameron*, vede il deciso ritorno alla tematica sentimentale, con una forte accentuazione della componente erotica. Il grande

modello classico che informa queste sperimentazioni è, come ha evidenziato in particolare Luigi Surdich, quello di Ovidio (SURDICH 1987 e 2001). Francesco de Sanctis ha definito l'*Elegia di Madonna Fiammetta* il primo romanzo psicologico della letteratura italiana, non senza molte ragioni, ma, a voler dar credito alle indicazioni dell'autore, si tratta più propriamente di un'elegia, il primo grande esempio volgare: «Incomincia il libro chiamato Elegia di madonna Fiammetta da lei alle innamorate donne mandato».

Genere di difficile definizione, privo di una forte teorizzazione classica (se si eccettua Orazio), l'elegia rappresenta un nuovo terreno da sperimentare nella letteratura volgare. A livello normativo il testo più vicino a Boccaccio è certamente il *De Vulgari Eloquentia* di Dante in cui dell'elegia viene data, al contrario che per tragedia e commedia, una definizione su base contenutistica (DVE II, iv, 5: «Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum» [«con tragedia vogliamo significare lo stile superiore, con commedia quello inferiore, con elegia intendiamo lo stile degli infelici», trad. di P.V. Mengaldo]), collocandola nel contempo al grado più basso dei livelli stilistici (DVE II, iv, 6: «Si autem elegiace, solum humile oportet nos sumere» [«se infine siamo a livello elegiaco, occorre prendere solamente il volgare umile»]). Boccaccio recupera vistosamente l'indicazione dantesca (e oraziana) riguardo al tema dell'infelicità come tipico dell'elegia proprio in apertura dell'opera (*Prologo*, 1):

Suole a' miseri crescere di dolersi vaghezza, quando di sé discernono o sentono compassione in alcuno. Adunque, acciò che in me, volonterosa più che altra a dolermi, di ciò per lunga usanza non menomi la cagione, ma s'avanzi, mi piace, o nobili donne, ne' cuori delle quali amore più che nel mio forse felicemente dimora, narrando i casi miei, di farvi, s'io posso, pietose.

Quanto al livello stilistico invece, al di là delle topiche dichiarazioni di rozzezza e ineleganza collocate in *incipit* ed *explicit* (per esempio *Prologo*, 6 e IX, 1, 2-4), il tono che caratterizza tutta la narrazione è sostenuto e a tratti solenne, in accordo con la nobiltà dei protagonisti e l'ambientazione cortese.

Abbandonata la forma metrica, che caratterizzava il genere fin dalle sue origini più antiche, Boccaccio 'lirizza' la prosa attraverso il ricorso insistito a dialoghi, monologhi e apostrofi, in cui la sua eroina dà 'libero' sfogo ai sentimenti e alle passioni che la agitano.

La dimensione fortemente allocutoria dell'opera, che la avvicina al piano lirico (oltre che al genere epistolare), si realizza non solo all'interno della *fi-*

bula, ma anche nel costante rivolgersi della narratrice alle proprie lettrici, nel dichiarato intento di suscitare l'empatia, oltre che di ammaestrarle. Anche in questo senso il modello più vicino all'esperimento boccacciano sono le *Heroides* di Ovidio, raccolta di lettere elegiache indirizzate da famose eroine del mito classico ai loro amanti, dopo essere state abbandonate (PORCELLI 1982; NAVONE 1984). Protagonista e narratrice in prima persona della propria infelice storia d'amore è Fiammetta che da musa e committente assume ora – come già anticipato – le funzioni autoriali.

Il ribaltamento dei ruoli si estende, significativamente, anche al piano del racconto, dal momento che la nobile napoletana è vittima di un abbandono da parte del suo innamorato fiorentino che è tornato in patria lasciandola in balia di un'infinita attesa. Il tempo ha un ruolo fondamentale, si potrebbe dire da protagonista, nella vicenda – di per sé topica – di tradimento (SEGRE 1971). Se infatti il racconto dell'*affaire* amoroso si risolve nei primi due capitoli, i rimanenti sei (escludendo il nono di congedo) sono tutti dedicati a ripercorrere con la memoria l'infinito tempo dell'attesa: Fiammetta, abbandonata da Panfilo con la promessa di un veloce ritorno, si staglia sola sulla scena, immersa in un tempo sospeso, dilatato, tutto interiore («il tempo malinconosa trapasso» dichiara in VIII, 1, 4).

Di straordinaria raffinatezza psicologica da questo punto di vista resta la scena in cui la donna, dall'alto di una torre, guarda il cielo, misurando lo scorrere delle ore, con l'impressione che i moti degli astri siano rallentati e aggingendo una pietruzza al mucchio di quelle corrispondenti ai giorni trascorsi dall'allontanamento di Panfilo, anticipando sempre il gesto rituale, quasi ad abbreviare il tempo dell'attesa (III, 7, cfr. sezione *Testi*). Che l'attesa di Fiammetta sia infinita è del resto intrinseco al genere stesso che non prevede né un finale positivo (commedia), né negativo (tragedia), ma bensì aperto, irrisolto.

Nel ripensare a posteriori la propria storia d'amore, la protagonista si paragona ossessivamente alle eroine dell'antichità, di cui si sente epigona ma che sempre vince per disperazione e per la crudeltà dell'amato. Emerge dunque un altro aspetto fondamentale nell'opera: la sua dimensione enciclopedica, quasi un vero e proprio catalogo delle donne infelici. Boccaccio ripercorre infatti attraverso la propria protagonista tutta la topica classica della malattia d'amore (in cui, nuovamente, Ovidio la fa da padrone) ed enumera, nel capitolo ottavo, le sventurate d'amore della tradizione antica e romanza (per sostenere le proprie pene e mantenersi in vita per Panfilo, Fiammetta decide di passare il tempo commisurando le proprie pene «con quelle di coloro che sono dolorosi passati» [VIII, 1, 3]). Tra queste un ruolo di rilievo hanno proprio quelle eroine che più si avvicinano alla nostra

protagonista, ovvero le abbandonate che narrano le loro infelicità nelle *Heroides* di Ovidio. Il primato di Fiammetta su tutte le altre infelici si fonda dunque sull'autocoscienza letteraria della protagonista-narratrice stessa che si racconta attraverso un filtro culturale pervasivo e ostentato a tal punto da farla diventare una figura metaletteraria, ovvero un personaggio che si fa tramite di una riflessione sulla letteratura (CURTI 2002).

Apparentemente agli antipodi sembrano collocarsi i due protagonisti del *Ninfale fiesolano*, l'ultima delle opere che una lunga consuetudine critica definisce predecameroniane (dando al termine, fino a pochi decenni fa, una connotazione non solo cronologica, ma anche di valore). Mensola e Africo, i giovanissimi innamorati al centro del poemetto in ottave, collocabile tra il 1344 e il 1346, sono infatti due figure *naïf*, del tutto consonanti con la natura e l'istinto. Il loro amore nasce sullo sfondo di un'Arcadia toscana – le colline di Fiesole – ed è privo di qualsiasi connotato sociale o istituzionale, dettato unicamente dalle pulsioni (BALDUINO 1964). Tutto all'opposto di Fiammetta e Panfilo, consapevolissimi adulti, che si muovono con scaltrezza all'interno dei rituali di una società codificata. Ma in realtà, al di là e oltre le evidenti differenze, *Elegia* e *Ninfale* condividono l'esplorazione dell'esperienza sentimentale, soprattutto femminile, e il delinearci di una sorta di 'diritto alla passione' come connaturato e inestirpabile nell'uomo, su cui Boccaccio tornerà a riflettere nel *Decameron*.

L'ambiente bucolico pastorale che fa da sfondo alla tragica vicenda di Africo e Mensola era già comparso nella *Comedia delle ninfe fiorentine*, che condivide con il poemetto fiesolano l'orizzonte tutto toscano e, ancora una volta, la riflessione sull'amore, ma nel *Ninfale* l'apparato di rimandi colti e i riferimenti mitologici che avevano appesantito, oltre che impreziosito, il prosimetro si stempera a vantaggio di un'impressione di 'realismo' che maturerà poi a pieno nella prosa decameroniana.

7 Il mondo nel *Decameron*

Ogni titolo, ben congegnato, contiene il paradigma dell'opera che introduce: *Decameron*, costruito su due parole di origine greca (*deca*, dieci ed *hemèron*, giorni), contiene l'idea di una molteplicità racchiusa in un tempo delimitato, con un'allusione complementare all'*Hexameron* di sant' Ambrogio. Lo scrittore immagina, infatti, che dieci giovani, lasciata Firenze durante l'epidemia di peste del 1348, si rifugino a Fiesole e che nell'amenissimo paesaggio toscano raccontino una novella a testa per dieci giorni per un totale di cento novelle.

Il *Decameron* sembra alludere anche a un gioco matematico tra i numeri dieci e cento: dieci giorni moltiplicati per dieci narratori (nella somma di sette donne più tre uomini) producono cento novelle, più *una*: la 'novella delle papere', la novella apologo che si trova nell'*Introduzione alla quarta giornata* (cfr. sezione *Testi*).

Con il sottotitolo (*prencipe Galeotto*) inoltre emerge un percorso a ritroso rispetto a quello proposto da Dante nel V canto dell'*Inferno*: lì, Galeotto (l'intermediario dell'adulterio tra Lancillotto e Ginevra nel romanzo cavalleresco *Chevalier de la Charrette*), è il soprannome del 'colpevole' libro d'amore cortese che Paolo e Francesca leggono per diletto, cedendo al peccato. Il centonovelle 'galeotto', invece, inaugura una più felice narrativa per diletto, dedicata, come si vedrà, alla cura della malinconia delle donne innamorate. Una letteratura di intrattenimento alla quale però lo scrittore ha voluto dare una veste editoriale ordinata e conclusa, come se fosse un libro di studio universitario (BATTAGLIA RICCI 2000). Il manoscritto autografo (Hamilton 90) ci trasmette un rarissimo esempio di volontà autoriale, poiché mostra un'organizzazione interna del testo molto diversa dalle raccolte di narrazioni brevi precedenti, come il più vicino *Novellino*. Lo scrittore, infatti, ha marcato editorialmente i confini del testo tra le cento novelle, ha diviso le dieci giornate con brevi sommari iniziali (che segnano il numero della giornata e il tema), ha anteposto brevi riassunti alle singole novelle (le cosiddette rubriche) e ha racchiuso, infine, le cento novelle entro un racconto più ampio, chiamato 'cornice narrativa' o 'storia portante', che ha inizio con l'*Introduzione alla prima giornata* (PICONE, in BRAGANTINI-FORNI 1995). Egli, infine, ha riservato uno spazio separato dal racconto della cornice e delle novelle, dedicato alla riflessione critica sull'opera, che si svolge nel *Proemio*, nell'*Introduzione alla quarta giornata* e nella *Conclusione*. Una così curata veste editoriale (i sommari e le rubriche) non è del tutto originale, ma è stata ricavata da modelli già conosciuti, come le enciclopedie medievali e, in generale, i testi patristici e le raccolte esemplari (cfr. sezione *Testi*).

Il *Decameron* nasce dal collasso di un sistema di valori e di civiltà, causato dall'epidemia di peste nera del 1348 a Firenze. La crisi, quasi un'apocalisse, richiede l'invenzione di nuovi modi di rappresentare il mondo sottosopra, la ricollocazione di nuovi personaggi, capaci di innescare un problematico ma costruttivo confronto con la realtà contemporanea.

Collocata dopo il *Proemio*, l'*Introduzione alla prima giornata* (o inizio della 'cornice') racconta l'epidemia di peste nera, che ha colpito Firenze nel 1348 e l'incontro tra i dieci giovani nella chiesa di Santa Maria Novella. La 'cornice' offre un contesto storico e tragico alla successione delle singole

novelle e trasmette la volontà di un riscatto, quello dei dieci narratori, che desiderano restituire a quel mondo distrutto un progetto di vita nuovo, capace di riconfigurare quello antico, ormai perduto. Prima di lasciare la parola alle sue sette narratrici e ai tre narratori Boccaccio qui descrive, come testimone incredulo di una devastazione senza precedenti, la «mortifera pestilenza» di cui ricorda gli effetti più crudi (cfr. sezione *Testi*).

La morte è legata alla vita, un binomio inseparabile rappresentato dal potente desiderio di rinascita dei sopravvissuti, eletti dallo scrittore come i rifondatori di una società rinnovata nel dialogo e unita dall'onestà, dalla concordia e dalla compassione. Il *Decameron* si apre, infatti, con l'appello dell'autore nel *Proemio* alla compassione per la sofferenza di tutti («Umana cosa è aver compassione degli afflitti») e si chiude, alla fine della decima giornata, con le parole di Dioneo, alter ego di Boccaccio, che ribadisce il progetto civile e umano fondato su questi valori che sono da salvare per il futuro (*Conclusione decima giornata*, 5): «continua onestà, continua concordia, continua fraternal dimestichezza mi ci è paruta vedere e sentire» (CHERCHI 2004).

La cornice e queste zone di controllo autoriale (*Proemio*, *Introduzione alla quarta giornata* e *Conclusione dell'autore*) assumono una importante funzione di commento e di mediazione tra l'universo delle cento novelle e il processo di formazione delle stesse. Qui Boccaccio attiva la voce dei suoi dieci narratori, la pratica dell'ascolto e del commento: tutte dinamiche che creano il nuovo gioco della finzione, che è diffrazione della sua voce di narratore, replicata e divisa in dieci tonalità differenti che danno vita a cento differenti brevi narrazioni (ALFANO 2006, pp. 33-58).

Un gioco finzionale che si realizza su un terreno del tutto irrealistico: le colline fiesolane sono uno scenario meraviglioso, classico *locus amoenus* che si oppone drasticamente all'immagine tragica della morte imminente, come viene rappresentata anche nel *Trionfo della Morte*, opera del pittore Buonamico di Martino – 'Buffalmacco', celebre personaggio delle beffe del *Decameron* – datato tra il terzo e il quarto decennio del Trecento nel Camposanto di Pisa (BATTAGLIA RICCI 1987). Irrealistica e pittorica è la visualizzazione dei dieci narratori che si siedono in circolo su prati verdeggianti, all'ombra di alberi frondosi e tra chiare sorgenti d'acqua. Un paradiso terrestre li circonda con geometrica perfezione, quasi fosse un quadro vivente, che sprigiona profumo di rose e di gelsomini, di aranci e di cedri e che comunica la freschezza di una fontana «di marmo bianchissimo e con meravigliosi intagli». Si muovono liberi e «ciascuno a suo diletto» anche gli animali più amati dai pittori come le lepri, i cerbiatti e i conigli. In questo Eden, sospeso e lontano dalla realtà, si realizza la speciale condizione del narrare, scenario ideale del racconto commentato che verrà ripreso nel Quattrocento e nel Cinquecento come modello unico e insuperato

dagli epigoni di Boccaccio fino a Matteo Bandello, che alle narrazioni unisce anche la riflessione o il «ragionamento» (MENETTI 2005). L'istituzione di un re o di una regina per ogni giornata assicura una migliore organizzazione della vita del gruppo, secondo una precisa scansione delle ore dedicate al riposo e di quelle riservate ai racconti. I momenti conviviali sono curati nei dettagli (tovaglie bianchissime, bicchieri così brillanti da sembrare d'argento, ginestre disposte come decoro), nella ricerca del gusto ('finissimi' vini, 'confetti' squisiti) e si concludono con danze e con canti: in particolare la sera viene cantata a turno una canzone o una ballata, a modo di epilogo di rito quotidiano.

Pampinea, eletta dalla brigata regina della prima giornata, è anche l'ispiratrice, a cui si deve l'iniziativa di abbandonare Firenze e l'organizzazione della piccola comunità. Panfilo, re dell'ultima giornata dedicata alla magnificenza, conclude il percorso dei narratori con l'appello a quelle nuove forze virtuose che sono riusciti a condividere. È dunque una donna, Pampinea, a stabilire le regole del gioco ed è sua l'idea di passare le ore più calde della giornata raccontando novelle, esercitandosi su alcuni temi (cfr. schede sezione *Testi*).

Sempre tra *Proemio*, *Introduzione alla quarta giornata* e *Conclusione* Boccaccio spiega che la sua opera è scritta per consolare, per distrarre tutte le donne che soffrono per i pensieri ossessivi e per le immaginazioni amorose, che si fermano nei loro cuori senza poter essere espressi. Chiuse nelle loro camere e costrette all'inattività, le donne che amano sono quindi le lettrici ideali del *Decameron* (cfr. sezione *Testi*, *Proemio*). Nella zona metatestuale dell'*Introduzione alla quarta giornata* lo scrittore si difende dalle accuse di essere troppo indulgente con loro e ribadisce la propria inclinazione, letteraria e umana, in quanto essa non solo è radicata nell'animo di ogni uomo a partire dall'infanzia e dal rapporto con la madre, ma è (come esemplifica con la metanovella delle papere) un istinto insopprimibile e incontrastabile, così come Dante, Guido Cavalcanti e Cino da Pistoia avevano già dimostrato nei loro versi.

Le donne leggono per diletto e per consolazione, sognano, fantasticano e inventano. Non sono solo il centro nevralgico dal quale si dipartono suggestioni poetiche, ma danno vita a un processo creativo che contiene i due poli della comunicazione letteraria: le donne narratrici e le donne lettrici. Su questa base, a regime femminile, Boccaccio edifica l'impianto narratologico della sua moderna opera di novelle dove si ha un destinatario esterno (le donne) e uno interno (tutta la brigata). In altre parole lo scrittore mette in scena la rappresentazione dell'oralità narrativa con la storia dei dieci giovani, che recitano agli altri compagni le loro novelle. Boccaccio è solo l'autore (l'autore implicito) che si limita a trascrivere i racconti dei dieci narratori (ovviamente nel gioco della finzione scenica) e tutto il resto (la storia della cornice) per il suo pubblico femminile.

Nella cornice, invece, i giovani della brigata sono insieme narratori (a turno) e ascoltatori (o destinatari). Si ha, dunque, una duplice comunicazione letteraria, concertata su un piano extradiegetico (dove emerge la natura prevalentemente letteraria del dialogo tra lo scrittore e le sue lettrici) e su un piano intradiegetico, nel quale, invece, si celebra la funzione dell'oralità come veicolo principale della trasmissione di unità narrative tra il narratore di turno e gli altri nove ascoltatori (PICONE 1993).

Il genere scelto per il racconto del mondo è la novella, la *novitas*, che diventerà uno dei generi narrativi più fecondi della nostra letteratura per almeno due secoli. La novella sembra un genere-spugna, capace di adattarsi alla complessità della realtà e all'immaginario in cui viene immersa (MAZZACURATI 1996). Boccaccio coglie, infatti, nel termine *novella*, già comparso nel precedente *Novellino*, la misura breve ed efficace di una narrazione flessibile, finalizzata alla novità o alla sorpresa e organizzata secondo campi ben definiti: presentazione dell'ambiente e dei personaggi, azione (la *novitas*) e conclusione. La novella è anche l'esito dell'assemblaggio di altri sottogeneri della narrazione breve medievale, capaci di condensare i mondi narrabili per un eterogeneo patrimonio narrativo. È proprio questa elasticità metamorfica a fare della novella italiana delle origini un genere utile a finalità plurime: si narra una novella per divertire, per consolare, per educare, per riflettere filosoficamente sulle cose del mondo, per ricordare fatti storici antichi e contemporanei, per creare un universo sociale comune.

La novella percorre, così, i confini del narrabile con grande duttilità, proponendo di volta in volta una conformazione testuale (struttura, sintassi, lessico) capace di intrappolare un nuovo universo di senso. In generale le novelle italiane delle origini, da Giovanni Boccaccio a Matteo Bandello si inverano nel cambiamento e si ricreano a seconda del contesto e delle finalità del proprio autore.

È il genere che concilia gli opposti, poiché riesce a far dialogare figure della società contemporanea che rappresentano visioni del mondo assai diverse: principe/servo, dotto/incolto, donna/uomo, mercante/cavaliere. Inoltre nel panorama delle forme poetiche del tempo, la novella è la forma letteraria che forse più di ogni altra (più del romanzo cavalleresco e più della lirica) si propone di far lavorare insieme due forze estetiche contrapposte come *veritas* e *factio* in assenza di una vera e propria codificazione formale. L'origine umile, orale, sostanzialmente non codificata e (anche dopo Boccaccio) scarsamente connotata di una forma-novella privilegiata, rende questo genere narrativo molto libero, ricettivo e metamorfico.

L'insieme di tutte le cento novelle, scrive Boccaccio nella *Conclusion*, è come un «campo ben coltivato», che può contenere rovi che pungono (sono le novelle più audaci come quella di Ciappelletto, I, 1 o di Alibech, II, 10) oppure le «erbe migliori» (i racconti più edificanti, come la novella di Guido Cavalcanti VI, 9 o Griselda X, 10). Tutte insieme queste novelle restituiscono la multiforme varietà della vita con una libera scelta di sviluppi alternativi, grazie al suggerimento di una lettura liberamente antologica dell'intera opera. Infatti, di là dall'ordine prestabilito della brigata dalla prima all'ultima giornata, Boccaccio suggerisce alle lettrici di destrutturare il suo libro, guardando le rubriche, che precedono le novelle, per scegliere quelle più adatte (CAPPELLO 1998).

La novella boccacciana deve dilettere e divertire chi la legge o la ascolta: occorre una certa abilità retorica, una felice disposizione degli elementi diegetici e un ritmo del racconto che avvince e rapisce. La novella può anche orientare il lettore, comunicando un messaggio e dimostrando una tesi, giostrando tra l'utile della riflessione sui comportamenti delle persone e il dilettevole dei fatti raccontati, con un chiaro rimando all'*Ars poetica* di Orazio, il poeta latino che invitava a mescolare le due componenti. Tuttavia è preferibile che essa non esaurisca la carica narrativa solo nella utilità. Chi legge per «utilmente adoperare il tempo» (come gli 'studianti') senza provare diletto o piacere, non è il lettore ideale di questo libro, soprannominato appunto «galeotto». Questo libro di novelle sollecita nei lettori un delicato equilibrio tra piacere e utilità della lettura, fra leggerezza e gravità dell'interpretazione, per cui, in particolare, non sono gli 'studianti' ma sono le donne libere da impegni o da vincoli le sole capaci di trarre dal *Decameron* quel giovamento piacevole di una onesta lettura d'intrattenimento.

Nella platea dei personaggi si nota sempre un movimento, una situazione in progressione e in mutamento. Nella sezione *Testi* di questo libro, per esempio, compare l'affascinante figura di un nobile che diventa prima crociato e poi 'saraceno' (novella di messer Torello X, 9) oppure si legge il comico rovesciamento della pratica devozionale in pratica amorosa e sessuale (novella di Alibech III, 10) oppure la sfida appassionante dell'ingegno tra un re e il suo servo (novella del re Agilulfo, III, 2) e si viene accompagnati da una brigata a maggioranza femminile, in cui le sette donne intellettuali e narratrici realizzano una condizione altrimenti impossibile nella realtà del tempo, come lo stesso autore denuncia fin dal suo *Proemio*.

Boccaccio 'fingitore', dunque, usa la finzione per riconfigurare la realtà contemporanea, facendo prevalere la dinamicità di un processo storico e

culturale sulla rappresentazione statica della società. La letteratura esemplare cristiana, l'elegante avventura cortese, la retorica amorosa latina (tutte fonti della tradizione) si mescolano alle vivacissime aspirazioni dei mercanti, dei viaggiatori, dei sognatori che imprinono una spinta innovativa per una nuova visione del mondo.

Il mondo del *Decameron* è, come si è detto, in mutamento e i personaggi segnano di volta in volta la misura di questo mutamento, che nasce da una crisi storica, sociale, demografica, economica profondamente tragica.

I sogni premonitori di Talano da Imola (IX, 7), di Lisabetta (IV, 5), la visione di Nastagio degli Onesti (V, 8), richiamano la paura ancestrale della morte e gettano un'ombra inquieta, che emerge improvvisa e che prolunga l'eco narrativa dell'«orrido cominciamento».

Le donne raccontano i sogni: Filomena è la narratrice della novella di Lisabetta da Messina e di Nastagio degli Onesti, mentre Pampinea racconta la novella di Talano. Lisabetta proviene da una famiglia di mercanti senesi, trapiantati a Messina per affari. Come le donne preannunciate nel *Proemio* è una donna malinconica e innamorata. Il suo amore per un garzone provoca l'ira dei fratelli, che lo uccidono per vendicare la vergogna di un amore che disonora tutta la famiglia. Il dolore di Lisabetta è condensato nel sogno rivelatore del giovane ammazzato che le indica il luogo in cui può trovarlo cadavere. Il suo amore si realizza nella cura ossessiva del vaso di basilico, in cui ha sepolto amorevolmente la testa del suo amante, che ridà vita alla morte in una metamorfosi profumata (il basilico) ma anche allucinata della corruzione e dell'orrore di una testa-reliquia.

La quarta giornata, in cui si trova incastonata la novella, è il lato tragico dell'amore negato, soppresso, violato che si contrappone alle altre giornate più liete o decisamente comiche. La quinta giornata rende evidente questa alternanza perché è dedicata agli amori che hanno avuto un esito felice, anche dopo aver superato ostacoli e traversie. Ed è sempre Filomena, la narratrice di Lisabetta, a raccontare un evento straordinario dal segno opposto, che propone una conclusione lieta della vicenda amorosa di Nastagio degli Onesti. Rielaborando il contenuto esemplare della caccia infernale (*Specchio di vera penitenza* di Iacopo Passavanti), la narratrice trasforma l'immagine tradizionale in incubo e in una nuova ossessione notturna. Una visione collettiva che diventa spettacolo, quasi rappresentazione teatrale che innesca il meccanismo del rovesciamento esemplare. Lo spettacolo è un invito ad amare e a cedere all'amore.

I sogni esprimono la tensione drammatica dell'esistenza umana, minacciata dalla morte. Accade anche al di fuori della zona tragica della quarta giornata

nella novella di Talano dove il lupo (IX, 7) deturpa il volto alla moglie, ingrata e intrattabile. Anche Talano vive un «vero sogno», nel senso che il sogno racconta la verità senza simboli, come una sorta di visione (diretta e chiara) del futuro.

Il «piano dilettevole» resta però sempre in controluce: l'avventura e la peripezia, presenze forti nella trama delle novelle, sono gli ingredienti collaudati del romanzo bizantino e della tradizione cavalleresca medievale. L'avventura diventa nel caleidoscopio decameroniano una mirabile prova che buona parte dei personaggi (uomini o donne, mercanti o pensatori, nobili o plebei, chieri o laici) devono saper affrontare.

L'immaginario geografico decameroniano scorre tra l'Italia (la Sicilia, Napoli o Firenze), la Francia, l'Inghilterra, il Mediterraneo e la costa medio-orientale, raggiungendo anche il più lontano Oriente tra Cina e mondo arabo.

Il fascino della cultura araba, tradotta e tramandata in Occidente dai centri di cultura di frontiera, come Toledo e Palermo, agisce nel *Decameron* come una nuova fucina del mirabile narrativo. Un esempio tutto orientale, presente in antologia, è il volo di messer Torello, che attraversa il Mediterraneo, addormentato su un letto magico, colmo di stupefacenti ricchezze (X, 9). Il viaggio impossibile di Torello, da Oriente a Occidente è sospeso nel tempo onirico di un breve sogno, che si conclude in una chiesa a Pavia (MENETTI 1994). Il cristiano messer Torello e il musulmano Saladino trovano un terreno comune nella «cortesía», valore culturale di compensazione e di pacificazione delle differenze religiose. Anche questa amicizia, fuori dai confini conosciuti della *urbanitas*, racchiude un messaggio di speranza di dialogo tra Oriente e Occidente, più spesso spezzato dalle Crociate, ma qui riproposto come ideale possibile, proprio grazie alla facoltà di riconoscimento di un codice comune di cortesía e di onestà.

L'indubbio realismo espressivo, che si fa concreto nelle descrizioni dell'ambiente mercantile e artigiano, delle classi sociali più basse e della quotidianità di tanti personaggi, si unisce così a un immaginario sensibile alla dimensione del mirabile, del fantastico e del meraviglioso, che sovverte in parte l'ordine o la logica della realtà quotidiana, come il volo di un letto magico.

Il commercio moltiplica gli spostamenti in terre lontane e spesso ignote: i mercanti viaggiano, esplorano nuovi orizzonti culturali e mettono alla prova la propria tenacia, la capacità di usare l'ingegno contro la fortuna avversa, il coraggio e il piacere del rischio nel solcare i mari e nell'affrontare prodigiose avventure.

I complicati e imprevedibili intrecci delle vicende, che si sovrappongono e si affollano, a volte contribuiscono a creare i contorni sfumati di un 'altrove' irreali. Nel viaggio si amplia la geografia del mondo e la geografia

dell'animo umano, come ricerca non solo di un luogo ma anche di una nuova identità interiore. Così avviene con Landolfo Rufolo (II, 4) che, navigando in un mare abitato da mercanti e da pirati, perde tutti i suoi averi e poi li riconquista, lottando strenuamente contro l'avversa Fortuna. L'immagine dell'assalto di mercanti e pirati, del mare in tempesta e dell'improvviso naufragio del protagonista tra «nuvoli e mare» descrive assai bene i rovesci improvvisi della vita contro i quali ciascuno di noi, come Landolfo, tenta di resistere. Anch'egli per parare i colpi della sorte è costretto a una reazione che è trasformazione: da ricchissimo mercante di Ravello viene rapinato dai pirati e per recuperare i suoi averi si fa pirata a sua volta, tra Cefalonia e Corfù. Da pirata, inoltre, cade vittima di altri mercanti-pirati. Infine naufraga per venire compassionevolmente salvato da una «povera femminetta». La salvezza e la fine delle sue avventure è nella scoperta, a sorpresa, di un tesoro nascosto nella cassa a cui si aggrappa durante l'ultimo naufragio. Alla fine Landolfo, che già precedentemente aveva pensato di tornare a casa e di fermarsi, riesce a tornare a Ravello, ma è profondamente cambiato. Non è più intraprendente ma è molto più cauto e diffidente. Non è più un mercante ma desidera solo riposarsi, come ogni tranquillo e ricco signore che vive «onorevolmente».

Il *Decameron* è il libro in cui la divagazione avventurosa è anche una forma di conoscenza ed è libertà fantastica. La divagazione è, forse, una forma imprecisa di conoscenza del mondo, ma è una necessità poetica delle narratrici e dei narratori, sovrani delle parole. Già nella seconda giornata Elissa, introducendo la sua novella sul Conte di Anguversa, spiega «lietamente» che il «campo» (quello della «fortuna») in cui si muovono è «ampissimo», persino infinito: «Ampissimo campo è quello per lo quale noi oggi spaziando andiamo, né ce n'è alcuno che, non che uno aringo ma diece non ci potesse assai leggierramente correre, sí copioso l'ha fatto la fortuna delle sue nuove e gravi cose; e per ciò, vegnendo di quelle, che infinite sono, a raccontare alcuna, dico [...]» (II, 8, 3).

Come Boccaccio dirà nelle *Genealogie*, da cui siamo partiti, il campo della finzione è amplissimo, come lo è quello della fortuna che trascina uomini e donne in situazioni avventurose in cui misurare la forza del proprio ingegno.

Sono molti i personaggi ingegnosi del *Decameron*. In antologia viene proposta la lettura commentata di due figure esemplari: il re longobardo Agilulfo (III, 2) e Guido Cavalcanti (VI, 9). Il primo, prelevato dalla storia dei Longobardi, viene messo alla prova dal suo palafreniere, che lo sfida a misurarsi sul tema dell'abilità ma soprattutto della saggezza. Il secondo, il poeta filosofo amico di Dante, è un esempio di *humanitas* che misura con le parole un nuovo

perimetro del sapere. In queste due novelle, come in altre, Boccaccio sottopone la brigata a una riflessione sul comportamento ideale di fronte ai conflitti. Di fronte a una sfida o a un aspro confronto, il sapiente si comporta con razionalità, misura, autocontrollo, riflessione profonda prima ancora che con l'azione.

Il re tradito dallo stalliere, che inganna peraltro anche la regina, dimostra di saper frenare gli impulsi e di saper usare la ragione e l'ingegno. Ma anche lo stalliere supera gli ostacoli con l'«ingegno», ingaggiando una lotta alla pari con il suo re. Anche se è una beffa erotica (lo stalliere riuscirà a 'prenderci' l'amore della regina), è più una novella che indica la strada della saggezza, che modera i conflitti e impedisce possibili svolte violente. Il re, infatti, nonostante sia travolto dall'ira e dal desiderio di vendetta, frena i propri irrazionali impulsi: si ferma e pensa, come un uomo saggio («ma come savio subitamente pensò»). E così infatti la novella è stata intesa da umanisti e narratori che, dopo Boccaccio, tra Quattro e Cinquecento, hanno costruito intorno alla figura di Agilulfo una sorta di personaggio moralmente esemplare.

Guido Cavalcanti compare nella giornata dedicata ai motti arguti e al potere della parola. La novella punta alla frase finale di Cavalcanti: «Signori, voi mi potete dire a casa vostra ciò che vi piace». È una frase breve ed efficace, in grado di colpire nel profondo l'orgoglio dei giovani nobili fiorentini, che prendono in giro il filosofo solitario, mentre passeggia in un cimitero. Invece che offenderli in modo plateale, Guido sceglie l'allusione obliqua ma chiara per chi è in grado di decifrarla. Si trova in un luogo simbolico, che rappresenta al contempo il suo isolamento e la sintesi delle sue riflessioni sull'anima e sulla morte. L'isolamento di Guido è reso ancora più evidente dall'arrivo dei suoi coetanei: lo accusano di essere uno «smemorato», un uomo con la mente confusa. Ma il filosofo con il suo motto breve e tagliente dimostra a tutti la preparazione, l'ironia e il coraggio di un uomo libero.

Nelle cento novelle si rispecchiano tutte le classi, dagli esponenti più antichi del mondo feudale e cavalleresco alla più recente 'borghesia' comunale dei mercanti e, come abbiamo appena visto con Cavalcanti, alla categoria degli *oratores*, ossia degli intellettuali. Viene rappresentato il mondo clericale (con abati, badesse, suore e frati) che si mescola a un'umanità eterogenea che dal basso (tra donne astute, ladri, artigiani, umili lavoratori e servi) giunge agli ambienti universitari (con giuristi, medici e studenti) e alle famiglie aristocratiche. Le gerarchie non sono rigide, ma sono rimesse in movimento dai due grandi agenti perturbanti della vita che sono la «fortuna» e l'«amore».

La beffa è uno dei temi preferiti della brigata ed è un modo per rappresentare questo gioco del rovesciamento carnevalesco dei ruoli e delle istituzioni.

Si tratta di una finzione, più o meno complicata, che deve essere decodificata da una lettura o da un ascolto critico (BRAGANTINI 2012).

Se nella settima giornata «si ragiona delle beffe, le quali per amore o per salvamento di loro le donne hanno già fatte a' suoi mariti», nell'ottava si racconta di «quelle beffe che tutto il giorno o donna o uomo o l'uno all'altro si fanno». Nel primo caso la beffa è un modo abile per sottrarsi a situazioni difficili o scandalose, quasi sempre a sfondo sessuale. Nel secondo essa viene pensata e messa in pratica per il solo gusto dello scherzo. Entra nel *Decameron* quel registro comico-grottesco, che verrà definito *boccacesco*, in cui gli intrecci amorosi sono spesso portati al limite del paradossale: ad esempio Peronella e il suo amante beffano il marito nella maniera più ardita e spericolata (sezione *Testi*, VII, 2). Le beffe e le 'controbeffe' (cioè le beffe reciproche) di mariti, mogli e amanti rappresentano l'aspetto più irriverente di quell'arte del 'saper vivere' celebrata da Boccaccio in tutta la sua opera. Attraverso di esse lo scrittore rappresenta un mondo fino a quel momento sommerso: il mondo della carnalità e degli impulsi sessuali, dove il vero protagonista è il corpo, con le sue più irrefrenabili pulsioni. Uno dei protagonisti principali di queste novelle comiche è Calandrino, un sempliciotto che compare in ben quattro novelle (VIII, 3 e 6; IX, 3 in sezione *Testi* e IX, 5). Personaggio realmente esistito era un pittore-artigiano, originario della campagna, appartenente a quelle «nuove genti», come le definisce Boccaccio, da poco inurbate. È in poche parole un uomo stupido e ignorante e quindi la vittima ideale di ogni scherzo.

In una delle sue disavventure, qui antologizzata, i suoi beffatori, Bruno e Buffalmacco, riescono addirittura a convincerlo di essere rimasto 'incinto'. Ma la beffa è anche la versione comica dell'ingegnosità umana, che si avvale di tutto il repertorio comico del tempo.

Il gioco preferito dalla brigata è il rovesciamento degli schemi e degli stili, soprattutto religiosi. L'anticlericalismo boccacciano si concentra sullo scontro tra la fragile condizione umana e i dogmi della religione cristiana. Il comico si sprigiona nella risemantizzazione grottesca dello schema confessionale (come avviene con il primo personaggio menzognero, Ciappelletto, I, 1) o dello schema della predicazione (come avviene nella predica fantasiosa di Frate Cipolla VI, 10). In antologia abbiamo proposto l'esempio di Alibech e l'eremita (III, 10) che mostra in modo scanzonato e liberatorio, in dialogo con la successiva novelletta delle papere dell'*Introduzione alla quarta giornata* (cfr. sezione *Testi*), come possono essere ribaltati gli schemi retorici devozionali, proponendo una sorta di eremitaggio alla rovescia. L'«appetito» sessuale della donna viene veicolato su una ritualità devozionale che sfrutta gli schemi tradizionali eremitici per rovesciarli nel loro esatto contrario, come

sintetizza la celebre frase, sfruttata per tutta la novella, che compare fin dalla rubrica: «Alibech diviene romita, a cui Rustico monaco *insegna rimettere il diavolo in Inferno*», dove l'abile artificio retorico, esercitato in tutta la novella, consiste nel rovesciamento di una prospettiva ascetica in una prospettiva estetica (PICONE 2008).

La scelta antologica delle novelle, proposta in questo libro, è stata pensata per mettere in risalto l'aspetto più fantasioso e avventuroso del *Decameron*. Si passa così da un viaggio straordinario (Landolfo Rufolo) ad un viaggio addirittura 'magico' (Messer Torello X, 9), incontrando il sogno rivelatore di Lisabetta da Messina o la visione infernale di Nastagio degli Onesti. Ma non è solo questo il percorso che viene proposto: ad esso si aggiunge una piccola scelta sulle prove di ingegno che vanno dalla sfrontatezza femminile di Peronella, alla parodia delle pratiche ascetiche con Alibech fino alla comica stupidità di Calandrino che si contrappone alla saggezza di un re antico (Agilulfo) o di un intellettuale moderno (Guido Cavalcanti). Senza dimenticare, ovviamente, di rendere conto della presenza importante della cornice narrativa, che conduce il lettore dalla realtà spaventosa della peste all'irrealtà meravigliosa in cui si rifugiano i narratori e che sottolinea il carattere eccezionale della loro creatività.

Nel passeggiare insieme con la brigata del *Decameron* tutti i percorsi sono possibili, poiché il libro di novelle, come spiega il suo autore alla fine, è una *multitudine* che richiede una scelta da parte del lettore. Scegliere significa, senza dubbio, rinunciare ad altri percorsi, come, ad esempio, quello più tradizionale che associa il primo personaggio, simbolo della menzogna (Ciappelletto I, 1) all'ultima protagonista dell'opera, l'enigmatica Griselda (X, 10). Ma forse questa scelta può suggerire nuove divagazioni, che si prefiggano altre mete, come il meraviglioso, l'avventuroso e il comico-grottesco. Una scelta, dunque, implica un'assunzione di responsabilità critica che, in questo caso, si concretizza nel far emergere quell'idea di seduzione della parola finzionale, da cui siamo partiti all'inizio di questo saggio.

Il viaggio, infine, che Boccaccio invita a compiere, nell'arco della sua vasta produzione narrativa, offre un modo nuovo di conoscenza del reale attraverso il *fabuloso* o l'artificio poetico che non è verità ma è finzione.

Lo scrittore invita a osare, a spingersi nel territorio sconosciuto e infinito delle finzioni, per poter sperimentare felicemente le potenzialità della *locutio* e per poter sviluppare quella *licentia vagandi* che è concessa solo ai poeti o ai sognatori.

Profilo biografico

È Boccaccio il primo biografo di se stesso, dal momento che dissemina le sue opere di informazioni, spesso fantasiose e contraddittorie, sulla propria vita.

Ciò che sappiamo è che Giovanni Boccaccio nasce sicuramente nell'estate del 1313 a Firenze o a Certaldo, paese di origine della famiglia paterna (si firmerà sempre: «Giovanni di Boccaccio da Certaldo»), figlio naturale di un ricco mercante, Boccaccio di Chellino, detto Boccaccino, e di una donna ignota che nella ricostruzione romanzesca del poeta diverrà una misteriosa figlia del re di Francia.

Trascorsa la propria infanzia e adolescenza a Firenze, Giovanni segue un percorso di istruzione piuttosto tradizionale, tra grammatica e studio della matematica e poi del diritto, discipline necessarie per la formazione pratica e commerciale, quale il padre desiderava per lui. Tra i suoi maestri c'è Domenico Mazzuoli da Strada, grammatico e grande cultore di Dante Alighieri che trasmetterà al giovane allievo quella passione dantesca che durerà tutta la vita.

Risale al 1327 il trasferimento di Boccaccio a Napoli, al seguito del padre, che deve occuparsi della sede partenopea della compagnia dei Bardi, finanziatori di primo piano del sovrano angioino Roberto. Se l'apprendistato mercantile a cui è sottoposto nella succursale del quartiere di Portanova non è certo congeniale al giovane, già orientato verso gli *studia humanitatis*, l'ambiente partenopeo è però ricchissimo di occasioni e stimoli sia letterari, sia mondani. È a Napoli che Boccaccio, frequentando lo Studio, conosce Cino da Pistoia, professore di diritto civile, ma anche poeta e amico di Dante e Petrarca, che lo indirizza con forza verso l'approfondimento della tradizione lirica volgare. Grazie alle entrate del padre, Giovanni ha accesso anche alla corte angioina dove i testi della tradizione letteraria in lingua d'oc e in lingua d'oïl godono di uno straordinario successo: le liriche provenzali, probabilmente i *Lais* di Maria di Francia, i grandi romanzi cavallereschi di Chretien de Troyes e i *fabliaux* francesi diventano le letture più amate dallo scrittore.

Inoltre la frequentazione della ricca biblioteca reale e degli intellettuali che lì si ritrovano (dal bibliotecario di corte Paolo da Perugia, al teologo Dionigi da Borgo San Sepolcro, dall'astrologo Andalò del Negro al monaco Barlaam che gli impartirà i primi rudimenti di greco) gli consente l'accesso ai rari e preziosi manoscritti degli autori classici e mediolatini più cari alla cultura medievale: Ovidio, Apuleio, Virgilio, Stazio, Livio, Valerio Massimo, Lucano e Macrobio, che diverranno poi i modelli alla base del suo fare poetico.

Appartengono a questi anni di studio e scoperte culturali le opere del cosiddetto 'periodo napoletano': l'*Elegia di Costanza* (1332), carme latino sul tema della morte e della bellezza che svanisce, la *Caccia di Diana* (1334), celebrazione in terzine della forza perfezionante d'amore e, insieme, delle più belle dame partenopee, ma soprattutto il grandioso romanzo d'avventura del *Filocolo* (1336-1338) che recupera, dandole piena dignità letteraria, una vicenda amorosa già diffusa da poemi e cantari. A eccezione della vasta prosa romanzesca, tutte le prime opere di Boccaccio sono in poesia: sempre a questo periodo infatti appartengono la prima produzione di *Rime* e i due poemi in ottave di ambientazione antica, il *Filostrato* e il *Teseida* (1339-1341).

Durante l'inverno tra il 1340 e il 1341 avviene un cambiamento fondamentale nella vita dell'autore: Boccaccio è costretto ad abbandonare Napoli e gli sfarzi della corte angioina, dopo che il padre già dal 1338 aveva lasciato la compagnia dei Bardi, a seguito di una repentina crisi dei rapporti finanziari e politici tra Firenze e Napoli. Ancora privo di autonomia economica si sistema a casa del padre a Firenze, ma lascia varie volte la città per recarsi a Ravenna (nel 1346) alla corte di Ostasio da Polenta e a Forlì (tra il 1347 e il 1348) presso quella di Francesco Ordelaffi.

Il rientro in patria rappresenta per il giovane Boccaccio un momento di crisi e di cambiamento: al rimpianto e alla nostalgia per la perduta spensieratezza si unisce infatti il desiderio di inserirsi nella nuova realtà culturale fiorentina e di esserne riconosciuto come membro a pieno titolo. Ecco che allora la sua sperimentazione si volge a temi e generi congeniali alla tradizione letteraria toscana: al di là di un breve resoconto sulla spedizione del capitano Nicoloso da Recco alle isole Canarie (*De Canaria*, 1342) Boccaccio ritorna all'invenzione narrativa cimentandosi con l'insuperabile modello dantesco. La *Comedia delle ninfe fiorentine* (1341-1342) è un prosimetro che, alternando terzine e prosa, sviluppa la storia di amore e perfezionamento del giovane pastore Ameto, mentre la di poco successiva *Amorosa visione* (1342-1343) riecheggia, in chiave etica se non spirituale, il viaggio della *Commedia*. 'Attraversato' Dante, Boccaccio si volge con decisione alla tematica sentimentale con due opere di grande sperimentalismo, l'*Elegia di Madonna Fiammetta*

(1343-1344), vera e propria eroide in volgare, e il *Ninfale fiesolano* (1344-1346), poemetto mitologico-eziologico alla base della bucolica volgare.

Nel 1348 Firenze è colpita dall'epidemia di peste che stava da qualche anno falciando l'Europa: Giovanni si salverà, ma la sua famiglia non sarà risparmiata e la tragedia di un'umanità devastata non solo nei corpi, ma anche nella civiltà stessa, rimarrà profondamente impressa nello scrittore e sarà alla base della stesura del suo capolavoro, il *Decameron* (1349-1353).

Proprio nel periodo di più intensa composizione delle cento novelle Boccaccio affronta una serie di tragedie private: nel 1348 era morta di peste la matrigna, mentre solo l'anno successivo viene meno il padre, sicchè egli deve prendersi cura degli affari familiari. Sono però anche anni di grandi riconoscimenti pubblici che lo vedono impegnato in numerose missioni diplomatiche per conto del Comune fiorentino. Nel 1350 è inviato come ambasciatore presso i signori di Romagna e in quell'occasione promuove l'iniziativa di consegnare, come parziale e simbolico risarcimento per l'esilio del padre, dieci fiorini d'oro alla figlia di Dante, suor Beatrice. Nello stesso anno con altri letterati fiorentini incontra Francesco Petrarca che si stava recando in pellegrinaggio a Roma e sempre a lui l'anno successivo offrirà, in qualità di ambasciatore della Repubblica, una cattedra allo Studio fiorentino che verrà però rifiutata. Che l'incontro tra i due del 1350 (primo di molti) suggellasse un'ammirazione di lunga data da parte di Boccaccio è testimoniato dalla biografia *De vita et moribus Domini Francisci Petracchi de Florentia*, risalente al 1348-1349. È quella con il più anziano Petrarca un'amicizia destinata a durare poi tutta la vita, documentata da uno scambio epistolare oltre che da tracce significative nelle opere di entrambi (fino alla celebre riscrittura petrarchesca della novella di Griselda).

Molte le missioni diplomatiche di questi anni, a Napoli, in Tirolo e persino presso i Papi ad Avignone, ma le difficoltà economiche perduranti e i ricordi della giovinezza portano comunque Boccaccio a cercare una sistemazione appropriata e sicura presso la corte angioina (come sostituto di Zanobi da Strada nell'incarico di segretario regio), tentativo che si risolve in una cocente delusione e in un distacco dall'amico Niccolò Acciaiuoli, mancato mediatore dell'impresa.

Nel 1360 viene tentata a Firenze una congiura antiguelfa in cui sono coinvolti alcuni cari amici dello scrittore, tra cui Niccolò di Bartolo del Buono, che è condannato a morte, e Pino de' Rossi che invece viene esiliato (per il quale comporrà l'*Epistola consolatoria a Pino de' Rossi*).

Boccaccio, neppure cinquantenne, stanco e disilluso, si ritira nella casa avita di Certaldo (1361-1362) e, forse per trovare una soluzione ai suoi pro-

blemi economici, prende gli ordini minori e diventa chierico. Sono anni di profondo ripensamento morale che investe anche il piano letterario, sia dal punto di vista teorico, sia nella pratica di riscrittura e revisione dei propri testi.

Boccaccio in questa fase si dedica alla ricerca e all'approfondimento dei testi latini e trascrive con passione molti codici fondamentali. L'autore diventa così, con Petrarca, il fondatore di un nuovo modo di leggere e di studiare le opere classiche. Tra i suoi grandi meriti – che lo fanno rientrare a pieno titolo tra i precursori della stagione umanistica – Boccaccio ha anche quello di essere uno tra i primi ad avvicinarsi alla lingua greca, sostanzialmente sconosciuta al mondo medievale, cercando di apprenderne i rudimenti e facendo addirittura tradurre in latino l'*Iliade* e, solo in parte, l'*Odissea* da Leonzio Pilato che aveva fatto chiamare a Firenze come primo maestro di greco allo Studio. Di questi interessi e sondaggi ci rimangono dei documenti eccezionali: i due *Zibaldoni* autografi che contengono appunti, riflessioni e trascrizioni di vario genere e argomento, ma tutti riconducibili alla sfera umanistica.

Coerentemente con la sempre più profonda adesione a una poetica di tipo classicista le opere di questi anni sono quasi tutte latine. Oltre allo straordinario trattato mitologico *Genealogie deorum gentilium*, vera e propria summa e interpretazione dei miti classici a cui lavorò dagli anni Cinquanta fino alla morte, Boccaccio si dedica alla poesia con il *Buccolicum carmen*, raccolta di sedici egloghe pastorali a carattere allegorico scritte a imitazione del modello petrarchesco e dantesco, composte tra il 1349 e il 1367. Alla seconda metà degli anni Cinquanta (1355-1360) risale poi un'altra opera di grande interesse, la raccolta *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus, et de nominibus maris liber*, vero e proprio inventario, in ordine alfabetico, della cultura geografica classica e medievale.

Sempre a quest'ambito di interessi appartiene il *De casibus virorum illustrium*, la cui prima stesura risale al 1356-1360, per poi concludersi nel 1373. I nove libri raccolgono le infelici vicende di uomini illustri della storia dell'umanità, a partire da Adamo fino ai contemporanei: lo scarto rispetto a Petrarca e al suo celebre *De viris illustribus* sta proprio nell'attenzione alla dimensione narrativa delle storie raccolte (appunto i «*casus*»...). Affine al *De casibus* è il *De mulieribus claris* (la cui prima stesura risale probabilmente all'estate del 1361) in cui Boccaccio affresca – con analoga struttura – i ritratti di donne famose, sia per grandi virtù, sia per malvagità, superando in parte la tradizione morale medievale con una riflessione umanistica più ampia.

Sul fronte volgare, oltre ad alcune epistole, l'ultima prova narrativa è rappresentata dal *Corbaccio*, breve e aspro *pamphlet* contro le donne, in particolare contro le vedove, la cui datazione oscilla tra il 1355 e il 1366. Sempre

in volgare sono però i diversi studi dedicati a Dante Alighieri, la venerazione per il quale non cede neppure di fronte ai classici: Boccaccio scrive il *Trattatello in laude di Dante* (che conosce ben tre redazioni a partire dal 1351), una biografia del poeta sotto forma romanzesca, e le *Esposizioni sopra la Commedia*, che contengono le lezioni pubbliche sui primi diciotto canti dell'*Inferno* tenute dall'ormai anziano poeta nel 1373 nella chiesa di Santo Stefano di Badia a Firenze. Le letture vengono però interrotte a causa dell'aggravarsi delle condizioni di salute di Boccaccio, che da tempo soffre di idropisia. Morirà il 21 dicembre 1375, a un solo anno di distanza dall'amico Petrarca.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Tutti i testi presenti nella sezione antologica sono stati tratti dall'edizione G. Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1964-1999.

- Vol. I: *Caccia di Diana*, a cura di V. Branca; *Filocolo*, a cura di A.E. Quaglio, 1967.
Vol. II: *Filostrato*, a cura di V. Branca; *Teseida delle nozze di Emilia*, a cura di A. Limentani; *Comedia delle ninfe fiorentine*, a cura di A.E. Quaglio, 1964.
Vol. III: *Amorosa visione*, a cura di V. Branca; *Ninfale Fiesolano*, a cura di A. Balduino; *Trattatello in laude di Dante*, a cura di P.G. Ricci, 1974.
Vol. IV, *Decameron*, a cura di V. Branca, 1976.
Vol. V, tomo I: *Rime*, a cura di V. Branca; *Carmina*, a cura di G. Velli; *Epistole e lettere*, a cura di G. Auzzas; *Vite*, a cura di R. Fabbri; *De Canaria*, a cura di M. Pastore Stocchi, 1992.
Vol. V, tomo II: *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di C. Delcorno; *Corbaccio*, a cura di G. Padoan; *Consolatoria a Pino de' Rossi*, a cura di G. Chiecchi; *Bucolicum carmen*, a cura di G. Bernardi Perini; *Allegoria mitologica*, a cura di M. Pastore Stocchi, 1994.
Vol. VI: *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, 1965.
Voll. VII-VIII: *Genealogie deorum gentilium de montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus, de diversis nominibus maris*, a cura di V. Zaccaria, 1998.
Vol. IX: *De casibus virorum illustrium*, a cura di P.G. Ricci e V. Zaccaria, 1983.
Vol. X: *De mulieribus claris*, a cura di V. Zaccaria, 1967.

Nelle note di commento per i rimandi a questa edizione si utilizza l'abbreviazione *Tutte le opere* seguita dal numero del volume.