

UCLA

Carte Italiane

Title

Boccaccio dal *Filoloco* al *Decameron*: variazioni di poetica e di retorica dall'esame di due racconti

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/7jp952cb>

Journal

Carte Italiane, 1(7)

ISSN

0737-9412

Author

Guardiani, Francesco

Publication Date

1986

DOI

10.5070/C917011242

Peer reviewed

Boccaccio dal *Filocolo* al *Decameron*:
variazioni di poetica e di retorica
dall'esame di due racconti

FRANCESCO GUARDIANI

Un periodo di almeno dieci anni separa la composizione del *Filocolo*, l'opera che segna l'iniziazione letteraria del Boccaccio, da quella del *Decameron*, l'opera della piena maturità artistica. Furono anni di intensa attività nei quali l'infaticabile scrittore, sostenuto da una vocazione poetica genuina e tenace, diede alla luce il *Teseida* (1339-40), la *Commedia delle ninfe fiorentine* (1341-42), l'*Amorosa visione* (1342-43), l'*Elegia di madonna Fiammetta* (1343-44), il *Ninfale fiesolano* (1344-46).¹

Nel quarto libro del *Filocolo*, tra i segmenti narrativi che compongono l'episodio delle « Questioni d'amore », fanno spicco due racconti la cui *fabula* si ritrova in due novelle della X giornata del *Decameron*: alle « quistioni » IV e XIII corrispondono rispettivamente le novelle V e IV. Non si tratta di somiglianze approssimate o di coincidenze fortuite, i « fatti » narrati nel *Decameron* sono identici a quelli del *Filocolo*. Ciò che distingue le due coppie di racconti è la forma. Ora, considerando che le due « quistioni » sono collocate agli inizi della carriera letteraria del narratore e le due corrispondenti novelle del *Decameron* appartengono alla fase di produzione più matura, ci è parso utilissimo stabilire un parallelo fra i due momenti creativi concentrando la nostra attenzione sulle differenze formali che li distinguono. Per dotare

il nostro esame di una sufficiente e persuasiva nitidezza di dettagli abbiamo ristretto la nostra analisi a due soli racconti, quelli del giardino incantato (*Filocolo*, IV libro, IV « quistione »; *Decameron*, X, 5); ma la pertinenza dei rilievi che seguono si intende estesa al più vasto contesto costituito dalle due opere *in toto*. L'obiettivo è, dunque, quello di verificare, attraverso la retorica degli enunciati, le differenze di poetica avvenute nel mondo dello scrittore tra i suoi primi tentativi di prosatore e il maturo sviluppo della sua arte.

A dare direzione al nostro lavoro concorrono alcuni pregnanti spunti critici del Sapegno e del Quaglio. Nota il primo:

[...] già nel *Filocolo* possiamo assistere, pur nell'intreccio ancora acerbo delle più varie esperienze stilistiche, al lento costituirsi di un ritmo prosaico e narrativo. [...] In seno al romanzo faticoso e composito si svolge e cresce l'embrione della novella.²

Da qui il critico procede ad illustrare come il « ritmo prosaico e narrativo » si sviluppi nel *Decameron*:

Scompaiono quasi del tutto gli indugi descrittivi e il gusto dell'ornamentazione fiorita; il ritmo delle novelle raggiunge la sua pienezza in una prosa insieme riposata e scorrevole, sostenuta senza inutili lenitezze, artisticamente modulata ma in nessun posto scolastica [...].³

Quaglio espande il concetto critico del Sapegno e vede la personalissima evoluzione della prosa dello scrittore anche nell'ambito delle circostanze culturali in cui egli operò agli inizi della sua carriera:

[Boccaccio] s'affaccia alla ribalta della storia letteraria del Trecento come « prosatore d'arte » alla ricerca di moduli narrativi, che la tradizione dello stilnovo, della trattatistica, del romanzo cavalleresco non sa offrirgli. Compie le sue prime prove sperimentando liricamente situazioni narrative, anche se avverte l'instabilità di quest'esercizio e perciò crea spazi culturali e cronachistici che mirano a determinare il lamentoso fraseggio espressivo.

Tale condizione retorica—di linguaggio e di poetica—blocca l'impianto delle opere minori, anche delle migliori, ove gli squilibri si attenuano perché il narratore ha cercato di ridurre e minimizzare trame e personaggi, esemplandoli più liberamente sulla sua vita. [...] Un progresso vero segna soltanto il *Decameron*, la dissoluzione di quel mondo: ma anche un salto netto, un volto diverso, un equilibrio su differenti interessi che richiedono perciò ben altro discorso.⁴

Il ritmo della prosa che ha indicato il Sapegno si può ben ricondurre alla condizione retorica di linguaggio e di poetica di cui parla il Quaglio. Ed è proprio a questa condizione retorica che rivolgeremo la nostra attenzione nel considerare le differenze tra i due racconti.

Boccaccio, è stato ampiamente provato dal Muscetta, fu profondo conoscitore delle *artes dictandi* codificate dagli scrittori classici dell'eloquenza, Cicerone e Quintiliano.⁵ La predilezione per gli studi della retorica va fatta risalire già ai tempi del suo primo avvicinamento alla letteratura. C'è da considerare, infatti, che questa disciplina costituiva la più importante tra quelle del « trivio », il gruppo di studi umanistici dell'epoca. Lo scrittore ebbe quindi familiarità anche con i testi di retorica medievale: Branca ha accertato che Boccaccio raccolse l'insegnamento della retorica dalle opere di Boezio, Fulgenzio, Beda, Ilario da Poitiers, Jacopo da Varagine, Brunetto Latini e, naturalmente, Dante.⁶ Ciò che con questo ci preme sottolineare è quanto lo scrittore fosse conscio dell'importanza del « modo di esporre » quando, all'inizio della sua « carriera », compose secondo i canoni retorici dell'epoca più ricercati.

La retorica viene tradizionalmente divisa in cinque parti: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronunciatio*. Le ultime due parti, essendo espressamente riferite agli oratori, non ci interessano qui; le prime tre stabiliscono quello che era universalmente ritenuto il piano di composizione e di scrittura di un'opera letteraria. Ciò che ora ci interessa di meno è la *inventio*, non perché questa sia poco importante, anzi Brunetto Latini insiste nel considerarla la parte più importante in quanto corrisponde al « pensiero totale », al piano generale, dell'opera,⁷ ma perché l'*inventio* nel racconto del *Filocolo* e quella nella novella del *Decameron* hanno tanto in comune che, per i nostri fini, possiamo considerare le differenze trascurabili.⁸ Ciò che può offrire validi spunti al nostro confronto è soprattutto il territorio della *dispositio* in cui si osserva la distribuzione delle parti del discorso (quindi l'articolazione logica dei vari segmenti narrativi all'interno del nucleo del racconto). Importante è anche la considerazione dell'*elocutio*, cioè dell'aspetto formale più minuto, quello grammaticale e sintattico, del tessuto verbale. Val la pena di osservare, concludendo questa lunga ma necessaria digressione, che la condizione retorica dello scrittore all'atto della produzione, da Aristotele a Brunetto Latini e giù giù fino a noi, è sempre

direttamente dipendente da due fattori: dalla materia scelta per la trattazione e dal rapporto che egli idealmente stabilisce con il suo pubblico. In entrambi i racconti che costituiscono il nostro *corpus* la materia è la stessa, il rapporto con il pubblico è quindi l'aspetto retorico che va più accuratamente indagato.

Uno degli elementi più vistosi tra quelli che caratterizzano il linguaggio del *Filologo* è quello connesso ad una marcata ostentazione di erudizione, sia classica che medievale. Ecco alcuni esempi.

Ma già per tutto questo Tarolfo di ciò non si rimanea, seguendo d'Ovidio gli ammaestramenti, il quale dice l'uomo non lasciare per durezza della donna di non perseverare, però che per continuanza la molle acqua fora la dura pietra.⁹

Sempre nella « quistione » IV abbiamo il lunghissimo periodo dell'invocazione alle forze della natura del negromante Tebano. Comincia così:

O notte, fidatissima segreta dell'alte cose, e voi, o stelle, le quali al risplendente giorno con la luna insieme succedete, e tu, o somma Ecate, la quale aiutatrice vieni alle cose incominciate da noi, e tu, o santa Cerere...¹⁰

E continua in questo modo altisonante per vari paragrafi. La presenza di tanta « cultura », nella forma e nel lessico, mentre ci induce a riflettere sull'udienza, il pubblico ideale che Boccaccio poteva plausibilmente immaginare per la sua opera, ci porta a considerare il genere dell'intera opera.¹¹ Nel libro I la « gentilissima donna » che aveva acceso una « fiamma inestinguibile » nel petto del poeta così gli si rivolge:

Certo grande ingiuria riceve la memoria degli amorosi giovani, pensando alla grande costanza de' loro animi, li quali in uno volere per l'amorosa forza sempre furono fermi servandosi debita fede, a non essere con debita ricordanza la loro fama essaltata de' versi d'alcun poeta, ma lasciata solamente ne' fabulosi parlari degli ignoranti. Ond'io non meno vaga di potere dire ch'io sia stata cagione di rilevazione della loro fama che pietosa de' loro casi, ti priego che per quella virtù che fu negli occhi miei il primo giorno che tu mi vedesti e a me per amorosa forza t'obbligasti, che tu affanni in comporre un picciolo libretto volgarmente parlando, nel quale il nascimento, lo 'nnamoramento e gli accidenti de' detti due infino alla loro fine interamente si contenga.¹²

E Boccaccio realmente, al di là della finzione poetica, attingendo ai «fabulosi parlari degli ignoranti», si appresta a redimere letterariamente la favola. Finito il lavoro, nelle ultime pagine, accosta il suo *Filocolo* alle opere di Virgilio, Lucano, Stazio e Ovidio oltre che a quelle di Dante, se pure lo colloca ad un livello più basso:

Lascia a costoro il debito onore, il quale volere usurpare con vergogna t'acquisterebbe danno. [...] A te bisogna di volare abasso, però che la bassezza t'è mezzana via.¹³

La modestia conclusiva è un *topos* comune che funge da *captatio benevolentiae*; l'elegante periodare con cui è espressa ed il richiamo alla tradizione classica e medievale più ricca di decoro mostrano, tuttavia, quanto radicata sia in quest'opera la volontà di presentare una prosa letteraria a gente di una certa cultura.

Il pubblico di Boccaccio nel *Decameron*, invece, è un pubblico più vasto, meno selezionato. Con malcelata ironia lo scrittore fa riferimento, nella «Conclusionone», agli «ingegni aguti» cui l'opera non è diretta. Inoltre, sempre nel *Decameron*, nel «Proemio», la sua dedica alle donne può essere vista, secondo quanto ci insegna Barilli, come una metafora per indicare che praticamente il libro è indirizzato alla più vasta udienza.¹⁴

Un altro elemento distintivo della nostra analisi è costituito dalla presenza del fantastico e del meraviglioso nei racconti delle «Questioni d'amore.» Si tratta di un elemento che manca o appare decantato da ogni ingenua compiacenza descrittiva nel *Decameron*. Ci riferiamo innanzitutto al lungo segmento favoloso e favolistico contenuto nella novella del giardino incantato nel *Filocolo*; qui, appunto, l'incantesimo del mago è descritto con grande dovizia di dettagli immaginosi e fantastici. Nella corrispondente novella del *Decameron* poche righe bastano a condensare l'intero episodio: semplicemente si avverte che il negromante compì un incantesimo ottenendo il risultato voluto. La minuziosa descrizione dell'incantesimo di Tebano, che si apre con l'erudita invocazione citata sopra, procede così:

Questo detto, molte altre cose tacitamente aggiunse ai suoi prieghi. Poi tacendo, le stelle non dieron luce invano, ma più veloce che volo d'alcuno uccello un carro da due dragoni tirato gli venne avanti, sopra il quale egli montò, e, recatesi le redini de' posti freni a' due dragoni in

mano, suso in aria si tirò. E pigliando per l'alte regioni il cammino, lasciò Spagna e cercò l'isola di Creti: di quindi Pelion, e Ocris e Ossa, e 'l Nero, Pacchino, Peloro e Appennino in brieve corso cercò tutti, di tutti svellendo e segando con aguta falce quelle radici e erbe che a lui piacevano, né dimenticò quelle che divelte avea quando da Tarolfo fu trovato in Tesaglia. Egli prese pietre d'in sul monte Caocaso, e dell'arene di Gange e di Libia recò lingue di velenosi serpenti. [...] Con le quali cose, non essendo ancora passato il terzo giorno, venne in quel luogo onde partito s'era: e i dragoni, che solamente l'odore delle prese erbe aveano sentito, gittando lo scoglio vecchio per molti anni, erano rinnovellati e giovani ritornati.¹⁵

Ecco come nel *Decameron* è invece descritto l'incantesimo:

[...] essendo i freddi grandissimi e ogni cosa piena di neve e di ghiaccio, il valente uomo in un bellissimo prato vicino alla città con sue arti fece sì, la notte alla quale il calen di gennaio seguitava, che la mattina apparve, secondo che 'l vedevano testimoniavano, un de' più be' giardini che mai per alcun fosse stato veduto, con erbe e con alberi e con frutti d'ogni maniera.¹⁶

Nella presenza del favoloso e dal fantastico nel *Filocolo* si può rintracciare un'eco del legame che il Boccaccio ebbe con tutta una tradizione medievale che va dai poemi cavallereschi francesi alle « storie » della letteratura orale dell'epoca; quest'ultima includeva numerosi racconti di ispirazione orientale che abbondavano nell'opulento ambiente angioino. Il Rajna, in uno studio famoso permeato di impegno positivisticò, oltre ad elencare una lunga serie di lavori letterari derivati dalla fortuna in Europa della « Questioni d'amore », ha presentato le fonti delle *fabulae* che le compongono. Lo studioso ha comunque tralasciato di considerare le affinità di linguaggio con la letteratura popolare che per Boccaccio la stessa scelta dei temi comportava. Evidentemente, dalle sue fonti lo scrittore non trasse soltanto delle storie, attinse anche un linguaggio tipico dei racconti popolari. Pur riscattato letterariamente, quel linguaggio resiste nel dettato delle « Questioni d'amore ». Il brano che segue

Poi, posto un grandissimo vaso sopra l'ardenti fiamme, pieno di sangue, di latte e d'acqua, quello fece per lungo spazio bollire, aggiungendovi l'erbe e le radici colte negli strani luoghi, mettendovi ancora con esse diversi semi e fiori di non conosciute erbe, e aggiunsevi pietre cercate

nello estremo oriente, e brina raccolta le passate notti, insieme con carni e ali d'infamate streghe, e de' testicoli del lupo l'ultima parte, con isquama di cinifo e con pelle del chelidro, e ultimamente un fegato con tutto il polmone d'un vecchissimo cervio: e, con queste, mille altre cose, o senza nomi o sì strane che la memoria nol mi ridice.¹⁷

mostra quanto, nonostante il decoro classicheggiante profuso nell'opera, la nuova prosa risenta dei moduli espressivi delle letterature popolari. L'esposizione dei cantari, in particolare, era spesso intervallata da note riferite alla memoria o, in generale, al faticoso lavoro del novelliere; si tratta di un *topos* tipico di questo tipo di letteratura che spesso compare nella conclusione di lunghe e dettagliate descrizioni. Nel *Decameron* il fantastico per diletto, con tutti i moduli descrittivi che questo comporta, scompare: il dettato letterario toglie tale « divertimento » al lettore e lo sostituisce con lo stimolare la curiosità per gli aspetti più significativi della natura dell'uomo: ingegno, fortuna e amore. Il lettore del *Decameron*, a differenza di quello del *Filocolo*, non è invitato a sognare, a fantasticare, ma a tenere l'intelletto sveglio e pronto ad afferrare, per analogia con il mondo delle cose reali, gli aspetti più intensi e penetranti dei racconti.

Possiamo già osservare come, in generale, il diverso atteggiamento retorico dello scrittore, intonato ad un diverso pubblico ideale cui le opere erano dirette, condizionasse il dettato poetico anche se la trama, come nel caso specifico che stiamo analizzando, rimaneva la stessa. Approfondendo il nostro esame andiamo a considerare come, anche nei particolari dei tratti descrittivi all'interno del tessuto narrativo, Boccaccio avvertisse il peso di questa diversa impostazione retorica e imponesse al suo dettato variazioni talora vistosissime. Con questo si vuole mettere in risalto non solo quanto la retorica fosse importante all'atto pratico della stesura del lavoro, ma come essa fosse addirittura la sorgente dell'ispirazione poetica e causasse il prevalere della esposizione sulla « istoria », del modo del narrare sui fatti narrati, della forma sul contenuto.¹⁸ Le due impostazioni retoriche che Boccaccio adottò nel *Filocolo* e nel *Decameron* si collegano a due diverse poetiche:¹⁹ la prima opera si innesta direttamente nella tradizione della cultura « ufficiale » del tempo, sia essa classica che medievale, la seconda fa invece continuo e diretto riferimento alla realtà oggettiva ed esterna al mondo letterario. Il narrato del *Filocolo*, nella « quistione » che stiamo

considerando, fa riferimento e acquista vitalità con accenni più e meno palesi ad Ovidio, la V novella della X giornata fa esplicito riferimento alla nobiltà d'animo medievale che esiste anche al di fuori della letteratura. Queste due posizioni sono vividamente messe in luce, nelle rispettive introduzioni alle due opere, dal Quaglio e dal Branca.

Il lato descrittivo del *Filocolo* è quanto di meno realistico e più fantastico il Boccaccio abbia voluto lasciare sulla pagina; in apparenza narrando, specificando, determinando, egli riesce ad abbellire la favola, togliendole ogni aggancio con il reale, sfumando le situazioni nelle immaginazioni; sino a conferire, con l'accatto di particolari svariati sempre di origine letteraria, toni macabri e surreali, violenti e lugubri alle narrazioni. In questa distesa eloquenza è il segno più caratteristico del *Filocolo*, donde si possono misurare le distanze con il *Decameron*.²⁰

Questa multiforme « leggenda di ognuno » riesce ad avere nel *Decameron* un solido ed esemplare valore umano perché non è delineata astrattamente ma è calata e rappresentata in una società ben reale e concreta, di una vitalità gagliarda e poderosa; perché cioè si svolge e si articola nella grandiosa « commedia umana » della società nell'autunno del Medioevo.²¹

Salvatore Battaglia, nel suo illuminante lavoro sulla struttura narrativa dell'opera *maior* di Boccaccio, osserva:

La prima regola della retorica narrativa concerne la presentazione dei protagonisti (nome, patria, famiglia, classe sociale, età: insomma una esauriente identificazione anagrafica) e il disegno delle loro sembianze fisiche e morali, che sono il perno su cui si svolgerà la situazione umana all'interno del racconto.²²

Se l'insigne studioso avesse esteso la sua considerazione ai racconti contenuti nelle « Questioni d'amore » non avrebbe mancato di notare quanto, a differenza di ciò che appare costantemente in tutto il *Decameron*, nell'opera giovanile l'« identificazione anagrafica » dei personaggi sia approssimata e scarna; non solo, ma anche la descrizione dei luoghi dell'azione è meno precisa e circostanziata. Verifichiamo queste differenze. Nella IV « quistione » del *Filocolo* il personaggio principale femminile è semplicemente una « donna nobile », nel *Decameron* ella ha un nome, Dianora; lo stesso accade per suo marito « ricchissimo e nobile cavaliere » nel *Filocolo*, Gilberto nel *Decameron*; il gentiluomo

innamorato è Tarolfo nella « quistione », ha nome *e cognome* nelle novella: Ansaldo Gradense. Lo svolgimento dell'azione è collocato nella patria del narratore Menedone nella « quistione » (« Nella terra dove io nacqui mi ricorda essere... »²³) e occorre un lungo salto indietro (libro secondo, 32) per accertare che egli è discendente del mitico Giarba, re libico dei Getuli, pretendente alla mano di Didone. Ma con questo l'identificazione del luogo dell'azione è ancora incerta; Boccaccio provvede ad informarci con una perifrasi dotta che troviamo, quando lo svolgimento del racconto è già avviato, nel dialogo tra Ansaldo e il negromante (« ... A cui Tarolfo rispose: 'Io sono dell'ultimo ponente'... »²⁴). Questo finalmente ci dice che l'azione si svolge in Spagna. Nel *Decameron* il luogo dell'azione è chiaramente identificato all'inizio del racconto: « In Frioli... è una terra chiamata Udine ». ²⁵ Queste vistose diversità di ambientazione provano che il rapporto retorico che Boccaccio stabilisce idealmente con il suo pubblico nel *Decameron* è radicalmente mutato: è alla realtà più oggettiva ed esterna alla letteratura che egli si appoggia per dare vita alla novella di Ansaldo Gradense. Nel *Filocolo* la finzione letteraria permetteva che l'azione si svolgesse in Spagna, nel *Decameron* i fatti devono avvenire in un luogo dove l'inverno faccia un freddo rigido che non permetta neanche minimamente di equivocare sulla stagione dell'anno; ed ecco, allora, che egli ci trasporta, sottintendendo l'etimologia, errata, del nome geografico, in « Frioli, paese quantunque freddo ». ²⁶

Sul realismo del *Decameron* esiste una vastissima produzione di accurati studi critici; l'Auerbach ed il Battaglia in particolare, anche se da posizioni diverse, hanno insistito su questo aspetto della produzione letteraria del Boccaccio considerandolo il più rilevante della poetica dello scrittore. Qui non si toglie nulla a questo giudizio, ma si prova a mostrare come il realismo del *Decameron* fosse una conseguenza inevitabile del nuovo rapporto ideale che lo scrittore stabilì con il suo pubblico, un pubblico « moderno », vivace, non necessariamente erudito, senza condizionamenti letterari di sorta. Con questo non si vuol dire che Boccaccio nel *Decameron* mise da parte gli schemi retorici delle *artes dicendi*, tutt'altro: l'organizzazione « tecnica » della composizione è impiegata nel capolavoro con evidente chiarezza, ma è adottata con una disinvoltura inconsueta ed è retta dalla funzione pratica del comunicare la visione di un mondo nuovo dove regnano Amore, Fortuna ed

Ingegno, un mondo ideale, ma umanissimo, perfetto e, nello stesso tempo, raggiungibile.²⁷ I fatti narrati nel *Filocolo* sono retti dall'invenzione poetica, si pongono cioè in un mondo in cui l'ipotesi letteraria dà completa libertà alla fantasia dell'artista il quale si sente svincolato da ogni confronto con la realtà oggettiva: non ha importanza che, per restare nell'ambito del nostro esempio, il luogo dell'azione sia la Spagna dove l'inverno talvolta non è affatto rigido e il sole di gennaio può essere caldo come quello di maggio a Firenze; così come basta parlare di « cavaliere » e di « donna nobile » perché il « setting » sia completo. Il racconto del *Filocolo*, insomma, è una favola poetica e tanto basta. Nel *Decameron*, nell'« epopea dei mercatanti »²⁸ la verosimiglianza dei personaggi e dell'azione è d'obbligo: i nomi dei luoghi e delle persone sono familiari al pubblico, mentre i riferimenti ai classici sono completamente fuori luogo.

Continuando nella considerazione degli elementi descrittivi connessi all'idea del realismo, osserviamo come alla nobiltà del marito della nobildonna nella « quistione » corrisponda una apertura mentale un po' equivoca nella novella V della X giornata dove Gilberto insiste sì che la moglie si rechi da Ansaldo per tener fede alla sua imprudente promessa, ma lo fa perché è mosso anche dalla paura del negromante. Gilberto, insomma, esercita qui il suo giudizio borghese: tra i due mali, sceglie il minore. E così mentre nel *Filocolo* Fiammetta vede il gesto del marito della donna quale il più nobile rispetto a quelli dell'innamorato cavaliere e del mago, nel *Decameron* questa nobiltà passa in secondo piano, anzi è addirittura ignorata.²⁹

Un altro esempio della diversità di poetica e di retorica causata dal nuovo stile realistico del *Decameron* si può cogliere nella descrizione della donna al momento di offrirsi sconsolatamente al suo pretendente. Nel *Filocolo* abbiamo:

Vedendo la donna la volontà del marito, *ornatasi e fattasi bella*, e presa compagnia, andò all'ostiere di Tarolfo, e di vergogna dipinta gli si presentò davanti.³⁰

Mentre nel *Decameron*:

A Gilberto, quantunque la donna il negasse molto, piacque che così fosse: per che, venuta la seguente mattina, in su l'aurera, *senza troppo*

ornarsi, con due suoi famigliari innanzi e con una cameriera appresso n'andò la donna a casa messer Ansaldo.³¹

La sottolineatura, in questa e nella citazione precedente, è nostra. E' chiaro che a dettare la prima descrizione interveniva l'idea del decoro adeguato ad un'esponente della classe nobile: il « mondo » evocato dal racconto è quello favolistico e irrealista in cui il lettore guarda dal basso i protagonisti dell'azione. Boccaccio fa ornare e far bella la donna semplicemente per adeguare l'azione al mondo rappresentato. Nel *Decameron* Diadora agisce come avrebbe agito una lettrice del libro: nobile sì, ma realisticamente non innamorata, non poteva farsi bella prima di offrirsi come una vittima al suo pretendente.

Quanto il diverso atteggiamento retorico dello scrittore abbia prodotto nel campo delle caratterizzazioni dei personaggi ed in quello dell'azione, ci pare chiaro a questo punto. Siamo rimasti finora, comunque, nel terreno della logica narrativa, cioè nel campo retorico occupato dalla *dispositio*; proviamo ora ad osservare le differenze che appaiono indagando nel territorio della *elocutio*. Innanzitutto rileviamo che la IV « quistione » è, come contenuto verbale, molto più lunga della novantacinquesima novella, quasi il doppio. Indubbiamente questa differenza è determinata in massima parte dall'eliminazione totale dell'episodio del sortilegio nel *Decameron*, ma ci sono anche altri fattori che concorrono a determinare la brevità della novella. Primo fra questi, il diverso uso del discorso diretto. C'è qui da distinguere innanzitutto tra l'uso di questa costruzione nel monologo e quello nel dialogo. Il monologo è completamente assente nel *Decameron*: una forma di espressione così concettualizzata non si adattava ai criteri di analogia con il reale che Boccaccio adottò per quest'opera. Abbiamo allora che tutto questo periodare concettoso che spezza, intervallandolo, il filo della narrazione in terza persona:

Poi che questi s'avedrà che da me né buona risposta né buono atto puote avere, forse elli si rimarrà d'amarmi e di darmi questi stimoli.³²

Io potrei, s'io il dicessi, commettere tra costoro cosa che io mai non vivrei lieta: per altro modo si vuole levare via.³³

Questa è cosa impossibile: io mi leverò costui da dosso per questa maniera.³⁴

si risolve in un limpido, quasi scarno, breve:

E essendo alla donna gravi le sollicitazioni del cavaliere, e veggendo che, per negare ella ogni cosa da lui domandatole, esso per ciò d'amarla né di sollicitarla si rimaneva, con una nuova e al suo guidizio impossibil domanda si pensò di volerlosi torre di dosso.³⁵

Abbiamo anche nel dialogo stesso una semplificazione stilistica notevole. La conversazione che si svolge tra Tarolfo e Tebano è un ricamo di retorica ornata su cui lo scrittore indugia con compiacimento; nella conclusione del colloquio, l'ultima risposta del negromante: « Il quando fia a tua posta, del come non ti travagliare... »³⁵ e, ancor più, la chiusa dell'appello del mago alle forze della natura dopo la lunga e solenne invocazione: « ... siate presenti, e il vostro aiuto mi porgete »,³⁷ costituiscono esempi di quel *cursus velox* che Boccaccio puntigliosamente aveva imparato ad imitare dai testi classici e medievali della cultura « ufficiale ». Il *cursus* può essere *velox*, però, solo se è preceduto da un periodare di una certa larghezza. Poiché questa larghezza è più comune—l'abbiamo visto—nel *Filocolo*, il *cursus velox* è lì anche più frequente. Nessun compiacimento formale di questo tipo troviamo nella novella del *Decameron* considerata. In quest'opera, quanto Boccaccio esprime in discorso diretto è sempre funzionale all'interno dell'intreccio narrativo; un vivido esempio di questa essenzialità di forma si può rintracciare nel dialogo tra Dianora e la mezzana. La nobildonna dopo aver funzionalmente (per il lettore) ricapitolata la situazione tra lei e Ansaldo, così si esprime:

E se io potessi esser certa che egli cotanto m'amasse quanto tu di', senza fallo io mi recherei a amar lui e a far quello che egli volesse; e per ciò, dove di ciò mi volesse far fede con quello che io domanderò, io sarei a' suoi comandamenti presta.³⁸

L'enunciato è piano e lineare, pur nel suo elegante decoro. La mezzana è una donna semplice, una donna del popolo, non può che partecipare al dialogo con un linguaggio fattuale e scarno:

Che è quello, madonna, che voi disiderate ch'el faccia?³⁹

cui Dianora risponde con adeguata chiarezza (è ad una popolana che sta parlando), ma con naturale raffinatezza:

Quello che io desidero è questo: io voglio del mese di gennaio che viene, appresso di questa terra un giardino pieno di verdi erbe, di fiori e di fronzuti albori, non altrimenti fatto che se di maggio fosse; il quale dove egli non faccia, né te né altri mi mandi mai più, per ciò che, se più mi stimolasse, come io infino a qui del tutto al mio marito e a' miei parenti tenuto ho nascoso, così, dolendomene loro, di levarlomi di dosso m'ingegnerai.⁴⁰

L'aggettivazione (verdi erbe, fronzuti albori), la ripresa con la proposizione relativa (il quale dove egli non faccia...) e poi quel verbo « decoroso » al congiuntivo imperfetto (se più mi *stimolasse*) accentuano la differenza sociale tra la parlante e la sua interlocutrice senza, però, un minimo di ostentazione. Lo stile, retto dal nuovo atteggiamento retorico dello scrittore, determina l'estensione dell'enunciato perché la brevità e la concisione nel *Decameron* sono al servizio di una stringente funzionalità narrativa. La funzione ultima dell'espressione verbale, in generale, nei due racconti è profondamente diversa: la « quistione » era un mezzo per presentare un argomento da dibattere su chi, tra i tre personaggi maschili, fosse il più liberale e il fatto stesso che Fiammetta, la regina della « corte d'amore », sceglierà il marito della donna conferma quanto vaga e indefinita fosse la « direzione » del racconto; la novella, con la conclusione di Emilia in cui né del marito né del negromante si fa motto, mostra, invece, che è la liberalità di messer Ansaldo al centro dell'attenzione. Anche qui si fa un paragone, ma è soltanto retorico, con il protagonista della novella precedente (X, 4):

Che direm qui, amorevoli donne? preporremo la quasi morta donna e il già rattiepidito amore per la spossata speranza a questa liberalità di messer Ansaldo... ?⁴¹

Da questo possiamo anche scorgere un altro elemento connesso al diverso atteggiamento retorico-poetico dello scrittore nelle due opere. Nella IV « quistione » il tema della liberalità è un argomento che anima la conversazione di giovani nobili ed intelligenti; la questione, infatti, che si pone alla fine del racconto (chi dei tre è il più liberale?), mostra una mancanza di definizione e di giudizio da parte del narratore Boccaccio. Ciò s'intona perfettamente alla frammentarietà della narrazione, tutta volta a dilettere senza il minimo impegno ideologico. Non così nella novella del *Decameron*: la domanda che pone Emilia

porta inclusa la risposta; non si pone un quesito, si offre un giudizio. Non solo, ma considerando ognuno dei due racconti dall'identica trama nell'ambito dell'opera di cui è parte integrante, notiamo che mentre la « quistione » costituisce un ornamento sì appropriato, ma non indispensabile, nello sviluppo narrativo del *Filocolo*, la novella rappresenta invece un punto di passaggio obbligato nel crescendo della X giornata, che è a sua volta considerata acutamente dal Branca⁴² come la solenne conclusione di un « ideale itinerario » attraverso lo splendido e variegato mondo umano del *Decameron*:

[... dall'iniziale riprensione dei vizi umani, attraverso la misura che danno gli uomini delle loro doti intellettuali e morali nei casi di Fortuna Amore e Ingegno, si giunge nella X giornata all'epilogo magnifico e fiabesco, al giardino favolosamente fiorito delle più alte virtù. Ed ecco lo splendido crescendo dell'ultima giornata sembra voler fissare in una solenne atmosfera encomiastica i più alti motivi, le più grandi idee forza che avevano regolato lo svolgersi della grandiosa ed eterna commedia umana; sembra consacrarli in una fissità quasi metafisica.⁴³

Notiamo qui, quindi, oltre all'uso della favola (la materia, identica nel *Filocolo* e nel *Decameron*) e all'udienza (un pubblico ideale, diverso per le due opere), un altro elemento di estrema importanza che concorre a definire la retorica dell'enunciato: l'intensità del messaggio ideologico contenuto nel racconto. Si sottolinea, comunque, che questi tre elementi non vanno considerati come aspetti che si possano allineare sullo stesso piano e considerare separatamente; per una comprensione sistematica ed organica dell'opera dello scrittore, occorre intenderli come parti complementari intimamente connesse in un medesimo organismo, un modulo generico, il « racconto », che a sua volta va comparato, in una prospettiva generale, con altri modelli di scrittura.

Abbiamo tentato fin qui di mettere a fuoco le differenze—retoriche, di poetica e di linguaggio—che distinguono i due lavori del Boccaccio; la nostra indagine ci conduce ora, concludendo, a risalire alle affinità che caratterizzano i termini del paragone; daremo risalto così ai nostri rilievi inquadrandoli nell'area comune del genere letterario prediletto dallo scrittore. Narrare, raccontare, novellare, pur nelle loro diverse e svariate accezioni, sono operazioni che, da un punto di vista strettamente retorico, conducono allo stesso risultato letterario; conducono

al « racconto » che, per la sua diretta derivazione dalla tradizione orale, prescrive parametri di esposizione obbligatori. « You tell a tale, like you sing a song », dice Northrop Frye sottolineando come l'oggetto sia condizionato dal modo di ottenerlo.⁴⁴ Il racconto ideale, nella sua articolazione verbale, è rigidamente controllato dall'operazione della memoria che presenta ordinatamente l'azione secondo lo schema più puro: inizio, sviluppo, conclusione.⁴⁵ Non c'è spazio per « flash-backs », per disquisizioni ideologiche, parentesi dottrinarie, monologhi; questi incisi romperebbero il filo della narrazione (alcuni di essi compaiono vistosamente nel *Filocolo*, ma nel *Decameron* sono elegantemente confinati alla « cornice »). Ciò impone al « racconto » un enunciato retto da verbi fattivi e funzionali ai fini dell'azione, una retorica, insomma, impostata sulla coerenza e sulla linearità.

Fermiamoci qui ancora una volta e consideriamo quanto di questa forma del narrare fosse acutamente conscio il Boccaccio. Renato Barilli, il critico italiano più attivamente interessato ad una rigorosa rivalutazione della retorica nell'analisi del testo letterario presenta, nella sua proposta di rilettura del *Decameron*, questo emblematico esempio della prevalenza della forma sul contenuto tratto dalla novella I della IV giornata:

[La novella] nel vero da sé era bellissima; ma [il cavaliere che dice a madonna Oretta di portarla con una novella a cavallo e, malcompostamente dicendola, è da lei pregato che a pie' la ponga] or tre e quattro e sei volte replicando una medesima parola, et ora indietro tornando, e talvolta dicendo: Io non dissi bene; e spesso nei nomi errando, un per un altro ponendole, fieramente la guastava; senza che egli pesantemente secondo le qualità delle persone e gli atti che accadevano, proffereva.⁴⁶

Echi della costante consapevolezza decisiva della forma li ritroviamo nei due racconti su cui abbiamo puntato la nostra attenzione. Nella IV « quistione » la nobildonna

ultimamente non potendosi ella a' continui stimoli del marito, che pur la cagione della sua malinconia desiderava di sapere, tenersi, *dal principio alla fine gli narrò*.⁴⁷

Poco più sotto abbiamo:

Narrò allora la donna a Tarolfo come la cosa era *tutta per ordine*.⁴⁸

E ancora:

Ringraziò la donna Tarolfo molto di tanta cortesia, e lieta si partì tornando al suo marito, a cui *tutto per ordine* disse quello che avvenuto l'era.⁴⁹

Lo stesso amore per la forma « ordinata » ritroviamo nel *Decameron*. Di-anora svela il patto segreto stabilito con Ansaldo al marito:

La donna per vergogna il tacque molto: ultimamente, costretta, *ordinatamente* gli aperse ogni cosa.⁵⁰

L'enunciazione coerente, appropriata alla materia e all'interlocutore, che i personaggi di Boccaccio adottano all'interno dei vari racconti, è la stessa che lo scrittore sceglie come suo peculiare modulo narrativo. E, indubbiamente, il lungo sperimentare in questo genere prediletto iniziato con il *Filocolo* costituisce la vera base su cui poggia la struttura della novella nel *Decameron*.

Accertata l'influenza diretta delle *artes dictandi* nell'enunciato del Boccaccio, condivisa la ragione del nuovo impegno della critica contemporanea nell'esaminare l'architettura formale delle sue opere,⁵¹ un ampio territorio inesplorato si apre oggi agli studiosi più genuinamente interessati alla comprensione *in toto* del lavoro del certaldese: quello costituito dall'esigenza di rintracciare le motivazioni che lo portarono a prediligere il genere narrativo. Si può procedere in questa direzione rilevando che, poiché la retorica è direttamente rivolta a stabilire un rapporto di comunicazione con il pubblico, è ad essa che occorre riferirsi per comprendere la scelta del genere letterario proprio dello scrittore. Non solo, ma accettando il prevalere della forma sul contenuto, osserviamo che anche la scelta dei temi diventa un'operazione dipendente dalla retorica. Sul piano teorico, dunque, si avverte oggi la necessità di studiare il rapporto tra la forma della scrittura letteraria e la società, il pubblico, cui tale scrittura è rivolta; più precisamente, occorre far luce sull'esigenza dello scrittore di adottare moduli e forme che siano adeguati alla comunicazione del messaggio letterario. Tali studi devono necessariamente risalire alla retorica (alle sue varie parti, alle sue categorie, alle sue disparate funzioni) e Boccaccio, per il cosciente,

costante e sottile uso delle *artes dictandi* in tutte le sue opere, rappresenta un significativo e funzionale centro di riferimento per questa nuova « quest ».

University of Toronto

Note

1. Il Quaglio rileva che è proprio con il *Filocolo* che si apre la carriera letteraria del Boccaccio: « Quest'opera prima (e in fondo tale è per Boccaccio il *Filocolo*, attesa la provvisorietà d'esercizio della *Caccia di Diana* e la fragilità del forse contemporaneo *Filostrato*) non anticipa soltanto [...] e la tematica più congeniale alla fantasia dell'autore, ma costituisce la prima affermazione del narratore [...] ».

QUAGLIO, Antonio Enzo; « Introduzione » al *Filocolo*, p. 47; *Filocolo*, a cura di Enzo Quaglio, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Mondadori, Milano, 1967, vol. I.

2. SAPEGNO, Natalino; « Introduzione », *Filocolo*; Riccardo Ricciardi editore, Milano-Napoli, 1952, vol. III; l'opera è stata consultata nella riproduzione integrale della Einaudi, Torino, 1976, p. 146.

3. *Ibidem*, p. 148.

4. *Op. cit.*, pp. 58-59.

5. La diretta influenza dei grandi retori dell'età classica è stata inconfutabilmente provata dal Muscetta in « Giovanni Boccaccio e i novellieri »:

MUSCETTA Carlo; *Storia della letteratura italiana*, « Giovanni Boccaccio e i novellieri », Milano, 1965, vol. II.

6. BRANCA Vittore, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul 'Decameron'*, Sansoni, Firenze, 1981, pp. 439 sgg.

7. « Et così va oltre Tulio e dicerà di ciascuna parte per sé, e primieramente dicerà della 'nvenzione, sì come di più degna, però ch'ella puote essere e stare senza l'altre, ma l'altre non possono stare senza lei »:

LATINI, Brunetto; *La retorica*, testo critico a cura di Francesco Maggini, Firenze, Galletti e Cacci, 1915, p. 51.

8. Non è, chiaramente, trascurabile l'*inventio* generale del *Filocolo* o del *Decameron*, ma per i fini del nostro lavoro tralasciamo di considerare questo aspetto.

9. *Filocolo*, ed. Mondadori, *cit.*, p. 396.

10. *Ibidem*, p. 400.

11. La nozione di genere che si sottintende è quella di Northrop Frye, ripresa direttamente da Aristotele, secondo cui il genere di un'opera è essenzialmente determinato dal rapporto retorico ideale che lo scrittore stabilisce *a priori* con il suo pubblico.

FRYE, Northrop; *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1957; si veda in particolare il IV saggio « Theory of genres ».

12. *Filocolo*, ed. Mondadori, cit., pp. 65–66.
 13. *Ibidem*, p. 674.
 14. BARILLI, Renato; « Semiologia e retorica nella lettura del 'Decameron' », *Verrì*, n. 35–36, pp. 27–48, p. 42.
 15. *Filocolo*, ed. Mondadori, cit., pp. 400–401.
 16. BOCCACCIO, Giovanni; *Decameron*, « Introduzione » di Vittore Branca; in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Mondadori, Milano, 1967, vol. IV, p. 879.
 17. *Filocolo*, ed. Mondadori, pp. 401–402.
 18. Ci si riferisce qui, in particolare, al *leitmotiv* del saggio del Barilli, citato sopra, e, in generale, ad una nozione critica largamente accettata da numerosi critici contemporanei (Gianfranco Contini, Gian Luigi Beccaria, ...).
 19. « Poetica » qui non è intesa nella accezione di « tema » o di « argomento ideologico », ma nel suo significato più comprensivo di « teoria della letteratura » secondo l'insegnamento di Northrop Frye (op. cit., « Introduzione polemica »).
 20. Op. cit., p. 55.
 21. Op. cit., pp. XVIII–XIX.
 22. BATTAGLIA Salvatore; *Giovanni Boccaccio e la riforma della narrativa*, Liguori, Napoli, 1969, pp. 213, p. 55.
 23. *Filocolo*, ed. Mondadori, cit., p. 396.
 24. *Ibidem*, p. 398.
 25. Op. cit., p. 877.
 26. *Ibidem*, Boccaccio probabilmente riteneva che « Frioli » derivasse da « frigoli », cioè « freddo ». Il nome della regione deriva invece da « Forum Iulii », l'antico nome romano di Cividale.
 27. Che il mondo ideale che il Boccaccio presenta nel *Decameron* sia umanamente raggiungibile è una nozione a dir poco controversa; si presenta qui, comunque, tale posizione senza alcuna discussione valutativa perché questa ci allontanerebbe dall'argomento che stiamo presentando. Per i nostri fini qui basta ammettere che il mondo ideale del Boccaccio mostra una chiara analogia con il mondo reale, esterno alla letteratura, dell'epoca.
 28. L'espressione è tratta dal titolo di un capitolo della nota opera del Branca, *Boccaccio medievale*, cit.
 29. Infatti è solo la liberalità di Ansaldo quella di cui si parla nell'epilogo della novella. Il Rajna ha notato la diversa motivazione che sottende l'azione di Gilberto e non ha apprezzato il cambiamento operato dal Boccaccio: « ... Nel *Decameron* contribuisce a muoverlo la 'paura del nigromante'; e di quest'aggiunta non darò certo lode al Boccaccio. Poiché, se per tal modo il personaggio diventa più umano, ne viene ad essere falsata quella nota che tutto il racconto vuol cantare a piena gola »: RAJNA, Pio; « L'episodio delle questioni d'amore nel 'Filocolo' del Boccaccio », *Romania*, 31, 1902, Paris, pp. 28–81; p. 40, nota 3.
- Lo studioso evidentemente non ha considerato il forte atteggiamento unidirezionale del Boccaccio nel « cantare a piena gola » la liberalità; tale virtù è infatti nella novella

del *Decameron* significativamente riposta tutta in un solo personaggio. Ciò s'intona all'estrema nitidezza logica connessa alla nuova funzionale disposizione retorica delle parti del racconto.

30. *Filocolo*, ed. Mondadori, cit., p. 404.

31. Op. cit., p. 880.

32. *Filocolo*, ed. Mondadori, cit., p. 396.

33. *Ibidem*.

34. *Ibidem*, p. 397.

35. Op. cit., p. 878.

36. *Filocolo*, ed. Mondadori, cit., p. 399.

37. *Ibidem*, p. 400.

38. Op. cit., p. 878.

39. *Ibidem*.

40. *Ibidem*.

41. *Ibidem*, p. 882.

42. BRANCA, Vittore; *Boccaccio medievale*, cit., pp. 15 sgg.

43. *Ibidem*, p. 17.

44. Si cita da una comunicazione orale dello studioso canadese; la posizione critica esposta, comunque, è contenuta nel IV saggio di *Anatomy of Criticism*, cit.

45. L'importanza dell'operazione della memoria in rapporto al genere narrativo è stata messa in luce dal Getto:

GETTO, Giovanni; *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, G. B. Petrini, Torino, 1958, p. 313. Si è tenuto conto, in particolare del capitolo « La cornice e le componenti espressive del *Decameron* ».

46. La sottolineatura indica la citazione dal sommario introduttivo della novella.

47. *Filocolo*, ed. Mondadori, p. 403.

48. *Ibidem*, p. 404.

49. *Ibidem*, p. 404–405.

50. Op. cit., p. 879.

51. La critica semiologica con Tzvetan Todorov ha provato la capacità dei suoi mezzi alla ricerca delle « strutture profonde » della novella. Il risultato non ci incoraggia a seguirne la strada: le conclusioni dello studioso sono così generalizzate che, ci pare, insegnano poco. Resta comunque importante la più che legittima tendenza all'esplorazione delle strutture puramente formali del racconto. Barilli segue questa direzione di ricerca rivalutando la funzione della retorica quale mezzo d'analisi e giunge a risultati molto convincenti.

TODOROV, Tzvetan, *Grammaire du Décaméron*, Mouton, The Hague-Paris, 1969.

BARILLI, Renato; op. cit.