



Winfried Wehle

## Nel Purgatorio della vita. Boccaccio e il progetto di un'antropologia narrativa nel Decameron

**Parole chiave:** Boccaccio, Decameron, Antropologia narrativa

**Abstract:** In the Purgatory of Life. Boccaccio's Project for a Narrative Anthropology in the Decameron. When writing the Decameron Boccaccio created his literary prose by resorting to the scientific theory of humour-pathology, which not only knew the risks inherent in vegetative human nature, but also the cure for it: literary speech therapy which brings to ethical action.

**Keywords:** Boccaccio, Decameron, Narrative anthropology

**Contenuto in:** Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca

**Curatori:** Antonio Ferracin e Matteo Venier

**Editore:** Forum

**Luogo di pubblicazione:** Udine

**Anno di pubblicazione:** 2014

**Collana:** Libri e biblioteche

**ISBN:** 978-88-8420-849-1

**ISBN:** 978-88-8420-976-4 (versione digitale)

**Pagine:** 449-469

**DOI:** 10.4424/978-88-8420-849-1-26

**Per citare:** Winfried Wehle, «Nel Purgatorio della vita. Boccaccio e il progetto di un'antropologia narrativa nel Decameron», in Antonio Ferracin e Matteo Venier (a cura di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, 2014, pp. 449-469

**Url:** <http://217.194.13.218:9012/forumeditrice/percorsi/scienze-bibliografiche/libri-biblioteche/giovanni-boccaccio-tradizione-interpretazione-e-fortuna/nel-purgatorio-della-vita-boccaccio-e-il-progetto>



WINFRIED WEHLE

NEL PURGATORIO DELLA VITA. BOCCACCIO  
E IL PROGETTO DI UN'ANTROPOLOGIA  
NARRATIVA NEL DECAMERON

I. Per dirla in maniera più generale: i classici sono duraturi perché hanno prodotto dei cambiamenti durevoli. Tra i loro effetti, si annovera la capacità di suscitare attrazioni e ripulse di vario genere. Così il loro nome è divenuto un concetto: Boccaccio. Per oltre tre secoli è possibile ripercorrere le tracce del suo *Decameron* nel campo discorsivo della narrazione<sup>1</sup>. E fino ad oggi si continua a leggerlo, analizzarlo, interpretarlo. Ma in che cosa consiste il fascino di quest'opera? Certo, le famose storie scabrose. Va detto però che, da questo punto di vista, i *Proverbi in facetie* di Antonio Cornazzano<sup>2</sup> avrebbero decisamente molto di più da offrire al lettore. Eppure non raggiunsero mai l'importanza del *Decameron*. Il plusvalore, che fa di quest'ultimo un classico, ha perciò un'altra origine: il libro e l'autore sono divenuti i grandi antesignani di un'antropologia letteraria. Questo accade perfino quando vengono adottati solo epigonalmente, impiegati in modo pretestuoso o sfruttati per riciclaggi di seconda o terza mano, dato che, se non avessero aperto un nuovo orizzonte alla questione dell'uomo, questo successo universale sarebbe stato impossibile.

L'innovativa impostazione di Boccaccio, peraltro, è a sua volta frutto di un epocale riallacciamento e distacco. Per lui, come per Petrarca, il Parnaso del tempo era ormai occupato dall'ineguagliabile *Divina Commedia* di Dante. È dunque da qui che le loro ambizioni dovevano prendere slancio e congedo. Né sotto il profilo letterario né sotto quello ideologico, era possibile riproporre in maniera altrettanto perfetta la compenetrazione di Dio e mondo, di postulati teologici e sapere umano. La *Divina Commedia* era perciò inimitabile e insuperabile. Di più: cosa accade quando la robusta convinzione religiosa di un Dan-

<sup>1</sup> GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. BRANCA, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, IV, Milano, Mondadori, 1976 e succ. Per le citazioni da questa edizione, si indicheranno tra parentesi il numero di pagina e quello del passo corrispondenti.

<sup>2</sup> A. CORNAZZANO, *Proverbi in facetie*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968 (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX, 62).

te, ossia la sua certezza gnoseologica, si trasforma in un incongruo bisogno spirituale? Nello iato che viene a crearsi tra il soggiorno terreno e la patria ultraterrena, Dio diventa più distante, più estraneo. Così i discendenti di Adamo si vedono sollecitati ad occuparsi molto più intensamente della “*miseria hominis*”, e ad arrangiarsi con dei progetti di vita provvisori. Ma al riguardo, a cosa ci si potrebbe in primo luogo rifare, se non alla propria natura? Dopo tutto, essendo essa stessa una creazione divina, anche qui dovrebbe celarsi ancora un senso del Creatore.

Ecco lo scenario del problema, che determina in misura decisiva il confronto critico di Petrarca e Boccaccio con Dante. Come si conclude però l’immaginario dialogo tra Francesco e Agostino che Petrarca rappresenta nel suo *Secretum*? Il padre della Chiesa gli aveva indicato, come accostamento alla ragione divina, la via dell’ascesi. In ultima analisi, ogni ammonimento risulta vano: Francesco non può far tacere la voce della passione<sup>3</sup>; come accade del resto anche nel *Canzoniere*. Nella penultima poesia (365) l’Io lirico invoca addirittura il Re del cielo. Ma l’Invisibile non risponde; allo stesso modo, anche la “Verità” nel *Secretum* aveva eloquentemente mantenuto il silenzio. Perfino l’estrema apostrofe, la *Canzone alla Vergine* (366), rimane senza eco: la lingua dell’Io non riesce più a raggiungerla<sup>4</sup>. Non diversamente in Boccaccio. La peste non si limita a scompaginare tutti i regolamenti culturali. In definitiva rende palese uno sconvolgente stato di emergenza teorico: con nessuna delle interpretazione dell’uomo e del mondo a disposizione, si poteva ricavarne un senso. Il flagello si abbatte indiscriminatamente su chiunque. Ciò era ancora conciliabile con un Dio di giustizia, o almeno con un’idea di penitenza? Una spaventosa disgregazione minaccia i colpiti; di fatto erano abbandonati a se stessi.

Su cosa dovessero aspettarsi in un tale frangente, non c’erano dubbi: il peccato originale aveva condannato l’uomo di per sé a un’antropologia della fallibilità. Su questo punto Dante, Petrarca e Boccaccio concordavano addirittura sistematicamente. Come causa di ogni male e di ogni miseria, veniva additato il dispotico anarchico di questa natura umana: l’istintività, il ventre, l’“anima vegetativa”<sup>5</sup>. Se si lascia libero corso alla sua libidine, essa travolge tutte le bar-

<sup>3</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Secretum meum*, trad. a cura di G. C. PAROLARI, Milano, coi tipi di Luigi di Giacomo Pirola, 1857: «Né so come imbrigliare questo sfrenato mio desiderio / Sed desiderium frenare non valeo» (libro III, 104).

<sup>4</sup> FRANCESCO PETRARCA *Canzoniere*, ed. commentata a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 1996 (I Meridiani), p. 1397. Cfr. W. WEHLE, *Maria Minnekönigin. Petrarca RVF 366: ein Gedicht über ein Gebet*, Köln, Bibliotheca Reiner Speck, 2014.

<sup>5</sup> La teoria comunemente accettata dell’“anima triplex” si fonda sul pluricommentato *De anima* di Aristotele. Nella filosofia patristica, venne però cristianizzata, tra l’altro nell’influente trattato *De spiritu et anima*, a cura di L. NORPOTH, Ansbach, Carl Ernst Kohlhauser,

riere erette dalla virtù e rende l'uomo bestiale e dissoluto. Era quindi giocoforza bandire, a livello religioso, culturale e civilizzatorio, questa "non-natura" dal concetto dell'uomo. Il corrispondente encomio della virtù, specie se letterario, scaturiva tuttavia fin troppo sovente da un (voluttuoso) biasimo del vizio. La sua negazione completa era peraltro sconsigliata da ragioni antropologiche stringenti. Non per nulla Dante, nell'ultimo verso della *Commedia*, identifica "amor" come il movente per eccellenza, l'intimo perno che tiene insieme il mondo<sup>6</sup>. E solo il passaggio attraverso i suoi rovesci vegetativi nell'Inferno può chiarire, in negativo, al pellegrino dell'aldilà, dove risiede il movente più profondo e al contempo più alto dell'uomo.

Dietro a questo movimento mentale dal buio alla luce, c'è una teoria della conoscenza di scottante attualità. Nel padre della Chiesa Lattanzio, essa trovò un patrono estremamente illuminante. Nel libro VI.3 delle sue *Divinae Institutiones* egli aveva dichiarato che la virtù e il vizio devono sempre combattersi a vicenda. Perciò il bene può essere veramente compreso solo nella piena coscienza del suo contrario. L'aberrante passaggio attraverso le passioni è quindi gno-seologicamente e semioticamente una necessità (*ordo conversus*), una "istituzione divina"<sup>7</sup>. Motivata così, la brama selvaggia e sfrenata, la "fera voglia" (*Canz.* 23, 3), era anche il movente più profondo dell'autore del *Canzoniere*. Predominante a tal punto che perfino dietro a Laura, la sua dama santificata, l'Io vedeva affiorare l'immagine di Venere nuda, e ne faceva l'imprimitura di fondo di tutte le sue fantasie. A maggior ragione ciò vale per Boccaccio, il quale sostiene che il "soverchio fuoco" del suo "poco regolato appetito", cioè della sua passionalità, lo ha indotto, per così dire apotropaicamente, a scrivere il suo *Decameron* (3, 3). Al contempo, tuttavia, il suo caso individuale è valido per tutti. Che cosa fa la peste, se non dar libero corso alla natura pulsionale – anche qui agli "appetiti" – e scatenarne la "bestialità" a ogni livello della vita sociale? Perciò, assicura l'"Autore", egli è stato costretto da una necessità imperativa, appunto nel senso di Lattanzio, a imboccare questo "aspro sentiero" (9, 7).

1971 [1924]. Le indiscusse autorità dell'alto e tardo medioevo erano le *Confessioni* di Agostino (libri XI-XIII) e il trattato di Tommaso d'Aquino, *In Aristoteles librum de anima commentarium*, a cura di A. M. PIROTTA, Torino, Marietti, 1959. Qui Tommaso distingue sul piano concettuale tra "anima vegetativa", "anima sensitiva" e "anima intellectiva". Cfr. anche le sue *Quaestiones de anima*, a cura di J. H. ROBB, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1969.

<sup>6</sup> DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, III, Milano, Mondadori, 1991-1997 (I Meridiani), Par. XXXIII, 145.

<sup>7</sup> Cit. da LATTANZIO, *Divinae Institutiones* (It.-td.), in W. WINGER, *Personalität durch Humanität. Das ethikgeschichtliche Profil christlicher Handlungslehre bei Laktanz*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1999, pp. 93-251; in particolare pp. 187 ss.

In vista di una figura sistemica dell'essere umano, quindi, l'"anima vegetativa" è da un lato irrinunciabile sotto il profilo biotico; dall'altro moralmente inaccettabile, se posta in condizione di sfogarsi in maniera incontrollata. Costituisce sì il substrato da cui proviene la vita, è energia naturale dell'uomo; ma è degna di essere vissuta solo nella misura in cui è regolata culturalmente. Un'immagine audace, moderna dell'uomo comincia a delinearsi: solo attraverso la natura la cultura può divenire veramente umana. Ma il modo in cui questo nesso di opposti potrebbe realizzarsi, segna l'epocale balzo in avanti di Petrarca e Boccaccio rispetto a Dante. Quest'ultimo aveva perentoriamente confinato i vizi della sensualità nell'Inferno e nel Purgatorio. Evidentemente per lui la promessa salvifica di un Paradiso celeste si serbava intatta. Ma nel momento in cui questa certezza comincia a scemare – il dilemma produttivo di Petrarca e Boccaccio – è necessario riformulare la questione umana e ridefinirne i contorni.

II. Per farlo, entrambi devono muovere da una costellazione antropologica fondamentalmente diversa da quella dantesca. Abbandonarsi ciecamente all'istintività creaturale significa, dal punto di vista spirituale, cadere in uno stato di improprietà esistenziale. D'altro canto, la spiritualizzazione totale espone al rischio di dubitare della fede e di perdere se stessi. Il vissuto dell'uomo deve quindi cercare una sua collocazione tra questi due imperscrutabili orizzonti. Anche Dante aveva postulato uno spazio intermedio: il Purgatorio. Pur essendo un regno ultraterreno, è ancora quello che più si avvicina alla realtà umana. Ma è largamente pervaso da un'inerte fiducia, è un luogo di attesa colmo di rimorso, di pentimento e preghiera, di chiarimento mentale ed estetico dell'ottenebramento a cui l'uomo viene indotto dalla cieca voluttà. È infatti lui che regna nel corpo; il suo paradiso è la soddisfazione dei bisogni terreni. Perciò il vero purgatorio ha luogo nel mondo stesso della vita. Qui si combatte effettivamente la battaglia tra corpo e anima. Ma un'*ars bene vivendi* rettamente intesa non sarebbe allora la propedeutica adatta in vista delle obbligatorie esercitazioni ultraterrene?

Al servizio di una tale questione Boccaccio pose la sua "Commedia umana". Anche Petrarca l'aveva affrontata nel *Canzoniere*, peraltro in maniera soggettiva, riferita al proprio Io. Boccaccio analizza invece i rapporti interumani. In termini antropologici: come collettivizzare gli "appetiti" dell'"anima vegetativa", e metterli espressamente al servizio del cuore, dell'"anima sensitiva", e del suo fondamentale interesse di solidarietà umana ('compassione'), come recita l'incipit del *Decameron* (3, 2)? Non meno programmatica fu la sua scelta di affidare questa indagine etica alla letteratura: una massiccia violazione non solo del precetto della "*reductio artium ad theologiam*", ma anche della condanna a

priori di qualsiasi letteratura come menzognera<sup>8</sup>. Cosa ciò significasse, lo dimostrava la sorte riservata alla *Divina Commedia*: immediatamente messa all'indice dai signori del discorso dell'epoca, i domenicani, vi rimase fino al 1342. Dante aveva osato discettare di somme verità teologiche anziché in latino, la lingua specialistica degli esperti, in volgare, l'idioma di concretezza e fisicità impiegato dal popolo; e le aveva oltretutto esposte in forma di mendace poesia. Boccaccio, a sua volta, si avventurò considerevolmente più al di sotto del livello epico impiegato da Dante, e redasse un capolavoro linguistico non solo in volgare, ma addirittura in prosa. Ciò rappresentava un'infrazione di tutti gli standard letterari del tempo, la cui prima credenziale era il verso. Quindi la prosa sciolta non poteva che apparire priva di valore artistico, essendo incomparabilmente più vicina al parlare quotidiano grezzo e al racconto orale che non ai registri – anche quelli minori – della retorica o della *rota Virgilii*. Non da ultimo le storie licenziose sembravano fornirne un'ulteriore conferma. Ma volgendo il tutto al positivo, potremmo dire che in questo modo il *Decameron* inaugurò al di là dei campi discorsivi collaudati dal punto di vista retorico, poetico e moral-didattico, nientemeno che un nuovo territorio letterario. Considerata in senso antropologico, l'autorità formale dell'"anima intellectiva" vi risulta limitata, e più diritti di espressione vengono accordati in cambio all'"anima vegetativa". Anche per questo, l'Autore aveva lasciata aperta la questione del genere e non faceva distinzione fra «novelle, o favole o parabole o istorie» (5, 13). Come ulteriore segnale, esentò Dioneo, "il lussurioso" (25, 79)<sup>9</sup>, da tutte le regole di narrazione, e lo distinse dimostrativamente come il Dio/neo di questa narratologia non autorizzata. Aristotelismo, Riforma e Controriforma non riuscirono mai seriamente a riportare nel loro rigoristico recinto il suo anticonformismo. Ma non è proprio a causa di questo narrare senza vincoli retorici, stilistici e generici, che tanti autori posteriori continuarono a prendere il *Decameron* come metro di misura? È lecito supporlo perfino quando Boccaccio non viene neppure menzionato. Il suo capolavoro ha fornito alla prosa letteraria un modello a cui richiamarsi come autorità.

Ma sarebbe bastato già questo a spiegarne il permanente successo? Ancora per molto tempo il verbo pubblico, specie quello letterario, fu costretto a trarre la propria legittimazione non tanto dalla sua qualità estetica, quanto piuttosto dalla sua utilità. In considerazione di ciò, c'è motivo di credere che Boccaccio fosse riuscito a vincolare il suo outsider narrativo a un nesso causale che

<sup>8</sup> Cfr. G. PAPARELLI, *Fictio. La definizione dantesca della poesia*, «Filologia Romanza», 7 (1960), pp. 1-83.

<sup>9</sup> Per l'inquadramento mitologico nella sfera di Venere, cfr. il commento di V. Branca al *Decameron*, p. 997, n. 1.

faceva di lui, prima di ogni altra cosa, un autore modello: la patologia umorale<sup>10</sup>. Tra le dottrine allora in circolazione, essa può essere ritenuta la teoria più esauriente sugli uomini considerati dal punto di vista umano. Nella sua visione globale, il corpo e l'anima, lo spirito e la materia, formano un continuum; reciprocamente intrattengono un rapporto che ha tutti i tratti di un'ermeneutica psicofisica. Che la patologia umorale ricada di regola nella medicina, non deve trarre in inganno. La sua struttura basata sui quattro elementi<sup>11</sup>, attraverso i quattro temperamenti, le quattro età, stagioni e segni zodiacali, tenta qualcosa di simile alla quadratura del cerchio vitale<sup>12</sup>. A questo schema esplicativo si potrebbero praticamente ricondurre tutte le questioni che decifrano la figura dell'uomo partendo dall'uomo.

Già i *Problemata* pseudoaristotelici (III secolo a.C.)<sup>13</sup> dichiarano la poesia e il poeta come appartenenti alla cerchia degli interessati. Il loro specifico campo umoralpatologico è la complessione melancolica<sup>14</sup>. Essa rende, come recita un famoso verso di Petrarca, "solo e pensoso" (*Canz.* 35, 1). Chi che ne è colpito soffre di un dissidio con se stesso e il mondo. Di converso, il suo quadro clinico rende più acuto lo sguardo per tutto ciò che è discrepante, non vero, non buono. E attraverso questa cognizione negativa lo sensibilizza al tempo stesso per concezioni di segno opposto, di uno stato di cose diverso, ideale<sup>15</sup>. Quindi, concludendo all'inverso, simili fantasticherie riescono a dischiudere il vocabo-

<sup>10</sup> Cfr. E. SCHÖNER, *Das Viererschema der antiken Humoralpathologie*, Wiesbaden, F. Steiner Verlag, 1964 (Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften, Suppl. 4).

<sup>11</sup> È presumibile che l'erudito Boccaccio abbia anche elaborato intensamente le *Metamorfosi* di Ovidio, che nel libro XV, 235 ss. riportano l'antica dottrina elementare della *natura naturans* e il suo – empedocleo – principio del "morire e divenire".

<sup>12</sup> Un elaboratissimo schema complessivo è quello ricostruito da Gernot e Hartmut Böhme in base all'affresco sul soffitto del gabinetto privato di Francesco I de' Medici a Palazzo Vecchio a Firenze, datato 1570. Cfr. ID. *Feuer, Wasser, Erde Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München, Beck, 2010 (Beck'sche reihe), pp. 14-15.

<sup>13</sup> PSEUDO-ARISTOTELE, *Problemata physica*, trad. e commento a cura di H. FLASHAR, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962. ID. *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*, Berlin, De Gruyter, 1964.

<sup>14</sup> R. KLIBANSKY - E. PANOFSKY - F. SAXL, *Saturn and Melancholy*, Nendeln, Kraus-Reprint, 1979. J. STAROBINSKI, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Basel, Geigy, 1960 (Documenta Geigy, Acta psychosomatica, 4). H. TELLENBACH, *Melancholie. Zur Problemgeschichte, Typologie, Pathogenese und Klinik*, Berlin/Göttingen/Heidelberg, Springer, 1961. Nella parte generale del suo studio, Massimo Ciavolella ha sviluppato sistematicamente con riferimento a Boccaccio la tradizione scientifico-letteraria della melancolia amorosa: *La tradizione dell'"aegritudo amoris" nel "Decameron"*, «Giornale storico della letteratura italiana», 147 (1979); pp. 496-517.

<sup>15</sup> In proposito si veda J. KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

lario della fantasia, che consente di formulare utopie di ogni genere. Queste tuttavia obbediscono prevalentemente alla brama, alla ragione alternativa dell'“anima vegetativa”, e sono in tal senso l'humus naturale delle finzioni letterarie. Soprattutto a una prosa narrativa senza vincolo di genere, la dottrina della melancolia offriva perciò addirittura un'indicazione di carattere medico. In una tale luce, essa poteva vedersi perfino doppiamente ispirata: in funzione di diagnosi e di terapia dei sinistri melancolici. Non è comunque un tratto determinante del cristiano, che è stato bandito a causa del peccato originale dalla primigenia patria edenica, e che adesso, nella valle di lacrime, è esposto per così dire esistenzialmente a questo nefasto dissidio?

In maniera concisa, esatta e mirata, Boccaccio assoggetta quindi il suo proposito narrativo a questa dottrina. L'autore stesso ha sofferto la “noia” (3, 3) – che è il rovescio dell'appagamento amoroso, come Amore è del resto il primo degli agenti che suscitano la melancolia – ed è riuscito a superarla. Anche per ciò il narratore può comprendere tanto bene la “malinconia” (4, 11) delle giovani e iperprotette donne alle quali galantemente dedica il suo libro. Un complessivamente “noioso principio” (9, 2), la peste, motiva la sua scrittura. La bile nera (“dolore e noia”; 23, 70) condannerebbe tutti – a meno di fuggire – alla morte fisica e morale. Per inciso, la maggior parte delle cento novelle imposta il suo particolare conflitto proprio secondo i sintomi di questa malattia sentimentale.

Applicandola così a vasto raggio, Boccaccio fa capire a modo suo quale fondamentale competenza antropologica le spetti. La peste aveva palesato da un lato un'emergenza addirittura cosmica: come catastrofe naturale non era più riconducibile tout court a un provvedimento divino. Faceva invece supporre un destino numinoso, indifferente alla sorte dell'uomo. Oltretutto, le condizioni elementari di vita non sono forse una prova perenne che a chiunque, in qualsiasi momento, può accadere una disgrazia? In questa imprevedibilità regna perciò il giudizio “occulto” (148, 4) di una divinità intramondana che non riconosce alcun senso dell'ordine: la Fortuna (5, 13). Quante volte Boccaccio e i suoi seriori fecero proprio di lei l'oggetto della loro casistica. La natura umana si vede a rischio di melancolia non da ultimo per il fatto che è per principio bisognosa: la sua brama non potrebbe mai raggiungere un traguardo definitivo in cui non le resterebbe più nulla da desiderare. E a un livello più alto, filosofico-teologico, la melancolia trovava già allora una corrispondenza nel vivacemente dibattuto concetto di contingenza. Se ne erano occupati ad esempio Alberto Magno, Tommaso d'Aquino, Duns Scoto e Guglielmo di Ockham, chiedendosi come poter eliminare l'imperfezione in essa sottintesa, in nome di un Dio perfetto<sup>16</sup>. Perché il

<sup>16</sup> Cfr. la voce “Kontingenz”; *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, a cura di J. RITTER et al., 4, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, colonna 1027 ss.

vero scandalo era questo: che l'“anima vegetativa” induce a pensieri, parole ed opere che, nel loro creaturale egoismo, ignorano semplicemente tutte le collaudate motivazioni della ragione: un esempio scontato i religiosi lascivi. Dante aveva già dannato come triade infernale i moti di bestiale concupiscenza di *luxuria*, *superbia* e *cupiditas* (*Inf.* I, 44-60).

Boccaccio invece farà scuola proprio per aver accettato come una realtà della vita l'imbarbarimento che tali vizi causano nel pensiero e nel comportamento umani, accordandogli ampia visibilità sul palcoscenico letterario del *Decameron*. Nei confronti del lettore avvertito (“intendente persona”; 960, 4), egli poteva addurre una giustificazione scientifica, appellandosi appunto alla patologia umorale. L'effetto prolungato di una simile strategia è riscontrabile ad esempio in Laurens de Premierfaict, il primo traduttore francese del *Decameron* (1414)<sup>17</sup>. Nella sua vasta prefazione, che è anche una delle precoci testimonianze di un umanesimo francese, l'autore analizza con notevole erudizione il fondamento di carattere medico di Boccaccio. In seguito, perfino le raccolte più semplici si riallacceranno ad esso, ponendosi così al riparo della sua autorità, non di rado allo scopo di autodisciplinarsi preventivamente.

Ma la vera garanzia di successo – ancor più che nella messa in scena della melancolia – stava nella relativa controindicazione terapeutica. La dottrina dei temperamenti classifica il malinconico come qualcuno dal carattere indurito come l'elemento “terra”, freddo come l'inverno, secco come il vento del nord. Egli è colpito da un sintomatico restringimento, che lo mette in uno stato di disarmonica inibizione. Era ciò che la Chiesa tacciava come “accidia”, l'inerzia nel ben operare, come diceva Tommaso. Secondo la dottrina, un antidoto era rappresentato dalla corrente rivitalizzante del sanguigno; nei suoi termini simbolici: spirito e corpo vanno rianimati con un vento primaverile caldo e umido, che non significa altro che la somministrazione dell'elisir di vita dell'“anima vegetativa”. Quattro le medicine previste: idroterapia, meloterapia, dietetica e logoterapia<sup>18</sup>; i risultati migliori si ottengono dall'azione congiunta di tutte e quattro. Per il malinconico, tuttavia, sembra indicato soprattutto il trattamento con il linguaggio; e per controbilanciare la sua tendenza all'introversione solitaria e al mesto ripiegamento su se stesso, può essergli in primo luogo d'aiuto la conversazione in una cerchia di sodali. Boccaccio ha prontamente sistemato

<sup>17</sup> *Des cent nouvelles / translaté de latin en françoys / par maistre Laurens de Premierfaict*, a Paris, 1414 (BNF fonds français 129, *Prologue*, fol. 743 ss.). Per l'ulteriore adattamento di Boccaccio in Francia cfr. W. WEHLE, *Novellenerzählen. Französische (und italienische) Renaissancenovellistik als Diskurs*, München, Fink, 1984<sup>2</sup>.

<sup>18</sup> Cfr. G. OLSEN, *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1982.

questo precetto in apertura del suo libro: se a causa di un ardente desiderio, l'umore delle giovani dame, in rappresentanza di tutti i lettori, fosse assalito dalla melancolia, esso permarrebbe profondamente turbato se non si provvedesse a distrarlo con vivaci racconti («E se alcuna malinconia, mossa da focoso disio, sopravviene nelle lor menti, in quelle conviene che con grave noia si dimori, se da nuovi ragionamenti non è rimossa»; 5, 11). Peraltro a condizione che essi, in esatta contrapposizione medica alla tetraggine, abbiano un effetto rallegrante: “lieto” è il concetto psicofisico che ne caratterizza l'obiettivo, per la “lieta brigata” allo stesso modo che per i lettori e gli imitatori del *Decameron*. Nulla avrebbe potuto autenticare in maniera più accattivante questa profana promessa di salvezza, della conclusione che l'Autore stesso trae riguardo alle rivoluzionarie conseguenze di un tale narrare. Verso la fine, nell'introduzione alla nona giornata, dei dieci giovani si dice infatti che: «O costor non saranno dalla morte vinti o ella gli ucciderà *lieti*» (783, 4)<sup>19</sup>.

III. Tante storie piccanti, in un volgare di tanto spiccata fisicità, e un tale successo? È la tattica di Boccaccio per richiamare l'attenzione dei suoi lettori più colti sulla propria motivazione. Che è raffinata e scottante in egual misura. A prima vista essa si richiama a concetti ben situati sul piano letterario. Il cambiamento di idee dei dieci giovani, la loro “mutatio animi”, è stata provocata dal “diletto”, dal “piacere” (7) prodotto dalle storie narrate. Che corrisponde quindi al *delectare* della retorica. Ma è solo al secondo sguardo che l'astuzia argomentativa di Boccaccio diventa palese. Il discorso retorico, con le due strategie del convincere e del persuadere, vuole raggiungere un obiettivo ben definito. Ma chi da un lato condanna l'adulterio, ma in altre occasioni lo approva (ad esempio in III, 3 o VIII, 8) richiamandosi alle ineluttabili pretese dell'*amor carnalis*, che perfino il medievale registro dei precetti amorosi, il *De amore* di Andrea Cappellano riteneva lecite<sup>20</sup>, è interessato in prima linea al

<sup>19</sup> R. Hollander suggerisce invece che il ritorno dei membri della brigata abbia motivi di carattere sessuale irrisolti, come quelli tematizzati in chiave cortese-galante nelle precedenti opere amoroze giovanili. Certamente, esso cita la loro vita in campagna e si avvicina così all'aspettativa del pubblico di giovani donne cui l'autore dedica il libro. Ma tutto ciò viene appunto revocato dal mutato atteggiamento della brigata, calcolato in funzione della dedica alla “intendente persona”. Di questa fondamentale struttura di doppia destinazione Hollander non tiene assolutamente conto, e perciò non prende in considerazione l'ipotesi di un effetto logoterapeutico del narrare. Cfr. *The Struggle for Control among the Novellatori of the Decameron and the Reason for their Return*, «Studi sul Boccaccio», 39 (2011), pp. 243-309.

<sup>20</sup> «Retinetur quoque amor delectabilia et suavia carnis exercendo solatia: Retiensi anche l'amore facciendo sollazzi della carne soavi e dilettevoli». Cfr. A. CAPPELLANO, *De amore*, a cura di G. RUFFINI, Milano, Guanda, 1980.

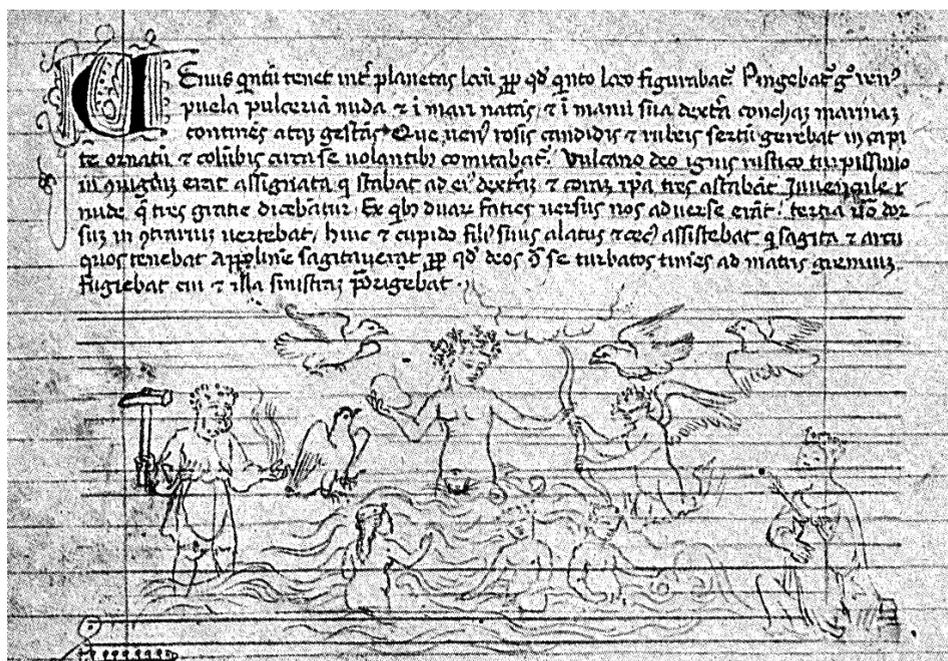
caso singolo, non a un giudizio generalmente valido e conclusivo. Chi procede in tal modo, è evidentemente sensibile a un piacere che è inerente al narrato in se stesso. Non da ultimo a causa di questa seducente arbitrarietà, le emozioni prodotte dalla letteratura erano così controverse. Ad erigere un monumento saliente di quest'arte di eccitare gli spiriti, aveva a suo tempo provveduto Dante, con la tragica vicenda di Paolo e Francesca (*Inf.* V). La *Poetica* di Aristotele era ancora sconosciuta ai tempi di Boccaccio, e l'opinione corrente si appoggiava alla riprovazione espressa da Agostino. Allusioni voluttuose – tanto più se letterarie – stuzzicavano infatti la fallibile avversaria di ogni verità vera, l'immaginazione (nel senso di fantasia). Quest'ultima può pertanto definirsi il modo di pensare dell'"anima vegetativa"<sup>21</sup>.

Di chi e di cosa si trattasse in realtà, emerge chiaramente da due enunciati iconografici in sommo grado espliciti. In primo luogo il programma figurativo, ben diffuso nel Medioevo, del manoscritto di Alberico, che elabora la raccolta di mitologie tardo-antiche di Fulgenzio. Anche Dante, Petrarca e Boccaccio fecero riferimento a questo *Libellus de deorum imaginibus* (1200 c.a)<sup>22</sup>. La sua rappresentazione (*fig. 1*) si nutre di una dicotomia antropologica. Al centro domina Venere, la *Libido*, bagnata nei suoi attributi. Significativamente spinto al margine (destra) vediamo Apollo, incarnazione dell'"anima intellectiva"<sup>23</sup>. La proposizione moral-didattica è inequivocabile: dove regna Venere (la natura passionale), Apollo (la natura spirituale) è costretto ad inginocchiarsi. E di converso è altrettanto evidente che il fascino emanato da Venere stessa – *aisthesis* – e dalle sue rappresentanti, le tre Grazie (*Gen.* 342/3), non può essere semplicemente soppresso mediante l'intelletto: il dio del Sole è completamente fissato sulla dea dell'Amore, nei cui confronti assume addirittura la posa di un vassallo cortese. La riconosce in sostanza come quella forza sensuale-entusiastica che gli è indispensabile per poter dispiegare il proprio ingegno. Da lontano, il nome di Dioneo allude già a una costellazione che in seguito, sotto l'impressione del culto del genio celebrato nel diciannovesimo secolo, riceverà filosoficamente la contrapposizione apollineo/dionisiaco nelle sue molteplici sfaccettature.

<sup>21</sup> Sul contesto di sviluppo dalla tarda antichità fino ad Alberto Magno e Tommaso d'Aquino, cfr. K. PARK, *Picos "De Imaginatione" in der Geschichte der Philosophie*, in G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Über die Vorstellung / De imaginatione*, ed. It.-td. a cura di E. KESSLER, München, Fink, 1984 (Humanistische Bibliothek II, 13), pp. 16-43.

<sup>22</sup> H. LIEBESCHÜTZ, *Fulgentius metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1926 (Studien der Bibliothek Warburg, IV), pp. 118 ss.

<sup>23</sup> Che Boccaccio riprende a sua volta costitutivamente da Fulgenzio. Cfr. *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. ZACCARIA, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, VII, Milano, Mondadori, 1998; libro III, 22; pp. 338-339 (di seguito abbreviato: *Gen.* e num. pagina).



1. Venus (JOANNES RIDEVALLUS, *Fulgentius metaforalis*, XIV sec., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1250 E 2R).

In un senso più lato, dietro a tutto ciò si cela un peculiare diritto gnoseologico e discorsivo della Natura sensitiva. Per meglio individuarlo, possiamo far ricorso a un'altra raffigurazione di stampo medievale, proveniente dal magnifico arazzo apocalittico del castello di Anger sulla Loira (fig. 2). La vanitosa cortigiana al centro è ancora una volta Venere. Qui poco le resta degli attributi assegnatili da Fulgenzio. In compenso, la sua brutta fama è aumentata. Il titolo non lascia dubbi: "la grande prostituée". La sua pericolosità sensuale (e sessuale) è cifrata in un simbolo sessuale, la Ypsilon, che secondo la leggenda sarebbe stato inventato da Pitagora. Accolto poi nella dottrina cristiana della vita, simboleggia la primigenia opzione antropologica dell'uomo. La sua anima, imboccando a sinistra la via dei piaceri carnali, va incontro alla perdizione; mentre quella di destra della rinuncia lo conduce alla felicità promessa dal Paradiso. Al contempo, questi percorsi esistenziali vengono interpretati facendo ricorso al linguaggio delle piante. A destra, sul lato "giusto", ma piccolo e spinto al margine come lo era Apollo da Fulgenzio, c'è l'albero della conoscenza. Da ogni suo punto è possibile ripercorrerne le diramazioni, che, per così dire genealogicamente, consentono di risalire al ramo, al tronco e alla



2. Jean Bondol, *Tapissierie apocalyptique* (particolare: *La grande prostituée*, XIV sec.), Chateau d'Anger. Venere, un modello di conoscenza alternativa.

radice, dunque all'origine, al Tutto e Uno da cui, monocausalmente, scaturisce ogni conoscenza. Venere invece è interpretata come un intricato fogliame che – per disseminazione – senza un motivo o una direzione apparenti si allarga su tutti lati. Questo albero della vita professa figurativamente la propria appartenenza all'“anima vegetativa”. Ciò che gli preme è la pienezza procreativa, il prosperare della vita, non un determinato adempimento. Il suo interesse non riconosce alcun criterio stringente di ordinamento; si compiace piuttosto di tutto ciò che è rigoglioso, lussureggiante, irregolare; e si riproduce incessantemente, rendendo quindi

omaggio a una voglia creaturale che trova sfogo a livello fisico e senza implicazioni spirituali. Boccaccio assegna a questo lato di Venere la (eufemistica) denominazione di *Venus secunda*, che si riferisce a «fornicazioni di ogni tipo, le lascivie e i numerosi coiti» (*Gen.* 340/1).

IV. Proprio da questa indole, tuttavia, Boccaccio si sforzava di ricavare una ragione peculiare, di carattere generativo. Secondo lui, essa sarebbe la medicina adatta da somministrare in via letteraria agli spiriti offesi. A confermare la serietà del suo intento, può valere la presenza nel *Decameron* di una simbologia centrale, che Boccaccio scelse di incastonare nel profondo della struttura del libro. Con buone ragioni: in definitiva l'autore ha tradotto Venere, la concupiscenza, nelle grazie dell'arte narrativa<sup>24</sup>. Visto dal finale, già i dieci membri della

<sup>24</sup> Ciò che egli dichiara nel libro III, 22-24 delle *Genealogie deorum gentilium* circa la doppia natura di Venere, viene visualizzato nel libro XIV, 20 nella riproduzione dei suoi attributi, le Muse. Anche qui B. distingue due tipi (*species*) moral-antropologici, di cui l'uno, che abita nel boschetto di allori, presso la casta sorgente [...] adorno di fiori e ghirlande, è stimato per la dolcezza del canto e la melodiosità della voce un quadro acustico della “Val-

brigata seguono questa prassi. Ancora una volta, il nome di Dioneo si rivela programmatico. Esso deriva da Dione, la madre di Venere, il cui slancio vitale non tollera restrizioni. In tal senso, è proprio Dioneo che rifiuta di attenersi alla regola narrativa. Soltanto così, a parer suo, si può servire davvero all'obiettivo concordato: al "piacere" come momento terapeutico (27, 92 ss.). Come a riprova di ciò, Pampinea, la "regina" della prima giornata, fa sua questa poetica libidinosa, e decreta che ognuno è libero di parlare di quello che più gli "piace" (30, 110). Anche la retorica conosce questo principio: "*variatio delectat*".

Ma l'intima connessione di questo narrare con l'"anima vegetativa", Boccaccio la svela nel punto di svolta della sua opera: nella "valle delle donne" (577, 17 ss.), dove la "brigata" si era diretta tra la sesta e la settima giornata. Questo luogo ha metonimicamente tradotto Venere in un ciclorama paesaggistico, la cui armonia non è turbata da alcuna traccia di incivilimento, e che riveste pertanto una tesi audace: la natura, anche quella umana, reca in sé un peculiare senso di perfezione<sup>25</sup>. Nel suo erudito trattato delle *Genealogie deorum gentilium*, Boccaccio diede a questo aspetto dell'essere la definizione di "Venus magna"<sup>26</sup>. Non è quindi un caso che, dal punto di vista compositivo, la Valle delle donne occupi la medesima posizione del Paradiso Terrestre alla fine del *Purgatorio* dantesco. Proprio lì al pellegrino dell'aldilà si fa nuovamente incontro Beatrice, che l'Eden identifica come Venere teologale<sup>27</sup>.

le delle donne", mediante il quale la narrazione che ha avuto luogo in quella sede viene retroattivamente nobilitata a livello teorico come arte delle Muse e misura terapeutica (*sacris remediis*) (cfr. GIOVANNI BOCCACCIO, *Opere in versi*, a cura di P. G. RICCI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 1046 ss.). Anche qui Ovidio pare aver guidato il pensiero. Di lui poteva dirsi «che la poesia configura rispetto all'illuminata filosofia il motivo più antico e profondo dell'essere. [...] Così la poesia con i suoi procedimenti di concatenazione metonimica e trasfigurazione metaforica riesce ad affermarsi nei confronti della filosofia». Cfr. G. e H. BÖHME, *Feuer, Wasser, Erde Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, p. 50.

<sup>25</sup> Addirittura un assioma della nuova antropologia di Boccaccio. Il suo fondamento allegorico era già stato posto nella *Comedia delle ninfe fiorentine* (1341/42). Il pastore Ameto, una specie di Kaspar Hauser, si trasforma grazie alla visione, il canto e i racconti fattigli presso una fonte e all'ombra dell'alloro da sette (!) ninfe driadi, derivazioni delle Grazie, in un virtuoso uomo di cultura, e alla fine gli appare la divinità di questo acculturamento, Venere, come patrona di un modo di cognizione figurativo-immaginario.

<sup>26</sup> Una dimostrazione narrativa nel genere di una "mise en abyme", era già stata intrapresa in precedenza dalla novella di Cimone e Efigenia (*Dec.* V, 1). Qui Boccaccio elabora l'antico motivo della bellezza nuda di Venere, trasponendola in un corrispondente "locus amoenus". La sua vista trasforma il rozzo Cimone ('bestione'), facendo di lui «il più leggiadro e il meglio costumato» dei giovani (455,20): l'estetica come catalizzatore di ragione normativa – una parabola dell'effetto terapeutico delle belle arti, ivi compresa la letteratura – e il *Decameron* stesso.

<sup>27</sup> Per l'argomentazione cfr. W. WEHLE, *Ritorno all'Eden. Sulla scienza della felicità nella "Commedia"*, «L'Alighieri», 22 (2003), pp. 27-68 (PDF: <http://edoc.ku-eichstaett.de/4312/>).

Sull'esempio di Fulgenzio, i membri della brigata fanno il bagno nel lago della valle, e in tal modo si immergono simbolicamente nell'elemento di Venere e delle Grazie. Anche per loro, come per Dante nel Lete ed Eunoè, ciò equivale a un atto di rinascita spirituale, ma con quali diversi presupposti! Il giorno dopo si accomodano nell'ombra fitta di un boschetto di alloro (586, 10), dove la luce – di una più alta ragione – può a malapena penetrare. Qui si raccontano le novelle della settima giornata, e a presiederla viene eletto proprio Dioneo: un programma di principio preannunciato iconograficamente, per un narrare indisturbato che consente riflessioni disinibite. Esso viene addirittura nobilitato da un predicato poetico. L'alloro gli profetizza l'immortalità culturale della fama postuma, che finora era riservata solo alla poesia. D'altro canto, lo scambio di novelle avviene direttamente in prossimità dell'acqua, ad indicarne il programma contenutistico. La loro ragione di fondo risiede nell'acqua della vita. E qui Venere è nel suo elemento. In altre parole: il piacere che la letteratura è in grado di suscitare, è dovuto in ultima analisi ai moventi vitali della natura umana. La narrazione deve aiutarli ad elevarsi al rango di un logos poetico non già espropriato a priori dalla ragione. Allora la voglia di favoleggiare potrà mostrare quale dote vitale si celi nell'energia creaturale dell'uomo: la creatività, i tanti casi felici nei quali presenza di spirito, ingegnosità, intelligenza pratica, arguzia e sagacia consentono ai personaggi di trarsi d'impaccio da situazioni contingenti; o quelli negativi, in cui il danneggiato non capisce la lezione e viene punito per mancanza di elasticità mentale, per la sua cocciutaggine (ideologica) o la sua stupidità. Le novelle esibiscono, sotto questo profilo, un campionario di prove da affrontare in vista di un'*ars bene vivendi*. Questo «sostentamento della nostra sanità e della vita» (955, 3), l'Autore l'aveva del resto annunciato fin dall'inizio come sua intenzione (5, 14). Il piacere procurato dalle novelle deriva non da ultimo dal fatto che vi si tratta sempre di storie di altre persone. La brigata ascolta le vicende con partecipazione, ma non vi partecipa personalmente. Questo vale nella stessa misura anche per l'"Autore", che Boccaccio smarca volubilmente, in maniera autoironica, caricaturale, dalla propria narrazione<sup>28</sup>. Solo così, con la serenità dell'arte, egli assicura a se stesso – e agli innumerevoli lettori – l'intima distanza che è indispensabile per render-

<sup>28</sup> Si fa volentieri ricorso alla cultura carnevalesca del riso di Michail Bachtin, per adeguare Boccaccio sotto il profilo teorico a una rilettura di nuova data. Ma nella sua posizione critica nei confronti di ideologia e sistema, si rispecchia inequivocabilmente la crisi del soggetto moderno, che si era acuita con e dopo le avanguardie storiche. In quest'ottica Michail Bachtin respinge il concetto di un Io autonomo, e parallelamente, in campo letterario quello di autore o narratore, anche per quanto riguarda l'epoca rinascimentale. Cfr. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 2001.

si conto, in forma di storie, di tutto quello che può accadere all'uomo. Per tale motivo, elegge inoltre a patrono del proprio libro Galeotto, l'ermeneuta del piacere (1; 964, 30, prima e ultima annotazione!). L'autodeterminazione necessita di autoriflessione. Raccogliendo la successione di Boccaccio, la novella del *Grasso legnaiuolo* manderà in scena questa condizione di modernità con acume farsesco<sup>29</sup>. Un tale distacco estetico è anche la ragione per cui delle storie tragiche, che dal punto di vista retorico sono da assegnare al registro affettivo del "movere", dovrebbero tuttavia suscitare piacere. È quanto rivendicano espressamente per sé soprattutto le *histoires tragiques* o *courtoises* che godono di grande popolarità in Francia. La vicenda davvero deplorabile di Guiscardo e Ghismonda, ad esempio (*Dec.*, IV, 1), nella traduzione francese viene annunciata come *très plaisant e fort joyeux*<sup>30</sup>. Pathos e ethos, emozioni forti e delicate, possono quindi concorrere a riequilibrare gli scombussolamenti melancolici dello spirito. I novellisti posteriori mobilitarono in proposito il termine umanistico della *recreatio*.

V. Ma come si dovrebbe impostare una narrazione che risulti efficace in questo senso? Ai tempi di Boccaccio e anche più tardi, nel quadro della poetica aristotelica, l'originalità della tecnica narrativa non costituiva ancora un requisito di primaria importanza. Nuove e interessanti dovevano essere soprattutto le vicende narrate. L'autore si associava alla libera forma delle compilazioni e antologie coeve, da cui aveva già preso le mosse il cosiddetto *Novellino*<sup>31</sup>: raccolte di sermoni, di leggende, bestiari, responsori, manuali per l'uso. Boccaccio, pur mantenendo questa struttura antologica, le imprime un forte carattere artistico, nella misura in cui fa oggetto della propria narrazione anche il narrare stesso delle storie. In questo modo impronta in un duplice senso lo sviluppo di un genere novellistico.

Da un lato il *Decameron*, come nel repertorio di uno spettacolo di varietà, rispetta l'individualità delle novelle e stimola esso stesso la formazione di raccolte secondarie (*Concl.* 19). Di conseguenza, la sua sequela non ammette un "eroe" che si faccia carico delle vicende, nel senso di una storia coerente delle prove da lui superate, come veniva ancora concesso a Lucio, l'antieroe dell'*Asino d'oro* di Apuleio. In proposito, Boccaccio si sapeva legittimato dal precedente di Ovidio, il grande autore esemplare del Medioevo. Sia lui che le diffuse

<sup>29</sup> Ed. a cura di P. PROCACCIOLI, prefazione di G. MANGANELLI, Milano, Garzanti, 1998.

<sup>30</sup> *Traicté tres plaisant et recreatif de l'amour parfaite de Guiscardus et Sigismonda*, Paris, 1493 (BNF). Cfr. W. WEHLE, *Novellenerzählen. Französische (und italienische) Renaissance-novellistik als Diskurs*, p. 189.

<sup>31</sup> *Il Novellino*, a cura di G. FAVATI, Genova, Bozzi, 1970 (Studi e testi romanzi mediolatini, 1).

raccolte di *exempla* rinunciano a un collegamento interno dei loro episodi. Questa indipendenza fa sì che gli stessi possano susseguirsi liberamente, come una parola tira l'altra, escludendo invece la presenza di una trama ad essi sovraordinata. In questo modo, ogni fatto esposto può innanzitutto parlare per sé e partendo da sé<sup>32</sup>. Questa – retoricamente parlando – esposizione diaforica resta valida anche quando le storie vengono attribuite a un ipotetico autore, a un personaggio narrante, a una cerchia conviviale o a un editore: tutte istanze che di fatto rimangono esterne alle storie stesse e fingono quasi sempre di riferirle con le proprie parole. Così facendo, esibiscono un patrimonio narrativo comune, che può essere riproposto ovunque e in qualsiasi momento, in quanto applicabile a ognuno.

Questa struttura di tipo paratattico e popolare contribuì senza dubbio al successo durevole della novellistica, poiché invitava formalmente a servirsi delle raccolte a disposizione per compilarne di nuove; a scambiarsi le storie; ad arricchirle con facezie, aneddoti, apoftegmi; o a caricarle piuttosto di elementi romanzeschi. Le numerose edizioni e ristampe rivelano quanto apparisse insaziabile il bisogno di un intrattenimento aderente alla realtà della vita e del corpo. Una raccolta lo propagandava già attraverso il titolo: *La mer aux histoires*. Boccaccio stesso, tuttavia, pose abbastanza scopertamente l'esposizione discontinua del suo libro in un contesto di carattere addirittura ideologico. Non riproduceva infatti quella perdita dell'ordine che la peste aveva provocato nel singolo, nella società e nell'impalcatura religiosa della convivenza umana?

Ma il *Decameron* mira a qualcosa di più di un bilancio dei danni. L'emergenza fisica e ideale costituiva per l'autore uno spunto necessario, ma solo per ricavarne una nuova virtù di tipo letterario. Questo è l'altro aspetto con il quale Boccaccio fonda una durevole tradizione del genere novellistico. I presupposti necessari se li era procurati con la cornice narrativa, che ce lo presenta come il posteriore relatore di quello che i membri della brigata si sono raccontati in precedenza. Ma soprattutto, ritorna su ciò che le singole storie mettono sul tappeto per riesaminarle prospetticamente. Così da un lato, sul piano della "storia", viene mantenuta l'indipendenza e l'avvicinarsi folkloristico delle vicende. Sul piano del "discorso", d'altro canto, esse sono però ricondotte a un'unità di rappresentazione. Ogni novella può quindi proseguire dal basso il proprio inventario del mondo della vita nella sua sregolata varietà. Quando la brigata ne discute, non si limita tuttavia alla constatazione

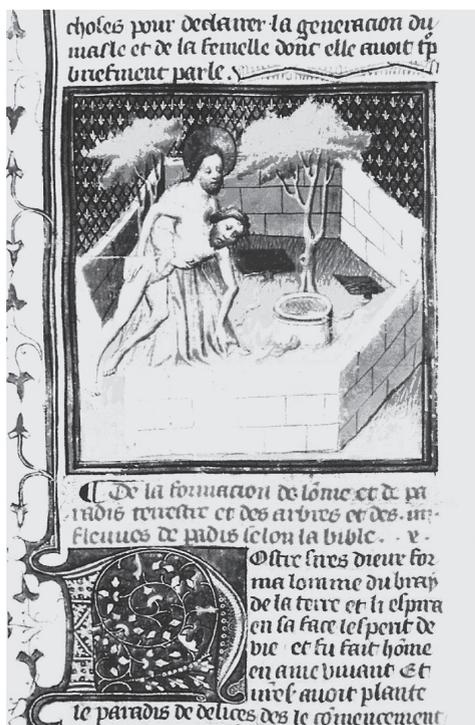
<sup>32</sup> Proprio sull'esempio del *Novellino*, Erich Auerbach ha evidenziato questa particolarità come un precoce tratto distintivo della novella rispetto alle raccolte didattiche medievali di testi. Cfr. *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich*, Heidelberg, Winter, 1971 [1921].

del singolo caso, ma contemporaneamente lo commenta. A ciò il *Decameron* deve la sua seconda, esemplare unità strutturale: anche il senso delle storie narrate diventa oggetto della narrazione. Ma a differenza di quanto accade nell'esegesi dei testi religiosi, o nella moralizzazione di quelli letterari (come ad esempio nell'*Ovid moralisé*), Boccaccio accetta l'azzardo di rappresentare l'umano-tropo umano in tutta la sua crudezza, senza tentare di appianarlo secondo il senso e la ragione prescritti. Lascia invece che siano i membri della brigata a consultarsi sul caso, di modo che, in linea di massima, il suo significato risulta soltanto dalla loro interpretazione<sup>33</sup>, è quindi frutto di una concertazione comune (fig. 3). Di conseguenza, i concetti d'ordine, seppur recepitati come indispensabili, non sono più sentiti come semplici imposizioni esterne: la brigata statuisce un audace esempio di moralità autonoma. Attenendosi ad essa, i valori virtuosi vanno collaudati in un libero processo di intesa. Ancora una volta Venere, con la sua mentalità generativa, sembra aver fatto da madrina: essa vuole infatti che la vita si mantenga vitale e non dottrinarmente irrigidita. In tal modo, l'esistenza contingente non è più tacciata di peccaminosità. Un comportamento fallibile può essere accettato sul piano umano, a condizione che venga adeguatamente trattato su quello linguistico.



3. Prima pagina delle *Cent Nouvelles Nouvelles*, prima traduzione francese del *Decameron* a cura di Laurens de Premierfait (1414) (Parigi, Bibliothèque nationale de France, Fonds Français, ms. 129).

<sup>33</sup> Di ciò Boccaccio, anche in altri suoi scritti, aveva fatto senz'altro una questione ermeneutica, rivelando in tal modo una coscienza del testo che anticipa già una concezione umanistica della scrittura. Cfr. R. STILLERS: *Humanistische Deutung. Studien zu Kommentar und Literaturtheorie in der italienischen Renaissance*, Düsseldorf, Droste, 1988 (Studia Humaniora, 11), es. pp. 27 ss.



4. *Genesi, Creazione dell'uomo e del paradiso terrestre* (fine XIV sec.) (Parigi, Bibliothèque nationale de France - Bibliothèque de l' Arsenal, ms. 5057).

Non che Boccaccio, proprio lui, sottovalutasse le sfrenatezze dell'“anima vegetativa”, i cui abissi verranno poi messi a nudo solo dal Marquis de Sade o dai Surrealisti. E come misura di prevenzione antropologica, elegge ancora una volta la “Valle delle donne”. Con la sua evidenza figurativa, essa rammenta alla brigata che l'energia naturale dell'uomo vi può essere ammessa al massimo con la protezione dell'altra dote naturale, l'intelletto. Il paradisiaco luogo di piacere è perciò simbolicamente delimitato. La sua perfezione naturale è frutto di una recinzione mentale. Il lago circolare si trova esattamente al centro del piano, come misurato col sestante; ed è circondato da sei collinette tondeggianti, ciascuna coronata da un “castelletto”. Uno strumento nautico per caratterizzare questo *locus amoenus*? La precisa geometria della Valle allude al duplice senso di “se-

sto”. In senso traslato significa ordine; e il luogo stesso lo riprende come numero: “sei” rilievi e castelli lo recingono. Ma esagonale, con sei angoli, si immaginava nel Medioevo il giardino dell'Eden, con al centro una sorgente “civilizzata” in forma di fontana (fig. 4). Boccaccio dunque dialoga sottilmente con questa tradizione, per poi inequivocabilmente superarla. La sua indicazione iconografica è infatti chiara. Il centro – il posto di Venere – è occupato dall'acqua del lago, che scorre liberamente, simboleggiando il fiume della vita. Anch'esso deve essere incivilito in un senso comunitario, ora peraltro traslato, culturale, nel “circolo” dei narratori che si riunisce all'ombra degli allori intorno al lago circolare. Solo al riparo di questo recinto esteriore ed interiore, Boccaccio immaginava di poter trasformare il creaturale *élan vital* che affiorava di volta in volta dalle storie, in una salutare stimolazione dell'animo. Ma che egli faccia nondimeno derivare la novellistica fondamentalmente da un'antropologia vitalistica, è fuor di dubbio. Ricorrendo ancora una volta al messaggio figurato dell'arazzo di Anger: non è lecito, in questo senso, definire come vene-

rea la libera combinatoria delle storie, dal momento che sul piano narrativo è consentito loro di accoppiarsi come liberi amanti?

Nell'odierna terminologia della critica culturale, dal *Decameron* parlerebbe già un rizomatico spirito di contraddizione, che si rivolge contro i coevi depositari del Logos<sup>34</sup>. Perché è innegabile che esso eluda, in maniera più o meno scoperta, tutte le misure disciplinari intese a demonizzare i moti dell'"anima vegetativa", al fine di ristabilire una salute spirituale precaria. Con la libertà (e l'impertinenza) e con la forma aperta delle storie, invece, Boccaccio prepara a un'immagine per così dire biodinamica dell'uomo, una via d'accesso alla coscienza culturale. Sul palcoscenico delle sue novelle può emergere una logica alternativa: cioè che l'uomo, anche nel suo oscuro impulso, è senz'altro in grado di rendersi conto della retta via. Le esperienze di vita sciorinate nelle storie mostrano quanta conoscenza arcaica dell'uomo alberghi nella brama sensuale. Il suo linguaggio è peraltro quello delle cose idealmente sognate; che diventano reali nelle alterne vicende della vita. E che altro sono le novelle, se non illustrazioni letterarie di tali vicissitudini? Di caso in caso analizzano che cosa sia l'uomo, come potrebbe e come dovrebbe essere. Così, nell'insieme di una raccolta si delinea una topografia di incontri a livello sociale. In questa visione del mondo dal basso, è dunque l'accidente che fa l'essenza vissuta dell'uomo. La sua identità ha in via di principio un carattere plurale, proprio grazie alla forma aperta di una narrazione che, come misura, adotta il campo dell'umanamente possibile, che spazia tra la sensualità animale e il sommo grado di spiritualità. Sotto questo profilo, il *Decameron* è l'epopea in prosa di *Jedermann*.

La pionieristica innovazione di Boccaccio consiste anche nell'aver assegnato l'incarico di questa esplorazione dei fondamenti antropologici alla letteratura. Egli instaura per la prosa narrativa la stessa pretesa avanzata rispettivamente da Dante per il poema epico, e da Petrarca per la lirica: l'arte del linguaggio come uno strumento peculiare di autoconoscenza e di autodeterminazione terrena, una scuola dell'arte del saper vivere. E il bello stile di vita che la brigata coltiva al di fuori della vita vissuta, cos'altro è se non una lode visuale dell'estetica, che nel debito distacco – linguistico – dalla realtà, riesce appunto a ricondurre

<sup>34</sup> Interessante notare come Gilles Deleuze, nella sua filosofica campagna di liberazione del soggetto dalle soffocanti tutele razionali, sia ricorso alla metafora botanica del rizoma, che corrisponde esattamente alla simbolica proliferazione vegetale dell'arazzo di Anger. Boccaccio tuttavia non è un post-strutturalista *ante litteram*. Egli lega la struttura di base del florilegio, fundamentalmente aperta in tutte le direzioni, in tre modi: attraverso i temi del giorno, la cornice e l'esibita autorialità. In questo modo la contingenza della Fortuna viene socializzata, nel senso ad esempio di un razionalismo comunicativo à la Habermas. Cfr. G. DELEUZE - F. GUATTARI, *Rhizome*, Paris, Ed. Minuit, 1976. J. HABERMAS - N. LUHMANN, *Teoria della società o tecnologia sociale*, trad. it. di R. Di CORATO, Milano, Etas Kompass Libri, 1973.

quest'ultima a una salutare ragione? Non che a quei tempi la beatitudine eterna avesse perso il suo fascino. Prima comunque ne andavano sbrigati i preliminari in terra. Al riguardo, la novellistica si pronuncia a favore di un "*memento vitae*". Nella sua prospettiva storica è possibile riassumere più concretamente il credo culturale di Boccaccio: è mediante il linguaggio raffinato dell'arte che la grezza natura, specialmente quella umana, può assicurarsi un ponderato diritto d'autonomia.

VI. Le tracce della ricezione del *Decameron* compongono una lunga scia<sup>35</sup>. Ciò è dovuto da un lato alle molteplici possibilità d'impiego del suo schema di trattazione delle vicende umane. Il fatto che fosse anche un capolavoro difficilmente superabile, fece sì che più tardi divenisse un'autorità anche secondo i parametri della dottrina umanistica dell'*imitatio*. D'altro canto, soprattutto quando si trattava in prima linea di intrattenimento e meno di arte, esso stimolò svariati rimaneggiamenti. Già nella generazione successiva, il *Trecentonovelle*<sup>36</sup> di Franco Sacchetti rinuncia alla cornice e si presenta come un'anarchica, aneddotica raccolta di pezzi, l'espressione di una Firenze nuovamente in subbuglio. Nello stesso periodo, Giovanni Sercambi tenta al contrario di dare una struttura alle ben 156 unità del suo *Novelliere*<sup>37</sup>, inquadrandole in una cornice che è però praticamente svuotata di significato: un *preposto* incarica un *autore*, cioè uno scrittore di professione, di aggiungere quotidianamente un'ulteriore novella, anche qui fino alla cessazione di un'epidemia di peste. Nel notevole *Heptaméron* di Margherita di Navarra<sup>38</sup>, invece, il libero conversare intorno alle storie si è mutato in una sequela di accesi dibattiti, il cui procedimento di controllo normativo resta spesso senza consenso. Parallelamente nasce un fiorente mercato librario dove, ai margini inselvatichiti della novellistica, si ridistribuisce, si scopiaccia e si baratta a piacere. Simili florilegi commerciali si limitano a somministrare qualche semplice alimento di base letterario. Nel migliore dei casi arricchiscono i loro prodotti con l'aggiunta di una popolaresca morale della storia: con proverbi, sentenze, modi di dire o massime. Così le *Cent Nouvelles Nouvelles* (1486)<sup>39</sup> hanno precocemente assimilato e metabolizzato il modello del *Decameron*. Altri ancora, soprattutto quelli di tipo sentimental-

<sup>35</sup> Cfr. *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, a cura di F. MAZZONI, Firenze, Olshki, 1978. H. H. WETZEL, *Die romanische Novelle bis Cervantes*, Stuttgart, Metzler, 1972 (Sammlung Metzler, 162).

<sup>36</sup> F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, a cura di E. FACCIOLI, Torino, Einaudi, 1970 (Nuova Universale Einaudi).

<sup>37</sup> *Il Novelliere*, a cura di L. ROSSI, Roma, Salerno, 1975 (I Novellieri Italiani, 9).

<sup>38</sup> Ed. critica a cura di M. FRANÇOIS, Paris, Classiques Garnier, 1967 e succ.

<sup>39</sup> Ed. critica a cura di P. CHAMPION, Paris, Droz, 1928.

cortese come le *Nouvelles histoires tragiques* di Benigne Poissennot (Parigi 1586), riprendono a punire inesorabilmente le eventuali tentazioni della passione, adesso però in nome di una morale di ceto irrigidita, in quanto minacciata. Tra Riforma, Controriforma e guerre di religione, anche la letteratura della vita e della fisicità, anzi proprio lei, era costretta a produrre delle prove lampanti di virtù, per poi, al riparo di esse, poter finalmente parlare di quello che accade realmente. In particolare la novellistica dovette piegarsi a un pressante obbligo di giustificazione morale. Non tutti gli autori seppero sottrarsi a questa coercizione conformistica con la stessa eleganza di Miguel de Cervantes, "*nuestro español Bocacio*" (Tirso de Molina), che maschera, sia nel prologo che nelle dodici *Novelas ejemplares*, l'impulso libidinoso della vita dietro un'abbondanza di episodi romanzeschi<sup>40</sup>.

Ma perfino quando i contenuti novellistici vengono ridisciplinati in senso moral-didattico, è pur sempre possibile leggere o riutilizzare le storie anche di per se stesse. E poiché si presentano praticamente sempre al plurale, perfino quando sono messe sotto tutela esse non cessano di ricordare che l'abbondanza è il modo naturale della vita di manifestarsi. Le novelle rappresentano perciò un ciclo di tutti i possibili casi che si verificano nella commedia umana, e indagano così su limiti e licenze del comportamento dell'uomo. Un impulso terapeutico può venir loro riconosciuto perfino nel momento in cui fanno opera di convincimento morale: non possono impedire che la serenità dell'arte sia comunque di sollievo in circostanze cupe. In fondo, attraverso tutte le mutazioni della novellistica, una delle grandi conquiste di Boccaccio ha resistito: la pretesa culturale della letteratura di tradurre le vivaci mozioni dell'"anima vegetativa" in un'animazione dello spirito. Valeva quindi la pena di guidare la vita attraverso il purgatorio delle sue storie, anche se non hanno più in mente un paradiso come quello della "Valle delle donne".

<sup>40</sup> *Novelas Ejemplares*, in *Obras completas*, a cura di A. VALBUEAN PRAT, II, Madrid, Aguilar, 1975, pp. 9 ss.