This is the peer reviewd version of the followng article:

La fucina delle finzioni. Le novelle e le origini del romanzo / Menetti, Elisabetta. - In: HELIOTROPIA. - ISSN 1542-3352. - ELETTRONICO. - 8-9 (2011-2012):(2012), pp. 17-34.

Terms of use:

The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

12/10/2024 08:22

(Article begins on next page)

ITALIANISTI 2 16-01-2012:volume xy 16-01-2012 12:28 Pagina 31

ELISABETTA MENETTI
(*Università di Modena e Reggio Emilia*)

IL *DECAMERON* TRA DIVAGAZIONE E CONOSCENZA

La comprensione del mondo attraverso la divagazione poetica è una questione che Giovanni Boccaccio affronta in modo approfondito e coerente in due opere: nel XIV libro delle *Genealogie deorum gentilium* e nel *Decameron*[1].

Nel *Decameron* la diffrazione del reale pare scorrere dalla volontà di rispecchiare fedelmente, nel racconto, la concretezza delle cose del mondo e una fuga verso luoghi irreali, situazioni inverosimili o temi fiabeschi che riescono forse un po' faticosamente a rientrare nella categoria, seppur ampia e complessa, della verosimiglianza o in quella di realismo[2].

---

[1] Le citazioni delle *Genealogie* si riferiscono da qui in avanti all'edizione curata da V. Zaccaria: Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, in Id. *Tutte le opere*, a c. di V. Branca, voll. VII-VIII, Milano, Mondadori, 1998. Per le citazioni dal *Decameron*: Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi 1992.

[2] L. Battaglia Ricci riflette lungamente sull'«effetto di realtà» come «premessa indispensabile [...] in un sistema testuale programmaticamente teso a scoprire, proprio attraverso la 'realtà' di 'concreti' vissuti umani, 'lezioni' o progetti di vita», che attivano un legame narrativo e interpretativo con la vicina letteratura esemplare. Nell'introdurre il capitolo dal titolo, *Il Decameron: il 'realismo' di Boccaccio* la studiosa ricorda anche gli studi sul realismo di S. Battaglia e in particolare il saggio: *L'avvento del realismo e la proliferazione del personaggio* (1967) ora in Salvatore Battaglia, *Capitoli per una storia della novellistica italiana: dalle origini al Cinquecento*, a cura di Vittorio Russo, Napoli, Liguori, 1993: cfr. Lucia Battaglia Ricci, *Boccaccio*, Roma, Salerno, 2000, pp. 184 sgg. Fondamentali, ovviamente, per questa prospettiva interpretativa gli studi di Auerbach: *La tecnica di composizione della novella*, ora in Edizioni Theoria, Roma-Napoli, 1984 e *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Torino, Einaudi 1965.

La linea di confine tra queste due tensioni è segnata dal significato che il Boccaccio teorico delle *Genealogie* attribuisce a due termini retorici di importanza centrale per la sua poetica del narrare: *inventio* e *fictio*. Una *fictio* intesa come *licentia vagandi* – è espressione di Boccaccio sulla quale tornerò – ossia come licenza alla divagazione: licenza ritenuta fondamentale per i «poeti» che vogliono conoscere e rappresentare nelle loro finzioni modelli di vita[3].

Alcuni passi del XIV libro dell'opera latina, alcune novelle e l'area metanarrativa del racconto di 'cornice' lasciano intravedere la formazione di una nuova concezione della finzione narrativa, legata al concetto di libera divagazione, che viene cercata e perfezionata entro la rete terminologica della retorica classica latina.

Ho pensato, quindi, di procedere in questa direzione, su piste già percorse da altri studiosi, nell'intenzione di individuare l'alleanza tra *licentia vagandi* (o quella che si potrebbe definire una 'poetica della divagazione') e conoscenza del mondo, che si può dedurre dalle parole dei narratori del *Decameron* e dalle riflessioni del Boccaccio critico e teorico. A questo proposito Luigi Surdich ha sottolineato come il «patto narrativo» o «patto romanzesco» tra autore e pubblico venga sperimentato non solo nel *ludus* narrativo del *Decameron* (e in particolare nella nona giornata) ma già nel *Filocolo* e nelle altre sue opere di invenzione. È da questo patto che intendo cominciare il mio percorso, dedicato alla divagazione narrativa nel *Decameron*[4].

---

[3] Ho recentemente approfondito le questioni teoriche che riguardano il termine *fictio* nel mio: *Boccaccio e la fictio*, in «Studi sul Boccaccio», vol. XXXVIII, 2010, pp. 69-87.

[4] Luigi Surdich, *Il patto romanzesco nel Boccaccio. Le forme del narrare*. Atti del VII Congresso Nazionale dell'Adi Macerata, 24-27 settembre 2003, a cura di Simona Costa, Marco Dondero, Laura Melosi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004, pp. 9-35. Di riferimento per il taglio critico di questa relazione sono stati anche i seguenti studi: Francesco Tateo, *"Retorica" e "Poetica" tra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Adriatica Editrice 1960; Cesare Segre, *Finzione*, in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 214-233, in particolare pp. 214, 215; M.Corti, *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino, Einaudi, 1993; Pier Massimo Forni, *Realtà/Verità*, in *Lessico critico decameroniano*, a c. di Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 312-313; Giancarlo Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di M. Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996; Lucia Battaglia Ricci, *Boccaccio*, cit., in particolare pp. 184-200; Vittorio Zaccaria, *Boccaccio, narratore, storico, moralista, mitografo*, Firenze, Leo S.Olschki Editore, 2001; Paolo Cherchi, *L'onestade e l'onesto raccontare del «Decameron»*, Fiesole, Cadmo, 2004; S. Marchesi, *Stratigrafie decameroniane*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2004; M. Palumbo, *Finzione e verità del racconto*, in *La letteratura e la storia*. Atti del IX Congresso Nazionale dell'ADI Bologna-Rimini 21-24 settembre 2005, a c. di Elisabetta Menetti e Carlo

Prima di tutto occorre accennare ai termini della questione[5].

Ritengo che il nucleo centrale della teoria boccacciana risieda nella parola *fictio*, che ricorre con significativa insistenza nel corso del XIV libro delle *Genealogie*. In particolare *fictio* individua una precisa funzione dell'*inventio* e governa il passaggio tra la realtà e la sua rappresentazione letteraria. Intorno a *fictio* orbita tutto il ragionamento teorico dello scrittore che tenta più volte di distinguere tra i due valori del verbo latino *fingere*: e cioè 'foggiare con la fantasia' e 'dire falsamente'. *Fictio* circoscrive l'*artificio* con cui ogni poeta racconta la realtà. È un artificio o un'arte che ha origine da Dio, il quale infonde questa «grazia» nell'ingegno del poeta; tuttavia tale artificio non è solo il frutto delle abilità retoriche dei poeti. È vero, scrive Boccaccio, che la retorica si serve di invenzioni («habet enim suas *inventiones* rethorica») ma queste invenzioni sono molto diverse dal «velo delle *finzioni* poetiche» («verum apud *integumenta fictionum* nulle sunt rhetorice partes» XIV, 7 8)[6]. Lo spazio della finzione, infatti,

---

Varotti, vol. I, Bologna, Gedit, 2007, pp. 207- 223. Molte suggestioni relative al *Decameron* e ad altre opere boccacciane sono ricavate dagli studi di Michelangelo Picone e in particolare *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron*, Ravenna, Longo, 2008; Marco Veglia, *Il Petrarca, la genesi del Decameron e la "teologia poetica" del Boccaccio*, in «Humanistica», IV, 2, 2009, pp. 61-78. Le *Genealogie* e i caratteri della *fictio* sono stati affrontati recentemente in un convegno, curato da Sebastiana Nobili, dal titolo *Il mito al tempo dei mercanti. Sulla Genealogia degli dei pagani di Boccaccio*, i cui saggi si possono leggere in «Intersezioni» 2/2011, sempre a cura di Sebastiana Nobili.

[5] Tra *historia*, *novella* e *fabula* si giocano alcuni aspetti cruciali della poetica del narrare breve medievale. Su questo argomento si vedano i seguenti studi: Carlo Vecce, *Historia, cronaca, novella*, in *La letteratura e la storia*, cit., pp. 251-272; Selene Sarteschi, *Valenze lessicali di "novella", "favola", "istoria" nella cultura volgare fino a Boccaccio*, in *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, atti del Concegno di Pisa 26-28 ottobre 1998, a cura di Gabriella Albanese, Luca Battaglia Ricci, Rossella Bessi, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 85-108; Gioia Paradisi, *Historia*, in *Il romanzo*, a c. di Franco Moretti, vol. III *Storia e geografia*, Torino, Einaudi 2002, pp. 109-116. Sulla complessa definizione di *fabula* in Codro e sull'universo della *narratio* rispetto alle questioni sollevate è sempre di riferimento: Gian Mario Anselmi, *Le frontiere degli umanisti*, Bologna, Clueb, 1988, p. 47. Claudia Villa nella *Discussione* dal titolo *Dante e il mondo classico* scrive a questo proposito: «La distinzione medievale tra *fabula* e *historia* non si riesce ad organizzare in un sistema coerente perché il Medioevo non tende a distinguere con la nettezza a noi consueta quello che è *fabula* da quanto è *historia*» (*Seminario dantesco Internazionale International Dante Seminar 1.* Atti del primo convegno tenutosi al Chauncey Conference Center, Princeton, 21-23 ottobre 1994, a c. di Z.G. Baranski, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 141). Per l'incrocio tra generi sempre di riferimento: *Il racconto*, a c. di Michelangelo Picone, Bologna, il Mulino, 1985.

[6] La retorica secondo Boccaccio – chiosa Andrea Battistini – «non possiede la profondità, la polisemia, l'ambiguità immanente alla duplice natura di *cortex* e *veritas*»: Andrea Battistini-Ezio Raimondi, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990, p. 71.

è molto più ampio. Boccaccio scrive: «amplissima quidem *fingendi* est area»; e prosegue dicendo che la poesia compie un percorso e cammina con un 'corno pieno di finzioni', che costituiscono l'ornamento o gli onestissimi 'rivestimenti' dei significati più diversi («honestissima *tegumenta*» (XIV, 3, 4).

Vengono disegnati, così, nuovi confini di una libera invenzione narrativa, che oggi potremmo dire fantastica.

Nel tentativo di approntare una teoria dell'invenzione lo scrittore passa in rassegna tutti i termini retorici della tradizione latina e mediolatina, cercando in tutte le direzioni lemmi, concetti, riflessioni che possano essere riutilizzati e piegati a questo fine. Affronta poi le ampie categorie di *historia* e *fabula*, sottoponendole alla verifica dei concetti di *veritas* e *fictio* attraverso una fitta rete di rimandi retorici, che fanno spesso riferimento al linguaggio figurale e cristiano (la corteccia o gli «honestissima tegumenta»).

Come è stato notato da molti commentatori, Boccaccio si serve della terminologia classica latina di Cicerone (*De inventione* I, 19, 27), Quintiliano (*Institutio oratoria* IV, II, 31), Orazio (*De arte poetica* vv. 333-34) e della *Rhetorica ad Herennium* (I, VIII, 13) per superare le convenzioni e i precetti della retorica medievale.

La narrazione della realtà è materia sia degli storici sia dei poeti, perché entrambi si occupano di ricostruire con le parole una *storia*, intesa come intreccio di fatti già avvenuti in passato o che sarebbero potuti accadere. Nella stesura del testo, tuttavia, tra lo storico e il poeta esiste una differenza di metodo, che egli individua con precisione nelle *Genealogie*.

Sollecitato in particolare dalla lettura del *De mendacio* di Agostino e dell'*Eneide* di Virgilio, Boccaccio si pone il problema della verità della «historia» in un poema narrativo come l'*Eneide* e, più in generale, nei poemi antichi e nella poesia. La storia di Didone, spiega, non è vera ma non è nemmeno una menzogna, come la definiscono i nemici della poesia. Virgilio (come Omero e Lucano) non ha voluto scrivere la *vera* storia di Didone ma piuttosto ha raccontato una «fabula» molto simile all'«historia» mediante l'uso di un artificio poetico, che chiama «velo».

Boccaccio si sente chiamato a difendere i poeti antichi dall'accusa di essere bugiardi e segna un fondamentale confine tra narrazione storica e narrazione poetica.

La *dispositio* degli eventi, cioè l'ordine in cui essi vengono raccontati, distingue in modo radicale la scrittura del poeta da quella dello storico. Mentre il poeta sovverte artificiosamente l'ordine della narrazione, lo storico procede con una descrizione dei fatti continua e ordinata (XIV, 13, 14).

La funzione dell'*artificium* poetico, così come lo definisce per primo Boccaccio, è quella di alterare il corso degli eventi 'reali', anche solo nell'ordine in cui vengono raccontati. Dunque i poeti non sono storici ma non sono mendaci.

Per individuare il rapporto tra verità della storia e invenzione lo scrittore fa riferimento al trattato di Agostino sulla menzogna, in cui viene condannata una particolare forma di menzogna che è quella che proviene dalla volontà di ingannare.

L'intenzione o *sententia* o *voluntas fallendi* è la vera menzogna, poiché è dall'intenzione dell'animo e non dalla verità o falsità delle cose che è possibile stabilire la colpa del bugiardo. Chi mente, secondo Agostino, ha *duplex cor* e *duplex cogitatio*. È dunque dall'intenzione dell'animo che occorre giudicare il grado di colpevolezza di chi mente: «Ex animi enim sui sententia, non ex rerum ipsarum veritate vel falsitate mentiens aut non mentiens judicandus est» (*De mendacio* 3.3)[7].

Boccaccio, lettore di Agostino e di Virgilio, ritiene che questo tipo di mendacio non riguardi i poeti, i quali non sono bugiardi perché non è loro intenzione ingannare.

I poeti non hanno un cuore doppio e non hanno doppi pensieri, semplicemente perché i loro pensieri si collocano altrove.

I passaggi chiave – per tutta la teoria del racconto occidentale delle origini – si trovano in XIV, 13:

> Poetarum *fictiones* nulli adhereant specierum mendacii, eo quod non sit mentis eorum quenquam fingendo fallere; nec, uti mendacium est, *fictiones poetice*, ut plurimum, non sunt nedum simillime, sed nec similes veritati (§3).

La menzogna è una falsità molto simile alla verità («Est enim mendacium, iudicio meo, fallacia quedam simillima veritati» §3), mentre la finzione non è una menzogna e non è simile alla verità. Netta è la distinzione semantica tra *fallere* (dire menzogne) e *fingere* (inventare), da cui derivano, appunto, *fictio* e *fictiones poetice*. Qui, a differenza delle prime argomentazioni, il verbo *fingere* viene assolutamente rivalutato, a discapito del sinonimo più connotato negativamente, *fallere*.

---

[7] Agostino, *Sulla bugia*, a c.di M. Bettetini, Milano, Bompiani, 2001, p. 33. Si veda sul tema della parola e della verità l'*Introduzione*, p. 13 ss.

Fingere non è più un verbo sconveniente e da evitare (come avviene poco prima per la ricerca etimologica della parola "poesia") ma viene riabilitato con piena dignità (XIV 13, 5):

> Sic et poeta, quantumcunque *fingendo mentiatur*, mendacis ignominiam non incurrit, cum suum officium, *non ut fallat, sed ut fingat iustissime exequatur*.

Addentrandosi sempre più tra le ambiguità delle parole, lo scrittore sancisce la separazione tra verità e finzione.

La *fictio* non ha rapporti con la verità e, di conseguenza, non può essere giudicata secondo il discrimine morale che oppone la verità alla menzogna.

I poeti fingono ma non ingannano, perché non sono obbligati al vincolo di verità e non hanno l'intenzione di ingannare. L'onestà del poeta si misura ancora nel parallelismo oppositivo tra *fallere* e *fingere*: il suo *officium* non è ingannare («non ut fallat») ma inventare («sed ut fingat»).

Esiste per Boccaccio una dimensione a parte, aerea, intangibile, mutevole che è propria della letteratura d'invenzione e della narrativa e che non è del tutto configurabile solo come *figura* di una *veritas* trascendente.

I poeti, insomma, hanno una licenza speciale, che li fa volare oltre i criteri di una verità che si incarica di spiegare il mondo. È la *licentia vagandi* che consente, invece, di immaginare il mondo:

> Et si spectetur poetarum *officium*, non nunquam in superioribus demonstratum, vinculo huic astricti non sunt, ut veritate utantur in superficie fictionum, et, si auferatur *eis vagandi* per omne fictionis genus *licentia*, eorum *officium* omnino resolvetur in nichilum. (XIV 13, 4)

Ciò vale anche per la *fabula* del terzo tipo, che, secondo la sua definizione, prevede una finzione molto simile alla verità. In questo caso lo scrittore si concede un piccolo paradosso, affermando che anche per quel genere di *fabulae* non si cerca la semplice verità e, al contempo, non si vieta la menzogna («nec prohibetur mendacium»).

La divagazione è lo spirito vitale che anima la finzione, simulacro ogni volta diverso della realtà. Il reale, invece, è riproducibile solo tramite una sua trasformazione che avviene mediante l'artificio delle parole. Un artificio che è assai diverso da quello usato dagli storici.

L'uso della *dispositio* nella struttura della *narratio* è la prima forma di alterazione del dato reale. Chi scrive un'opera di invenzione narrativa non è uno sto-

rico, che ricostruisce con ordine i fatti, ma inventa un nuovo ordine o un *ordo artificialis*, mettendo alla fine ciò che era all'inizio o viceversa[8].

L'esempio che lo scrittore adduce a sostegno della sua tesi è il racconto di Ulisse ai Feaci; un racconto che comincia con la *recitazione* dell'eroe, ormai alla fine del suo viaggio reale. A Boccaccio (ma anche a noi moderni) questa pare un esemplare artificio di un poeta che sovverte le regole della realtà («scribit», «inducit»), attivando, mediante il racconto del protagonista, una nuova disposizione dei fatti e un nuovo tempo narrativo: «verum *artificio quodam longe maiori* aut circa medium hystorie, aut aliquando fere circa finem inchoant quod intendunt, et sibi adinveniunt causam recitandi, quod ex procedentibus omisisse videbantur, ut in *Odyssea* Homerus, qui *quasi circa finem errorum Ulixis* eum naufragum in litus Pheycum delatum scribit, et ibidem Alcinoi regi *recitantem* quicquid illi ante diem illam post discessum a Troia contigerat, inducit» (§14).

Boccaccio, quindi, non è interessato a intraprendere la strada della *veritas* ma desidera studiare ed analizzare i caratteri della *fictio*.

Ma è anche attraverso l'esegesi dei testi danteschi e attraverso il dialogo con il maestro Petrarca che Boccaccio mette a punto la sua strategia dell'invenzione, come ha notato Gabriella Albanese nei suoi studi sul *De obedientia et fide uxoria* (ossia la celebre traduzione latina del Petrarca della novella di Griselda).

Infatti, una sorta di nebulosa ingloba e confonde, all'altezza del *Decameron*, i due capisaldi teorici del narrabile, la *fabula* e l'*historia*.

Ancora oggi, d'altronde, la parola italiana 'storia' ricorda questa incertezza del 'vero': chiaro esempio di enantiosemìa una storia può essere intesa come relazione vera ma anche come racconto inventato. Una contraddizione in termini o un enigma che da sempre è al centro delle più complicate e irrisolte valutazioni critiche della letteratura narrativa.

A questa contraddizione teorica – tra il vero della storia e il falso dell'invenzione narrativa – lo scrittore offre una soluzione semplice ma utilissima a condurre il ragionamento su un piano affatto diverso.

Dalla riscrittura delle 'favole mitologiche' – e dalla conseguente riflessione sul 'modo misto' dell'epopea, individuato da Platone – proviene probabilmente

---

[8] *L'ordo artificialis* è, come è noto, argomento principale del formalismo russo. Il riferimento va ovviamente a V. Sklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976. Per le applicazioni delle teorie strutturaliste alla novella è sempre di fondamentale riferimento: M. Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron*, Ravenna, Longo, 2008.

l'ispirazione a ripensare alla funzione modale della *fabula* e alla concretezza testuale della *fictio*.

Appare evidente che al Boccaccio narratore interessino soprattutto i segreti meccanismi della *inventio* e gli strumenti della *fictio* che consentono ai poeti di restituire a parole un'immagine della realtà assai vicina alla concretezza del reale, e tuttavia diversa.

Ora il punto è questo: le finzioni poetiche, secondo Boccaccio, vivono in una zona a parte, che resta quasi sospesa sul mondo. Questo luogo è libero dagli obblighi di verità e viene individuato tra conversazione e narrazione: tra i confini fluttuanti di *confabulatio* e *fabula*. La parola *fabula* – scrive – ha origine da *for-faris* e si collega a *confabulazione*, termine che spiega con un altro lemma significativo: *collocutio*. («Fabula igitur ante alia a *for faris* honestam sumit originem et ab ea *confabulatio*, que nil aliud quam *collocutio* sonat.» XIV, 9, 4)

Per Boccaccio, dunque, *fabula* è conversazione, narrazione orale, dialogo o scambio. L'attenzione di Boccaccio non è solo tradizionalmente rivolta alla nobiltà dell'arte elocutiva ma è orientata essenzialmente all'aspetto più illusorio, visionario e mutevole dell'espressione umana: quella *locutio*, intesa come potenzialità linguistica e comunicativa e come unico e vero terreno di incontro tra *veritas* e *fictio*.

«Fabula est locutio»: è dote naturale delle donne e degli uomini parlare (la *locutio*) e inventare (con le *fabulae*). Nel *Decameron* Ciappelletto e Frate Cipolla, ad esempio, rappresentano la Menzogna, quasi fossero i guardiani di un 'girone decameroniano' delle beffe. Questi due personaggi ballano allegramente sulla frontiera delle terre di Menzogna e lanciano una sfida alla Verità della confessione e della predica. Ma essi rappresentano per la brigata l'estremo gioco con la Verità, perché esercitano quella volontà di ingannare già condannata da Agostino[9]. La finzione poetica, che consente la narrazione del mondo, non è una sfida alla verità e non è menzogna. Parafrasando le parole del Boccaccio, la finzione è un modo di spiegare o rappresentare o di dimostare con le parole 'qualcosa' attraverso un procedimento finzionale (*sub figmento*).

Siamo tutti, consapevolmente o meno, esseri *fabulosi* o narrativi, perché raccontare storie (per spiegare, rappresentare o dimostrare esemplarmente) è insito nella natura umana.

---

[9] Sulla morale intenzionale in epoca medievale è di riferimento Mariateresa Fumagalli Beonio Brocchieri, *Le bugie di Isotta. Immagini della mente medievale*, Bari, Laterza, 1987.

Fabula e *confabulatio*, scelte da Boccaccio per delimitare il processo di finzione, custodiscono geneticamente un'antichissima radice che tramanda l'incanto della parola narrata. Una forma di iridescenza delle parole che ha in sè l'incanto della luce o di qualcosa che brilla, come in una sorta di miraggio. Sono due radici indoeuropee che mantengono il legame indissolubile che esiste tra il linguaggio e la sua natura visionaria[10].

La *fictio* infatti risulta essere una modalità di rappresentazione attraverso la quale i poeti ricostruiscono una dimensione isomorfa alla realtà attraverso l'iridescenza delle immagini ritrovate nella mente del poeta. Solo così la più umile parola poetica (*parvis in licterulis carminum*) riesce mirabilmente a restituire un crepitio delle fiamme o il fragore dei venti o i mormorii delle onde e persino le ombre dei boschi (XIV, 17 §5).

Boccaccio, dunque, intenzionato a chiarire il nesso verità e invenzione, dichiara così l'esistenza di un campo aperto e libero, occupato solo dai diritti della *fictio* e dell'immaginazione fantastica. Egli si oppone con forza al giudizio più negativo che grava sulla poesia d'invenzione; e cioè la gravissima accusa di falsa apparenza o di falsità, che dimostrerebbe la pericolosità morale delle *fictiones* dei poeti *fabulosi*.

La *fabula* chiama in causa anche la ricezione del testo e i metodi interpretativi. E si incrocia con i princìpi narrativi che governano il racconto omiletico cristiano, secondo i quali le invenzioni fantasiose possono essere usate dai predicatori solo per facilitare la trasmissione del messaggio ad un pubblico illetterato.

In una prospettiva esoterica la *fabula* è *figura* che solo i dotti possono penetrare e comprendere. Ora, la poesia, intesa come *exquisita locutio*, richiama, secondo Boccaccio, un lettore e un interprete: per capire la natura della *fictiones poetice* l'interprete deve attivare una valutazione comparativa con la categoria opposta, la *veritas*. Effetto o risultato di questa correlazione è la determinazione della *fictio* poetica.

Al lettore, quindi, compete la distinzione tra verità della storia e verità dell'invenzione. In parole più nostre, la distinzione tra storia e *rècit* è affidata al "patto narrativo" tra autore e lettore.

---

[10] Una radice indoeuropea (*bha-*) delimita le funzioni del linguaggio ed è riconducibile alla formazione di molte parole latine come *fama*, *fateor*, *for*, *fas*, *facundus* e *fabula*. E un'altra radice indoeuropea (*bha-*) si riferisce alla luce, ad un'immagine che brilla e appartiene ad una famiglia di termini greci, legati al significato di 'apparenza' o 'immagine'. Queste considerazioni sono tratte dal saggio di G. Lepschy ancora attuale e ricco di suggestioni: *Aspetti linguistici del fantastico*, in Id., *Nuovi saggi di linguistica italiana*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 199-230.

Come è noto, Boccaccio ipotizza una gamma di possibili finzioni narrative che nascono dalla mescolanza dei *fabulosa* con la *veritas*. Alla tripartizione tradizionale (*fabula, historia* e *argumentum*) egli aggiunge una nuova categoria, che prevede il gioco illusorio dell'invenzione fantastica. Ma, Boccaccio si sofferma in particolare su una terza tipologia che la *Rhetorica ad Herennium* classificava come verosimile, procedimento principale dell'*inventio*. Per Boccaccio è il componimento che presenta una equilibrata combinazione di eventi, immagini, situazioni *probabili* («Et hec si de facto non fuerint, cum communia sint esse *potuere vel possent*» XIV 7, §7).

Ma la novità non risiede tanto nella definizione, quanto nella prospettiva in cui essa viene calata. In questa *fabula* del terzo tipo dei "poeti famosi", classificabile nell'*argumentum*, non vigono le regole della *veritas*, perché le *fictiones poetice* non sono menzogne.

Esiste per Boccaccio una dimensione a parte della letteratura d'invenzione o un'illusione linguistica o una fantasmagorìa, che crea – per mirabile tensione creativa – un nuovo mondo, fatto solo di parole. In questa dimensione, separata dal reale, i poeti possiedono la licenza alla libera divagazione.

La divagazione, quindi, è lo spirito vitale della novella e anima la finzione, simulacro ogni volta diverso della realtà.

La comprensione del reale e la conoscenza del mondo è possibile solo tramite questa "traduzione" dalle cose in parole ossia attraverso un artificio retorico sottile, ma ancor più sottile di quello usato dai retori e più sottile rispetto a quello usato dai filosofi e dagli storici.

La nuova teoria della finzione come divagazione si rispecchia pienamente nello spirito della novella decameroniana. Appare chiaro che tale *licentia vagandi* giunga a coinvolgere di fatto un'altra questione molto dibattuta in questi ultimi anni: la finalità, edonistica o esemplare, del *Decameron*.

In questi anni è stata studiata la funzione educativa del *Decameron*, che si dimostra legata al progetto di rinascita della brigata. Gli studi sui rapporti intertestuali tra la letteratura e la retorica esemplare e il *Decameron* hanno dimostrato l'effettiva rielaborazione e la riproposta dei temi sermonicinali nell'impianto retorico decameroniano. In questa prospettiva critica, che privilegia l'espressione pedagogica e morale, il principio di verità è assolutamente determinante per determinare criteri di verità. D'altronde si apprende meglio solo ciò che si ritiene "vero" [11].

---

[11] Per la letteratura esemplare e la novellistica e per i temi richiamati mi riferisco in particolare a

È infatti da questa soglia interpretativa che si sviluppa una tensione critica novecentesca, ancora oggi ricca di suggestioni. Una tensione critica che ha principalmente coinvolto la ricezione umanistica della novella italiana fin dalle sue origini, come hanno messo in evidenza i due importanti convegni sulla novella alle soglie del Duemila: il convegno di Bologna, curato da Gian Mario Anselmi (*La novella italiana: dal primato allo scacco*) e il convegno di Pisa (*Favole parabole istorie*) curato da Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi[12].

L'esemplarità del narrare non solo presiede alle origini della narrativa occidentale, orientale e medioerientale, ma influisce in maniera determinante nello sviluppo della narrativa dopo il *Decameron*. È determinante, in particolare, per la futura affermazione del concetto di verosimiglianza narrativa, che – in attesa dell'incisiva azione della *Poetica* aristotelica nei primi anni del Cinquecento – spunta all'orizzonte della ricezione del divagare novellistico, offerto da Boccaccio alle sue «donne malinconose».

Vorrei ora offrire qualche esempio narrativo della poetica della divagazione nel *Decameron*, dopo aver accennato ai due estremi menzogneri (Ciappelletto e Frate Cipolla). La presenza della *licentia vagandi* o della poetica della divagazione, rivendicata nel testo teorico latino, si intuisce già nell'ironica difesa della verità dell'invenzione nella celebre introduzione alla quarta giornata.

Il *Decameron* è solo un mondo di parole, dedicato alle donne, lettrici ideali della sua opera. L'accusa rivolta a Boccaccio è di aver falsificato la realtà delle cose e di aver mentito. Solo gli «originali» delle novelle, in effetti, potrebbero dimostrare in quale proporzione la *fictio* abbia alterato la *veritas*. In mancanza di questi originali, scrive Boccaccio, restano le novelle e l'iridescenza delle parole.

La *fallacia* resta un'accusa senza prove, che tuttavia persiste felicemente nel gioco illusorio della *narratio*.

---

questi studi: J. Le Goff, *L'exemplum*, in *Il racconto*, a c. di Michelangelo Picone, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 95-109; Carlo Delcorno, *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, il Mulino 1989; Lucia Battaglia Ricci, *"Una novella per esempio". Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento*, in «Studi sul Boccaccio», vol. XXVIII, 2000, pp. 105-124. Importante anche per l'ampia comparazione cronologica: *Letteratura in forma di sermone. I rapporti fra predicazione e letteratura nei secoli XIII e XVI*, a c. di Ginetta Auzzas, Giovanni Baffetti, Carlo Delcorno, Firenze, Leo S. Olschki, 2003.

[12] *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, a cura di Gian Mario Anselmi, Roma, Carocci, 1998; *Favole, parabole, istorie*, cit.

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

Viene rivendicato così il diritto ad inventare, a fantasticare e a creare consapevolmente mondi altri che traducono in parole il mondo reale. Fino a quando si tratta solo di parole la verità non può essere verificata. Ogni finzione è legittima o forse ogni finzione contiene una particolare forma di verità.

È da qui che parte il processo di conoscenza attraverso la mirabile macchina boccacciana di invenzione letteraria.

Divagare è compiere una digressione in campo aperto: è libertà fantastica o il narrare liberamente. La divagazione è una forma imprecisa di conoscenza del mondo; ma è una necessità poetica delle narratrici e dei narratori, sovrani delle parole.

Già nella seconda giornata Elissa, introducendo la sua novella sul Conte di Anguersa, spiega «lietamente» che il «campo», che è quello della «fortuna», in cui si muovono è «ampissimo», persino infinito (II, 8, 3):

> *Ampissimo campo* è quello per lo quale noi oggi spaziando andiamo, né ce n'è alcuno che, non che uno aringo ma diece non ci potesse assai leggiermente correre, sì copioso l'ha fatto la fortuna delle sue nuove e gravi cose; e per ciò, vegnendo di quelle, che infinite sono, a raccontare alcuna, dico.

Più avanti Emilia sembra riprendere l'argomento accennato da Elissa. La brigata – sono le parole di Emilia – è «bisognosa» di «vagare alquanto e vagando riprender le forze». Siamo alla fine dell'VIII giornata e la nuova regina riprende l'idea della libertà di invenzione. All'ingresso della nona giornata, si apre una terra di frontiera in cui viene evocato il «vagare» libero dei narratori, fuori dal giogo del tema, come buoi finalmente «alleviati» e «disciolti», spiega ancora Emilia, che possono muoversi liberamente dove a loro più piace.

È l'«ampissimo campo» di Elissa; è l'«amplissima quidem *fingendi* est area» di Boccaccio:

> Emilia, non tanto dell'esser reina fatta quanto del vedersi così in publico commendare di ciò che le donne sogliono esser più vaghe, un pochetto si vergognò e tal nel viso divenne quali in su l'aurora son le novelle rose; ma pur, poi che tenuti ebbe gli occhi alquanto bassi e ebbe il rossor dato luogo, avendo col suo siniscalco de' fatti pertinenti alla brigata ordinato, così cominciò a parlare: – Dilettose donne, assai manifestamente

> veggiamo che, poi che i buoi alcuna parte del giorno hanno faticato sotto il giogo ristretti, quegli esser dal giogo alleviati e disciolti, e liberamente dove lor più piace, per li boschi lasciati sono andare alla pastura: e veggiamo ancora non esser men belli ma molto più i giardini di varie piante fronzuti che i boschi ne' quali solamente querce veggiamo; per le quali cose io estimo, avendo riguardo quanti giorni sotto certa legge ristretti ragionato abbiamo, che, sì come a bisognosi, di vagare alquanto e vagando riprender forze a rientrar sotto il giogo non solamente sia utile ma oportuno. E per ciò quello che domane, seguendo il vostro dilettevole ragionar, sia da dire non intendo di ristrignervi sotto alcuna spezialtà, ma voglio che ciascuno secondo che gli piace ragioni, fermamente tenendo che la varietà delle cose che si diranno non meno graziosa ne fia che l'avere pur d'una parlato; e così avendo fatto, chi appresso di me nel reame verrà, sì come più forti, con maggior sicurtà ne potrà nell'usate leggi ristrignere. – E detto questo, infino all'ora della cena libertà concedette a ciascuno. (VIII, *Conclusione*, 3-5)

È poi Filomena a riprendere la sollecitazione di Emilia che descrive questa libertà narrativa come una giostra in un «campo aperto e libero del novellare» (IX, 1, 2).

Un campo aperto che prevede anche la verità onirica (mi riferisco alla visione veritiera di Talano IX, 7) o prove impossibili ed estreme (come il volo di messer Torello da Oriente a Occidente X, 9). È poi quella leggerezza rivendicata felicemente nella *Conclusione* (23): lo scrittore non è «grave», ma anzi si dice così «lieve che sta a galla nell'acqua».

Rintracciare le rotte dell'immaginario boccacciano alla luce di queste considerazioni conduce a ripercorrere il *Decameron* con la curiosità di trovare – se esistono – quei luoghi in cui la licenza a divagare si impone su temi più *gravi* e su altre finalità, che si dimostrano maggiormente orientate alla realtà municipale e alla comunicazione di un nuovo modello comportamentale di rinascita civile e culturale.

Non intendo ora ripercorrere la geografia delle novelle e nemmeno ricostruire una mappa dei luoghi del *Decameron*, già esplorati da Asor Rosa[13].

Nell'ampia cartografia dell'immaginario decameroniano si tratta di individuare piccole isole, circondate da ampi spazi liquidi o di brevi momenti di riflessione in cui la divagazione e il *fabuloso* corrono in modo più leggero e svagato.

La mia proposta è di cercare quei luoghi sospesi, non rintacciabili sull'atlante della realtà, ma presenti nello spirito della divagazione dei novellatori.

---

[13] Mi riferisco al capitolo *Le coordinate spazio-temporali del racconto* del saggio di Alberto Asor Rosa, *Decameron* di Giovanni Boccaccio, in *Letteratura italiana. Le Opere.* Vol I. *Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992.

La comprensione del reale attraverso la sua alterazione fantastica è presente nell'introduzione di Panfilo alla novella di Torello (X, 9), novella di confine tra Oriente e Occidente e novella di confine tra il verosimile e il fantastico. In questa soglia testuale si trova spiegato il processo di trasformazione letteraria del mondo reale e viene avanzata la richiesta a chi ascolta di accettare un nuovo piano di riflessione letteraria, che dall'utilità o dall'utile riflessione morale sui costumi conduce al diletto della divagazione in terre lontane e di fatti impossibili.

Non è un caso che tale proposta, in cui viene coinvolta buona parte della terminologia retorica dei generi narrativi, avvenga nel breve proemio di una delle novelle più 'favolose' e irreali del *Decameron*, ossia la novella di messer Torello (X, 9). E probabilmente non è un caso che venga coinvolta da Boccaccio ancora una volta la narratrice Filomena:

> Vaghe donne, senza alcun fallo Filomena, in ciò che dell'amistà dice, racconta il vero e con ragione nel fine delle sue parole si dolfe lei oggi così poco da' mortali esser gradita. E se noi qui per dover correggere i difetti mondani o pur per riprendergli fossimo, io seguiterei con diffuso *sermone* le sue parole; ma *per ciò che altro è il nostro fine*, a me è caduto nell'animo di *dimostrarvi*, forse con una *istoria* assai lunga ma *piacevol* per tutto, una delle magnificenzie del Saladino, acciò che per le cose che nella mia *novella* udirete, se pienamente l'amicizia d'alcuno non si può per li nostri vizii acquistare, almeno diletto prendiamo del servire, sperando che quando che sia di ciò merito ci debba seguire. (§4)

Nel presentare le mirabili e avventurose peripezie di messer Torello, che si concluderanno con la sua magica e fiabesca apparizione in una chiesa di Pavia, Panfilo si confronta con la novella precedente, aggiungendo che le sue intenzioni di narratore sono diverse da quelle offerte da Filomena nell'esemplare racconto di amicizia di Tito e Gisippo. Novella, peraltro, che proprio per il suo alto valore didascalico e morale avrà una fortuna umanistica e rinascimentale di grande rilevanza per il successivo sviluppo della narrazione novellistica in questa direzione: mi riferisco in particolare alla traduzione latina del Bandello[14].

Ora, le due principali finalità narrative – utilità e diletto – vengono qui collegate al processo di metamorfosi della realtà nella *fictio* o finzione del reale;

[14] Mi sono soffermata su questo esempio di ricezione umanistica nel mio saggio su Bandello al quale rimando per la bibliografia: *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005. Mi permetto inoltre di rimandare anche alla mia *Introduzione* a Matteo Bandello, *Novelle* (a cura di Elisabetta Menetti, Milano, Rizzoli, 2011.

processo di trasformazione che impone anche uno scivolamento semantico che da *sermone* conduce a *istoria* e infine a *novella*. La dimostrazione esemplare è evocata come necessaria ad una certa tipologia del narrare, ovviamente presente nel multigenetico ordito decameroniano, ma anche altri 'generi' o 'sottogeneri' sono possibili e, quindi, nuove divagazioni sono a portata di ingegno. Insomma: "altro" può essere il *fine*.

Ed in effetti *altro* sembra essere il fine di Panfilo che decide di trarre spunto da una «istoria» già piacevole, per trasformarla in «novella», ossia una particolare forma narrativa mista, in cui la finzione si fa luminosa e quasi scintillante, come nelle *Mille e una notte*.

In questa novella la finzione deborda sulla mimesi della realtà mentre Torello si perde tra sconfinate ricchezze orientali e trova la strada del ritorno solo grazie ad un incantesimo spazio-temporale, che assomiglia ad un sogno.

Le parole di Panfilo, quindi, invitano a percorrere "altre" strade narrative e interpretative, diverse dalla dimensione utile o sapienziale, che restano senz'altro attive e presenti nelle voci delle narratrici e dei narratori. Il narratore invita probabilmente a riflettere su altre possibilità: sovvertire le regole del *vero*, oltrepassare anche solo per un breve momento il modello sapienzale e, infine, trasformare i «sermoni» in «istorie», anzi «novelle».

L'incanto di ogni racconto risiede in questa potenzialità di trasformazione del vero, in cui vale una verità della *fictio* che deve seguire – come avverte Fiammetta nel proemio della quinta novella della nona giornata (IX, V, 5) – la «verità delle cose state», come presupposto fondamentale del «diletto» novellistico.

La 'verità della finzione' consente così di raccontare il volo di messer Torello da Oriente a Occidente su un letto carico di ricchezze, vestito alla saracena, in una rarefatta atmosfera di alterità *fabulosa*, senz'altro poco verosimile.

Questa licenza della divagazione consente il fantastico, l'irreale, l'impossibile o il favoloso, dove i confini più lontani e i desideri irrealizzabili possono essere raggiunti e appagati in un solo momento. È la Terra di Bengodi, situata in Berlinzone, terra dei Baschi in cui si legano le vigne con le salsicce e dove scorre un fiume di vernaccia: un luogo fantastico che ha trovato uno spazio anche nel *Dizionario dei luoghi fantastici* di Alberto Manguel e Gianni Guadalupi[15].

---

[15] *Dizionario dei luoghi fantastici. Nuova edizione aggiornata e ampliata*, a cura di Angelo Manguel e Gianni Guadalupi, Archinto-RCS Libri, Milano, 2010, p. 99.

Sono le novelle, che raccontano di negromanti o di tesori immensi e luminescenti e in cui le rotte si confondono nella vastità del mare; sono le novelle fatte di onde e di vento.

Come la novella di Gerbino (IV, 4) la cui vena potenzialmente tragica viene molto attenuata dal meraviglioso degli eventi, tanto da collocarla un po' in disparte rispetto alle grandi novelle tragiche della giornata: i movimenti di navi tra Tunisi, la Sardegna, Ustica e la Sicilia.

Gli assalti da pirata del nobile Gerbino, reso brutale e bestiale dall'offuscamento amoroso per la leggendaria figlia del re di Tunisi, stemperano la drammaticità della violenta morte della giovane – sgozzata dai suoi stessi marinai – in un'atmosfera irreale, collocata in un favoloso, impreciso e indeterminato Regno di Sicilia, i cui protagonisti non sono stati ritrovati nell'anagrafe della storia ma risultano iscritti solo in quella dell'immaginazione.

L'avventura – tema centrale della tradizione del romanzo cavalleresco d'oltralpe – dà vita al meraviglioso delle azioni e all'alterità mirabile: alla creazione cioè di mondi altri in cui viaggia l'intera brigata dei dieci narratori.

La seconda giornata in particolare, dedicata al tema delle avventure a lieto fine, è ricca di narrazioni dal tono fiabesco: viaggi in terre lontane, peregrinazioni e spaesamenti, perdite e sorprendenti ritrovamenti, tesori dimenticati e poi recuperati, pirati ed eroine trascinati dai flutti[16].

Il Mediterraneo è una delle scenografie del fantastico boccacciano. Qui ad esempio possiamo ritrovare Landolfo Rufolo (II, 4), l'intrepido mercante che si trova a galleggiare alla deriva, aggrappato, senza saperlo, ad una cassa del tesoro. Il vento tempestoso, l'oscurissima notte e il mare «grossissimo e gonfiato» è lo sfondo indistinto dell'avventura di un mercante trasformato in pirata.

Tra i confini liquidi del mare si perde la bellissima Alatiel (II, 7) che tra rapimenti, guerre, delitti e naufragi viene rapita e posseduta per quattro anni da un castellano, da mercanti, da un principe, da un duca, dal figlio dell'imperatore di Costantinopoli, dal re dei Turchi, dal suo "famigliare" fino all'incontro risolutivo con un suddito del padre, che la riporta a casa. Alatiel – modello di giovane donna travolta da avventure e da amori sensuali – usa il proprio corpo al posto della parola, proprio perché non conosce i linguaggi "stranieri" con cui viene in contatto durante le sue peregrinazioni mediterranee. È una donna

[16] Sergio Zatti sottolinea a questo proposito la natura romanzesca della seconda giornata, ne *Il mercante sulla ruota: la seconda giornata* in *Introduzione al Decameron*, cit., p. 29.

spaesata, che vaga fuori dai confini abituali, che attraverso l'alterità e la sessualità ritrova felicemente se stessa. Viaggiare con Alatiel è come un sogno che si realizza per le donne malinconose di Boccaccio, sue lettrici ideali. Ma è anche il sogno dell'intrepida Gostanza (V, 2) che per amore e disperazione di affida «al vento» e al mare, che alla fine le restituiscono magicamente le speranze perdute. Si lascia trascinare su una barca da pescatori da Lipari in Tunisia, cullata dal vento favorevole e dalle onde. Vi giunge incredibilmente incolume e ritrova persino il suo innamorato.

Sono le novelle, insomma, dei viaggi impossibili, come il ritorno magico di messer Torello (X, 9) e dei luoghi irreali e immaginati o la perfezione innaturale della Valle delle Donne.

Le novelle del *Decameron* possono offrire un modello di conoscenza del reale ma sono anche *fabulose*, cioè immaginate e raccontate da narratrici e da narratori che usano pienamente e felicemente le potenzialità della *locutio* e della *licentia vagandi*.

È, come ha sottolineato recentemente Paolo Cherchi, l'onesto narrare, che risiede innanzitutto nella forza suggestiva della finzione letteraria e nella «sua nobiltà in quanto espressione della fantasia»[17].

Il poeta narratore (e quindi Boccaccio) esegue «iustissime» o onestamente il proprio compito («officium») quando riesce a superare il piano oppositivo Menzogna/Verità e si esprime attraverso le sue *fictiones*, entro una nuova concezione estetica della verità della finzione (XIV, 13, 5) che è licenza alla divagazione.

È il bel narrare che nasce da «continua onestà, continua concordia, continua fraternal dimestichezza» (*Decameron*, *Conclusione* §5) da estendersi a tutte le finzioni poetiche e che, infine, Boccaccio colloca in una zona altra e diversa dalle altre discipline sapienziali.

Le novelle, così artificiose, possono certamente «dimostrare», come molti esempi di vita, la vera forza che coinvolge e trascina l'umanità, ossia il potere della Fortuna e il nostro Destino, ma sono anche il frutto squisito e onesto di una finzione letteraria.

Un'arte combinatoria e una illusione di realtà creata dalla parola e che, dalle origini della nostra letteratura d'invenzione, crea incessantemente una

---

[17] Paolo Cherchi, *L'onestade e l'onesto raccontare del «Decameron»*, cit.

nuvola di dialoghi, storie, favole e novelle la cui verità è tutta da cercare nella loro finzione[18].

[18] Si veda su questo GIANNI CELATI, *Lo spirito della novella*, in «Griseldaonline», numero 6, 2006-2007 (consultabile on line: http://www.griseldaonline.it/percorsi/6celati2.htm) e ora anche in versione cartacea: ID., *Lo spirito della novella*, in *Griseldaonline. Una rivista letteraria nell'era digitale*, a cura di E. MENETTI, Bologna, Archetipolibri, 2008, pp. 52-75. Si veda anche di Gianni Celati: *Il narrare come attività pratica* in *Gianni Celati*, a c. di Marco Belpoliti e Marco Sironi, «Riga», numero 28, 2008, p. 104.