

## Boccaccio letterato, umanista e narratore Intervista di Elisabetta Menetti a Lucia Battaglia Ricci

1.

D. Nel recente saggio sull’“Omero di Boccaccio” (2018) si è soffermata sul ‘suo’ Boccaccio, “pienamente umanista” che “nutre le sue opere, perfino le novelle più lascive, di preziose filigrane classiche.” Vorrei cominciare il nostro dialogo a partire dal ritratto di Omero firmato da Boccaccio nel Dante Toledano.

Molto suggestivamente propone di considerare questo disegno come una controfigura (una delle tante) che Boccaccio sceglie tra i suoi travestimenti di autore e narratore. Boccaccio è il nostro Omero, o almeno così voleva essere ricordato?

R. Forse il significato sotteso al raffinato gioco di specchi attivato da chi ha costruito quel ritratto è al contempo più sfumato e più complesso. In questa prospettiva vale la pena ripercorrere le ragioni per cui l’asserito “ritratto di Omero” può essere letto come una autorappresentazione di Boccaccio. D’immediata evidenza che l’aulico mezzobusto maschile coronato d’alloro disegnato nell’ultima carta del Dante Toledano sotto la didascalia “Homero poeta sovrano” non è un ritratto dell’antico poeta. Al posto del vecchio, cieco, stempiato e con più o meno folta barba codificato da una lunga tradizione, è qui raffigurato un uomo di mezz’età, con folta chioma e volto glabro rappresentato di profilo in forme che ricordano i ritratti degli imperatori nelle monete romane. Improbabile che si tratti di un ritratto di fantasia. Quando Boccaccio, superando prese di posizione più antiche attestate, ad es. nell’*Amorosa visione*, fu in grado di sottoscrivere il giudizio di Dante su Omero, facendone titolo epigrafico del ritratto, doveva aver già condiviso, con Leonzio, esperienza diretta delle opere di lui, come anche informazioni e notizie sull’antico poeta: quelle poi confluite, fisionomia compresa, in *Esposizioni* 4.lit.101. La datazione su base paleografica delle scritte su questa carta lo conferma. Dunque la ‘sostituzione di persona’ (se così può dirsi) deve essere stata una scelta consapevole di chi ha progettato l’operazione. D’altro canto l’attenzione puntuale a tratti fisionomici caratterizzanti (doppio mento, borse sotto gli occhi, bocca piccola e sfuggente) prova che questo non è neppure un ritratto ideale. Sì invece il ritratto idealizzato di un individuo reale: che negli studi più recenti (Battaglia Ricci 2018; Signorini 2019) si è suggerito di identificare con Giovanni Boccaccio. Poiché nessuno dei ritratti di Boccaccio tramandati da una ricca tradizione figurativa può

davvero ritenersi autografo, come talvolta è stato immaginato (Kirkham 1999), della ‘vera’ fisionomia del Certaldese nulla di certo si sa, quando si escluda il tratto, ricorrente tanto nelle biografie e autobiografie quanto nella tradizione iconografica, della sua pinguedine. Il che impone di assumere come pura ipotesi l’idea, anche da me sottoscritta, che colui che è qui rappresentato sia davvero l’autore del *Decameron*. Eppure pare difficile immaginare un’altra soluzione, quando si tenga conto della complessa operazione che presiede alla costruzione di quest’immagine, della sua relazione con il contesto in cui essa è inserita, e della biografia di colui che l’ha progettata, se non realizzata. Chi altri potrebbe aver dato il volto a quest’Omero che lo stesso Boccaccio afferma, nella scritta in caratteri greci che funge da firma, ‘disegnato’ o (forse meglio) ‘immaginato’ da lui: “Ioannes de Certaldo p/f[...]it,” da integrare, secondo la lettura di Petoletti (2016, 245), in *pinxit* o *finxit*. A questo proposito confesso che la variante *finxit* mi pare di grande suggestione, nella direzione dell’idea di “invenzione-creazione” che è propria di Giovanni Boccaccio, e che qui si verifica attiva nella commistione di tratti eterogenei funzionali all’assieme. Quel *Joannes de Certaldo*, vorrei aggiungere, che ben sapeva — grazie a Persio e ai suoi glossatori — come altri poeti, Ennio ad esempio, avesse potuto affermare che l’anima di Omero era trasmigrata nel suo corpo, e che al contempo si doveva misurare con i vari doppi attivati da Petrarca tra sé, Virgilio e lo stesso Omero. Quel medesimo *Ioannes de Certaldo* che è molto verisimilmente l’autore della perduta epistola scritta “sub Homeri poete [...] nomine,” inviata “dall’Averno” a Petrarca nei mesi di fervido lavoro sulle pagine dell’Omero che, grazie a Leonzio, si andava facendo ‘latino.’ Ennio, sottolinea ironicamente Persio (*Satura* 6.10–11), poteva ‘sognare’ di essere “Maeonides Quintus pauone ex Pythagoreo.” Boccaccio non ironicamente potrebbe identificarsi come Omero nel senso preciso che è da lui fissato in *Genealogia* 15.7.5–6. Ovvero, come questa domanda mi permette di precisare, non nel senso che è lui, il Certaldese, ‘il nuovo Omero’ — lettura a mio avviso improponibile anche perché non è Boccaccio a indossare la maschera di Omero, ma è Omero a indossare quella di Boccaccio — ma nel senso che è lui, il poeta e intellettuale “de Certaldo,” che negli anni Sessanta del Trecento ha reso possibile far rivivere Omero e le sue opere in una cultura che “omnino greca abiecit studia.” È stato lui il primo a sentir leggere privatamente da Leonzio l’*Ilias*, e a procurare che i libri di Omero fossero letti in pubblico. Ed è lui che, riprendendo una pratica antica sconosciuta ai contemporanei, può addirittura “far uso tra i toscani di versi greci.” Direi concludendo che quel ritratto, steso sotto l’epigrafe dantesca che rivendica la supremazia poetica di Omero (certezza acquisita da Boccaccio nella puntualissima lettura dei versi tradotti da Leonzio e la conseguente scoperta dei ‘furti virgiliani’), intende in maniera criptica visualizzare proprio questo concetto. Non Boccaccio come Omero, ma Omero come Boccaccio: l’antico poeta tornato visibile ‘mediante’ il corpo fisico — e le fattezze — di chi ha riportato in vita, immettendole nella cultura contemporanea, le sue opere. Quella

pagina del Dante Toledano è davvero, come ha scritto Petoletti (2016, 245), “un’immagine del programma culturale” di Boccaccio quale si era venuto configurando nei primissimi anni Sessanta: non solo per l’implicita esaltazione di Dante e di Omero, ma anche per il proprio ‘farsi greco’ nella traslitterazione della propria firma e nella criptica rivendicazione del ruolo svolto nella riscoperta di Omero e più in generale della cultura greca. Questa pagina finale del ‘suo’ Dante, aggiungerei, vale anche per ciò che ‘non c’è’: Virgilio (in altri tempi, per Boccaccio, il poeta sovrano), e Petrarca...

2.

D. Nel manoscritto francese Parigino Italiano 482, redazionato dal copista fiorentino Giovanni d’Agnolo Capponi a casa di Giovanni Boccaccio e sotto la sua supervisione, troviamo una bellissima illustrazione, annidata dentro la lettera iniziale *H*, bicolore (rosso/turchino) della celebre prima frase del *Proemio* che apre il *Decameron*: “humana cosa è aver compassione degli afflitti” (*Dec. proem.2*). La lettera è decorata al suo interno, in modo molto simile, come ha avuto modo di commentare, al primo codice di diritto canonico, il *Decretum Gratiani* (1140–42) del monaco di Camaldoli Graziano, il che fa supporre il legame ‘editoriale’ tra la letteratura di invenzione di Boccaccio e la sua biblioteca giuridica, che gli forniva modelli di confezione del testo da imitare (Battaglia Ricci 2013, 133). All’interno della ‘pancia’ della *H* della parola iniziale ‘humana cosa,’ un disegnatore esperto di arte figurativa, rimasto sconosciuto, ha raffigurato un narratore (probabilmente Boccaccio stesso?) mentre parla a un gruppo di sole donne, che lo guardano sorridenti. Questa figura, posizionata a sinistra su uno scranno, ha in mano un libro (forse il *Decameron*?), in alto a destra aleggia Amore che sta per scoccare una freccia indirizzata al pubblico femminile sottostante, seduto su alcune panche. In questa lettera iniziale, finemente decorata, ritroviamo con un solo colpo d’occhio il progetto del *Decameron*? L’empatia tra l’autore e il suo pubblico femminile?

R. Che il *Decameron* e il *Decretum Gratiani* inizino con lo stesso aggettivo “Humanum genus”/”Humana cosa” è un ulteriore indizio a favore dell’idea che la biblioteca giuridica di Boccaccio sia stata fonte e modello non secondario per la costruzione del libro di novelle, oltre che per le novelle stesse. Per quanto riguarda la resa grafica del capolettera nei testimoni del *Decretum* e in quelli del *Decameron*, pare dato di una qualche importanza il fatto che in entrambe le tradizioni è appunto a quella *H* isolata dal contesto, e aperta a contenere immagini di forte carica paratestuale, che tocca segnalare l’inizio dell’opera contenuta nel libro. Per quanto riguarda invece la presenza di una decorazione all’interno della lettera incipitaria del *Decameron* occorre però distinguere, precisando quanto forse non era ben esplicitato nel passaggio cui si fa qui riferimento (Battaglia Ricci 2013, 133). Nella prima carta del ms. Hamilton 90, la redazione autografa del *Decameron* cui

espressamente alludevo in quel passaggio, sostituita nel corso del tempo da una copia quattrocentesca, in apertura di testo compare solo uno spazio bianco destinato a contenere la lettera *H*. L'ampiezza di questo spazio — considerata la tradizione propria dei libri giuridici e la peculiare zona del testo — può deporre (come suggerivo in quel passaggio) a favore della presenza (o della progettata presenza) di una più o meno complessa decorazione del capolettera, ma nulla in concreto di questo si sa. Così è anche impossibile sapere se l'immagine dell'autore seduto in cattedra, davanti a un libro spalancato e a un pubblico di donne, verso le quali un Cupido armato d'arco scaglia le sue frecce, presente nel Parigino Italiano 482, possa aver avuto nella perduta carta incipitaria dell'Hamilton un suo modello, o una sua copia se, come ipotizza Corsi (2013, 113–28), il Parigino è stato redatto prima dell'Hamilton e la datazione delle vignette del Parigino oscilla tra 1360 e 1400. Quel che è invece certo è che quanto è contenuto “all'interno della ‘pancia’ della *H*” nel ms. Parigino sottende una puntualissima competenza testuale, traducendo in immagine passaggi fondamentali del *Proemio*: la precisa individuazione del pubblico nelle sole donne e in particolare in quelle innamorate (o, meglio, considerata la collocazione di Cupido, disponibili a innamorarsi sulla scorta di quanto stanno ascoltando...), nonché l'insistita esibizione degli effetti psicologici (“passamento di noia” e coinvolgimento emotivo) che l'ascolto di quanto l'autore legge/racconta produce in loro. Si tratta di una fedele traduzione visiva del progetto del *Decameron*? Suggestiva, o programmata, da quel medesimo Boccaccio nella cui casa e sotto la cui supervisione il ms. Parigino è stato vergato, come sembra di poter evincere dall'analisi paleografica condotta da Corsi? In varie occasioni, ho cercato di dimostrare che errori iconografici ed aporie nel rapporto testo/immagini rilevabili nelle carte del manoscritto non consentono di assumere quella presente nel codice Parigino come un'illustrazione d'autore (anche Battaglia Ricci 2013, 61–88). A quelle analisi non posso ora che rimandare. Certo, posso qui aggiungere, questa incipitaria è una delle immagini che riesce più difficile non ricondurre a un progetto d'autore. Ma la fedeltà di un'immagine al testo di riferimento, come mi è capitato di osservare altrove (Battaglia Ricci 2018b) attesta solo che chi ha costruito quell'immagine conosce bene il testo e lo interpreta correttamente. Basta infatti quanto è scritto nel *Proemio* per dar vita a una costruzione figurativa di questo tipo, e non è necessario presumere che a farlo sia l'autore dell'opera. Alla domanda se la micro-composizione figurativa inclusa nella *H* incipitaria del ms. Parigino condensi visivamente il progetto del *Decameron* e visualizzi l'empatia tra l'autore e il suo pubblico femminile, risponderei dunque che questa immagine condensa visivamente il progetto del *Decameron* così come lo intende chi ha progettato questo corredo illustrativo. Difficile però affermare che questo sia anche il progetto di Giovanni Boccaccio, seppur lo stesso Boccaccio — come attesta *Genealogia* 14.9.15 — sia ben consapevole che delle sue *fabule* sono possibili tanti livelli di fruizione.

La scelta del formato e della *mise en page* propri del libro universitario per il *Decameron*, con la rigorosa partizione grafico-concettuale delle singole porzioni, quale è certificata dall'Hamilton, ma in buona parte rispettata anche dal Parigino, da un lato, e, dall'altro, lo spessore intertestuale del dettato, che richiede competenze di lettori esperti, nutriti di cultura classica e filosofica, mi pare suggeriscano improbabile — o almeno così pare a me — sia una fruizione orale di ciò che il libro contiene sia un pubblico di sole donne rapite dall'ascolto e fatte indifesi, passivi bersagli d'Amore: troppo diverse, a mio avviso, da quelle “persone giovani ma mature e non pieghevoli per novelle” in cui i futuri lettori si dovranno specchiare.

3.

D. Il giardino è il ‘luogo topico dell’attività letteraria,’ ‘il rifugio contro la morte’ dove un particolare ha attirato da anni la sua attenzione: la presenza nel giardino di aranci e cedri. Come ha sottolineato recentemente, la fuga nella natura delle giovani e dei giovani del *Decameron* si dispiega su più livelli, in tre ‘tappe’ (il giardino della terza giornata, la Valle delle donne (6.concl.19–32), il ‘boschetto’ della IX) di allontanamento ‘dantesco’ dalla realtà di un mondo negativo. Gli agrumi, come ha notato, sono presenti già nella brigata del 1342, quella dipinta sul muro del Camposanto Vecchio di Pisa, con la meravigliosa compresenza di fiori e frutti (zagare e pomi dorati) degli alberi di aranci, esotici ma realistici. Nei suoi studi ha sempre sottolineato la volontà di Boccaccio di dimostrarsi sempre analiticamente verosimile, in modo anche molto pignolo. Una attenzione al dettaglio (come per le ‘mosche’ del cane di Ulisse) che lo contraddistinguono anche come attento lettore e commentatore dei testi classici. Il giardino inventato del *Decameron* è la reale rappresentazione di un immaginario nuovo, così come Boccaccio è uno scrittore che immagina e descrive il suo mondo come una finzione del tutto realistica e verosimile?

R. Gli agrumi, già presenti nel *Trionfo della Morte* dipinto tra il 1335 e il 1342, circa, sul muro del Camposanto Vecchio di Pisa, dove sono utilizzati per costruire un messaggio di marca ascetico-penitenziale, sono un buon inizio per ragionare sul giardino descritto da Boccaccio nell'Introduzione alla terza giornata e, più in generale, sulle strategie da lui utilizzate per costruire e descrivere il suo mondo. Quegli alberi gravidi di fiori e frutti dorati dipinti alle spalle della lieta brigata di giovani appartenenti all'*élite* cittadina, che nell'affresco sono raffigurati impegnati nelle pratiche tipiche della cultura cortese (lieti ragionamenti d'amore, caccia col falcone, musica), non sono un'invenzione dell'artista (Buffalmacco, verisimilmente) o del programmatore iconografico (Domenico Cavalca, altrettanto verisimilmente). Quegli alberi vengono direttamente dalla realtà cittadina contemporanea, dove di limoni, aranci e cedri si andavano effettivamente riempiendo i giardini delle case signorili, a comporre scenari consoni ad un vivere cortesemente atteg-

giato. Contro tali pratiche, e tali modelli di vita, il frate domenicano che ha ideato l'affresco si è preoccupato di chiarire, confidando nella suggestione emotiva delle immagini (e nella perentorietà dei testi di corredo), che non saranno tali Paradisi in terra ad allontanare la morte o a salvare dall'inferno chi sceglie modelli comportamentali siffatti. Assolutamente, anzi programmaticamente opposto è il destino immaginato per la brigata decameroniana, che nel giardino trova, al contrario, un vero e proprio rifugio contro la morte. Ma come nell'affresco pisano, anche nel *Decameron* il giardino — che i giovani non esitano ad assimilare a un “Paradiso in terra” (*Dec.* 3 Intr. 11) — prevede la presenza di agrumi. Il particolare permette (ha permesso oramai da tempo) di riconoscere il dialogo intertestuale stretto da Boccaccio con l'affresco, e di valutare lo spessore simbolico e ideologico connesso col recupero di particolari botanici siffatti. Così come per altre presenze (la fontana al centro, ad esempio) o assenze (mi è capitato spesso di segnalare l'assenza di un pino, che è presenza importante dell'immaginario letterario) si devono riconoscere le valenze simboliche, e le implicazioni ideologiche, dei vari elementi che entrano a comporre l'assieme-giardino decameroniano. E ne denunciano la matrice colta: la marca letteraria. Ciò non toglie che sia forte l'effetto realtà prodotto dalla descrizione registrata nell'Introduzione alla terza giornata. Quell'effetto si deve, essenzialmente, alla precisione con cui Boccaccio, ben attento alla verisimiglianza di quanto entra nella costruzione di questo mondo, come in generale in tutte le sue ‘invenzioni,’ seleziona i materiali e presta attenzione ai dettagli. E in questa direzione è appunto prezioso il ricordo della glossa all'Omero reso latino da Leonzio, che sottolinea l'inverisimiglianza della presenza di quelle che egli crede di poter identificare con “mosche” sul corpo del cane Argo, sdraiato sul letame, “nel gelo dell'alba,” che, come la glossa relativa alle celebri cipolle “nondum Certaldenses” presente nel Plinio di Petrarca, certifica la rilevanza, per il narratore Boccaccio, della sua prima formazione da mercante, al tempo stesso che certifica come, per il narratore esperto, la verisimiglianza di quanto narrato, si tratti di narrazione vera e propria o di descrizione, sia un tratto imprescindibile, fondante, della scrittura narrativa. In questo giardino, per concludere la riflessione su un caso specifico, a garantire la marca realistica, verisimile, di ‘invenzioni’ che si nutrono della biblioteca colta dello scrittore è l'attenzione prestata alle strategie messe in atto dall'uomo per irrigare le piante — a conferma che non di Eden si tratta — o a quelle che consentono di ricavare un vantaggio economico da quelle medesime acque, come in altri sarà l'evocazione del frinire delle “cicale su per gli ulivi” (*Dec.* 1.intr.110) coerente con la stagione e l'ora in cui prende vita l'invenzione fondante del *Decameron*: quel ragionare collettivo dei giovani seduti sul verde prato protetti dalla calura, che si nutre a sua volta di esperienze reali e immaginario letterario. La risposta alla domanda è dunque sostanzialmente un sì: l'operazione di costruzione mentale da cui nasce il giardino (la *fictio*), così come quelle da cui nascono le infinite storie che prendono corpo nelle novelle — pur essendo spesso il prodotto

di complesse e raffinate costruzioni culturali (di riscrittura e contaminazione di materiali di varia provenienza) — devono, per Boccaccio, radicarsi nella ‘realtà’: risultare verisimili e credibili. In questo suo inventare mondi e offrirli ai suoi lettori come se fossero minimi frammenti del ‘mondo così com’è,’ ovvero in questo suo “edificare facsimili della verità,” come ha scritto Giancarlo Mazzacurati, che piace qui ricordare, continuo a credere, con il medesimo Mazzacurati (1995, 288), si debba riconoscere il portato più significativo di quelle pratiche di vita materiale e di quella ‘visione’ del mondo che fu propria del mondo comunale e in particolare di quel ceto mercantile cui Boccaccio apparteneva e sui cui banchi e sulle cui pratiche di mercatura si era formato ancor prima che quelle medesime pratiche e quella cultura si intrecciassero indissolubilmente con quanto andava voracemente acquisendo nell’assidua frequentazione di intellettuali e biblioteche.

4.

D. Il XIV libro della *Genealogia deorum gentilium* è un trattato di poetica narrativa, su cui si è soffermata anche nel suo ultimo libro: la novella, anche se non viene espressamente trattata, potrebbe rientrare nell’ambito della ‘fabula’ (distinta in quattro tipologie, a differenza della tripartizione tradizionale) così come i poeti sono definiti, in generale, *fabulosi*. Nella ricerca di una poetica, Boccaccio è sincretico (Virgilio, Apuleio, Omero, Terenzio, Seneca) e la polemica contro i suoi ‘morditori’ è filosoficamente complessa: quanto di aristotelico (mi riferisco anche alla controversa conoscenza della *Poetica* di Aristotele) si nasconde nel ragionamento teorico di Boccaccio nella difesa della poesia come *fictio* non menzognera ma anche come teologia in contrapposizione ai suoi contemporanei ‘neoplatonici’?

R. La domanda mi spinge a riflettere su un tema — il possibile influsso della *Poetica* di Aristotele sulla poetica di Boccaccio, quale testimoniata dal XIV libro della *Genealogia* — di cui, in realtà, non mi sono mai direttamente interessata. In parte anche per una diffidenza di natura metodologica. A differenza di quanto è ben noto per *l’Etica Nicomachea* col commento di San Tommaso, letta e attivamente compulsata da Boccaccio su un codice di sua proprietà poi passato nella *magna libraria* di Santo Spirito (e ampiamente utilizzata nel *Decameron*) —per quanto riguarda la *Poetica* abbiamo solo il sospetto che potesse far parte, insieme con la *Retorica*, di un volume frammentario della *Politica* presente nell’inventario della *parva libraria*. E se anche il nome dello Stagirita compare, insieme a quelli di altri pensatori antichi, in vari luoghi del trattato, mancano riferimenti concreti al suo pensiero e alle sue opere. Il dato è tutt’altro che irrilevante se si pensa alla puntualità con cui Boccaccio non evita di ricordare e più estesamente citare interi passi da un testo che fu certo fondamentale per la sua idea di poesia come la *Pro Archia* di Cicerone, ma anche da un testo che egli ritiene troppo spesso frainteso come quanto si legge al principio del *De consolatione* di Boezio. Per non dire che,

mentre non esita a intrecciare un ipotetico dialogo con Platone a proposito del fatto che i poeti devono/non devono essere cacciati dalle città, non è dato reperire alcun cenno alla *Poetica* aristotelica nel passo in cui Boccaccio riflette sull'assunto che vuole "i poeti essere scimmie della natura," la cui correttezza è da lui certificata dal fatto che "il poeta si sforza di descrivere in versi [...] ciò che la natura opera e ciò che si fa, per operazione sua, con regole eterne." L'elenco dei soggetti implicati è lungo — dal crepitio delle fiamme allo scorrere dei fiumi, dai corsi dei cieli ai monti e alle ombre dei boschi, implicando anzitutto "formas, mores, sermones et actus quorumcunque animantium" (*Gen.* 14.17.5) — ma se il traduttore non esita a ricorrere a un termine inevitabile come "imitare" per definire l'operazione qui attribuita ai poeti ("ritengo azione del tutto onorevole sforzarsi di *imitare* quello che la natura opera con la sua potenza"), Boccaccio elude il tecnicismo: "In hoc ego poetas esse symias confiteor, quod ego honorabilissimum reor opus, in id scilicet *arte conari*, quod agit natura potentia" (il corsivo è mio). Il che suggerisce poco probabile una fruizione personale della *Poetica* aristotelica.

Per quanto riguarda poi il pensiero del filosofo greco nella direzione che qui interessa, si registrano solo due sintetiche allusioni (*Gen.* 14.8.11 e 15.8.3) allo stesso, celeberrimo passo della *Metafisica*, che vuole gli antichi poeti essere stati i primi teologi. Non è però affermazione che dipende dalla lettura diretta di quel testo. Come ha da tempo rilevato Curtius (1992, 242ss), cui si deve la prima lucida ricostruzione delle varie voci e posizioni implicate nel dibattito sul tema poesia e teologia scatenatosi nel primo Trecento anche grazie all'uscita della *Commedia*, "la possibilità che la poesia sia o possa essere teologia, è in piena contraddizione con le teorie poetiche di Aristotele; egli vedeva nella poesia 'la rappresentazione della vita (μίμησις)'" e riteneva "unico oggetto della poesia gli uomini in azione," la teologia essendo invece, per lui, una "dottrina speculativa sull'origine del mondo."

Che Aristotele individuasse nei poeti i primi teologi è notizia che Boccaccio reperiva certamente nella *Familiare* 10.4 a Gherardo, dove Petrarca tornava su temi già ampiamente dibattuti da Albertino Mussato e da fra Giovannino da Mantova. Ma neppure per Mussato e contemporanei l'informazione derivava direttamente dal testo aristotelico. Per dirla ancora con Curtius, "non era necessario che essi cercassero in Aristotele la nozione di poeta-teologo: era ben nota alla letteratura latina fin dal tempo di Cicerone," e "attraverso la cultura latina e la Patristica, passò al Medioevo, prestandosi particolarmente bene ad una reinterpretazione cristiana" (1992, 244). Un po' paradossalmente l'*auctoritas* aristotelica cui fa riferimento Boccaccio, come anche gli scrittori da cui dipende, è non propriamente Aristotele, men che mai la sua *Poetica*, sì invece ciò che a lui si era venuto attribuendo nel lento e progressivo intrecciarsi di letture, glosse e commenti, non necessariamente allineati col pensiero dello Stagirita. Importante, in questa direzione, è ad esempio il contributo di Agostino che in *De civitate Dei* 18.14 e 18 introduce l'informazione relativa all'identità dei primi poeti mitici (Orfeo, Museo e Lino), poi utilizzata da

Tommaso, nel suo commento alla *Metafisica* aristotelica per costruire un parallelo con la storia di Israele (“questi poeti furono al tempo dei Giudici...”), che è stata ampiamente sfruttata nel dibattito primo trecentesco sulla poesia e di cui Boccaccio offre puntuale, e critica, informazione nell’ottavo capitolo del libro quattordicesimo, dedicato al tema “In quale parte del mondo sia prima rifiutata la poesia.” È dunque tutt’altro che di matrice aristotelica l’assimilazione di poesia e teologia, che Boccaccio utilizza, in buona sostanza, per opporre ai detrattori della poesia l’idea che questa, lungi dall’essere menzogna, trasmette preziose verità “sotto la scorza delle favole,” esattamente come la Scrittura sacra, e, in questa prospettiva, può addirittura legittimare l’oscurità delle favole poetiche sulla base delle ragioni allegate da Agostino tanto nel *De civitate Dei* che nelle *Enarrationes in Psalmos* per giustificare l’oscurità del dettato biblico (*Gen.* 14.12.10–12). La divaricazione tra il pensiero originario di Aristotele e il riuso che ne fa Boccaccio, in pieno accordo col ‘maestro’ Petrarca e con l’età che fu sua, è dunque profonda. Se per Aristotele la teologia è una “scienza naturale, praticata da coloro che per primi, nei tempi arcaici, fecero degli dei oggetto di meditazione” (Curtius 1992, 243), per Boccaccio come per i suoi contemporanei “teologia” è termine del tutto equivalente a “Scrittura sacra”: non “speculazione intellettuale sulla rivelazione,” ma propriamente “rivelazione biblica” (Mésoniat 1984, 13). Esplicito in questo: “Intende la divina Scrittura, la quale noi ‘teologia’ appelliamo ecc.” (*Tratt.* I red. 141). Ma nella prospettiva che qui interessa, mi pare ancora più degno di attenzione quanto si legge poco oltre: “Dico che la teologia e la poesia quasi una cosa si possono dire, dove uno medesimo sia il soggetto: che la teologia niuna altra cosa è che una poesia di Dio” (ancora I red. 154). La precisazione “quando uno medesimo sia il soggetto” ci riguarda da vicino come lettori e interpreti del *Decameron*, perché permette di riflettere in modo critico sulla recente tendenza ad assumere il libro di novelle come opera inscrivibile sotto l’etichetta di *Theologia poetica* e a interpretarlo utilizzando il paradigma esegetico proprio della Bibbia. Come già Petrarca nella *Familiare* a Gherardo, anche Boccaccio, che da lui dipende, è infatti perentorio nel fissare i confini tra le due “scritture.” Per entrambi, a opporre la Scrittura sacra alla poesia sono i soggetti, e per Boccaccio anche il rapporto tra questi soggetti con la “verità.” Vale la pena citare i paragrafi 147–48 della prima redazione (a cui faccio riferimento, data la prossimità cronologica con il libro di novelle):

nel soggetto dico quelle non solamente molto essere diverse, ma ancora avverse in alcuna parte: perciò che il *soggetto della sacra teologia è la divina verità*, quello della antica poesí sono gl’iddii de’ Gentili e gli uomini. Avverse sono, in quanto la teologia *niuna cosa presuppone se non vera*; la poesia ne suppone alcune per vere, le quali sono falsissime e contra la cristiana religione. (corsivo mio)

La precisa delimitazione di campo fissata da Boccaccio per ciò che si può definire “teologia” impone pari equilibrio nella classificazione delle sue opere e nella definizione del suo stesso profilo di intellettuale e autore di opere letterarie, per le quali

e per il quale negli studi più recenti, “senza fare distinzione alcuna” dalle cose divine a quelle che divine non sono, per parafrasare la riflessione di Pampinea registrata in *Decameron* 1.intro.61, si va sempre più accreditando l’idea di un Boccaccio teologo (Fatigati 2021) implicando non solo, legittimamente, la *Genealogia* (Canetti 2011, Papio 2012), ma anche un *Decameron* che “fin dal nome e dal cognome, [...] si presenta come una *Theologia poetica*” (così Marco Veglia in Boccaccio 2020, 16–17 n. 1), cui si ritiene di poter applicare (Veglia 2000, 255ss) una lettura che utilizza lo schema di interpretazione catalogabile, sulla scorta della celeberrima definizione di *Convivio* 2.1.3–7, come “allegoria dei teologi,” ovvero come una allegoria *in factis*, articolata su quattro possibili livelli di senso (istoriale, allegorico, morale e anagogico).

Nella *Genealogia* l’asserita analogia tra poesia e teologia è del tutto funzionale a una difesa della poesia focalizzata su quei miti della cultura pagana di cui si nutre e su cui si fonda l’intero trattato. Che si misuri col problema della ‘verità’ di quei miti, e quindi della loro dimensione di necessità allegorica, è dato del tutto conseguente, come è conseguente che nel proporre una propria classificazione delle *fabule* poetiche Boccaccio venga di fatto a descrivere i “tre tipi di racconto favoloso allegorico presente nella poesia classica” mettendoli a confronto con “altrettanti generi di narrazione biblica” (Mésoniat 1984, 92–93), il quarto tipo essendo a priori escluso trattandosi di racconto del tutto menzognero, come sono i racconti delle vecchiette deliranti. Della “novella,” a rigore, come ben si sa, qui né si parla né si potrebbe parlare. Siamo noi a cercare di cogliere entro questa griglia indizi utili per meglio capire tanto i processi sottesi alla costruzione della novella decameroniana e le relative implicazioni teoriche, quanto l’idea che Boccaccio nutriva del suo “fare poesia” (autorizzati, credo, dal fatto che nel *Decameron* l’autore riconosce esplicitamente che “queste cose tessendo,” non si allontana “né dal Parnaso né dalle Muse”: 4.intro.36). In questa appassionata rivendicazione della ‘vera’ natura del *Decameron* si coglie, credo, una delle più vitali contraddizioni reperibili nella riflessione teorica di Boccaccio in relazione al tema: “cosa è poesia.”

Torno su questo più avanti. Prima vorrei concludere la riflessione su Aristotele e valutare l’incidenza della sua teoria poetica sul pensiero di Boccaccio e in particolare sulla sua difesa della poesia contro le tradizionali accuse di menzogna mosse da Platone, Agostino e Boezio, per valutare, come chiede la domanda, quanto di aristotelico si nasconda nella difesa della poesia come *fictio* non menzognera. In questa direzione la definizione che Boccaccio offre delle opere teatrali di Plauto e Terenzio in *Genealogia* 14.9.7 mi pare preziosa, perché è qui, e su testi teatrali a lui ben noti, che egli viene a cimentarsi col problema della ‘verità’ per *fabule* nelle quali esclude espressamente esser presente uno spessore allegorico. In questa direzione mi pare sintomatico, perché ‘impertinente’ in prospettiva aristotelica, il ricorso al termine “descrivere” (non “rappresentare”), e decisamente significativo il fatto che la ‘funzione’ attribuita a questo genere di opere continui ad essere, molto

medievalmente — se mi si passa il termine —, una funzione sociale, non estetico-emozionale. L’“esercizio conoscitivo” (qui: “lectores docere”) connesso alla fruizione di quelle opere non mira infatti a produrre “una messa a distanza estetica dei fatti raccontati” (una “catarsi,” come teorizza Aristotele, su cui Cazalé Bérard 2015, 392), ma a offrire indicazioni comportamentali concrete, ovvero “lectores [...] cautos facere,” formula che lega strettamente la riflessione teorica di *Genealogia* 14.9.7 a *Decameron* 1.3.3: il passo in cui Filomena introduce la novella dei tre anelli precisando quale lezione comportamentale le sue compagne avrebbero potuto ricavarne: “a narrarvi quella verrò, la quale udita, forse più caute diverrete nelle risposte alle quistioni che fatte vi fossero.”

Esplicitamente, dunque, per bocca della novellatrice di turno, il racconto-novella intende trasmettere una precisa indicazione di natura comportamentale: non è narrata per il puro piacere ludico. Qui il modello di riferimento teorico resta certamente l’*Ars poetica* di Orazio. E il modello narrativo sotteso è ancora quello dell’*exemplum* medievale. Non torno su questo tema, tanto meno su quello della plurima nominazione offerta nel *Proemio* per le cento novelle. Mi limito qui a più attentamente riflettere sul problema “verità/menzogna” in relazione a questo specifico tipo di *fabula*, tornando su un passaggio sulla cui interpretazione, credo, non siamo del tutto d’accordo tra noi (Menetti 2010, 82; Battaglia Ricci 2013, 208). In *Genealogia* 14.13.3, dopo aver affermato, contro i detrattori della poesia, che i poeti non “hanno intenzione alcuna di ingannare” e che, a differenza del “mendacio” le “invenzioni poetiche,” in genere, “non somigliano affatto alla verità,” Boccaccio torna sul problema del rapporto con la verità per quel particolarissimo tipo di *fabule*, già definite di terzo tipo, che “sembrano più storie che *fabule*”:

Dato species fabularum una, quam videri potius hystoriam quam fabulam diximus, sit veritati simillima, antiquissimo omnium nationum consensu a labe mendacii immunis est, cum sit consuetudine veteri concessum ea quis uti posse ratione exempli, in quo simplex non exquiritur veritas, nec prohibetur mendacium.

È il patto tradizionale stretto dai lettori con i testi poetici che rende queste narrazioni poetiche immuni dall’accusa di essere menzognere: “per antica consuetudine è infatti concesso che ci si possa servire di esse come esempio, nel quale né si cerca la pura verità né si vieta la bugia.”

Non è irrilevante, dal punto di vista dell’idea che Boccaccio ha della poesia, che sia proprio la disponibilità delle opere composte “dai poeti famosi,” da lui catalogate come *fabule* di terzo tipo, a fungere da ‘esempi,’ per giustificare invenzioni poetiche della cui veridicità è lecito dubitare. Quanto si legge in passaggi vicini offre spunti per comprendere meglio e meglio articolare il senso di questo assunto.

È stato giustamente rilevato (Menetti 2010 e 2015) come Boccaccio esalti la ‘libertà’ inventiva dei poeti: “le invenzioni sono lasciate all’arbitrio di chi fa poesia” (*Gen.* 14.12.14) e chi fa poesia ha la licenza “di vagare per ogni genere di immagi-

nazione” (*Gen.* 14.13.4). Ma, occorre precisare, entro limiti esattamente definiti e con finalità altrettanto esattamente definite. Nello stesso paragrafo da cui deriva quest’ultima affermazione, Boccaccio si preoccupa infatti di puntualizzare che i poeti “non sono obbligati a questo vincolo di usare la verità *nella superficie* delle loro invenzioni” (il corsivo è mio). E l’esempio di esegesi di un testo poetico (giusto una *fabula* del terzo tipo) offerto poche pagine più avanti certifica come vadano intese siffatte affermazioni (*Gen.* 14.13.12–18). I detrattori della poesia, scrive qui Boccaccio, diranno che ciò che Virgilio narra di Didone è falso. Non è così. Virgilio sa bene che la regina cartaginese “*non ruppe fede al cener di Sicheo.*” Quanto egli narra nel quarto dell’*Eneide* è una *fabula* composta per “conseguire, con l’artificio e il velo poetico, ciò che era utile all’opera sua.” Ciò, osserva Boccaccio, ripetendo quanto già affermato nel capitolo nono a proposito delle *fabule* del terzo tipo, è “concesso per antica usanza ai poeti.” Non si tratta di “menzogna.” La rielaborazione cui Virgilio ha sottoposto la ‘vera’ storia di Didone per comporre la sua *fabula* risponde ad esigenze di natura formale (si tratta di poesia, non di storia, dunque non deve essere rispettato l’*ordo naturalis*); a finalità di tipo encomiastico (in Enea virtuoso si intende celebrare Cesare Ottaviano e più in generale il nome romano), ma soprattutto risponde a motivazioni di tipo parenetico-morale, che implicano anche precise lezioni di tipo comportamentale (diversamente su questo Menetti, 2015, 42–44). “Sotto il velo della poesia,” si legge in *Genealogia* 14.13.16, “Virgilio intende mostrare da quali passioni sia turbata l’umana fragilità e con quali forze siano vinte dall’uomo costante.” E mettendo in atto una rigorosa lettura di tipo allegorico, esplicita il “senso morale” di ognuno dei personaggi della *fabula*. Didone rappresenta “la potenza concupiscibile e attrattiva,” Enea “qualunque uomo atto al rischio e poi da esso preso.” Così, “dopo averci mostrato da quali illusioni siamo trascinati alla colpa,” la *fabula* “ci indica la via per ritornare alla virtù.” Seguono poi precise considerazioni di tipo pedagogico, che evidenziano le ricadute ‘pratiche,’ comportamentali, di una lettura siffatta: come Enea, svegliati da Mercurio, anche noi lettori “sciogliamo il nodo del vergognoso diletto, [...] disprezziamo con animo costante le carezze, le lacrime ecc. che ci traggono al male e, non curandole, le lasciamo perdere.” L’effetto che la lettura della *fabula* virgiliana dovrebbe produrre nel lettore non è, per riprendere il discorso sulle possibili suggestioni aristoteliche, di tipo estetico-emozionale, una catarsi, bensì ancora una volta, sul modello dell’*exemplum* medievale, una lezione pratica, che investe scelte comportamentali e valutazioni di tipo morale. Per questo, nel capitolo conclusivo del libro quattordicesimo, Boccaccio potrà esortare a “non condannare, ma onorare, lodare amare i poeti e a studiare i loro volumi per diventare migliori” (*Gen.* 14.22.4).

È nella precisa prospettiva di questa sua funzione esemplare che la consapevole menzogna messa in atto da Virgilio non è da valutare come “colpa” — menda —, bensì come luminosa dimostrazione della profondità dell’invenzione poetica

e del potere “educativo” della poesia. Sostanzialmente simile, seppur più sintetica, la riflessione sulle opere di Plauto e Terenzio, la cui lettera non funge da velo di una verità più profonda, ma che possono produrre gli stessi effetti prodotti dai racconti dei poeti epici: “istruire i lettori e renderli cauti.”

E della qualità mimetica del racconto virgiliano non pare Boccaccio si interessi. Siamo, a mio parere, ben distanti dall’idea di poesia aristotelica se, per dirla con Cazalé Berard (che utilizza in altra direzione questa riflessione), “il compito che il Filosofo assegnava al poeta non era quello di fornire regole e modelli di comportamento, bensì di descrivere i meccanismi delle azioni in una prospettiva estetico-funzionale” (2015, 392).

Per rispondere finalmente alla domanda: assenza di citazioni puntuali, utilizzo di idee di remota matrice aristotelica fortemente manipolate nel corso dei secoli e distanze profonde nell’idea che della poesia e delle sue funzioni nutrono Aristotele e Boccaccio mi pare non consentano di ipotizzare presenti filigrane aristoteliche nel ragionamento teorico che Boccaccio svolge negli ultimi libri della sua *Genealogia* in difesa della poesia come *fictio* non menzognera. La lettura che Boccaccio offre della Didone virgiliana arriva a consentire addirittura “il mendacio,” ma non in nome della poesia e della libertà/autonomia dei poeti o del piacere estetico, bensì in nome della funzione pedagogico-morale della poesia stessa assicurata da un’allegoresi che si radica in una solida tradizione plurisecolare di matrice neoplatonica e che è rilanciata in quegli stessi anni anche da Petrarca, impegnato, come Boccaccio in appassionate difese della poesia. Aggiungo, tornando al problema dell’analogia tra poesia e teologia e a quello, con questo connesso, del tipo di allegoria implicata, che la lettura della *fabula* virgiliana sia condotta da Boccaccio evidenziando esclusivamente il senso morale asserito presente sotto il velo poetico, — e dunque esaltando la dimensione esemplare del racconto, in piena coerenza con quanto affermato nella definizione delle *fabule* del terzo tipo — conferma inapplicabile alle invenzioni poetiche in genere e a queste in particolare lo schema esegetico proprio della biblica *allegoria in factis*. E se questo è vero per l’*Eneide*, tanto più vero sarà per il *Decameron*.

5.

*D.* La conversazione (*confabulatio*) è fonte di ogni finzione ma anche di ogni fraintendimento sulla verità. Come ha scritto Carlo Ginzburg, una affermazione falsa, una affermazione vera e una affermazione inventata non presentano dal punto di vista formale alcuna differenza (2006, 15). Boccaccio (tra *Genealogia* e *Decameron*) riesce a svincolarsi dalla logica della verità a favore della libertà della finzione, oppure ne rimane ‘teoricamente’ intrappolato?

*R.* Un buon punto di partenza per rispondere a questa domanda potrebbe essere collocare anzitutto sull’asse del tempo le opere di cui si ragiona. Operazione

necessaria per far affiorare eventuali fluttuazioni nella riflessione di Boccaccio sul tema e non impossibile, visto che dati interni ed esterni consentono di stabilire con sicurezza una cronologia relativa per il *Decameron* e per la porzione del trattato mitologico dedicato a riflettere sui temi che qui interessano, ovvero: prima (o ben prima) dell'anno 1360, per il *Decameron*, già in circolazione quell'anno come attesta la lettera datata 13 luglio 1360 con cui Francesco Buondelmonti chiede a Giovanni Acciaiuoli una copia del “libro de le novelle di messer Giovanni Bocacci”; dopo (forse abbastanza dopo) quel medesimo anno, per questa porzione della *Genealogia*, come certifica la puntuale conoscenza dell'*Odissea* che è esibita dal Boccaccio in veste di esegeta della “*fabula virgiliana*” di Didone e che certo dipende da quanto appreso durante la dura convivenza con Leonzio Pilato (Battaglia Ricci 2018, 72–77). L'individuazione di questo vero e proprio spartiacque cronologico permette di seguire in prospettiva cronologica la riflessione teorica di Boccaccio sulla “libertà di vagare” concessa ai poeti e sul rapporto che corre tra le loro invenzioni e la ‘verità,’ senza appiattirla sulle posizioni assunte nel testo più recente.

Al tema, nel *Decameron*, non è, ovviamente, dedicata una trattazione organica. Spunti occasionali affiorano in luoghi diversi del testo, relegati nelle zone di riflessione autoriale o in alcune premesse argomentanti affidate a singoli narratori. Come è ben noto, l'affermazione più limpida è messa in bocca a Fiammetta (*Dec.* 9.5.5) cui spetta evocare la ‘regola’ fissata da Orazio, secondo cui “*ficta voluptatis causa sint proxima veris,*” per giustificare l'ennesima riproposizione delle scempiaggini attribuite a Calandrino. Altri, Lauretta in *Decameron* 3.8.3, ad esempio, non esiteranno a ‘usare’ il Dante infernale per giustificare il racconto di “una verità che ha [...] di menzogna sembianza,” ovvero il racconto della morte apparente di Ferondo. E in altri casi, per offrire ‘certificazione’ di verità a racconti per varie ragioni incredibili si ricorrerà alla parola di un testimone oculare o il narratore di turno si assumerà la responsabilità di attestare la ‘verità’ di quanto narrato (sul tema, Forni 1995). In palese opposizione a quanto messo in bocca ai suoi giovani novellatori nel presentare racconti che non esitano ad attraversare in vario modo le regioni del fantastico (o di quello che a noi pare fantastico: le coordinate culturali tardomedievali potrebbero implicare valutazioni diverse), l'autore, da parte sua, giocando, per così dire, sulla precisa distinzione di ruoli fissata nel *Decameron*, non esita invece a sfidare chi gli contesta che le cose non sono andate proprio come lui le ha narrate nel libro (4.intro.39) chiedendo che portino gli originali, per concludere non con una lapidaria rivendicazione — coerente con la regola di Orazio — della assoluta veridicità delle sue storie, ma con la constatazione che alle sue ‘parole’ nient'altro che altre ‘parole’ potrebbe essere opposto. Possibile che dietro questa affermazione emerga la consapevolezza di un tratto caratteristico del genere novella, ovvero la sua disponibilità a riscritture e rielaborazioni (basti il celeberrimo caso della novellina delle donne-papere e dei suoi precedenti tardo-duecenteschi), ma quello che più conta è che emerge qui un'implicita, e a suo modo rivo-

luzionaria difesa della libertà di invenzione di chi, poco sopra, aveva dichiarato che “queste cose *tessendo*” (il corsivo è mio) non si allontana “né dal Parnaso né dalle Muse” e giovandosi di una tessera estratta dal *Seneca morale* aveva rivendicato, per sé, “il ruolo e il merito dell’intellettuale e del poeta” insieme con “il senso altissimo del valore della poesia” come ha scritto Velli (1995, 216–17), esegeta del denso “assai già, dietro alle loro favole andando, fecero la loro età fiorire,” ecc. (*Dec.* 4.in-tro.38).

Esplicitamente, dunque, già per l’autore del *Decameron* le novelle sono assimilabili a favole, nel significato preciso di “invenzioni poetiche”: opere di poesia. E in ossequio al precetto oraziano evocato già nel *Proemio*, ad esse riconosceva, appunto in quanto poesia, una duplice funzione: quella di fornire al contempo diletto e utile consiglio. A livelli diversi di fruizione dei racconti registrati nel libro sotto il nome di novelle alludeva già il ricorso a termini (“favole, parabole, istorie”), che Boccaccio riceveva dalla *Retorica* aristotelica (Marchesi 2004, 7) e su cui a lungo e puntualmente tornerà a riflettere nelle pagine della *Genealogia*, che però risponde ad altre domande e ad altri problemi, assumendo modelli teorici diversi: di Orazio, ad esempio, e della funzione “diletto,” non sembra restare, in queste pagine, traccia alcuna. E questa è una prima differenza rilevabile tra il libro di novelle e le pagine del trattato mitologico dedicate alla “difesa della poesia.”

Del tutto diverso, peraltro, di impostazione prevalentemente teorica e carico di implicazioni ideologiche, è il problema affrontato nel XIV libro della *Genealogia*. Qui Boccaccio intende mostrare — misurandosi con le “non verità” presenti in quegli stessi miti antichi e in quelle stesse opere su cui ha lavorato per costruire il suo trattato mitologico — come la poesia sia “un’arte non futile, ma piena di vigore per coloro che vogliono spremere i significati dalle favole” (*Gen.* 14.6.9). In piena coerenza con l’assunto, la definizione che qui Boccaccio offre e della poesia e della sua concreta realizzazione narrativa, la *fabula*, focalizza l’attenzione sulla dimensione allegorica della lettera, assunta come tratto costitutivo e caratterizzante di entrambe: “Mera poesis est quidquid *sub velamento componimus* et exponitur exquisite,” si legge in *Genealogia* 14.7.8 e conseguentemente, in *Genealogia* 14.9.4, la “fabula” viene definita “*exemplaris seu demonstrativa sub figmento locutio, cuius amoto cortice, patet intentio fabulantis*” (in entrambe le citazioni il corsivo è mio). Per quanto riguarda la “verità” celata *sub cortice*, si può ricorrere a quanto scrive Boccaccio nel già citato passo del *Trattatello* in cui riflette sull’asserita analogia di teologia e poesia (*Tratt.*, I red., 147–48): se “teologia e poesia convengono quanto alla forma dell’operare” (ovvero per il comune ricorso a una scrittura per “figure” e/o “fizioni”), “nel soggetto,” si è già visto, esse sono invece profondamente diverse, anzi “averse,” perché “la teologia niuna cosa presuppone se non vera; la poesia ne suppone alcune per vere, le quali sono falsissime e contra la religione.” E su questo ancora in *Esposizioni* 1.lit.76, dove si precisa che, a differenza di quanto si verifica nella Scrittura sacra, dove “tutto [è] vero [...] quello che i poeti” antichi “finsero

fecero per forza d'ingegno, e in assai cose non il vero, ma quello che essi secondo i loro errori estimavano vero, sotto il velame delle favole ascoserò.”

La poesia non ha l'obbligo di trasmettere verità. L'interpretazione che, si è visto, Boccaccio offre della Didone virgiliana chiarisce perfettamente in che senso vada inteso questo assunto e più in generale la “libertà di inventare (*fingere*)” garantita ai poeti. Torno di nuovo su questo passaggio della *Genealogia* perché mi pare consenta di più attentamente cogliere la precisa valenza di concetti chiave come “artificio” e “velo poetico,” non sempre puntualmente distinti. E tuttavia essenziali nella prospettiva che qui interessa.

Quella che Virgilio racconta, dunque, è (per Boccaccio, come anche per Petrarca e già per san Girolamo) sicuramente una storia falsa. Ma Virgilio conosceva perfettamente la “verità storica.” Se altro racconta, è perché, da poeta, non intendeva affatto raccontare “*Didonis historiam*” (*Gen.* 14.13.12), bensì inventare, utilizzando spezzoni di quella storia idonei a dare spessore di verità al suo racconto, “*fabulam in multis similem Didonis hystoriae,*” e ciò al fine di costruire “artificio et velamento poetico [...] quod erat suo operi oportunum.” L'analisi che segue esplicita. L'“artificio” consiste nell'adozione, da parte di Virgilio, di quella medesima disposizione artificiosa degli eventi (l'*ordo artificialis*) che Omero aveva utilizzato nell'*Odissea* e che il poeta latino ha inteso imitare nel suo poema (perché “i poeti non fanno come gli storici”: e chi, come Lucano, ha adottato l'*ordo naturalis* è stimato piuttosto storico che poeta: paragrafo 14). Ed è ben distinto dal “velo poetico,” ovvero, secondo tradizione, dallo spessore allegorico del dettato, che è pienamente esplicito nel paragrafo successivo: “quod sub velamento latet poetico, intendit Virgilius per totum opus ostendere quibus passionibus humana fragilitas infestetur, et quibus viribus a constanti viro superentur.” È appunto in questo “mostrare [...] da quali passioni sia turbata l'umana fragilità e con quali forze siano vinte dall'uomo costante” che consiste “ciò che era utile all'opera” dell'autore dell'*Eneide*.

Anche in questo suo distendersi in un'analisi puntuale, la lettura che Boccaccio offre del racconto virgiliano è preziosa. Incidentalmente certifica che chi scrive è reduce da un accanito esercizio di lettura e annotazione nei margini dell'*Odissea* appena fatta latina da Leonzio (offrendo, come ho già detto, un termine di riferimento utile per ancorare a una stagione precisa della biografia intellettuale del Certaldese queste sue riflessioni sui temi che qui interessano). E prova che, per l'autore della *Genealogia*, oltre a limitarsi al piano della lettera, la libertà concessa ai poeti non è gratuita. Le loro ‘invenzioni’ mirano infatti a offrire ai lettori, sollevato il velo della lettera, precisi esempi morali, come lo stesso Boccaccio precisa in particolare proprio per le *fabule* dei grandi poeti: Omero o, appunto, Virgilio (*Gen.* 14.9.7). Mi pare che fin qui tutto, per così dire, si tenga, compresa la prospettiva teorica di matrice neoplatonica implicata anche nella stessa classificazione dei

quattro tipi di *fabule* che deriva dall'*In Somnium Scipionis* di Macrobio (così Vittorio Zaccaria in Boccaccio 1998, 1707).

Ma in questo stesso passaggio del trattato, sotto il 'cartellino' *fabule* di terzo tipo, accanto a quelle di Virgilio e di Omero, Boccaccio inventaria anche le opere di Plauto e di Terenzio, per le quali egli si preoccupa di negare espressamente che il dettato abbia dimensione allegorica. Possono essere catalogate tra le *fabule* se *fabula* è, come si è visto "exemplaris seu demonstrativa sub figmento locutio"? E se possono essere registrate, come in effetti sono, tra le *fabule*, che idea di poesia sottendono? Emerge qui, a mio avviso, una vistosa contraddizione, una 'maglia' che non tiene, ma preziosa, perché sembra aprire (voler aprire) il varco all'ingresso "in Parnaso" di quel tipo di *fabule* che sono le cento novelle registrate nel *Decameron*. Come le opere dei due comici latini, anch'esse, infatti, raccontano fatti che, "se in realtà non sono accaduti, poterono o potrebbero accadere, poiché sono fatti comuni," e così come Boccaccio precisa per le opere dei due comici latini, anche per loro, per dirla con Velli, "sarà da tener lontana ogni tentazione di ricorrere a chiavi di più o meno pronunciato carattere 'allegorico'" (1995, 219). Tanto più, per le ragioni già esposte rispondendo alla domanda n. 4, sarà da tener lontana ogni tentazione di ricorrere, per loro, a un'esegesi allegorica modulata sui quattro livelli di senso previsti per la Scrittura sacra. Come suggerisce Emilia in *Decameron* 9.9.7-8, si tratterà piuttosto, per le novelle, di letture aperte a cogliere una lezione di vita — una morale o una indicazione comportamentale —, potendosi invece sospettare (con Kirkham 1995), per ballate, figure dei novellatori e organizzazione strutturale del libro, una più precisa "intenzione" allegorica.

Per quanto riguarda le opere dei comici latini. Trattandosi di "storie" verisimili, che "descrivono" (propriamente mettono in scena) "i costumi e le parole di uomini diversi," senza implicare altro che la "descrizione [...] di quei costumi e di quelle parole," si potrebbe sospettare che la loro inclusione in questo ideale inventario di forme poetiche sottenda nuclei concettuali di matrice aristotelica. Osta a tale ipotesi, a mio avviso, tanto la sostanziale inadeguatezza del verbo "descrivere," se chi scrive ha presente il concetto cardine di arte come "mimesi," quanto la riduzione del fruitore di tali opere al ruolo di lettore, ma anche, anzi soprattutto, il fatto che il fine cui tende una *fabula* di questo tipo non è, aristotelicamente, provocare reazioni emotive atte a consentire una catarsi, bensì offrire informazioni di tipo pragmatico-comportamentale ("lectores docere et cautos facere," si è già visto). Se pur non è la dimensione allegorica del testo a far affiorare l'implicita lezione morale, come si verifica nelle *fabule* composte dai grandi poeti, *anche* quelle composte dai comici latini possono dunque fungere da 'esempi.' Funzione per cui, scrive Boccaccio, "non si cerca la pura verità, né si vieta la bugia," ma solo qualcosa in cui il lettore possa "specchiarsi," come capita anche per i racconti delle Scritture sacre assimilati alla "terza specie di *fabule*": le parabole del Vangelo, prive anch'esse di spessore allegorico. È questa funzione morale che libera dall'obbligo di rispettare

la “verità storica” tanto gli autori di opere ‘programmate’ per una lettura attenta ai sensi nascosti, quanto gli autori di storie il cui significato è tutto affidato alla lettera. In questo secondo caso però il campo in cui la fantasia può vagare pare più ristretto se spetta loro “descrivere costumi e parole di uomini diversi” fornendo storie e verisimili e comuni, in cui i lettori possono specchiarsi ed eventualmente modificare il loro comportamento.

Questa medesima dimensione, anzi funzione, è assicurata anche ai racconti registrati nel *Decameron*, affidata alla complessa organizzazione del “ragionare collettivo” tradotta graficamente nella *mise en page* dell’autografo. Basta qui ricordare ancora l’analogia che corre tra il “cautos facere” di *Genealogia* 14.9.7 e il “caute diverrete” di *Decameron* 1.3.3. Anche le “novelle” del *Decameron* sono “favole,” raccontano “istorie,” e fungono da esempi (“parabole”). Il loro rapporto con la “verità” molto somiglia a quello delle opere prodotte dai “comici onesti”: anche “queste” storie, infatti, “se non sono realmente accadute, avrebbero potuto e potrebbero accadere, trattandosi di fatti comuni.” Ciò conforta a credere che sia stato proprio per ‘aprire’ al già licenziato *Decameron*, sancendone implicitamente legittimità e autorevolezza di “poesia,” che nel sistema teorico rigoroso, di tradizione direi squisitamente neoplatonica, della *Genealogia*, sono entrate opere — le commedie di Plauto e Terenzio — per cui è esplicitamente esclusa una dimensione allegorica. Notevole, al contempo, che mentre riconosce loro espressamente una funzione pedagogico-sociale, Boccaccio non ricordi che queste opere — così come le sue novelle — mirano a produrre “diletto” oltre che (o prima che) “utile consiglio.” La memoria dei precetti oraziani, così vistosamente esibita nel *Decameron*, è di fatto censurata nel contesto della difesa della poesia sviluppata nella *Genealogia*. Nel corso del tempo, e soprattutto in rapporto alla natura delle opere implicate, si possono cogliere dunque mutamenti di una qualche rilevanza nella riflessione teorica di Boccaccio attorno all’idea di poesia e attorno a quella del gioco tra verità e finzione, senza però sia stato raggiunto un quadro di riferimento teorico in cui tutto si tenga. Vistosa in particolare la smagliatura che consente di inventariare sotto la casella “poesia” anche *fabule* prive di spessore allegorico, viste le definizioni di “poesia” e di “*fabula*” offerte in *Genealogia* 14.7.8 e 9.4, ma anche per quanto riguarda il rapporto con la verità delle *fabule* prive di spessore allegorico non è tutto pienamente risolto. Per le *fabule* a spessore allegorico non è vietato sfiorare il mendacio perché, come prova il racconto virgiliano di Didone, la verità è ‘celata’ sotto il velo poetico ed è grazie a questo senso profondo che questa storia che può fungere da esempio. Per le *fabule* prive di spessore allegorico come le commedie dei comici latini è la verisimiglianza di quanto raccontato che permette loro di fungere da esempio. Ma per le novelle decameroniane, e in particolare per i vistosi “riflessi di irrealtà” (Segre 1985, 223) presenti in questi “facsimili della realtà” (Mazzacurati 1995, 288) — per il fantastico (Menetti 1994) dei giardini fioriti nel gelo invernale di Udine o dei letti volanti tra Alessandria d’Egitto e la lombarda Pavia, o per l’in-

verosimile di certe ‘risurrezioni’ fecondanti o di certi rapporti sessuali consumati in presenza del marito — nessuno spazio è previsto nella griglia teorica fissata nella *Genealogia* per le *fabule* del terzo tipo, come in esse nessuno spazio è previsto per la dimensione ludica della poesia e per il suo teorico Orazio. Per questo pare a me difficile sostenere che la novella si collochi “perfettamente” in quel quadro (Menetti 2010, 85), pur se pare legittimo immaginare che è proprio per tentare di catalogare il genere “novella” che quella griglia si apre a contenere tipi di narrazione verosimile privi di spessore allegorico come le commedie degli antichi latini. Se restano ingiustificate sul piano teorico, la “libertas vagandi” garantita alla fantasia poetica e la disponibilità del narrato a offrire diletto e utile insegnamento sono giustificate sul piano storico: il modello ben presente a Boccaccio allorché andava stendendo le sue novelle, come anche ai lettori del *Decameron*, è esattamente quello della novella toscana fattosi realtà scritta almeno — per quanto è a noi noto — nel *Novellino*, teso a offrire “prode” e “piacere” (1.5) con storie che possono anche eludere i rigorosi confini del verosimile. Ed è forse grazie a questo modello che, nel *Decameron*, la posizione assunta da Boccaccio sui temi che qui interessano risulta, nei fatti, se non nella teoria, più avanzata di quella offerta nel trattato mitologico, dove, per garantire sul piano teorico ai poeti la libertà di “inventare il reale” (paradosso su cui rifletti nei tuoi studi, anche in quello del 2015) egli deve ancora ancorarsi alla tradizionale, medievalissima prospettiva allegorica, rimanendo “intrappolato” in molte contraddizioni.

6.

*D.* Boccaccio mercante, chierico, canonista, giurista, filosofo, letterato, narratore, copista, editore ma anche fiorentino, napoletano, veneto, devoto a Dante e a Petrarca è un esempio di eclettismo intellettuale e di straordinaria disponibilità ad accogliere le contraddizioni per farne una sintesi nuova, moderna. In questo suo essere diverso rispetto anche ai suoi contemporanei (Dante e Petrarca) risiede la cifra della sua grandezza?

*R.* Questa risposta sarà, finalmente, brevissima: basta un “sì.” E aggiungere che fin dalla lettera a Francesco de’ Bardi, sdoppiandosi tra lo scugnizzo napoletano “Jannetta di Parisse” e il dotto “abbate Ja’ Boccaccio,” il Certaldese dimostra piena consapevolezza della propria complessa, anche contraddittoria, identità culturale. Insieme con l’indipendenza e un’inesausta curiosità, che sono tratti costitutivi della sua personalità, la non convenzionale formazione da autodidatta, aperta tanto alle pratiche della mercatura quanto allo scavo nelle biblioteche e al dialogo con gli intellettuali, costituisce la base di un indefesso sperimentalismo da cui deriva il fascino più profondo della sua sterminata e multiforme produzione.

7.

D. Luoghi comuni della critica, numero 1: se ci limitiamo al *Decameron* possiamo propendere per l'epopea dei mercanti oppure per la celebrazione dei nuovi intellettuali, con la brigata che commenta e glossa le novelle; ma forse non occorre scegliere una qualità o una appartenenza, ma accettare la compresenza nelle sue opere di diverse anime?

R. Risponderei anche in questo caso con un sì. Se già nella giovanile *Lettera napoletana* Boccaccio si era proposto al destinatario nella doppia veste dello scugnizzo napoletano e del dotto abate immerso nei suoi studi, e già prima di comporre il *Decameron* aveva riempito le sue opere di un numero infinito di doppi e di maschere (Battaglia Ricci 2003) rivelando con quanta sensibilità egli percepisse la complessità, anche contraddittoria, dell'essere uomo e del suo rapporto con la vita, nel *Decameron* guarda al vivere umano, nelle sue potenzialmente infinite possibilità, adottando molteplici angoli visuali, ovvero moltiplicando all'infinito le linee di sviluppo narrativo e di interpretazione delle singole storie, che solo nell'assieme di tutte le storie raccontate e di tutte le storie evocate con il gioco intertestuale da quella plurima voce narrante che è la brigata trovano pienezza di senso e completa giustificazione. Per questo non è legittimo, e fortemente fuorviante, ogni tentativo di interpretazione dell'opera, e dei suoi 'valori,' affidato a selezioni più o meno rigorose di giornate o di novelle.

Nel gioco complesso istituito a livello compositivo tra le voci argomentanti dei giovani e le storie da loro narrate, presentate spesso come esempi su cui riflettere per capire cosa sia da seguire e cosa da rifiutare (proem. 14), il libro può essere visto, ed è stato effettivamente visto (Flasch 1995), come un libro di filosofia morale. E molte novelle sono state costruite da Boccaccio utilizzando precise filigrane estratte dall'*Etica nicomachea* di Aristotele col relativo commento di Tommaso come anche dalle lettere morali di Seneca o dalle *Satire* di Giovenale, così che è possibile individuare, nel libro, dei veri e propri valori-guida e un itinerario etico. Ciò nonostante, né le singole novelle, né i discorsi con cui i giovani le presentano o le commentano tendono ad addebitare valori perfettamente e univocamente definiti a singoli individui o a singole categorie sociali. Per questo nell'opera non mi pare si possa riconoscere prevalente né la celebrazione di una precisa classe sociale, mercanti o nobili che siano, né la celebrazione di un tipo di attività, quella dei nuovi intellettuali, ad esempio, contro altri tipi di attività.

Come ha annotato Maurizio Fiorilla, “non ci sono nel *Decameron* strati delle società immuni dal compiere azioni ‘malsane’ e irrazionali, dettate da bassi istinti e quindi ‘da fuggire’ (perché moralmente condannabili o causa di rovina) e, al contrario, categorie escluse dalla possibilità di offrire modelli di comportamento — mossi da virtù, equilibrio e ragione — e quindi ‘da seguire’” (2021, 127). Sono diversissimi per nascita, attività e cultura il “loic[o]” ed “ottimo filosofo naturale”

Guido Cavalcanti e il fornaio Cisti, ma entrambi costituiscono senza dubbio, ognuno a suo modo, un modello positivo. E chiunque può incorrere in errore e/o decidere di modificare comportamenti e modalità del vivere. Re magnanimi possono improvvisamente mostrarsi “pusillanim[i] giovinett[i]” (10.6.29); cavalieri “in opera d’arme e in cortesia pregiat[i] sopra ogni altro donzel di Toscana” (5.9.5) come Federigo degli Alberighi non esiteranno a diventare “miglior mass[ai],” una volta presa consapevolezza dell’erroneo comportamento adottato in ossequio ai valori della loro classe sociale, così i ricchissimi mercanti come Landolfo Rufolo che, seguendo i loro ‘avvisi’ tutto hanno perduto e si sono fatti corsari, una volta ritornati ricchi — anzi ben più ricchi — grazie all’intervento di Fortuna, possono decidere di non voler più “mercatare” (*Dec.* 2.4). Impossibile, per Boccaccio, si direbbe, fissare in maniera univoca caratteristiche e valori di classi sociali, come di singoli individui: perfino per Dioneo, Boccaccio non eviterà di ‘scardinare’ la maschera del giocoso, irridente “spurcissumus Dyoneus” (ennesima proiezione di se stesso, secondo l’epistola a Mainardo Cavalcanti) per mettergli in bocca, insieme alla battuta oscena con cui rivendica a Griselda il diritto di farsi “scuotere il pellicione” da altri, una sentenza morale che viene direttamente dal *Seneca morale* (ancora Velli 1995, 216).

8.

*D.* Luoghi comuni della critica, numero 2: Un altro luogo comune della critica consacra Boccaccio come l’assoluto difensore della sofferenza delle donne (Lisa-betta da Messina, Ghismonda, Griselda) e come promotore del loro immaginario (le sette narratrici della brigata) nella riconfigurazione della sua narrativa ‘femminista’ *ante litteram* (dall’*Elegia di Madonna Fiammetta* al *Decameron*). Ma forse questa abitudine interpretativa ci fa dimenticare la novella della donna battuta dal marito (novella nona della nona giornata) come un asino ma anche il *Corbaccio*?

*R.* Questa domanda pretenderebbe una riflessione più ampia e articolata di quanto sia possibile fare qui. Il discorso è complesso, perché il *Decameron* è pieno di donne e anche le altre opere prodotte nel corso degli anni prevedono donne in funzione di personaggi, di destinatarie o addirittura, come nel caso del tutto eccezionale, dell’*Elegia di Madonna Fiammetta*, di autrici dell’opera stessa. E ancor più perché per ognuna di queste donne Boccaccio ha stilato un profilo e/o immaginato azioni estremamente diversificate, anche decisamente antitetiche, in pieno rispetto di quella che è la prassi tipica del Certaldese, che tende, sempre, a offrire non maschere stereotipe, ma identità singole, attive entro schemi narrativi e contesti sociali ogni volta ben caratterizzati. Lo spettro delle possibilità è pertanto esteso pressoché all’infinito: e questo già dà ragione alla compresenza di profili femminili del tutto diversi, senza che questo comporti la necessità di fissare su gri-

glie valutative del tipo filoginia/misoginia quanto di volta in volta affermato o narrato.

Accanto a Ghismonda o a monna Giovanna — che, come è onninamente noto, si mostrano capaci di decidere a chi “donare i propri guiderdoni” per dirla con *Decameron* 5.9.3, e di rivendicare con discorsi più o meno appassionati tale diritto, facendosi portatrici di messaggi che si potrebbero catalogare come femministi *ante litteram* — Boccaccio può presentare figure di donne del tutto incapaci di valutare le situazioni in cui si gettano a occhi chiusi. In questa prospettiva una delle novelle più inquietanti, a mio avviso, è l’ultima della nona giornata, narrata da Dioneo, i cui protagonisti sono, oltre al prete chiamato donno Gianni, invitato a compiere un “incantamento,” un misero mercante, compare Pietro, “anzi grossetto uomo che no,” spinto ad agire dalla moglie, una “comar Gemmata” decisamente più “grossetta” di lui, disponibile a “farsi cavalla,” ovvero, al di là dell’allusività erotica, a farsi, per ragioni economiche, da donna, bestia (e si ricorderà la rilevanza ideologica, nel *Decameron*, del termine “bestia” e derivati utilizzati per connotare comportamenti umani. Basti il caso rappresentato dal marchese di Sanluzzo). Non siamo troppo lontani, dal punto di vista antropologico e ideologico, da quanto si legge nella novella della donna battuta dal marito sulla base di quanto consigliato (e il dato è tutt’altro che inerte), da quel biblico re Salomone, celebre in “tutto il mondo” per il suo “miracoloso senno,” come Emilia si preoccupa di ricordare (*Dec.* 9.9.10). In questo caso, a rendere ancora più problematica, da un’ottica “femminista,” la presenza di un racconto siffatto nella compagine delle novelle decameroniane, è l’estesa riflessione sviluppata dalla novellatrice Emilia nella premessa argomentante, tesa a certificare che non solo i costumi e le leggi vogliono che le donne (“tutte”) siano sottoposte agli uomini, ma che ciò impone, e prova, la stessa natura, che ha impresso sui loro corpi e nei loro animi i segni vistosi della loro “inferiorità” (*Dec.* 9.9.3–5). E che quindi, “agli uomini” le donne “d[evono], sommamente onorandogli, soggiacere; e qual da questo si parte” è da stimare “degnissima [...] non solamente di riprensione grave ma d’aspro gastigamento.” Si tratta di un’idea nutrita anche da altre donne della brigata. Facendo sue la ragioni sottese alla realtà contemporanea della “donna custodita” (realtà cui soggiace la stessa monna Giovanna, quando decide di risposarsi, “costretta” anzi “infestata” dai fratelli: 5.9.39), anche la “discretissima” Filomena invita le donne riunite in Santa Maria Novella a riflettere sulla decisione, presa sull’onda delle parole di Pampinea, di allontanarsi — loro, solo loro: sette donne — da Firenze, preoccupandosi di giustificare tale assunto sulla base delle caratteristiche proprie delle donne (tutte):

Donne, quantunque ciò che ragiona Pampinea sia ottimamente detto, non è per ciò così da correre a farlo, come mostra che voi vogliate fare. Ricordivi che noi siamo tutte femine, e non ce n’ha niuna sì fanciulla, che non possa ben conoscere come le femine sien ragionate insieme e senza la provedenza d’alcuno omo si sappiano regolare. Noi siamo mobili, riottose, sospettose, pusillanime e paurose: per le quali

cose io dubito forte, se noi alcuna altra guida non prendiamo che la nostra, che questa compagnia non si dissolva troppo più tosto e con meno onor di noi che non ci bisognerebbe: e per ciò è buono a provederci avanti che cominciamo. (*Dec.* 1.in-tro.74–75)

Ed Elissa, subito dopo, confermerà: “Veramente gli uomini sono delle femine capo,” ecc. Così, è solo per l’intervento della Fortuna, che fa arrivare al momento giusto in Santa Maria Novella tre uomini (“Mentre tralle donne erano così fatti ragionamenti, e ecco entrar nella chiesa tre giovani...”), che la proposta di Pampinea potrà tradursi in realtà (e il *Decameron* potrà prendere vita).

Sono posizioni misogine? Sì, certamente. Ma in prospettiva storica, del tutto normali, e fungono da cartina di tornasole per cogliere l’eccezionalità di quanto nel *Decameron* si attribuisce alle donne (meglio: a certe donne): il diritto di parola (basti per tutte l’appassionata requisitoria di Ghismonda davanti al padre, sul versante tragico, e la difesa di sé fatta da madonna Filippa *coram populo* sul versante comico) e la capacità di gestire — contro quanto ritenuto da Filomena — un gruppo sociale (l’organizzazione della vita nel *buen retiro* in villa è tutta di Pampinea). Per non dire che spetta a una donna, Filomena, raccontare una novella, quella di madonna Oretta, che testimonia la sua competenza — direi tecnica — delle caratteristiche del genere, oltre alla sua capacità di valutare la qualità estetica della novella in questione: la sua critica riguarda infatti l’ordine e la coerenza narrativa dell’esecuzione orale della novella, come anche l’esecuzione performativa, entrambe disastrose, del maldestro cavaliere. Se a madonna Oretta è affidato il compito di incarnare le reazioni del pubblico di fronte a una novella mal raccontata, a Filomena — che dà qui voce alla “poetica del narrare” dello stesso Boccaccio (Bruni 2000, 8–9) — è attribuito il compito di critico letterario, esteso fino a comprendere un preciso giudizio sulla qualità estetica del testo: la novella era “in sé bellissima.” Questa Filomena, messa in scena nel ruolo di giudice della *performance* del cavaliere, è l’ennesimo esempio di una prassi cara a Boccaccio, che a più riprese, e in vario modo, rappresenta donne coinvolte in processi di produzione e/o fruizione di opere letterarie. Il caso limite è quello rappresentato da Fiammetta autrice, e (almeno idealmente) editrice, della sua autobiografia, ma di ruoli affini sono investite tanto le numerose donne destinatarie delle opere di Boccaccio quanto le donne presenti nella brigata nel doppio, alterno ruolo di novellatrici e uditrici. Per non dire che è proprio per le donne, le “diligate donne” che soffrono i tormenti di amore, che l’autore del *Decameron* intende raccontare le cento novelle raccolte del libro. Ovvero che sono loro le destinatarie privilegiate dell’opera. L’esplicito monito rivolto a Mainardo Cavalcanti nella celeberrima lettera a lui inviata 1373 a non far leggere il *Decameron* alle donne di casa sua rivela però, insieme alle scelte editoriali compiute dallo stesso Boccaccio nel mettere in codice l’opera, che questa non era in realtà destinata a donne in carne ed ossa, come sono le donne di casa Mainardi, e, più in generale, le donne reali, certo poco attrezzate per poter fruire in modo ade-

guato di un libro costruito come un trattato scientifico universitario e in intenso dialogo intertestuale con opere non facenti parte di necessità dell'orizzonte culturale delle donne contemporanee. Si tratta di una vistosa aporia che oppone le dichiarazioni d'autore alle sue scelte editoriali e alla realtà antropologico-culturale implicata da quelle medesime dichiarazioni, e che, come mi è capitato di ipotizzare in varie occasioni (vd. ad es. Battaglia Ricci 2006), può forse essere in qualche modo risolta distinguendo i referenti implicati nelle varie occorrenze della parola "donne."

La vibrata e ripetuta esortazione a non far leggere il libro alle donne di casa Cavalcanti contenuta nell'epistola a Mainardo, che è invece autorizzato a leggere quel libro, è del tutto coerente con l'adozione del grande formato e del modello librario proprio del libro universitario. Quel formato pretende un leggio e una competenza specifica di decodificazione così come una competenza specifica di decodificazione pretende la complessità intertestuale dei racconti, spesso costruiti utilizzando fonti e modelli peregrini e raffinatissimi, come sempre più vengono scoprendo lettori e studiosi. Per diverse ragioni, insomma, il libro evoca attorno a sé lo studio di un intellettuale-letterato, non, come suggerisce il *Proemio*, una camera di donna, o, come suggerisce l'invenzione portante del libro, un giardino. Le donne cui l'epistola a Mainardo vieta la lettura sono quelle, in carne e ossa, appunto, che vivono nella casa di lui e nelle cui mani il libro può rivelarsi moralmente pericoloso, perché non correttamente decodificabile da persone prive dei codici culturali che, a livello testuale e paratestuale, il libro sottende. Ma se l'epistola esclude le donne reali, storiche, presenti nelle case dei suoi contemporanei, restano però le donne care alla letteratura e soprattutto care al Boccaccio scrittore: e in particolare resta la simbolica immagine muliebre a formare la quale hanno contribuito sia le immagini reali delle cerchie di donne intente a leggere, nella corte angioina di Napoli, le opere letterarie, sia l'immagine dantesca di Francesca: di quella lettrice, cioè, che perfettamente esemplifica le responsabilità morali del lettore di opere letterarie, e di cui è parodica esemplificazione la terribile vedova del *Corbaccio*, accanita lettrice di romanzi cavallereschi, che usa il libro come fomite per la lussuria. Continuo a credere che la scelta di un pubblico femminile sia, per l'autore del *Decameron*, una sorta di pretesto per un discorso sulla letteratura che investe funzioni e responsabilità morali di produttori e utenti di quel tipo di scrittura: tema, questo, importantissimo nel *Decameron*, come prova la *Conclusione dell'autore*. Oltre che la biografia emotivo-intellettuale del Boccaccio, attiva in questa scelta deve essere stata la lezione del 'padre' Dante, che nella breve riflessione metapoetica sulla fondazione della tradizione poetica in volgare del sì affidata a un celebre passo della *Vita nova* aveva osservato come il primo scrittore che "cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna" e che "cotale modo di parlare fu dal principio trovato per dire d'amore" (25.5-6), legando così in stretto nodo la triade, importantissima anche per l'autore del *Deca-*

*meron*, formata da donna, amore, poesia (e il *Decameron*, si è già ricordato a più riprese, è stato scritto, secondo Boccaccio non troppo lontano dal Parnaso e dalle Muse).

9.

*D.* Luogo comune della critica, numero 3: ha ribadito spesso come sia una forzatura della critica recente, spesso manualistica, ricostruire la genesi della novella come l'evoluzione 'problematica' dell'*exemplum* dei predicatori e come sintesi di altre forme brevi precedenti ma che, al contrario, la novella preesisteva in Toscana come forma orale e che, in generale, si tratta di forme brevi narrative compresenti, spesso in comunicazione intratestuale (come nel caso di molte novelle del *Decameron* nate su un canovaccio esemplare, a partire dalla celebre metanovella delle 'papere'). Il desiderio di mettere in ordine le forme narrative secondo una logica storico-letteraria tra un prima e un dopo — anche sulla base di studi sulla ricerca storica delle 'fonti' come inizio di un processo evolutivo — è una semplificazione e, in via definitiva, è un errore da evitare, e come?

*R.* Come è ben noto, per costruire le sue novelle Boccaccio ha estratto a piene mani forme e materiali dal ricco e variegato patrimonio tardomedievale di narrazioni brevi (e non solo, ma la limitazione è qui imposta dal problema sollevato dalla domanda). La critica tardonovecentesca, rimpinguando gli acquisti della critica positivista sulle 'fonti' del *Decameron* e piegandoli a una lettura tesa a rilevare, più che le affinità tematiche o formali presenti tra singola novella e sua probabile fonte, ipotesto o modello, le differenze che, a livello di costruzione dell'ordito narrativo, caratterizzano (oppongono) i testi di volta in volta presi in esame, ha gettato vivida luce sui procedimenti messi in atto da Boccaccio per fare di una determinata forma del narrar breve tardomedievale (un *exemplum*, un *fabliau*, una *vida*, una controversia ecc.) una novella (esemplare da questo punto di vista Mazzacurati 1995 per la novellina delle donne papere e lo striminzito racconto delle donne demoni inventariato nel *Novellino*). E non sono mancati studi importanti, diventati veri e propri punti di riferimento per la ricostruzione della storia del genere, che, ancora grazie ai raffronti istituiti tra le novelle decameroniane e le varie forme del narrar breve medievale, hanno identificato i tratti distintivi del genere, riconoscendo proprio nell'evoluzione "problematica" dell'*exemplum* dei predicatori (ma non solo) la "nascita del genere novella" (fondamentale Neuschäfer 1969). Il problema, a mio avviso, è che, avendo appunto colto nel *Decameron* il fissarsi di tali tratti, si è, quasi inavvertitamente, trascorsi a implicare una prospettiva genetica nel sistema di opposizioni identificate grazie all'indagine sincronica, finendo per riconoscere nel gesto creatore che ha dato vita al libro che contiene cento novelle, anche il gesto creatore cui si deve la genesi, la nascita della novella. Così ad esempio Jauss ha potuto scrivere che la novella è una "forma letteraria autonoma inventata

da Boccaccio mediante la secolarizzazione e la problematizzazione di generi più antichi (esempio, miracolo, farsa, *vida*)” (1985, 67).

Si tratta di un errore storico, che si poteva evitare verificando assunti siffatti sulla documentazione in nostro possesso. Non solo infatti la novella doveva godere, specie in Toscana, di una lunga tradizione orale, ma soprattutto nel libretto intitolato *Libro di novelle e di bel parlare gientile* steso nella Toscana di fine Duecento-inizio Trecento e sottoposto a varie rielaborazioni nel corso del tempo, compresa l'imposizione, in pieno Cinquecento, del titolo di *Novellino*, sotto cui è universalmente conosciuto, compaiono le prime attestazioni scritte giunte fino a noi di racconti brevi catalogabili e in alcuni casi effettivamente catalogati come “novelle,” liberamente mescolati con microtesti di eterogeneo statuto generico a comporre un “libro” destinato a offrire “prode e piacere.” Per un'analisi dettagliata dell'opera sviluppata nella prospettiva che qui interessa non posso che rimandare a Battaglia Ricci 2013b. Qui mi limito a osservare che questo libretto, costantemente ricordato negli elenchi di forme narrative brevi tardomedievali, ma in buona sostanza non messo in conto nella prospettiva della nascita e codificazione del genere novella, prova che la modalità del raccontare poi cara al Boccaccio del *Decameron* è presente nel sistema letterario prima che il Certaldese l'assumesse “in Parnaso,” fissandone stabilmente i tratti distintivi e caratterizzanti. E prova che non è dalla rielaborazione delle forme narrative brevi che nasce la novella, ma che, molto più banalmente, la novella nasce dalla novella. È proprio su quel genere di narrativa breve che l'anonimo dell'*Ur-Novellino* attesta presente nella cultura orale e scritta coeva, che il Boccaccio modella i suoi racconti, adattando a questa “nuova” forma le forme più tradizionali che derivava dal vasto serbatoio della narrativa breve antica e contemporanea. A lui si deve dunque non la nascita, né l'invenzione, sì invece la codificazione del genere novella di cui nel *Decameron* si preoccupa di fissare stabilmente i tratti caratterizzanti, operando una serie di interventi ben precisi, vale a dire, in estrema sintesi: 1. utilizzando proprio quel modello per confezionare tutti i racconti registrati nel libro e assumendo il termine novella, non così univocamente orientato nella tradizione precedente, come etichetta di genere per tutto il libro; 2. rilevando in certi passaggi autoriflessivi dell'opera caratteristiche fondanti del genere come il rapporto che questa forma del narrare stringe con la realtà rivendicando in particolare la verità delle cose narrate e la *novitas* delle storie narrate; 3. esaltando il tratto forse più caratteristico del genere, l'oralità, grazie all'invenzione della lieta brigata di giovani che passano il tempo ragionando sui vari casi della vita da loro stessi proposti nelle novelle, sulla quale è costruito il macrotesto.

10.

D. Torniamo alle donne di Boccaccio e allarghiamo lo sguardo a diverse personalità che si affollano nella sua biblioteca mentale: può scegliere per noi una figura

femminile che rappresenta al meglio la dimensione ‘femminile’ di Boccaccio? Ha una maschera anche femminile?

R. Non saprei assolutamente cosa rispondere alla prima domanda. Per quanto riguarda la seconda, direi che è difficilissimo scegliere tra le infinite figure femminili presenti, a vario titolo, nella sua sterminata produzione letteraria, considerata la fortissima e mai intermessa tendenza di Boccaccio a costruire doppi, articolandoli su tratti particolari della sua stessa complessa identità. Più facile, forse, rispondere per le maschere maschili, dato che lo stesso Boccaccio non ha esitato a immaginarsi “visto come” uno “spurcissimus Dyoneus.” Per quanto riguarda le donne, forse, una sua maschera potrebbe essere la Fiammetta autrice dell’*Elegia*: per la sua capacità di vivisezionare i sentimenti dialogando con precisi modelli letterari, e il bisogno di immaginare, insieme all’opera intesa come testo, la sua messa in forma su un supporto librario, il picciolo libretto capace di trasmettere, a suo modo, un messaggio, tanto nel formato quanto nella patente testimonianza del dolore di lei. Ma è, ovviamente, scelta del tutto personale. La razionalissima Pampinea, capace di parlare le parole del diritto, potrebbe essere, per ragioni opposte, altrettanto titolata.

## Bibliografia

- Battaglia Ricci, Lucia. 2003. “Maschere d’autore per l’autore del *Decameron*.” In *“In quella parte del libro della mia memoria.” Verità e finzioni dell’“io” autobiografico*. F. Bruni, ed. Venezia: Marsilio. 103–20.
- . 2006. “Le donne del *Decameron*.” In *Dante e Boccaccio. Lectura Dantis Scaligeri. 2004–2005*. A c. di E. Sandal. Roma-Padova: Editrice Antenore. 167–212.
- . 2013. *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*. Ravenna: Longo Editore.
- . 2013b. “In Toscana, prima del canone. La novella tra *Novellino* e *Decameron*.” In *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short stories*. A c. di L. Innocenti. Pisa: Pacini Editore. 33–63.
- . 2018. “L’Omero di Boccaccio.” *Studi sul Boccaccio* 46: 51–84.
- . 2018b. “Illustrazioni d’autore: appunti per una riflessione di metodo.” In *“Tutto il lume de la spera nostra.” Studi per Marco Ariani*. A c. di G. Crimi e L. Marcozzi. Roma: Salerno Editrice. 211–22.
- Boccaccio, Giovanni. 1998. *Genealogie deorum gentilium*. A c. di V. Zaccaria. Voll. 7–8 di *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Milano: Mondadori.
- . 2020. *Decameron*. A c. di M. Veglia ed. Milano: Feltrinelli
- Bruni, Francesco. 2000. “Come ‘non’ si racconta una novella.” In *«Leggiadre donne...» Novella e racconto breve in Italia*. A c. di F. Bruni. Venezia: Marsilio. 3–11.
- Canetti, Luigi. 2011. “Boccaccio teologo. Poesia e verità alla fine del Medioevo.” *Intersezioni* 31.2: 179–95.
- Cazalé Bérard, Claude. 2015. “Boccaccio e Aristotele: dagli Zibaldoni alle *Esposizioni*. La genealogia di una poetica.” In *Boccaccio letterato*. A c. di M. Marchiaro e S. Zamponi. Firenze: Accademia della Crusca. 381–406.
- Cursi, Marco. 2013. *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*. Roma: Viella.
- Curtius, Ernst Robert. 1992. *Letteratura europea e Medio Evo latino*. A c. di R. Antonelli. Firenze: La Nuova Italia.
- Fatigati, Antonio. 2021. *Boccaccio teologo. Per una rilettura del Decameron*. Firenze: Mauro Pagliai editore.
- Fiorilla, Maurizio. 2021. “Il capolavoro narrativo: il *Decameron*.” In *Boccaccio*. A cura di M. Fiorilla e I. Iocca. Roma: Carocci. 95–140.
- Flasch, Kurt. 1995. *Poesia dopo la peste. Saggio sul Boccaccio*. Bari: Laterza.
- Forni, Pier Massimo. 1995. “Realtà/verità.” In *Lessico critico decameroniano* 1995. 300–19.
- Jauss, Hans Robert. 1985. “I generi minori del discorso esemplare come sistema di comunicazione letteraria.” In *Il racconto*. A c. di M. Picone. Bologna: Il Mulino. 53–72.

- Kirkam, Victoria. 1995. "Morale." In *Lessico critico decameroniano* 1995, 249–68.
- . 1999. "L'immagine di Boccaccio nella memoria tardo-gotica e rinascimentale." *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e immagini fra Medioevo e Rinascimento*. 3 voll. A c. di V. Branca. Torino: Einaudi. 1:85–116.
- Lessico critico decameroniano*. 1995. A c. di R. Bragantini e P. M. Forni. Torino: Bollati Boringhieri.
- Marchesi, Simone. 2004. *Stratigrafie decameroniane*. Firenze: Olschki.
- Mazzacurati, Giancarlo. 1995. "Rappresentazione." In *Lessico critico decameroniano* 1995, 269–99.
- Menetti, Elisabetta. 1994. *Il Decameron fantastico*. Bologna: Clueb.
- . 2010. "Boccaccio e la *fictio*." *Studi sul Boccaccio* 38: 69–87.
- . 2015. *La realtà come invenzione. Forme storia della novella italiana*. Milano: Franco Angeli.
- Mésoniat, Claudio. 1984. *Poetica theologia. La Lucula Noctis di Giovanni Domini e le dispute letterarie tra '300 e '400*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. 1969. *Boccaccio und der Beginn der Novelle*. München: Fink.
- Papio, Michael. 2012. "Boccaccio: Mythographer, Philosopher, Theologian." In *Boccaccio in America*. A c. di E. Filosa e M. Papio. Ravenna: Longo Editore. 123–42.
- Petoletti, Marco. 2016. "Boccaccio e i *graeca*." *Studi medioevali e umanistici* 14: 223–45.
- Segre, Cesare. 1985. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi.
- Signorini, Maddalena. 2019. "Boccaccio as Homer: a Recently Discovered Self-Portrait and the 'Modern' Canon." In *Building the Canon through the Classics. Imitation and Variation in Renaissance Italy (1350–1580)*. A c. di E. Morra. Leiden: Brill. 13–26.
- Veglia, Marco. 2000. "*La vita lieta*." *Una lettura del Decameron*. Ravenna: Longo.
- Velli, Giuseppe. 1995. "Seneca nel *Decameron*." In *Petrarca e Boccaccio. Tradizione. Memoria. Scrittura*. Padova: Editrice Antenore. 209–21.