

Fonti

Costanzo Di Girolamo e Charmaine Lee

Lo studio delle fonti di un'opera letteraria come il *Decameron* rappresenta una problematica sulla quale si è a lungo esercitata la critica erudita, specie tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Tale indirizzo di ricerca sembrava fino a poco tempo fa essere caduto irrimediabilmente in disgrazia, anche a causa di certi eccessi in cui era incorso, a cominciare dalla teoria delle origini orientali della materia novellistica, che voleva ricondurre quasi ogni racconto del Medioevo occidentale a una più o meno probabile fonte orientale. Questo tipo di forzature, e la conseguente reazione a esse prima da parte della critica idealistica e poi, in anni a noi più vicini, di quella strutturalistica, ha spinto a chiudere completamente gli occhi sull'esistenza del problema in tutti i casi in cui la confrontabilità del testo con la sua fonte non fosse più che palmare. Per quanto riguarda il *Decameron*, i più recenti commenti si premurano di registrare le analogie e le fonti suggerite (fonti orientali comprese), anche se sottolineano di solito l'incertezza o la limitatezza del confronto; e questo anche perché si pensa che un rapporto di fonte debba implicare un *testo* precedente a cui lo scrittore avrebbe attinto.

Il paziente lavoro di studiosi come A. Collingwood Lee,¹ esponente del «vecchio» approccio alla questione, un autore che ha elencato meticolosamente le fonti di ogni novella o di sue singole parti, può essere adesso recuperato e utilizzato come base essenziale per un'impostazione del problema in termini diversi, partendo da un allargamento del concetto stesso di fonte e inserendolo in un quadro metodologico più ampio, che è quello dell'intertestualità.² Il ricorso alla nozione di intertestua-

¹ Cfr. Lee 1909.

² Per la storia di questo concetto cfr. Segre 1984, pp. 103-18.

lità permette infatti di distinguere tra le diverse relazioni che possono esistere tra un testo e un altro. Ciò che si può chiamare il rapporto di fonte tra due testi è in realtà solo uno dei vari possibili casi di intertestualità, e tale rapporto può essere compreso a fondo solo se affiancato ad altre forme, storicamente attestate, di intertestualità. Queste possono andare da un rimaneggiamento superficiale della lingua, del metro, della rima ecc., fino a una traduzione che può essere più o meno fedele all'originale, dall'amplificazione o dall'abbreviazione a interventi più radicali sullo stile e sulla struttura narrativa, dall'imitazione di un modello letterario al riuso di materiale narrativo, di un tema o di una situazione. In quest'ultimo caso, che corrisponde più da vicino all'idea tradizionale che si ha di una fonte, non si può sempre individuare un rapporto di derivazione di un testo da un altro; e ciò è particolarmente vero per i testi medievali e soprattutto per i testi narrativi. Inoltre, può anche non esistere affatto un rapporto testuale, intendiamo tra due testi precisi, quando un autore riusa o cita, non un testo precedente, ma un intero genere, i cui tratti caratterizzanti possono essere riproposti con modifiche o parodiati. Se la parodia implica necessariamente una «fonte», un rapporto dialogico con testi precedenti, questa fonte non è data per forza da un testo specifico, ma può essere costituita da un *corpus* di testi o dalle norme stesse di un intero genere, come avviene spesso nel *Decameron*, dove più di una tradizione letteraria è stata adattata e distorta, spesso ironicamente, nella nuova forma della novella.

Per ben poche novelle del *Decameron* è stato possibile, infatti, individuare una derivazione diretta e lineare da un altro testo, individuare, cioè, un testo-fonte specifico.³ Per altre novelle è stato osservato che la storia (la *fabula*) è identica a quella di un altro o di altri testi, anche se è impossibile documentare che Boccaccio ne avesse conoscenza di prima mano. È infatti difficile, nella discussione di un rapporto di fonte, stabilire quale versione di un testo l'autore che lo riusa abbia conosciuta, anche a causa della proliferazione di versioni dello stesso racconto (è superfluo ricordare l'*auctoritas* debole connessa alla narrativa breve medievale). Anche quando la cronologia è chiara, come nel caso di Boccaccio rispetto alla tradizione letteraria classica, mediolatina e gallo-romanza, non si può mai essere sicuri della forma della fonte utilizzata, e delle modalità con cui l'autore ne è venuto in contatto:

³ Di testi-fonte dispongono sicuramente IV 9, V 6, V 10, VII 2, IX 7 e poche altre novelle. Cfr. le annotazioni di Branca 1992a.

se la ha ascoltata o la ha letta; e, se la ha letta, se aveva un testo davanti quando scriveva o lo ricordava a memoria. In quest'ultimo caso potremmo parlare di un racconto-fonte, senza porci ulteriori problemi per risalire all'eventuale testo-fonte che è all'origine della novella.⁴ Per altre novelle ancora, sarà possibile individuare uno o più temi che hanno precedenti attestazioni in testi-fonte o in racconti-fonte, senza però che sia individuabile un unico testo-fonte o racconto-fonte per l'intera novella: ed è questo il caso della maggioranza delle novelle del *Decameron*, in cui singole componenti narrative e singoli temi sono riconducibili a temi-fonte (a loro volta riconducibili a testi-fonte o a racconti-fonte, quando non si tratti piuttosto di veri e propri luoghi comuni narrativi).⁵ Ma da questo inventario resteranno ancora fuori delle novelle che, pur esibendo dei temi-fonte, e pur presentando analogie di vario tipo con altri testi, e in particolare con determinati generi di testi, restano senza un racconto-fonte, perché la loro *fabula* non ha riscontro in altri testi precedenti o contemporanei a Boccaccio a noi noti: si può parlare in questo caso di genere-fonte, ove si verifichi la condizione che la novella in questione faccia riferimento, in positivo o in negativo (vale a dire seguendone il canone o rovesciandolo in parte o in tutto), non a un testo o a un racconto particolare, ma a un genere preesistente alla redazione del *Decameron*.⁶

Questa distinzione tra varie categorie di fonti non vuole essere fine a se stessa, benché, probabilmente, potrebbe servire a semplificare in futuro la discussione delle fonti di singoli testi: essa serve piuttosto a stabilire adeguati parametri di confronto fra una novella, o una sua componente, e la sua fonte, nel senso articolato che ora si è dato a tale termine; e questo salva restando ogni possibile combinatoria tra i differenti tipi di fonti. È infatti il confronto, ancora una volta, in positivo o in negativo, delle singole novelle con le loro fonti che ci permette di cogliere le innovazioni introdotte da Boccaccio: innovazioni che non importerà registrare a gloria di un'originalità che Boccaccio, come ogni altro scrittore medievale, non perseguiva in quanto tale, ma che servono a rilevare quella che Bédier chiamava «l'anima del narratore e del suo pubblico»,⁷ e a definire le caratteristiche stesse del genere novella nel quadro della narrativa medievale.

⁴ Senza fornire un elenco completo, hanno ad esempio dei racconti-fonte VII 4, 5, 6, 7, 8; IX 2, 6; X 8.

⁵ Cfr. tra l'altro le novelle I 2, 9; II 3, 8, 9, 10; III 2, 3, 6, 8; IV 2, 5; V 4; 8, VI 4, 10; VII 7; VIII 4, 10; IX 3, 10; X 1, 4, 5, 7, 9, 10.

⁶ È il caso per esempio, come si dirà, di II 7, nonché di II 4, 6, V 1.

⁷ Bédier 1893, p. 301. Cfr. anche Picone 1989, p. 149.

Nell'esaminare la questione in termini di intertestualità, andrà anche ricordato che, quando l'uso di una fonte è parziale, «passa anche un rinvio alle parti *non* utilizzate della fonte, così che il testo più recente richiami in qualche modo i precedenti (che diventano in certo modo presupposizioni), il senso o le connotazioni (integrando o costituendo un chiaroscuro allusivo) della fonte nella sua totalità organica. Il gioco intertestuale mette dunque a contatto i due testi anche oltre i segmenti che hanno in comune, anzi alona il secondo con il primo».⁸ Ciò implica la necessità di una riflessione sul contesto culturale in cui la fonte ha visto la luce e su come l'autore lo reinterpreta nel riproporre un racconto a un nuovo pubblico.⁹

Cercheremo ora di dare un esempio del diverso gioco delle fonti e del loro riuso da parte di Boccaccio analizzando alcune novelle del *Decameron*, a cominciare da quella di Caterina e Ricciardo (V 4). Per essa, numerosi commentatori citano come antecedente il *Lai du Laüstic* di Maria di Francia; ma, annota Branca, «i riscontri sono assai tenui e il tono e lo svolgimento diversi».¹⁰ Ora è proprio nei «riscontri tenui» e nel tono e nello svolgimento diversi che si individua l'arte di Boccaccio nel riutilizzare le fonti.

Caterina, figlia di messer Lizio di Valbona, ama, riamata, Ricciardo Manardi, amico di famiglia. Si accordano sul modo di trascorrere una notte insieme: si sarebbero visti sulla terrazza, dove Caterina avrebbe fatto portare il letto, adducendo come pretesto il caldo delle notti di maggio (mese tipico per il fiorire di ogni amore cortese) e il desiderio di dormire al canto dell'usignolo (uccello anch'esso più che tipico nella tradizione medievale). Il piano di Caterina riesce, nonostante le obiezioni del padre; senonché i due giovani, vinti dal sonno, sono sorpresi all'alba in atteggiamento inequivocabile proprio da messer Lizio, che corre dalla moglie e le grida di venire a vedere come la figlia «è stata sì vaga dell'usignolo, che ella l'ha preso e tienlosi in mano» (§ 33). Ma messer Lizio riesce a temperare l'ira e, considerando che Ricciardo è un ottimo partito, gli impone, al suo risveglio, un matrimonio riparatore che rende felici tutti.

Tornando adesso al *lai* di Maria di Francia,¹¹ vi si narra di una dama, sposa di un marito geloso, che s'innamora di un cavaliere che

⁸ Segre 1984, p. 110. Cfr. anche Delcorno 1986, p. 211.

⁹ Su questo punto cfr. Bruni 1990, p. 14.

¹⁰ Branca 1992a, p. 631n.

¹¹ Cfr. Rychner 1966, pp. 120-25, e Angeli 1992, pp. 256-65.

vive nella magione accanto. Il loro amore si limita a sguardi tra una finestra e l'altra, al parlarsi, allo scambio di doni, «quant plus ne poient aver» (v. 78). La donna riesce a intrattenersi di notte alla finestra, dicendo al marito che ascolta il canto dell'usignolo. Colto dalla gelosia il marito fa catturare l'usignolo e in presenza della moglie lo uccide schiacciandolo nel pugno. La dama manda allora il corpo dell'uccellino al suo amante, che lo porterà sempre con sé in una piccola bara d'oro. Come dicevamo prima, non è dato sapere se Boccaccio utilizzasse direttamente, e sia pure liberamente, il *lai* di Maria, anche se la lunga permanenza in ambienti fortemente imbevuti della cultura d'Oltralpe come la corte angioina di Napoli poteva averlo reso familiare con l'opera di Maria.¹² In ogni caso, in entrambi i testi ci viene presentato un amore ostacolato da personaggi pressoché equivalenti (il geloso nel *lai*, il padre della ragazza nella novella), ma si tratta di una situazione più che normale nella narrativa; e inoltre l'amore, per forza di cose disinteressato, dei due amanti di Maria di Francia è ben diverso da quello, facile e fortunato, di Caterina e Ricciardo. L'elemento in comune più vistoso è certamente quello dell'usignolo, che in entrambi i testi viene impiegato come espediente per l'incontro degli amanti. Ma l'usignolo, l'abbiamo già detto, è frequentemente usato, in vario modo, nella narrativa e nella lirica cortese: nel *Laüstic* è simbolo di un perfetto amore, mentre in Boccaccio è un trasparente simbolo sessuale.

Analizzando dunque la novella dal punto di vista della fonte, non si può con sicurezza affermare che il *Laüstic* ne rappresenti il testo-fonte, o che il *Laüstic* e la novella abbiano un racconto-fonte in comune. Restano, però, alcune osservazioni da fare. Anzitutto il tema dell'usignolo può essere considerato come un tema-fonte, comparando spesso in contesti cortesi. Inoltre la stessa situazione iniziale della novella, quella di un amore ostacolato (da personaggi canonici, il padre della fanciulla o il marito della dama), fa riferimento a un genere-fonte che potrebbe essere adeguatamente rappresentato dal *lai*. Con l'ulteriore precisazione che Boccaccio ha incastonato nella novella una citazione, per così dire, di un altro genere-fonte di matrice cortese, quello del sottogenere lirico dell'*alba*, poi passato alla narrativa come tema. Queste fonti, tuttavia, vengono dalla nostra novella parodiate e deformate, adattate a fini diversi e nella sostanza stravolte. Una situazione inizialmente cortese e potenzialmente tragica subisce infatti un tratta-

mento fin dall'inizio leggero e comico. E decisamente in contrasto con le attese del lettore è il lieto fine, quando l'autore aveva già accumulato tutte le premesse per una conclusione cruenta: i ragazzi (e si può pensare anche il pubblico) temono il peggio per un istante, ricordandosi della situazione-tipo, ormai superata, degli antichi racconti cortesi, ma tutto finisce per il meglio. Il ricorso alla parodia, alla citazione del genere alto in termini più bassi, non mira solo a effetti comici di smascheramento dei veri scopi sessuali dell'amore cortese, come in alcuni *fabliaux* parodici (il *Lai du Lecheor*, per esempio),¹³ ma va oltre. Serve ad allontanare la possibile tragedia presente nella situazione creata, se essa fosse rimasta nei canoni cortesi, per passare a un altro livello, che non è quello del *fabliau* appunto, ma è il livello *medio* tipico della novella. E lo stesso si dica per il tema dell'usignolo, che viene svuotato di ogni accezione cortese e utilizzato con un doppiosenso osceno. Significativa è infine l'alba alla rovescia, dove le prime luci del giorno destano, non gli amanti, ma l'impoetico messer Lizio. Tra la situazione iniziale di stampo cortese, il tema dell'usignolo e quello dell'alba c'è anzi una precisa concatenazione, per essere l'usignolo associabile, nella lirica e nella narrativa cortese, all'incontro notturno degli amanti e al tema stesso dell'alba, dove è lecito sospettare un meccanismo di associazioni nella memoria letteraria di Boccaccio, memoria che si rifà, questa volta sicuramente, agli ambiti culturali angioini oltre che alla Firenze dei suoi anni di formazione.

Non è isolato nel *Decameron* il caso della novella di Caterina e Ricciardo, che esibisce, come si è visto, un fitto tessuto di fonti, proprio quel tipo di tessuto che rendeva arduo il lavoro di chi ricercava specifici testi-fonte per le novelle. Basterebbe pensare, per addurre un altro caso di una situazione cortese trattata in maniera inedita, rispetto ai canoni e rispetto alle attese di chi legge, alla novella da molti commentatori giudicata la più cortese del libro, quella di Federigo degli Albrighi (v 9). Qui un nobile cavaliere dilapida la sua fortuna per ingraziarsi, ma senza successo, il favore di monna Giovanna, sposa di un ricco signore che, alla morte, lascia il piccolo figlio erede dei suoi averi. Il bambino si ammala gravemente, e chiede alla madre il dono del falcone di Federigo, una delle poche cose di valore rimaste al cavaliere, e al tempo stesso ultimo simbolo della sua nobiltà. La donna si decide ad andare a chiedere il dono a Federigo, che, per accoglierla degna-

¹² Cfr. Bruni 1990; Delcorno Branca 1991; e soprattutto Picone 1982 e 1991, e Rossi 1985.

¹³ Cfr. Lee 1980, pp. 124-31.

mente nella sua povera casa, è costretto a tirare il collo all'uccello e a presentarlo in pranzo a Giovanna. Federigo non sarà quindi in grado di esaudire la richiesta della donna, che tuttavia rimane colpita dalla sua grandezza d'animo. Il bambino muore, e l'eredità passa alla madre, che i fratelli vorrebbero rimaritare. Giovanna alla fine acconsente, ma solo a condizione che il marito sia il povero Federigo. La conclusione della storia è dunque felice, anche perché, come ci informa l'autore, Federigo diventò con il matrimonio «miglior massai» (§ 43). La novella non è certamente una parodia: piuttosto, anche qui Boccaccio ha riletto a modo suo un genere-fonte, cioè una situazione narrativa cortese (quale potrebbe essere, ancora, quella di un *lai*), quindi seria e potenzialmente tragica, dando a essa uno sviluppo lieto, dove il coronamento dell'amore con il matrimonio si accompagna, come già nella novella di Caterina e Ricciardo, al raggiungimento, o al ristabilimento, di una solida posizione economica e sociale, mentre l'unico elemento tragico presente, la morte del bambino, viene rapidamente smaltito, e si può dire strumentalmente utilizzato ai fini della felice conclusione della storia.

La deviazione dalla tipica trama cortese è possibile grazie a una serie di altre operazioni che vengono attivate nella riscrittura della fonte, e che sono state riassunte da Jauss, anche sulla base del lavoro di Neuschäfer, come «temporalizzazione e problematizzazione di generi più antichi», accompagnate da una «narrazione con una tensione aperta (soprattutto rivolta al "se") e priva di significato prefissato» e da una «concretizzazione storica di luogo e tempo» con «personaggi individuati in ruoli e conflitti sociali». ¹⁴ Le vicende narrate escono così dall'ambito dell'esemplare, che era portatore di un messaggio universale rivolto alla collettività, come nel caso dell'*exemplum*, o a tutta una classe, quella cavalleresca, come nella letteratura cortese, per rientrare in quello del caso singolo.

Questo processo è analizzato e studiato in modo esemplare appunto da Neuschäfer nella sua analisi della novella di Guglielmo Guardastagno (IV 9) rispetto alla fonte, ¹⁵ questa volta un preciso testo-fonte di cui si mantengono nomi e luoghi, vale a dire la *vida* del trovatore Guillem de Cabestany. ¹⁶ Il racconto è imperniato sul tema folklorico del cuore

¹⁴ Jauss 1977, p. 50 e tavola a fronte. Cfr. Neuschäfer 1969, e Sempoux 1973.

¹⁵ Cfr. Neuschäfer 1969, pp. 33-43 (trad. it. in Picone 1985, pp. 299-308).

¹⁶ Cfr. Boutière e Schutz 1964, pp. 530-55, e Liborio 1982, pp. 167-81. Sulla tematica del cuore mangiato cfr. anche Rossi 1983a.

mangiato, riproposto in chiave cortese: Raimondo di Castel Rossiglione, marito geloso, uccide Guillem, l'amante di sua moglie Soremonda, e le dà in pasto il cuore. Quando lei si rende conto di quello che ha mangiato giura di non mangiare più e si uccide. Il fattaccio viene raccontato al re d'Aragona che punisce Raimondo e fa degli amanti due martiri della cortesia, istituendo una festa annuale in loro onore. La novella di Boccaccio segue abbastanza da vicino il racconto provenzale, ma con un'importante innovazione che è data dalla modifica di statuto dei protagonisti e dalla conseguente eliminazione del finale «esemplare», ormai inutile. Nella *vida* i personaggi sono fissi, sono tipi, fin dalle descrizioni iniziali che regoleranno tutto il loro comportamento. Raimon è nobile ma cattivo, è il tipo del *gilos* della tradizione cortese, e dovrà dunque necessariamente comportarsi in senso contrario alle regole della cortesia, che sono invece incarnate da Guillem e da Soremonda. Non viene data nessuna giustificazione per i loro comportamenti: in virtù delle loro qualità è normale alla luce dell'ideologia cortese che diventino amanti, e che abbiano l'approvazione del pubblico anche se il rapporto è adulterino. Questo fatto viene avallato nell'epilogo dal comportamento del re, identificato (a torto e anacronisticamente) con Alfonso II d'Aragona, re-trovatore e dunque garante del mondo cortese. In Boccaccio queste nette opposizioni perdono limpidezza, la situazione diventa meno chiara e più problematica. I personaggi non sono fissi fin dall'inizio, ma hanno aspetti positivi e negativi, e cambiano nel corso della vicenda. La nascita dell'amore è casuale, come lo è anche la scoperta del rapporto: i due uomini erano amici, il marito non è geloso per natura ma lo diventerà, cosa pienamente giustificata al di fuori del codice cortese. Ora non siamo più sicuri se Rossiglione sia completamente colpevole e forse gli amanti hanno qualche colpa: l'innamoramento di Guglielmo è «fuor di misura» e portato avanti «non ostante l'amistà e la compagnia» (§ 6) tra lui e Rossiglione; gli amanti per giunta si comportano «men discretamente» (§ 8); forse, dopotutto, perfino Rossiglione andrebbe commiserato. Lui uccide per una delusione d'amore, non perché è anticortese, mentre la moglie ora incolpa se stessa. Dopo l'uccisione di Guglielmo, Rossiglione ha dubbi su quello che ha fatto, teme di essere punito e fugge, ma la punizione non avverrà. È così eliminata la parte finale della *vida*: la vendetta esemplare e la celebrazione come santi degli amanti; Boccaccio si limita a dire che essi sono stati sepolti insieme nella chiesa del castello. Rispetto alla fonte, viene quindi meno l'aspetto didattico e moralistico, mentre il problema di chi sia colpevole rimane aperto, senza che venga insinuato un giudizio implicito. Inoltre, come

per l'alba nella novella di Caterina e Ricciardo, Boccaccio ha incastonato nell'intreccio principale altri due motivi tratti dalla narrativa medievale: il viaggio per partecipare a un torneo (dove sarà teso l'agguato) e l'uccisione nel bosco, motivo quest'ultimo più tipico dell'epica che non del romanzo. L'aggiunta di altri motivi all'interno della fonte principale serve a smussarne ulteriormente i contorni.

Torniamo per un momento all'esempio da cui siamo partiti, il racconto di Caterina e Ricciardo. La fonte, che possiamo per i presenti scopi identificare con un racconto analogo al *Lai du Laiistic* di Maria di Francia, riceve un trattamento simile a quello appena discusso per la storia di Guglielmo Guardastagno. Anzi, il *Laiistic* è un racconto molto simile per ispirazione alla *vida* di Guillem de Cabestany, in quanto anche qui il comportamento dei personaggi è determinato dalle regole della cortesia, sicché gli amanti risultano i «buoni» della storia, mentre il marito, villano e geloso, è anticortese e va condannato. Nella novella di Caterina e Ricciardo invece, dove gli amanti sono giovani e non sposati, non ci sarebbe a rigore nessun vero ostacolo al loro amore, e neanche il padre di Caterina lo sarebbe, se essi rispettassero le norme sociali vigenti. Questi giovani amanti, dunque, non sono più dei semplici «tipi» cortesi, bensì fanno parte di due famiglie storicamente esistenti in Romagna e senz'altro note al pubblico. Essi si trovano coinvolti in una vicenda in cui, come si è già accennato, le tematiche cortesi vengono parodiate con una tecnica simile a quella osservabile in alcuni *fabliaux*, che tendono a spostare l'azione verso il basso, vale a dire anche verso ambienti sociali diversi. Nella novella infatti l'ambientazione è quella borghese e cittadina dei Manardi e di messer Lizio, il quale rappresenta però la nuova classe dominante, sicché il ricorso alla parodia non è fine a se stesso ma serve a operare lo spostamento dell'azione in questa nuova realtà. Viene cioè effettuata quella «concretizzazione storica di luogo e tempo», sottolineata da Jauss, un'attualizzazione della narrazione che ancora una volta la toglie dalla sfera del passato esemplare, tipico dell'*exemplum* o dei *lais* e dei racconti cortesi, e la proietta verso un presente aperto, in cui due giovani trasgressori possono comunque sperare in un futuro felice e in cui non si possono emettere giudizi prestabiliti.

Questo procedimento può essere illustrato anche con un altro esempio, la novella IX 6, che ha per oggetto gli incontri notturni di Pinuccio, Adriano e Niccolosa. Ancora non possiamo parlare di testo-fonte, ma siamo comunque in presenza di un racconto-fonte molto bene attestato nella letteratura medievale e anche in quella successiva. Se ne

hanno infatti tre versioni in forma di *fabliaux*: *Gombert et les deus clers* di Jean Bodel e le due versioni del *Munier et les deus clers*; una versione tedesca nei *Gesamtabenteuer*, quella inglese di Chaucer, *The Reves Tale*; e infine l'elegante rifacimento in alessandrini di La Fontaine.¹⁷ La storia narra di come due giovani, ospiti per una notte in una casa di campagna, riescono ad approfittare della figlia e della moglie dell'oste grazie a una serie di scambi di letti, resi possibili dagli equivoci causati dalle diverse posizioni della culla del figlioletto dell'oste nella stanza buia. Uno dei giovani va nel letto della figlia, il secondo attira la moglie nel suo spostando la culla, che serve alla moglie per orientarsi quando si alza di notte; in ultimo il primo giovane, anch'egli ingannato dalla culla, entra nel letto dell'oste, credendo di trovarsi con il suo compagno, e si vanta con il padre della ragazza delle sue imprese con lei.

A differenza delle fonti considerate sopra, in questo caso non si ha più una fonte cortese bensì qualcosa che già assomiglia di più a una novella, come si vedrà. Tutte le versioni del racconto citate sono ambientate nel presente e l'azione trova spesso una sua motivazione (*Le Munier et les deus clers*, Chaucer) nel fatto che i due poveri studenti protagonisti vengono derubati del loro grano e del loro cavallo da un mugnaio, riproponendo l'immagine negativa tipica del mugnaio nel Medioevo. Boccaccio, avvicinandosi maggiormente alla versione di Jean Bodel,¹⁸ ha del tutto eliminato la storia del mugnaio, e racconta che uno dei due protagonisti già amava da tempo la ragazza, dando così un passato all'azione. In generale, però, rispetto alle versioni francesi, Boccaccio usa le componenti narrative di base ma le priva di tutti i dettagli secondari, sostituendoli con altri che servono appunto a contestualizzare l'azione in un tempo e in uno spazio attuali per il suo pubblico (il pian del Mugnone), come aveva anche fatto per la novella di Caterina e Ricciardo, e dando dei nomi almeno ad alcuni dei personaggi (Pinuccio, Adriano, Niccolosa), così da creare un'illusione di storicità che manca ai personaggi generici dei *fabliaux*. Il primo giovane, ora un giovane di città, ama la figlia dell'oste e parte con la precisa intenzione di dormire con lei, ma è del tutto casuale che l'amico finisca nel letto della moglie dell'oste. Lei sente un rumore e si alza per vedere che cosa è successo, mentre anche lui lascia la stanza; trovando la culla davanti a sé, il ragazzo la sposta, attirando così la moglie nel suo letto. La storia

¹⁷ Cfr. rispettivamente Rossi 1992, pp. 122-35; Rychner 1960, II, pp. 152-60; Hagen 1850, III, pp. 43-82; Robinson 1957, pp. 56-60. Su questo gruppo di racconti cfr. inoltre Di Francia 1904-07; Hart 1941; Neuschäfer 1969, pp. 28-29.

¹⁸ Su questo punto cfr. anche Rossi 1983b, pp. 58-60, e 1992, pp. 21-22.

continua come nelle altre versioni fino alla conclusione, quando Boccaccio fa un passo in più rispetto agli altri autori: come osserva Almansi, alla fine i suoi protagonisti esauriscono tutte le possibili combinazioni dei letti, perché la moglie, avendo scoperto che cosa è successo durante la notte, si mette nel letto della figlia, portando con sé la culla.¹⁹ Allo stesso tempo il secondo giovane interviene per convincere l'oste che la scappatella dell'amico con la figlia era solo un sogno, ricorrendo così a un altro motivo da *fabliau*: convincere il marito ingannato che tutto è stato un sogno. In questo modo si restaura l'ordine laddove il *fabliau* lasciava disordine: la prontezza di spirito della moglie salva la reputazione sua e quella della figlia e fa uscire i giovani da una situazione difficile. Si evita la possibile tragedia implicita nella situazione scabrosa, anche perché Boccaccio non ha alcun motivo di impartire una punizione all'oste, che non è più il mugnaio colpevole di furto delle altre versioni; sono semmai i ragazzi i veri colpevoli e tutto diventa più complicato che nel *fabliau*. La storia ha comunque una conclusione lieta, e apprendiamo perfino che «appresso ... Pinuccio con la Niccolosa si ritrovò» (§ 33), dischiudendo così la prospettiva di un futuro felice.

Questa opera di revisione, nel senso che si è via via descritto, delle fonti, di testi-fonte, ma soprattutto, come si è detto, di racconti-, temi- e generi-fonte, investe un po' tutto il materiale narrativo riusato da Boccaccio, dall'*exemplum* alla commedia elegiaca, al romanzo alessandrino ecc., e non solo quello di origine romanza. Bastino solo due esempi: le novelle di Alibech e di Alatiel.

A proposito della prima (III 10) è stato osservato, da Paoletta, e più recentemente da Meletinskij, che la novella ricalca la struttura delle vite dei santi, e di quella di santa Maria Egiziaca in particolare:²⁰ ovviamente si tratta qui di una vita di una santa alla rovescia, dal momento che l'itinerario di Alibech va da un'iniziale esaltazione mistica ai piaceri carnali, per approdare a una normale vita di brava moglie, con un'evidente inversione dell'iter agiografico che conduce dalla vita mondana alla santità. Allo stesso modo, la vicenda di Alatiel (II 7) è stata descritta, da Segre, come una parodia del romanzo alessandrino, di cui, a parte la maggiore brevità della novella, che accentua la meccanicità degli eventi, segue perfettamente la struttura:²¹ è infatti un rac-

¹⁹ Cfr. Almansi 1975, pp. 66-69.

²⁰ Cfr. Paoletta 1978, e Meletinskij 1986, pp. 310-11.

²¹ Cfr. Segre 1974a, pp. 145-59. Altri casi di parodia sono analizzati per esempio in Picone 1981 e 1982 per le novelle VII 7 e VI 4, e più in generale in Meletinskij 1986, pp. 310-13.

conto di separazione, le avventure si dipanano in luoghi esotici, la conclusione segna il ritorno della persona ritenuta perduta. A differenza però delle sagge eroine del romanzo alessandrino, che riescono nonostante tutto a salvaguardare la loro virtù, ad Alatiel accade esattamente il contrario, anche se alla fine riesce a farsi credere, dal padre e dal promesso sposo, ancora pulcella. La conclusione della novella rispetta in pieno le regole del genere-fonte, ma il lettore sa bene che la storia rappresenta lo stravolgimento di un virtuale romanzo bizantino.

Il confronto, un confronto di cui non si sono forniti che alcuni saggi minimi, delle novelle del *Decameron* con le loro fonti, rivela come la novella sia un genere di sintesi, aperto a una grande varietà di materiali narrativi e di tradizioni letterarie: e ciò fino alla possibilità di riprodurre o di mimare, spesso in forma parodica o comunque mai letterale, altri generi. Negli esempi a cui si è fatto riferimento, personaggi, situazioni, temi, richiamano testi o generi, o loro componenti, che sono fatti oggetto di aggiustamenti, di deformazioni, di travisamenti, di citazioni ironiche o fuori posto, con l'intento evidente di rileggere, alla luce di una nuova morale, di nuove norme di comportamento, di una nuova concezione del mondo, un patrimonio di contenuti e di forme narrative familiari all'udienza del *Decameron*. Accanto a queste novelle, ne convivono altre che questa concezione del mondo sembrano contraddire, come ad esempio nella quarta giornata le novelle di Ghismonda e Tancredi, di Ellisabetta e della testa di basilico, e la già citata di Guglielmo Guardastagno, dove a un personaggio conciliante come messer Lizio si sostituiscono fratelli assassini e padri e mariti strappatori di cuori. Queste tre novelle, però, sono collegate abbastanza strettamente fra loro da alcuni motivi simili, oltre che dalla tematica generale della giornata in cui «si ragiona di coloro li cui amori ebbero infelice fine». Motivo centrale sembrerebbe essere quello del cuore mangiato, o comunque di una mutilazione dell'amante, in un racconto ambientato in un luogo e in un tempo lontani dal presente: la Salerno dei Normanni, Messina, la Provenza dei trovatori, ambientazioni che isolano i racconti, li chiudono in un passato che l'autore sembra esplicitamente citare. La novella IV 9 è dettata «secondo che raccontano i provenzali» (§ 4), e la IV 5 spiega la canzone popolare riportata, dipende insomma dalla citazione. Il motivo del cuore nel calice richiama (forse anche nella mente di Boccaccio) la testa nel vaso nonché il cuore mangiato; la novella IV 5 funziona sostanzialmente come una *razo* della canzone citata alla fine e questa,²² a sua volta, richiama il genere biografico provenzale e dun-

²² Cfr. Bruni 1990, pp. 328-29.

que la *vida* del trovatore Guillem de Cabestany, fonte di IV 9. I rapporti intertestuali fra le tre novelle fanno appunto di esse un piccolo gruppo a parte, ancora legato per alcuni aspetti a un'ideologia del passato da cui l'autore sembra prendere le distanze trattandole come citazioni. Ripetiamo che in Boccaccio si coglie la tendenza a evitare situazioni violente, come appare anche evidente, per esempio, dal fatto che l'intera giornata, dedicata ad argomenti tragici, si chiude con una novella più leggera, ambientata proprio nella Salerno della prima novella della giornata, e inoltre dalle velate critiche a comportamenti eccessivi presenti in IV 9. Queste novelle, dunque, vanno lette nel contesto del libro, dove figurano come esempi in negativo (se non bastasse, per IV 1, la didascalica rivendicazione dei diritti della «carne» nel discorso di Ghismonda a Tancredi). Ma anche a prescindere da correzioni di lettura che gli utenti del *Decameron* dovranno ricavarci da sé, resta il fatto che la novella di Boccaccio, come genere, dà l'impressione di un recipiente vuoto, pronto ad accogliere pressoché tutto.

Una simile apertura del genere narrativo breve, che poi è fondamentale per tutta la narrativa moderna, breve e lunga, è un processo già in atto nella narrativa gallo-romanza e soprattutto francese del XIII secolo, che rappresenta, per molti aspetti, la «fonte» generica, l'antecedente più vicino alla novella italiana in quanto genere romanzo, per la forma oltre che per i contenuti. I due maggiori generi narrativi brevi antico-francesi, i *lais* e i *fabliaux*, tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo si distinguono con relativa chiarezza, nonostante l'identità della forma metrica (distici di *octosyllabes*) e di estensione (entrambi brevi, in opposizione al genere lungo del romanzo). Il *lai* infatti, quale viene definito dai poemetti di Maria di Francia e da altri anonimi, è un genere essenzialmente serio e di stile alto, mentre il *fabliau* si afferma come genere comico (termine che qui usiamo nel senso moderno di «giocoso») e di stile basso. Quali che siano gli ingredienti tematici di un *lai* o di un *fabliau*, il trattamento fornitone dai rispettivi autori non mirava in nessun caso a un risultato composito: nel senso che tutti gli elementi utilizzati da un autore di *lais* vengono orientati verso una conclusione seria o tragica, anche a dispetto di elementi leggeri (potenzialmente comici) eventualmente presenti; mentre nel *fabliau* tutti gli elementi sono orientati verso il comico. Analogamente, allo stile alto del *lai* corrispondono di norma personaggi e ambienti socialmente alti, allo stile basso del *fabliau* personaggi e ambienti socialmente bassi.

Questa distinzione tra i due generi dovette tuttavia attenuarsi ben presto. Fin dal primo quarto del XIII secolo cominciamo infatti a incon-

trare *lais* meno compatti nella loro struttura, e che incorporano elementi, per così dire, spuri. Nello stesso tempo alcuni *fabliaux* cominciano a trattare temi potenzialmente cortesi; ma l'introduzione di personaggi aristocratici e dotati di un linguaggio aulico ha lo scopo di distorcere e di parodiare il genere cortese, e i risultati sono testi (denominati ora *lais*, ora *fabliaux*) come il *Lai du Mantel mautaillié* o *Le Chevalier qui fist les cons parler*,²³ che usano a larghe mani materiali derivati dalla narrativa seria. La caduta di un confine netto tra il *lai* e il *fabliau*, e soprattutto l'affermarsi di procedimenti parodici, sono fattori importanti nella preistoria della novella, e dello stesso romanzo moderno. La parodia viene infatti a giocare una funzione di avvicinamento dei due generi.

Il genere serio, il *lai*, era espressione di idealità e di valori riconducibili, sebbene attraverso un filtro letterario, alla classe feudale, e, come questa classe, era un genere chiuso in se stesso. Il suo opposto, o se si vuole il suo rovescio carnevalesco,²⁴ il genere comico del *fabliau*, era un genere più vitale, in un certo senso più attuale, in grado di assorbire elementi dai generi che lo circondavano e di distorcerli per fini propri: nel *fabliau*, infatti, prima ancora che nella novella, confluiscono tradizioni narrative disparate, da Ovidio all'*exemplum* alla commedia elegiaca ecc., a parte quella della narrativa cortese.²⁵ La maggiore vitalità di questo genere, assicurata anche, occorre ricordarlo, dalla sua versatilità stilistica, vale a dire dalla sua adattabilità a un'udienza più varia grazie a più livelli di lettura e, spesso, alle diverse versioni dei singoli testi, portò alla fine a un incrinamento dei più rigidi canoni del genere serio, più statico e ormai quasi anacronistico in un periodo che vede anche la crisi e il rinnovamento del romanzo. Intorno alla metà del XIII secolo, il *lai* in senso stretto scompare per lasciare campo libero al genere antagonista del *fabliau*, che è tuttavia riuscito a far propri, seppure deformandoli, alcuni aspetti del vecchio genere. Il prodotto di questo processo è perciò un genere misto, né serio né comico, né alto né basso, distinguibile dal romanzo solo per le sue dimensioni, chiamato indifferentemente ora *lai* ora *fabliau*, oppure *dit* o *conte*.²⁶

Per dar conto di questo fenomeno bisogna anche considerare le mutate condizioni sociali e di pubblico a esso sottostanti. Un genere

²³ Cfr. Lee 1980, pp. 2-37, 38-85.

²⁴ Per l'impiego di questa nozione di Bachtin con riferimento ai *fabliaux*, cfr. Lee 1976.

²⁵ Cfr. anche le conclusioni di Rossi 1976, p. 14.

²⁶ Per una discussione più articolata di questa evoluzione cfr. Lee 1981-83.

come il *lais*, si è visto, è legato all'ideologia feudale, a un'ideologia singolare e monolitica che ne condiziona il messaggio, dirigendolo solo a questa classe, votata al mantenimento dello *status quo*. Allo stesso modo un genere come l'*exemplum*, più universale per quanto riguarda il suo pubblico ideale (e la presenza di un pubblico misto si riflette anche negli argomenti trattati), rimane comunque legato all'ideologia della Chiesa, ugualmente interessata a non modificare i rapporti di potere acquisiti, e alleata in questo, almeno nel Nord della Francia, dei grandi feudatari. L'egemonia di questi due gruppi comincia a essere minacciata sul finire del XII secolo dalla comparsa di una nuova classe borghese e mercantile, in un primo momento nelle regioni del Nord-Est della Francia: Piccardia, Fiandre, Champagne. Legato alla nascita dei nuovi agglomerati urbani è anche tutto un nuovo fervore intellettuale, generalmente noto come il Rinascimento del XII secolo, culminato, nella seconda metà del secolo e in quello successivo, nella fondazione delle università, dove si sarebbero fatte avanti idee non sempre conformi a quelle ortodosse. Viene così messo in crisi il vecchio ordine sociale e con esso i suoi valori, espressi anche nelle lezioni impartite dagli *exempla* e da testi cortesi come i *lais*. Si è spesso notato come nei *fabliaux* un genere che sembra irradiarsi proprio dalla Piccardia e che è basato formalmente (ed etimologicamente) sulla favola, non vi siano più «morali» nel senso che i racconti non ne traggono nessuna oppure traggono morali che non sono veramente illustrate dalla storia, oppure che sono morali immorali. Non ci sono insomma più le sicurezze di un tempo e tutto viene messo in discussione in un nuovo clima socio-culturale.²⁷ Il cambiamento avvenuto in questo periodo nel Nord-Est della Francia è parallelo a ciò che sarebbe poi successo nei comuni della Toscana tra Due e Trecento. Con questo non si vuole dire che vi è continuità fra gli sviluppi in Francia e la situazione contemporanea a Boccaccio, ma che quest'ultimo rappresenta un'evoluzione simile e ben più spinta rispetto a ciò che era avvenuto nelle regioni nordorientali della Francia nel secolo precedente. Entrambe le nuove situazioni sono riflesse nelle contemporanee evoluzioni del genere narrativo breve, che mette in dubbio le vecchie certezze, rendendo più attuali e più problematiche le vicende narrate. Il *fabliau*, allargato nei suoi contenuti, nei suoi termini di riferimento, rappresenta dunque la vera fonte generica della novella, prima del *Novellino* e poi del *Decameron*, non tanto nel senso

²⁷ Cfr. Schenk 1981.

che precede immediatamente la comparsa della novella, ma perché porta il genere breve su una strada parallela a quella che sarà poi battuta e superata dal genere italiano sviluppatosi in condizioni storico-culturali analoghe. A riprova di ciò basta vedere che quando un *fabliau* costituisce la fonte di Boccaccio, come in IX 6, novella discussa sopra, essa sembra richiedere meno aggiustamenti e distorsioni per rientrare nell'economia globale del *Decameron* che non le tematiche cortesi che sono alla base di IV 9 o V 4. La novella di Boccaccio sembra dunque portare alle estreme conseguenze la graduale contaminazione e dissoluzione dei generi narrativi brevi già avviata un secolo prima in Francia. Tuttavia, a differenza dei suoi archetipi francesi, la novella non si esaurisce in una parodia simmetrica di ideali ormai improbabili, e riesce a imporsi come il genere narrativo breve per eccellenza proprio mediante la sua apertura alle fonti più contraddittorie e grazie all'incorporazione in sé di molteplici «voci» di diversa provenienza.²⁸

La novella, così come appare concepita da Boccaccio, introduce un'altra importante innovazione rispetto alla tradizione gallo-romanza e perfino rispetto al *Novellino*, la cui struttura originale è stata offuscata dalle vicissitudini della tradizione manoscritta: intendiamo la presenza della cornice. La cornice è un tratto caratteristico della tradizione esemplaristica orientale, introdotta in quella occidentale dalle traduzioni latine di opere come la *Historia septem sapientium* oppure il *Liber Kalilae et Dimnae*, nonché dal successo di un'opera come la *Disciplina clericalis* di Pietro Alfonso, ebreo convertito e dunque ancora legato a modelli orientali. La tradizione esemplaristica occidentale, le grandi collezioni di *exempla* come i *Sermones vulgares* di Iacopo di Vitry o il *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus* di Stefano di Borbone non prevedevano un collegamento tra i racconti per mezzo di una cornice narrativa, ma organizzavano semmai il materiale su basi tematiche, come forse faceva ancora l'anonimo autore del *Novellino*. Si pone così anche una questione che riguarda la fonte della cornice.²⁹ Mentre è senz'altro possibile, o più che probabile, che Boccaccio fosse a conoscenza di modelli precedenti come la *Historia septem sapientium* o la *Disciplina clericalis*, non va neanche sottovalutata l'ipotesi che il modello alla base della struttura del *Decameron* sia da cercare nell'opera di Dante. A questo proposito tenderemmo a dare ragione a

²⁸ Cfr. Delcorno 1986 e, più recentemente, Meletinskij 1986, pp. 308-15.

²⁹ Sull'argomento cfr. Picone 1988a, che propende per una fonte nell'esemplaristica di origine orientale, nonché Picone 1988b e Varvaro 1985.

Luciano Rossi, che pensa che tale fonte non sia tanto la *Commedia* quanto piuttosto la *Vita nuova*.³⁰ Secondo noi, l'alternanza, in questa opera, tra verso e prosa viene ricalcata nel *Decameron* nell'alternanza tra il discorso delle novelle e il discorso della cornice (nonché delle rubriche, che, la cui paternità è rivendicata nella *Conclusione dell'autore*) che lo commenta e le liriche conclusive delle singole giornate. Sembra, dunque, che la *Vita nuova* abbia costituito un antecedente molto più importante per Boccaccio che non le fonti orientali, considerato anche il peso che ha avuto Dante sulla sua intera opera.

La *Commedia* ha comunque fornito, s'intende, il modello per altri aspetti del *Decameron*, a cominciare dal numero delle novelle. L'idea, per esempio, di dare ai protagonisti i nomi di persone realmente vissute, attualizzando così la materia, sembra da mettere in relazione ai personaggi veri della *Commedia*. Molti dei protagonisti del *Decameron* sono anche presenti nell'opera dantesca, come il già menzionato Lizio da Valbona citato insieme a un Manardi in *Purg.* XIV 97. Più pertinente ancora, però, è il modello fornito dalla *Commedia* per ciò che concerne la mescolanza all'interno dell'opera di livelli stilistici diversi, ricalcando così le diverse sfaccettature della realtà, un aspetto, questo, esplicitamente sottolineato da Boccaccio nella *Conclusione dell'autore*.³¹

I diversi livelli stilistici non solo sono presenti nelle novelle, legati come si è visto alla compresenza delle diverse fonti, ma lo sono anche nei dialoghi della cornice. Qui si esprimono le diverse voci dei singoli narratori, ognuno con la sua caratterizzazione, che pesano sulla direzione che prende la narrazione delle singole novelle. La mancanza di una morale fissa nelle novelle, di cui abbiamo già detto sopra, che fa sì che alla fine il *Decameron* sembri in qualche modo rivelare delle contraddizioni morali al suo interno, è anche dovuta al fatto che le novelle rappresentano il punto di vista dei diversi narratori del racconto-cornice, che illustrano bene come «conviene nella moltitudine delle cose diverse qualità di cose trovarsi». ³² Il *Decameron* mette in scena l'immensa diversità del mondo e in ciò è ovviamente una commedia umana rispetto alla commedia divina di Dante,³³ ma come questa realizza, parafrasando Contini, la prima poliglottia dei generi letterari messa in atto da un autore moderno.³⁴

³⁰ Cfr. Rossi 1985, pp. 17-18.

³¹ Cfr. ancora Rossi 1976, p. 14, e 1985, p. 18; e inoltre Bruni 1990, pp. 289-302.

³² La mancanza di un singolo punto di vista nel *Decameron* è discussa, tra gli altri, da Mazzotta 1986, pp. 264-68, e da Bruni 1990, p. 273.

³³ Cfr. Branca 1950, p. 29.

³⁴ Cfr. Contini 1951, p. 171.

Il termine «poliglottia» richiama in mente «polifonia», o «pluridiscorsività», concetti-chiave nella teoria della formazione del romanzo moderno proposta da Bachtin, che giustamente osserva come la polifonia, la presenza appunto di voci diverse all'interno di un testo, sia tipica del Rinascimento, periodo in cui l'uomo comincia a rappresentarsi se stesso e la realtà multiforme che lo circonda.³⁵ Così, Bachtin non considerava il romanzo medievale come polifonico,³⁶ ma scorgeva la presenza di polifonia in molte forme letterarie medievali esterne a questo genere, tra cui i *fabliaux*. Tra il *fabliau* e il romanzo moderno una tappa fondamentale è la novella, genere in cui anche Šklovskij scorgeva le origini del romanzo.³⁷ Nasce così il sospetto che Boccaccio sia non solo responsabile della codificazione ultima della novella, ma anche l'autore del primo romanzo moderno italiano.

Sottolineiamo qui il termine autore. Boccaccio non è un semplice rimaneggiatore di testi precedenti, e questo è ovviamente anche dovuto al cambio nel clima culturale rispetto all'epoca in cui le sue fonti medievali hanno visto la luce. Siamo ormai già quasi in pieno Umanesimo, quando l'influenza della cultura classica pone di nuovo l'autore come responsabile unico della sua opera, mentre nel Medioevo gli autori, spesso anonimi, rimandavano all'autorità delle loro fonti quando non a Dio in persona. In ogni caso, si era assistito a un lento cambiamento di tale atteggiamento durante il XIII secolo, in cui da un lato la diffusione del commento aristotelico agli autori classici, imperniato sulla figura dell'autore, e la comparsa di testi pseudo-(auto)biografici dall'altro, avrebbero concentrato l'attenzione sull'autore dietro il testo.³⁸ Questa doppia tendenza si fonde, in Italia, nelle opere di Dante, commentatore di se stesso nella *Vita nuova* e nel *Convivio*, prima ancora che nella *Commedia*. Dopo il modello dantesco, in Italia almeno, non era più concepibile la figura dell'autore-rimaneggiatore, o dell'autore che si lasciava rimaneggiare, come ancora accadeva, per esempio, all'anonimo autore del *Novellino*. La presenza di Boccaccio, autore del *Decameron*, è dunque forte e si esplicita in un primo luogo nel già accennato ricorso alla cornice. La cornice, oltre a fornire un luogo per il commento alle novelle, soprattutto trasforma una collezione miscelanea di racconti in un'opera unitaria, in un *libro* appunto, come già prima Dante aveva

³⁵ Cfr. Bachtin 1975, pp. 67-230.

³⁶ In proposito cfr. Segre 1984, pp. 61-84.

³⁷ Cfr. Šklovskij 1925, pp. 91-95.

³⁸ Cfr. il panorama tracciato in Huot 1987, Minnis 1984, e inoltre Lee 1993.

fatto per una collezione miscelanea di canzoni e di sonetti nella *Vita nuova*.³⁹

L'unitarietà dell'opera viene ancora rafforzata dalla rielaborazione stilistica a cui vengono via via sottoposte le diverse fonti nel senso che si è descritto. Va notato come Boccaccio tenda a evitare situazioni potenzialmente drammatiche, spesso facendo concludere le novelle con un gesto o una parola intelligente, come nella novella della culla (ix 6) su cui già ci siamo intrattenuti. Tale tratto è già presente nel *Novellino*, che si propone di fare memoria «d'alquanti fiori di parlare». ⁴⁰ Il raffronto tra le novelle del *Novellino* e le sue fonti conferma questa tendenza e giustifica il nuovo significato della parola novella che sarà anche recepito da Boccaccio. «Novella – scrive Picone – è la parola detta con arte: la trascrizione della parola che ha portato chi l'ha pronunciata alla salvezza terrena e all'affermazione mondana»: ⁴¹ la parola dunque, il «bel parlare» con cui l'uomo, grazie alla sua capacità di fare un uso intelligente, si salva, come i personaggi delle novelle. Se questa insistenza sulla parola pronta nei novellieri toscani può essere messa in rapporto, come lo è spesso, con la nuova cultura della borghesia mercantile fiorentina, ⁴² essa è anche parte integrante di una nuova concezione dell'arte del narrare. A questo proposito, come osserva ancora Picone, l'intera sesta giornata del *Decameron* è dedicata a «chi con alcun leggiadro motto, tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o pericolo o scorno», e si apre con la novella della madonna Oretta in cui viene interrotta la novella di chi non sa raccontare bene. ⁴³ Il bel parlare, dunque, coinvolge tutti: i personaggi delle novelle, i personaggi della cornice che le narrano e, ovviamente, l'autore. La presenza dell'autore si fa sentire soprattutto in questa preoccupazione per lo stile narrativo, stile che plasma le fonti di origine più diversa, le molti «voci», appunto, del testo, sottoponendole a una rielaborazione retorica unitaria che servirà a rinnovare il genere narrativo breve in modo da toglierlo dall'ambito dei generi marginali e fare di esso qualcosa di nuovo, la *novella*, appunto. Prova della preoccupazione di Boccaccio per la forma dell'opera è del resto la sopravvivenza del manoscritto autografo del *Decameron* che, insieme con gli autografi petrarcheschi, rappresenta una novità assoluta nella tradizione mano-

³⁹ Cfr. Picone 1992, pp. 173-74.

⁴⁰ Cfr. Segre 1959b.

⁴¹ Picone 1993b, p. 610.

⁴² Cfr., per esempio, Padoan 1964, pp. 100-14.

⁴³ Cfr. Picone 1989, pp. 141 e 151.

scritta di opere romanze, nonché nel modo in cui l'autore e dunque il pubblico concepisce il proprio ruolo. Boccaccio, come autore, potrà solo essere imitato, copiato, non rimaneggiato.

È interessante, infine, notare che quando Boccaccio serve da modello ad altri autori, la sua novella «aperta» sembra essere stata oggetto di un'involuzione in senso contrario. Bastino un paio di esempi. La novella cxxxiv di Sercambi è basata sulla novella iv 9 del *Decameron*, ma non sulla *vida* provenzale; Sercambi ora prende parte per il marito e approva l'uccisione di amante e moglie, mentre il racconto provenzale lo condanna e Boccaccio, come si è detto, non prende posizione. ⁴⁴ Più chiaro ancora è il caso dell'ultima novella del *Decameron*, quella di Griselda. La novella ebbe una fortuna immensa e numerosissimi rifacimenti in diverse lingue. Nella versione di Boccaccio, però, per dirla con Olsen, esistono delle lacune che vanno colmate dai lettori, oppure dai rifacitori, rifacitori anche illustri come Petrarca, Sercambi, Chaucer: «Il mezzo più efficace per colmare le lacune è di fare ricorso all'interpretazione figurale o di inserire tale materia in un genere a costruzioni forti (*exempla*, vite di donne illustri, fiabe)». ⁴⁵ Il cerchio si chiude e si ritorna al punto di partenza: *exemplum* o racconto popolare. I rifacimenti delle novelle del *Decameron* spesso le spogliano proprio di quegli elementi che caratterizzavano l'elaborazione boccacciana delle fonti e che ne segnavano la novità.

⁴⁴ Cfr. Rossi 1974, III, pp. 59-63, e Bruni 1990, pp. 246, 249.

⁴⁵ Olsen 1990, p. 264. Cfr. anche Olsen 1988 e ancora Picone 1992.