

LUCA BADINI CONFALONIERI

LUCA BADINI CONFALONIERI

Madonna Oretta e il luogo del Decameron

Madonna Oretta e il luogo del 'Decameron'

Estratto da

L'ARTE DELL'INTERPRETARE

studi critici offerti a Giovanni Getto

L'ARCIERE

LUCA BADINI CONFALONIERI

Madonna Oretta e il luogo del Decameron

Dopo l'episodio dell'alterco tra i servi Licisca e Tindaro Elissa comanda a Filomena di dar principio alle novelle della VI giornata per cui è fissato il tema « di chi con alcun leggiadro motto, tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o pericolo o scorno »¹. Il tema dei « motti » era già stato argomento di diverse novelle della prima giornata. Proprio Elissa, nella I, 9, aveva dato l'esempio di un « mordere » — efficace aldilà delle intenzioni — operato da « una donna di Guascogna » nei confronti della viltà del « re di Cipri ». Con gli stessi termini con cui dopo di lei, nella I, 10, Pampinea prendeva la parola, qui inizia a parlare Filomena, in esplicita ripresa. È consueto a questa novellatrice — « pallida satellite di Pampinea » come la definisce Branca² — riallacciarsi alle parole e all'operato della compagna ma aggiungendovi poi sempre un'appendice non in contrasto ma in complemento³. Qui si tratta però di un esplicito « gioco » sulla struttura: il riallacciarsi è una « citazione » a distanza. Allora l'intervento di Pampinea era consistito in due parti. La prima era una messa a punto marcatamente polemica con l'oggi sul fatto che « poche o niuna donna » era « rimasta » « ... la quale o ... 'ntenda alcun leggiadro [motto] o a quello, se pur l'intendesse, sappia rispondere ». La seconda aggiungeva che, per la verità, « così come nell'altre cose, è in questa [il motteggiare] da riguardare e il tempo e il luogo e con cui si favella, per ciò che talvolta avviene che, credendo alcuna donna o uomo con alcuna paroletta leggiadra fare altrui arrossare, non avendo ben le sue forze con quelle di quel cotal misurate, quello rossore che in altrui ha creduto gittare sopra a sé l'ha sentito tornare » ed esemplificava subito l'affermazione con la novella della donna bolognese che pensando di « far vergognare » maestro Alberto ne è invece vergognata. Si trattava, nella sua globalità, di una riflessione conclusiva che in qualità di regina Pampinea si sentiva di dover fare traendo le fila della giornata e avendo certo anche in mente la I, 9 appena narrata da Elissa, con questo « trafiggere » operato dalla Guasca in un tempo lontano un secolo e mezzo (e anche l'altro motto efficace di donna della giornata, quello della marchesana di Saluzzo, è dell'epoca della III

crociata) che peraltro, non correttamente inquadrato, poteva incitare le donne a non calibrati motteggi (un altro elemento del suo intervento era costituito dal ribadire certe particolarità e competenze femminili in relazione agli uomini: non è un caso che sia un dotto bolognese, maestro Alberto, a rintuzzare il poco prudente motteggiare della donna dell'ultima novella). Qui l'*incipit* di Filomena (che si stacca dall'ambito basso della lite tra i servi — e in particolare delle parole di Licisca che è proprio sua «fante» — non solo per il carattere squisitamente retorico della similitudine ma anche, in più, per quel che di «letterario» e «riflesso» giunge al lettore con la percezione della ripetizione) se riprende quasi testualmente la prima parte della polemica di Pampinea diverge in opposizione dalla seconda e dalla connessa esemplificazione: la donna protagonista non è vergognata ma al contrario brilla per un «cortese impor di silenzio fatto ... a un cavaliere». Se pure cioè anche Filomena dichiara preliminarmente che «oggi poche o non niuna donna rimasa ci è, la qual ne sappi ne' tempi oportuni dire alcuno [motto] o, se detto l'è, intenderlo» (si noti la variante rispetto a Pampinea: allora si trattava di «intendere» e di «rispondere», qui di «dire» e di «intendere», con una accentuazione quindi dell'aspetto «attivo», e di iniziativa, della donna⁴), l'esemplificazione è proprio di un motto da una donna «a tempo detto», e da una donna, come è madonna Oretta, dell'«oggi». Il contesto di inquadramento ideologico non è in realtà cambiato (si ricordi, tra l'altro, che era stata proprio Filomena ad aver dichiarato fin dall'Introduzione alla I giornata «Noi [donne] siamo mobili, riottose, sospettose, pusillanimi e paurose» con un *topos* ideologico che, echeggiato subito da Elissa, si ritroverà integro in bocca di Emilia nella IX giornata). Solo che, appunto, Filomena si proietta dalla parte dell'«oggi» e in essa anche, anzi, di quella positività nei costumi femminili di cui proprio le donne della «onesta brigata» sono rappresentative⁵.

Ed ecco allora la novella di madonna Oretta e le suggestive indicazioni di Getto dove affermava che «la novella si pone come uno specchio terso e preciso della vita della cornice»⁶ e, ancora, «l'ideale che in quel momento preciso stanno vivendo i dieci novellatori, i nove che ascoltano e l'uno che racconta, l'ideale cioè della bella espressione, dell'uso sapiente della parola, diventa l'ideale affermato nella concreta poesia della novella»⁷. È partendo da esse che Almansi è giunto a proporre una lettura metanarrativa della pagina⁸ che, ripresa da Freedman⁹ (cui spetta il merito — scrive la Corti — di «aver reperito la non facile fonte di questa novella nella tradizione enigmistica medievale»), ha poi condotto alla recente proposta di interpretazione in chiave di *mise en abyme* dell'intero *Decameron* avanzata proprio dalla Corti: «... il cavaliere ... può essere ... non solo il narratore-personaggio della novella, ma il narratore-autore, che, allusivamente, proprio a metà del *Decameron*, recupera il *topos* della difficoltà di 'cavalcare' e 'far cavalcare' entro l'orbe narrativo; non è scritto di lui che 'inteso il motto e quello in festa e in gabbo preso, *mise mano in altre novelle* e quella che cominciata aveva senza finita lasciò stare'? (nostra la sottolineatura). Madonna Oretta,

dice Freedman giustamente, riproduce la donna saggia e capace di giochi verbali della tradizione enigmistica: aggiungiamo che, in chiave metanarrativa, come sostituto borghese della Musa invocata a metà dell'opera non ci starebbe male »¹⁰.

Vien subito da postillare che l'indicazione di Oretta come « Musa » potrebbe trovare benissimo inquadramento e conferma nel contesto dei precisi ragguagli sulle Muse che Boccaccio dà nell'introduzione alla IV giornata. Ma a voler procedere con ordine il primo problema su cui mi pare bene fermarmi è quello, cui si è accennato, della « fonte » della novella.

Le pagine del Freedman mi paiono a questo proposito interessanti e importanti ma né esaustive né pienamente convincenti. Giustamente sia la Corti nel passo citato sia Branca nel commento alla ed. Einaudi del *Decameron* parlano rispettivamente di « tradizione enigmistica medievale » e di diffusione di temi in generale e dell'« enigma del cavallo » in particolare non insistendo come fa Freedman nell'indicazione della *Compilatio singularis exemplorum* e del *Sefer Saasiùm* come precise « fonti »¹¹.

Del resto lo stesso Freedman osserva che, rispetto a quelle che indica come fonti, il Boccaccio passa da un enigma a una metafora. Per conto mio, mantenendo dallo studio di Freedman la preziosa indicazione non tanto di fonti singole quanto appunto di « tradizione » (compresa quella, sottolineata dalla Corti, della donna saggia e capace di giochi verbali), vorrei proporre un altro testo, giocato già proprio su metafora, e per molti aspetti ben più paradigmatico. Si tratta di due brani del *De Oratore* di Cicerone e, in particolare, guarda caso, proprio di quello di *incipit* e quello di *explicit* dell'*excursus de ridiculis* del libro II, e cioè della parte sui motti di spirito, su quello che è il tema anche della nostra sesta giornata. Il *De oratore* era conosciuto nel medioevo attraverso redazioni mutili. Sabbadini dà come « comunemente note » tra le opere retoriche di Cicerone « *De invent.*, *Rhet. ad Her.* (ps. Cic.), *De oratore* e *Orator* (mutili) »¹² (laddove il *Brutus* rimase sconosciuto fino alla scoperta del *Laudensis* nel 1421). Nelle redazioni mutili i nostri due brani sono presenti (sono presenti ad esempio nella più grande famiglia che è quella di codici derivati dall'*Abricensis* 238: Heerdegen ne esaminò 37¹³). La mancanza, nell'*Abricensis*, della parte centrale dell'*excursus* — presente in completezza in un codice mutilo di minor diffusione, l'*Harleianus* — non fa che mettere ancora più in rilievo la importanza dei nostri due passi (mantenendo al centro comunque indicazioni generali ed esemplificazioni sulle facezie). De Nolhac¹⁴ e con lui Sabbadini¹⁵ affermano che Petrarca conosceva il *De oratore* mutilo. Si può perlomeno dire, in definitiva, che è probabile che Boccaccio lo conoscesse, anche eventualmente attraverso la lettura in centoni circolanti¹⁶: certo era oggettivamente preda ghiotta per il suo autore e l'argomento (per chi di « motti » doveva scrivere...).

Ma ecco i due passi. Il primo precede immediatamente la trattazione che Giulio Cesare Strabone, cui è stata affidata, farà *de ridiculis* con questo scambio tra Crasso e Antonio:

« Verum te, Caesar, audiamus, ut ad Antonii reliqua redeamus ».

Et Antonius: « Perpauca quidem mihi restant, inquit; sed tamen defessus iam labore atque itinere disputationis meae requiescam in Caesaris sermone quasi in aliquo peropportuno deversorio »¹⁷.

Ed ecco, ed è il secondo passo, come Strabone alla fine di tutto l'*excursus* sui motti spiritosi, spiritosamente conclude:

« Sed iam tu, Antoni, qui hoc diversorio sermonis mei libenter acquituum te esse dixisti, tamquam in Pomptinum deverteris, neque amoenum neque salubrem locum, censeo, ut satis diu te putes requiesse et iter reliquum confincere pergas »¹⁸.

Non c'è in questi passi il « cavallo » che il Boccaccio desumerà dalla diffusione medievale dell'enigma del cavallo ma c'è l'uso metaforico in contesto di motti arguti e, anzi, proprio la stessa funzione del riprendere una metafora che era stata usata per presentare positivamente un parlare per piegarla ad un senso opposto, negativo, che sottolinea umoristicamente l'esigenza di concluderlo (il tutto in entrambi i casi in un contesto di viaggio) (qui per senso autoironico, in Boccaccio come arguto e garbato ammonimento per togliersi d'impaccio). Si tratta della funzione essenziale della novella del Boccaccio testimoniata qui e non nei brani indicati da Freedman.

Ma ritorniamo ora all'interpretazione della nostra novella. Quello che mi pare in primo luogo necessario fare è, accettata la proposta di lettura in chiave metanarrativa, verificarne nel testo le spie puntuali, coglierne più in particolare (nei particolari) le manifestazioni e le implicazioni¹⁹. E poiché non di simbolo né di allegoria qui si tratta ma del *testo* stesso che opera — possiamo dire con Ricoeur — « l'analogie en donnant l'analogue »²⁰ non resta che rinvenire tali rapporti. Ancora Getto, anzitutto, ci guida, dove sottolinea l'affermazione di Oretta « in contado come noi siamo » e anche il « suo andare 'per via di diporto passeggiando', come appunto fanno le donne e i cavalieri della cornice »²¹. Fanno sistema con questi altri elementi, come il « piacevolmente disse » riferito ancora a Oretta o il prendere il cavaliere « in festa e in gabbo » il motto, che ci riportano alla raffinata *souplesse* della brigata e anzi, il « piacevolmente disse », proprio ai modi con cui molte novellatrici prendono la parola²². Come in tali forme, nell'esatto centro del *Decameron*, la VI, 1 viene a rappresentarne la *mise en abyme*, si sarebbe tentati addirittura di intravedere, nell'esatto centro della V, 1, riflessa la sua stessa immagine: ed ecco il novelliere che parla « or ... replicando una medesima parola, e ora indietro tornando e talvolta dicendo: 'Io non dissi bene' » dove potrà leggersi la ripetizione che Filomena fa di Pampinea, il tornare indietro all'inquadratura iniziale della cornice e poi proprio, qui, l'« Io non dissi bene »... Ma non giova particolarmente giocare in maniera al tempo stesso fantasiosa e rassicurante alla *mise en abyme* in questi termini (e viene in mente una recente confessione di Derrida: « Je n'ai jamais voulu abuser de l'abîme, ni surtout de la mise 'en abyme'. Je n'y crois pas très fort, je me méfie de la confiance qu'au fond

elle inspire, je la crois trop représentative pour aller assez loin, pour ne pas éviter cela même vers quoi elle prétend précipiter »²³). La riflessione analogica deve comprendere piuttosto il legame tra il luogo della novella di madonna Oretta e il luogo del *Decameron*, dove con « luogo » si intende lo spazio dell'esserci dei due « racconti ». Ora è chiaro, intanto, che quello di *mise en abyme* non è un concetto rassicurante e ci richiama, anzi, l'*Abgrund* nietzschiano²⁴ o, appunto, la *différance* derridiana²⁵, sfondamento, deriva, slittamento infiniti. Per la stessa inclusione concentrica di piani di racconto che Freedman notava nella nostra novella (« vale la pena di tenere in mente quale piano di narrazione stiamo esaminando: l'autore Boccaccio narra ai suoi lettori come Filomena racconta una novella ai suoi nove compagni su come un certo cavaliere ha raccontato male una novella a Madonna Oretta! ») pur senza trarne appieno le conseguenze²⁶, viene in mente un recente intervento su « I livelli della realtà in letteratura » di Italo Calvino, che terminava in questo modo, con chiara suggestione derridiana: « Il punto fondamentale della mia relazione forse è proprio questo: la letteratura non conosce la realtà ma solo *livelli*. Se esista la realtà di cui i vari livelli non sono che aspetti parziali, o se esistano solo i livelli, questo la letteratura non può deciderlo. La letteratura conosce *la realtà dei livelli* e questa è una realtà che conosce forse meglio di quanto non si arrivi a conoscerla attraverso altri procedimenti conoscitivi. È già molto »²⁷. Quello che occorrerà allora notare è, subito, una dichiarazione centrale della nostra pagina, ed è che il racconto del cavaliere non solo non ci perviene nella sua forma infelice ma, soprattutto, è racconto di una inattingibile novella che è « nel vero da sé era bellissima ». Calvino ricordava a proposito del canto delle Sirene nell'*Odissea* (che tanta fortuna interpretativa ha avuto, da Rabelais a Kafka...), una famosa pagina di Blanchot che lo interpretava come un aldilà dell'espressione da cui Ulisse, dopo averne sperimentato l'ineffabilità, si ritrae, ripiegando dal canto al racconto sul canto²⁸. Verrebbe da pensare, qui, a una metafora d'origine, all'attuazione di quelli che Dällenbach definisce « Les paradigmes qui s'imposent pour métaphoriser le lieu d'un récit dominé par la métaphisique »²⁹: « ... la réalité originaire s'expose presque toujours à coïncider avec un *écrit* dont l'authenticité est hors de cause (manuscrit, parchemin, lettre autographes) ou avec une parole intégrale (voix, chant, musique) qui, en même temps que fondatrice, s'affirme essentiellement mélodieuse; et que, dans la mesure où le texte expérimente comme *manque* l'absolu qu'il s'impose, sa rhétorique ne peut que rejeter celui-ci outre-tombe, dans une antécédence fictive qui fait apparaître le présent narratif comme le temps décalé de la perte irrémédiable, mais aussi du souvenir, de l'écoute lointaine, du déchiffrement et de l'évocation restitutive (et substitutive) de cette origine ... »³⁰. E si direbbe, allora, che in questo passo Boccaccio, nei termini « rimessi »³¹ e mondani che distinguono il suo *Decameron* dalla *Commedia*, non faccia che riproporre il problema già di Dante del rapporto tra il « dire » e il suo « assemblare », tra il « libro memoriale » e

il racconto di esso, con lo stesso senso, appunto, di mancanza, di inadeguatezza, confessato al lettore durante il cammino. Senonché in realtà a Boccaccio come a madonna Oretta non fa tanto problema l'inadeguatezza a un ideale assoluto (del resto al cavaliere, come sovente ai narratori del *Decameron*, era aperta la scelta tra le diverse possibili « belle novelle del mondo » che gli venivano alla mente) ma l'inadeguatezza, piuttosto, alla funzione che il novellatore si è assunto in rapporto al suo pubblico. Se volessimo riportare la situazione che provoca il motto di madonna Oretta dentro all'argomento generale della giornata (« si ragiona di chi con alcun leggiadro motto, tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o pericolo o scorno ») dovremmo parlare proprio di una « perdita », ma in questo senso, e che si tramuta poi in « pericolo » se non anche in « scorno ». Attraverso l'arte della parola, la retorica, il saper dire, che è l'aspetto maggiormente enfatizzato della novella, Boccaccio non mira a portare una verità assoluta, nel modo, direbbe Lacan, di un rapporto duale proprio all'immaginario, ma a far sorgere, nell'ordine simbolico di un rapporto interpersonale aperto all'Altro, lo spazio del riconoscimento.

Quel che mi pare è che il « motto di spirito » nel caso della nostra novella, ma non solo (vorrei che si avessero presenti qui almeno altre due novelle brevissime, e relativamente « neglette », la I, 9 e la VI, 8), svolge la funzione dell'« interpretazione » nella terapia psicoanalitica³². Attraverso di esso viene introdotta una posizione « terza », un rapporto triadico dove precedentemente (re « cattivo » della I, 9 e, qui, cavaliere mal parlante) dominava l'accecamento e l'appiattimento. Quello che succede alla Cesca nella VI, 8, potrebbe essere preso, in questo senso, come un caso di interpretazione mancata o fuori tempo.

Ma riscendiamo un poco alle concrete determinazioni della nostra pagina: si ha un camminare « da un luogo ad un altro », « di là onde ... a colà dove ». Le righe sulla reazione di madonna Oretta al dir male del cavaliere hanno certo in sé un che di divertita esagerazione quanto ad una astratta verosimiglianza (« Di che a madonna Oretta, udendolo, spesse volte veniva un sudore e uno sfinimento di cuore, come se inferma fosse stata per terminare ») ma vanno proprio interpretate letteralmente nella loro funzionalità narrativa: il dire del cavaliere non solo non aiuta ma rende difficile doloroso e infine insostenibile l'andare avanti, il percorrere il tragitto che è da compiersi³³. Si confronti allora l'effetto catalettico che ha qui il « pessimamente ... proferire » con, a contrasto, l'effetto « svegliante » che hanno le parole della donna di Guascogna in quella I, 9 a cui ci siamo riferiti (« Il re, infino allora stato tardo e pigro, quasi dal sonno si risvegliasse, ... »). Quello che manca al cavaliere e che la donna di Guascogna invece possiede è, com'è chiaro, la retorica. Ma per l'appunto non è necessario andare fino alla I, 9 per trovare, opposto all'eloquenza « assente » del cavaliere, il correlativo efficace: giocando sui termini (perché « riscuotersi » qui può legittimamente, nel contesto di V, *Conclus.*, significare solo « rifarsi »,

« difendersi » e non « svegliarsi ») potremmo dire che, grazie all'intelligenza di madonna Oretta, la nostra pagina ci rappresenta anche la funzione del cavaliere che « con alcun leggiadro motto tentato, si riscuote »³⁴ in modo del tutto analogo proprio al « Re di Cipri » che « da una donna di Guascona trafitto, di cattivo valoroso diviene ». L'efficacia delle parole delle due donne sta proprio nel loro costituirsi a supporto di quello che Aristotele chiamava il « riconoscimento » ossia il « mutamento da ignoranza a conoscenza »³⁵. Non ho parlato per esse di « specchio » della vita del ricettore per evitare il rischio di una confusione terminologica (e non solo terminologica) se per Lacan lo « specchio » è tipico dei miraggi narcisistici di un rapporto duale nell'ordine dell'immaginario e qui, al contrario, lo spazio che si apre è, come ho insistito, triadico, e nell'ordine del simbolico, spazio appunto in cui la parola non è solo « parola del soggetto » ma « è aperta alla catena senza fine — ma certo non indefinita perché si richiude — delle parole in cui nella comunità umana si realizza concretamente la dialettica del riconoscimento »³⁶. Non a caso, nell'apologo della VI, 8, proprio giocato sullo « specchio », la parola di Fresco rimane opaca e inoperante proprio per un ricettore come la Cesca chiuso letteralmente nei miraggi narcisistici del proprio io (« disse che ella si voleva specchiar come l'altre »)³⁷. Le parole del motto, « quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter » secondo insegnava Cicerone,³⁸ ottengono — se si vuole sostituire ad Aristotele un riscontro presente alla cultura del nostro autore — quello che Boccaccio ricopiava dall'amato Seneca sullo Zibaldone Magliabechiano sotto la dicitura « De salute »: « 'Initium est salutis noticia peccati'. Nam qui peccare se nescit corrigi non vult ... »³⁹.

Il tempo della comprensione e della decisione è praticamente azzerato: ovvero l'effetto di attivazione è immediato. « Comprensione » e « decisione »: perché il « riconoscimento » è legato ad una « adeguazione », all'inserimento in un « ordine », a una « risposta » di « responsabilità »⁴⁰. Così il cavaliere della VI, 1, come il re della I, 9, ritornano ad assolvere la loro funzione. La nostra VI, 1, come la cornice del *Decameron*, è infatti, giova ricordarlo, in un quadro di « diporto », di « piacere » ma allo stesso tempo, inscindibilmente, di ordine, di attribuzione di precise funzioni. Il compito che il cavaliere si è assunto di novellare non a caso è indicato analogo a quello inerente al suo stato sociale. E il suo non assolverlo acconciamente (a « Messer lo cavaliere » infatti « forse non stava meglio la spada allato che 'l novellar nella lingua ») provoca, abbiamo visto, proprio « sofferenza » e l'intervento di Oretta che « piacevolmente » ripristina a un tempo « piacere » e giusta economia di funzioni⁴¹. Si tratta proprio della stessa compresenza di « piacere » e « ordine » che domina anche la cornice, e che era stata subito definita, nella prima giornata, dalle parole della neoletta regina Pampinea: « Acciò che io prima esemplo dea a tutte voi per lo quale, di bene in meglio procedendo, la nostra compagnia con ordine e con piacere, e senza alcuna vergogna viva e duri quanto a

grado ne fia ... »⁴² e alla cui precisa individuazione Bárberi Squarotti ha dedicato pagine fondamentali⁴³. Indubbiamente si dovrà dire che l'« immaginario testuale » del *Decameron* mira a un « ordine » anche politico-sociale. Proprio al contrario di quello che scriveva Russo sottolineando nella prima giornata un « atteggiamento ... antigerarchico »⁴⁴ la I, 9, riconferma in realtà una gerarchia (il re deve esercitare la sua funzione di garante della giustizia) secondo una modalità che Getto ha ben indicato come caratteristica del *Decameron*⁴⁵. Così nella VI, 1, nota Baratto, « il dubbio che il Boccaccio esprime sulle qualità del cavaliere ... è in realtà storicamente importante, perché il pregio della spada, che era valore tipicamente cavalleresco, deve allearsi, per il Boccaccio, al pregio della parola chiara e pertinente: e testimonianza, in modo emblematico, il trapasso da una nobiltà feudale, guerriera, a una nobiltà cittadina, intellettualmente raffinata »⁴⁶. La « posizione » del Boccaccio è certo nel senso con perizia descritto da Padoan⁴⁷ e su cui ora insiste provocatoriamente da parte storica Cardini⁴⁸ (momento di « rifeudalizzazione »: riscoperta di valori cavallereschi in parallelo col sorgere delle tendenze signorili anche se facendo valere in essi le esperienze culturali della civiltà cittadina e comunale) più che in quello, spesso mal vulgato, di civiltà *tout-court* « borghese » o « cittadina ».

Ma non è su questo « ordine » che vogliamo ora fermarci. Getto scriveva che « il motto finisce con l'essere, in questa e nelle novelle successive, un mero pretesto, il simbolo riassuntivo di un intero costume, di tutta una visione di vita »⁴⁹: di quel costume fondato sull'« ideale ... della bella esposizione » e « dell'uso sapiente della parola » che i novellatori della cornice stanno vivendo. Sviluppiamo ancora una volta questo rapporto come rapporto di analogia.

Le due diverse funzioni che attraversano tutta la novella sono proprio il « dire » e l'« intendere », anche per esplicita dichiarazione: dalla riflessione iniziale di Filomena (« oggi poche o non niuna donna rimasa ci è la qual ne sappia ne' tempi opportuni *dire* alcuno o, se detto l'è, *intenderlo* come si conviene » al « cavaliere » che, se non sa *dir* bene è « per avventura ... molto migliore *intenditor* che novellatore » a, infine, Oretta, a cui l'intendere, o meglio l'« *udire* » il cavaliere in pessima *performance* genera gli effetti che sappiamo e che, per uscirne, « piacevolmente » *dice* quella che costituisce, quale che sia, la spiritosaggine della nostra pagina. In realtà la novella mettendo in scena per entrambi i personaggi, a turno, sia il « dire » che l'« intendere » configura proprio quelle che sono le due funzioni della cornice del *Decameron*, opera che fonda la sua specificità strutturale proprio sull'esplicita rappresentazione dei due ruoli. Ma questo vuol dire che le due funzioni rappresentate hanno un corrispettivo fuori dello spazio della novella, nella cornice della brigata, e un corrispettivo, diciamolo subito, che si pone poi a modello di un terzo livello di partecipazione attiva-passiva alla parola, quello dei lettori.

Se ora si dice che il motto come forma si presta ad essere emblematico del novellare del *Decameron* non si vuole affatto costringere in una forzata

reductio ad unum il vasto ed estremamente vario mondo narrativo e stilistico dell'opera, né i suoi differenti « schemata » (otto nell'analisi di Sanguineti⁵⁰): si vuole però intanto affermare come l'*ars narrandi*, e dunque l'uso sapiente della parola espresso nei motti, è ovviamente la forza caratterizzante di questo variegato « hortus verborum » (come ancora Sanguineti definisce il *Decameron*⁵¹) e poi, ancora, che il motto è l'emblema, « interno » all'opera, anche della sua efficacia estetica. Se è vero, cioè, quello che osserva la Fontes-Baratto che « Le *motto* a, par-delà son agressivité verbale, une fonction persuasive, puisqu'il tende à faire reconnaître à l'autre la signification réelle de son comportement. Ce le situe a l'opposé de la *beffa*, qui tend à mystifier le *beffato* »⁵² è fin ovvio notare però che la percezione del « ricettore » è, anche nel caso della beffa, un « effetto di verità » perché il suo « godimento » si basa proprio sul conoscere quello che il beffato ignora. Il motto è allora, in questo senso, un « effetto di verità » *en abyme*, ed è questo a far sì che spesso si presti ad una interpretazione metanarrativa. Ma subito bisognerà aggiungere, nel senso del discorso che già si è fatto, che non di una « verità » astratta è qui questione ma di un « saper vivere »⁵³.

Si parlava di legame tra il luogo della novella di madonna Oretta e il luogo del *Decameron* come spazio dell'esserci dei due « racconti ». Ora l'analogia principale è proprio tra la situazione « difficile » delle « amoroze donne » che costituiscono il pubblico cui il *Decameron* si rivolge e quella — anche « difficile » — del cavaliere cui madonna Oretta infine si rivolge. Non a caso Getto indicava nell'« ammendare » il « peccato della fortuna » — la condizione sfavorevole delle donne — attraverso il piacere del novellare indicato nel *Proemio* uno « spunto » in cui « sembra trovare simbolico suggerimento il tema lirico fondamentale » del « saper vivere »⁵⁴. Ora si noti che il rapporto non va in un solo senso (questo che abbiamo indicato dalle donne alle novelle) ma anche in quello opposto dall'opera alle lettrici, secondo l'indicazione sotto questo aspetto eloquente del titolo: « ... il libro chiamato *Decameron cognominato prencipe Galeotto* ». Ma, ed è fondamentale, la stessa immagine del « prencipe Galeotto » nella significazione dantesca ci parla, ancora, di un rapporto non grezzamente « biunivoco », o duale, ma triadico. Non è insomma a quel rapporto di « identificazione alienante » o anche « alienazione identificante » su cui di recente si è trovato a polemizzare Francesco Orlando⁵⁵ che Boccaccio vuol portare il lettore. Una felice frase di Jean Paul (sfuggita a Freud ma non al Kris delle *Ricerche psicoanalitiche*) può servire piuttosto a riportarci nel clima in cui situare il *Decameron* come la nostra novella: « Il motto di spirito porta la libertà e la libertà il motto di spirito »⁵⁶. È una espressione suggestiva che vale ai tre livelli della « brigata » del cavaliere e madonna Oretta, della brigata dei novellatori-ascoltatori della cornice e, infine, dei lettori « ideali » del *Decameron* a cui, nella *Conclusione dell'autore*, Boccaccio alludeva dicendo che delle sue novelle nessuna avrebbe avuto effetto negativo « se a que' tempi o a quelle persone si leggeranno per cui e pe' quali sono raccontate » (Boccaccio sa benissimo, peraltro, e se ne difende polemicamente, che il

suo libro non potrà non andare in mano anche a lettori per diversi motivi « grossi » come la Cesca della VI, 8...).

Due cose soltanto mi preme osservare di sfuggita a proposito, qui, del « luogo » del *Decameron*.

La prima è che gioverebbe mi pare aver presente, per la comprensione di tale « luogo », e in particolare della realtà a cui il racconto si indirizza (quella delle « amoroze donne »: ma che è anche la situazione in cui era stato impigliato Boccaccio stesso secondo confessa l'inizio del *Proemio*) certe modalità dell'*amor hereos* su cui si è fermato di recente in pagine acute, ma non dedicate al nostro autore, Giorgio Agamben. Non è un caso ad esempio che per curare l'*amor hereos* un medico medievale come Valesco di Taranta scrivesse proprio che « Giova camminare per prati, verzieri e boschi con compagni e amici, in giardini fioriti dove cantano gli uccelli e si odono gli usignoli »⁵⁷ o il *Lilium medicinale* di Gordonio prescrivesse:

Il malato o obbedisce alla ragione o no. Nel primo caso lo si tolga da quella falsa immaginazione Qualora egli non obbedisca alla ragione, se è un giovane con il quale si usi ancora la sferza, allora lo si fustighi spesso ...; poi gli si annunci qualcosa di molto triste, affinché la tristezza maggiore offuschi la minore. Oppure gli si annunci qualcosa di molto piacevole Poi lo si occupi in qualche azione necessaria ... e lo si porti in paesi lontani perché veda cose varie e diverse Poi lo si esorti ad amare molte donne, in modo che dall'amore di una sia distratto dall'amore per l'altra Giova anche mutare il regime e trovarsi fra amici, andare per luoghi dove siano prati fioriti, monti, boschi, profumi e cose belle da vedere, canti di uccelli e strumenti musicali Alla fine, se non c'è altro rimedio chiediamo l'aiuto e il consiglio delle vecchie, affinché la diffamino e la disonorino Si cerchi dunque una vecchia laidissima d'aspetto ...⁵⁸.

dove è possibile ritrovare rispettivamente temi del *Proemio*, l'annuncio necessario della pubblica calamità della peste, la funzione piacevole del novel-lare, l'esigenza di smuovere le donne « quasi oziose », il vedere in paesi lontani cose varie e diverse come dichiarato nel *Proemio* e attuato nelle novelle, le esortazioni soprattutto di un Dioneo a plurime attività amatorie, il giardino della cornice, le comparse basse di una Licisca o di personaggi come la Nuta...

Del resto anche all'interno delle novelle si trovano situazioni che devono essere interpretate in questa luce: quando leggiamo, per fare solo un esempio, nella II, 8, di Giachetto a letto « infermo »:

Avvenne un giorno che, sedendosi presso di lui un medico assai giovane ma in iscienza profondo molto e lui per lo braccio tenendo in quella parte dove essi cercano il polso, la Giannetta, la quale, per rispetto della madre di lui, lui sollecitamente serviva, per alcuna cagione entrò nella camera nella quale il giovane giacea. La quale come il giovane vide, senza alcuna parola o atto fare, sentì con più forza nel cuore l'amoroso ardore, per che il polso più forte cominciò a battergli che l'usato: il che il medico sentì incontanente e maravigliossi, e stette cheto per vedere quanto questo battimento dovesse durare. Come la Giannetta uscì della camera, e il battimento ristette: per che parte parve al medico avere della cagione dell'infermità del giovane; e stato alquanto, quasi d'alcuna cosa

volesse la Giannetta adomandare, sempre tenendo per lo braccio lo 'nfermo, la si fé chiamare, al quale ella venne incontanente: né prima nella camera entrò che 'l battimento del polso ritornò al giovane e, lei partita, cessò.

non si può non richiamare ancora proprio il Gordonio della rubrica *de amore qui hereos dicitur* alla voce « Segni »:

Segni. Segni [di questa malattia] sono quando omettono il sonno, il cibo e le bevande e tutto il corpo s'indebolisce, tranne gli occhi. Hanno immaginazioni nascoste e profonde con luttuosi sospiri; e se ascoltano canzoni di separazioni d'amore, subito cominciano a piangere e rattristarsi, se invece sentono di amori ricongiunti, subito ridono e cantano. Il loro polso è vario e disordinato; ma si fa rapido, frequente e forte se si nomina la donna che amano o se essa passa davanti a loro...⁵⁹.

Ma da questo esempio ci si può spostare alla seconda osservazione che ho annunciato di voler fare.

Questa novella II, 8 è narrata da Elissa: si tratta di una novellatrice che la stessa filigrana letteraria su cui è assemblata ci indica non essere estranea ai tormenti del medesimo amore; ma si veda anche, a conferma, la sua ballata conclusiva della VI giornata, di cui è regina, e in cui ha dovuto subire le « provocazioni » di Licisca e Dioneo (e della Nuta che, nella novella di Dioneo, duplica Licisca).

Quello che si vuol dire è che meriterebbero di non essere totalmente trascurati, come spesso si fa, i novellatori del *Decameron*, questo « luogo » proprio alla narrazione che è tramite a quello delle « amoroze donne » e a quello dei lettori. È un'indicazione, è bene precisare subito, che non tollera di essere esagerata, forzando la mano nel sottolineare definiti caratteri in chi è portatore « libero » del più variegato dei mondi narrativi.

Ma è un fatto che ci sono accenni a un itinerario « efficace » anche sui protagonisti narrativi del *Decameron* e, soprattutto, che ci sono significati e legami interni all'opera che si colgono proprio facendo a costoro attenzione. Convenuti in base a un richiamo di « veglia » (*Intr.*: « Che attendiamo, che sogniamo? ») anch'essi subiscono « stimoli » (si pensi a Filomena che in I, *Concl.* non vuol parere « milensa ») e, soprattutto, « muovono » nuclei semantici (ancora Filomena: si era indicato all'inizio che sua era la dichiarazione, nell'*Intr.* alla I giornata, sulle donne « mobili ... »; ed ecco che, nel quadro della possibile — anche se eccezionale — positività femminile testimoniata anche poi nella nostra VI, 1, la II, 9 da lei raccontata mette in bocca a un personaggio, Ambrogiuolo, le stesse affermazioni sulle donne « mobili » per smentirle nell'intreccio della novella in cui Ambrogiuolo, oltre che contraddetto nei fatti, sarà duramente punito...). Anche qui farò un solo esempio: quello di Emilia, la narratrice della VI, 8, su cui ci siamo fermati. Non è questione, lo si sarà già capito, di riproporre il problema dell'eventuale riferimento autobiografico sotteso al personaggio⁶⁰. È che non si comprende appieno la VI, 8 se non si coglie che non a caso è narrata da chi, in I, *Concl.*, cantava: « Io son sì vaga della mia bellezza, / che d'altro amor già mai / non curerò né credo aver vaghezza. / Io veggio

in quella, ognora ch'io mi specchio, ... » e se non si nota, poi, il rapporto interno alla pagina tra narratrice e protagonista (il « soffiare » di Emilia e il « soffiare » della Cesca; ma anche il « dormire » e l'esser col pensiero « gran pezza lontano » di Emilia e il non afferrare il motto della Cesca) pur con tutto il suo scarto significante.

Ma ritorniamo ora a madonna Oretta e al suo cavaliere. Le due funzioni che avevamo indicato, il « dire » e l'«intendere », si scambiano più d'una volta tra i nostri due personaggi. S'era parlato di attivazione: se nella I, 9 le parole della Guasca, con efficacia al di là delle intenzioni della donna, attivavano il « risveglio » del re, la stessa I, 9, e soprattutto, qui, la VI, 1, ci parlano anche di un'altra attivazione, quella in cui parola chiama parola, novella chiama novella. Si rileggano le parole di Elissa all'inizio della I, 9: « ... una parola molte volte, per accidente, non che *ex proposito* detta, l'ha operato. Il che assai bene appare nella novella raccontata dalla Lauretta, e io ancora con un'altra assai brieve ve lo intendo dimostrare: perché, con ciò sia cosa che le buone sempre possan giovare, con attento animo son da ricogliere, chi che d'esse sia il dicitore » dove si noti la « funzione autonoma della parola », lo slittamento-implicazione tra una novella e l'altra, l'indicazione dell'importanza della lettura... Non a caso, nella VI, 1, Oretta riprende (come già avveniva nel passo che ho indicato del *De oratore*) la stessa metafora del suo interlocutore ma sviluppandola fuori di quello che l'autore aveva previsto. Ed è per altro nella norma di ciò che avviene nel *Decameron* che, nella VI, 2, la novellatrice Pampinea si riallacci così alla nostra pagina: « ... messer Geri Spina, il quale la novella di madonna Oretta contata, che sua moglie fu, m'ha tornata nella memoria ... »: l'ascoltatrice della novella di Filomena diviene a sua volta narratrice, la funzione dell'« intenditore » (del « lettore »...) si trasforma in quella del « narratore » (dello « scrittore »...).

Il luogo del *Decameron* si apre all'infinito, affidandosi, come afferma la *Conclusione dell'autore*, a chi « intende » e di necessità anche fuori, come Boccaccio ben mostrava sapere, dal pubblico programmato o « preferito » e anche, potremmo aggiungere, dal cerchio chiuso della « logica di una data cultura »⁶¹. Ma viene ancora in mente, poi, un brano di Italo Calvino:

È stato uno studioso di storia dell'arte di ispirazione freudiana, Ernst Kris, a mettere in primo piano, come chiave per una possibile estetica della psicoanalisi, lo studio di Freud sui giochi di parole; e un altro geniale storico dell'arte, Ernst Gombrich, ha sviluppato questa idea nel suo saggio *Freud e la psicologia dell'arte*.

Il piacere del witz, del calembour, della freddura, si ottiene seguendo le possibilità di permutazione e di trasformazione implicite nel linguaggio; si parte dal particolare piacere che dà ogni gioco combinatorio; a un certo punto tra le tante combinazioni possibili dal suono simile, una si carica di un valore speciale, tale da provocare il riso⁶².

che continua più avanti:

La macchina letteraria può effettuare tutte le permutazioni possibili in un dato materiale; ma il risultato poetico sarà l'effetto particolare d'una di queste

permutazioni sull'uomo dotato d'una coscienza e d'un inconscio, cioè sull'uomo empirico e storico, sarà lo shock che si verifica solo in quanto attorno alla macchina scrivente esistono i fantasmi nascosti dell'individuo e della società⁶³.

Attraverso l'arte della parola, quasi con attivazione inconscia, il *Decameron* porta il lettore a leggere attivamente (a farsi barthesianamente scrivente?), a « svegliarsi », a « camminare ».

NOTE

1. Si cita da G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. BRANCA, Torino, Einaudi 1980.
2. *Ivi*, p. 717 nota 2; e anche p. 123 nota 1, p. 32 nota. Cfr. anche G. BILLANOVICH, *Restauri boccacceschi*, Roma, Edizioni di « Storia e letteratura » 1947 (« prima ristampa »), p. 146 e U. BOSCO, *Il Decamerone*, Biblioteca Edizioni, 1929, pp. 27-30.
3. Così nell'introduzione alla I giornata dove concorda con l'idea di Pampinea ma aggiunge il rilievo della necessità di essere accompagnate da uomini; così nella conclusione alla I giornata in cui conferma ogni disposizione di Pampinea, che era stata regina prima di lei, ma vi aggiunge la scelta del tema e, dietro richiesta, la concessione della libertà a Dioneo.
4. Si noti che il « poche o niuna donna » di Pampinea diventa forse non casualmente « poche o non niuna donna ». E, ancora, la premessa che Filomena fa sulla « cagione » (o malvagità d'ingegno o inimicizia dei cieli).
5. Aveva senz'altro sortito effetto — ve ne fosse stato bisogno — Pampinea quando premetteva al racconto della I, 10 « quest'ultima novella di quelle d'oggi, la quale a me tocca di dover dire, voglio ve ne renda ammaestrate, acciò che, come per nobiltà d'animo dall'altre divise siete, così ancora per eccellenza di costumi separate dall'altre vi dimostriate ».
6. G. GETTO, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino, Petrini 1966, p. 141.
7. *Ivi*, p. 143.
8. G. ALMANZI, *Lettura della novella di madonna Oretta*, in « Paragone. Letteratura », XXIII, 1972, pp. 139-142, poi in *The writer as liar. Narrative technique in the Decameron*, London, Routledge and Kegan Paul 1975, pp. 20 sgg..
9. A. FREEDMAN, *Il cavallo del Boccaccio: fonte struttura e funzione della metanovella di madonna Oretta*, in « Studi sul Boccaccio », IX, 1975-1976, pp. 225-241.
10. M. CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi 1978, p. 11. Su questa novella interessanti considerazioni in M. BARATTO, *Realtà e stile nel Decameron*, Vicenza, Neri Pozza 1970, pp. 74-6 e in G. BOSETTI, *Analyse structurale de la sixième journée du Decameron* in « Studi sul Boccaccio », VII, 1973. Solo dopo la stesura del presente saggio ho potuto vedere P. D. STEWART, *La novella di Madonna Oretta e le due parti del Decameron*, in « Year-book of Italian studies », III, 1973-75 [ma 1976], pp. 27-40; F. FIDO, *Le metamorfosi del Centauro*, Roma, Bulzoni 1977, pp. 43-61, in part. pp. 55-60; A. ROSSI, *Il Decameron. Pratiche testuali e interpretative*, Bologna, Cappelli 1982, pp. 7-47, in part. pp. 20-3; F. FIDO, *Silenzi e cavalli nell'eros del « Decameron »*, in « Belfagor », 31 gennaio 1983, pp. 79-84, in part. pp. 82-3.
11. Non sono d'accordo oltre al resto col Freedman nel reputare la metafora del cavaliere espressione della sua goffaggine e nella certezza che egualmente goffe non potranno non essere le novelle successive da lui raccontate.
12. R. SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, vol. II (*Nuove ricerche col riassunto filologico dei due volumi*), Firenze 1914, ristampa anastatica a cura di E. GARIN, Firenze, Sansoni 1967, p. 209.
13. Cfr. M. TULLII CICERONIS *Orator*, a cura di F. HEERDEGEN, Lipsiae 1884, pp. VIII-XIV e cfr. R. SABBADINI, *Storia e cultura dei testi latini*, Catania Battiato 1914, pp. 102-3. Sulla tradizione testuale del *De oratore* cfr. anche K. KUMANIECKI, *Some remarks on manuscript tradition of Cicero's dialogue De oratore* in « Eos » (Commentarii societatis philologiae polonorum, Organ Polostiego towastystwa philologiernego) LIV, 1964, pp. 107-115. I testimoni più autorevoli tra i *codices mutili* del *De oratore* sono l'Har-

leianus 2736 (H, sec. IX), l'*Abricensis* 238 (A, sec. IX) e l'*Erlangensis* 848 (E, sec. X). I due passi dell'*excursus* (II, 216-90) che ci interessano (II, 234 e 290) sono presenti entrambi in H (che ha ininterrottamente 216-90) e in A (che ha una lacuna da 245 a 288; da 234 a 245 il *ductus* è della mano posteriore, forse del sec. X, che trascrisse anche, nello stesso codice A, l'*Orator mutilo*). L'*Erlangensis* ha solo il secondo passo (questa la presenza dell'*excursus*: II, 216-33; 288-90).

14. Cfr. I. DE NOLHAC, *Petrarque et l'humanisme*, Paris 1892, pp. 182-9.

15. Cfr. SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, vol. I, ristampa anastatica cit. a cura di GARIN, p. 26.

16. Il *De oratore* non è, come si capisce, presente negli inventari della « parva libreria » o tra altre opere trascritte, postillate o tradotte dal Boccaccio. Sono assenti anche, comunque, il *Sefer Saasium* e la *Compilatio*. Per altri testi sulla tradizione del genere dei motti cfr. F. CHIAPPELLI, *L'episodio di Travale e il « dire onestamente villania » nella narrativa toscana dei primi secoli*, in « Studi di filologia italiana », IX, 1951, pp., 141-53, e anche P. ORVIETO, *Boccaccio mediatore di generi o dell'allegoria d'amore*, in « Interpreti », 2, 1979, pp. 23-4.

17. *De oratore*, II, 234: « 'In ogni modo, ora ascoltiamo te, Cesare, per tornare poi ad Antonio, che deve completare la sua trattazione'. E Antonio: 'Mi resta pochissimo' disse; 'ma tuttavia stanco come sono del faticoso viaggio della mia discussione, troverò riposo nel discorso di Cesare come in un albergo che si incontra in un punto molto adatto'. » (trad. it. in CICERONE, *L'excursus de ridiculis*, a cura di G. MONACO, Palermo, Palumbo 1974, p. 55).

18. *De oratore*, II, 290: « 'Ma tu Antonio, avevi dichiarato che volentieri avresti trovato un po' di riposo in questo mio discorso come in un albergo durante un viaggio. Ebbene, fai conto d'esserti fermato a sostare in un luogo né ameno né salubre, come l'agro Pontino; sicché puoi dire d'aver riposato abbastanza, mi pare, e rimetterti in cammino per completare il tuo viaggio' » (trad. it. cit., p. 101). Già in inizio di discorso Cesare si era riallacciato alla metafora di Antonio: « 'Atqui', inquit Iulius, 'non nimis liberale hospitium meum dices; nam te in viam, simulac perpaulum gustaris, extrudam et eiciam' » (II, 234: « 'Bada però', disse Giulio, 'che la mia ospitalità non ti parrà troppo generosa, perché te ne lascerò gustare un pochino e subito ti butterò fuori, sulla via' », trad. it. cit., p. 57).

19. Al di là cioè di un piano che nella sua genericità può portare con sé errori, come capita al pur acuto Almansi che ambienta la novella « durante una lunga cavalcata nel contado » (ALMANSI, art. in « Paragone » cit., p. 140. C'è per altro l'antecedente figurativo del codice di Parigi, Fond italien 63, carta 196 recto: vedilo riprodotto in V. BRANCA, *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni 1975, illustrazione n. 37). Ma la storia della critica di questa novella registra anche altre « disattenzioni »: Muscetta imposta tutta la sua lettura sull'opposizione tra il cavaliere « campagnolo », « del luogo » e la cortesia cittadina e in particolare fiorentina di Oretta e della brigata di novellatori. Ma che il cavaliere sia « del luogo » e « campagnolo » il testo non conferma né smentisce e risulta con certezza, per l'appunto, solo a Muscetta (cfr. C. MUSCETTA, *Boccaccio*, Bari, Letteratura Italiana Laterza 1972, pp. 246-7; e anche la sua prefazione alla VI giornata nell'edizione del *Decameron* in dieci dispense, Milano, Colip (Cooperativa del Libro Popolare) 1952, ora in *Decameron*, a cura di M. BEVILACQUA, Roma, Editori Riuniti 1980, vol. II, p. 508).

20. P. RICOEUR, *Le confit des interprétations*, Paris, Ed. du Seuil 1969, p. 286.

21. GETTO, *Vita di forme e forme di vita...*, cit., pp. 141-2.

22. Cfr. ad es. « Lietamente così cominciò » (Filomena, la nostra novella); « tutto festevole cominciò » (Elissa, la I, 9) e proprio « piacevolmente così cominciò » (Lauretta, la I, 8).

23. J. DERRIDA, *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion 1980, p. 325.

24. Cfr. F. NIETZSCHE, *Jenseits von Gut und Bose*, § 289, trad. it. in *Al di là del bene e del male. Genealogia della morale*, versione di F. MASINI, Milano, Adelphi 1968 (Opere di Friederich Nietzsche, vol. VI, tomo II, testo critico originale stabilito da Giorgio Colli e Mazzino Montinari).

25. Cfr. ad es. J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Ed. de Minuit 1967, pp. 434-5 (trad. it. *Della grammatologia*, Milano, Jaka Book 1969) e *La dissémination*, Paris, Ed. du Seuil 1972, p. 229.

26. FREEDMAN, *Il cavallo del Boccaccio...*, cit., pp. 237-8. Freedman prosegue solo con questo giudizio: « Come inizio della Sesta Giornata, quindi, questa novella svolge un ruolo rilevante nella struttura del *Decameron* ». Innanzitutto Freedman non coglie

esplicitamente il significato di *mise en abyme* della novella. Non è poi, comunque, tanto il numero di « piani di racconto » calcolati che deve farlo esclamare (la I, 7 con Bergamino che racconta una novella ne ha gli stessi. E cfr. anche I, 3; II, 5 e 7; V, 10; e anche X, 7 indicate da BRANCA, ed. cit., p. 82 nota 7) ma il loro significato e semmai, qui, l'inattingibilità della novella « nel vero da sé bellissima ».

27. I. CALVINO, *I livelli della realtà in letteratura* (1978) ora in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi 1980, p. 323.

28. Cfr. M. BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard 1959, trad. it. Torino, Einaudi 1969, pp. 13-5.

29. L. DÄLLENBACH, *Les métaphores d'origine*, in *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Ed. du Seuil 1977, pp. 227-30, p. 27.

30. *Ibid.*

31. Di « istilo umilissimo e rimesso » parla la Intr. alla IV giornata (§ 3).

32. Rimando qui soltanto alla voce relativa in J. LAPLANCHE - J. B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F. 1967 (trad. it. *Enciclopedia della psicanalisi*, Bari, Laterza 1968) con relativa bibliografia; e, soprattutto, al secondo capitolo dello scritto di Lacan *La direzione della cura* dal titolo *Qual è il posto dell'interpretazione* nella trad. it. degli *Ecrits* (Paris, Ed. du Seuil 1966) a cura di G. CONTRI-J. LACAN, *Scritti*, Torino, Einaudi 1974, vol. II, pp. 587-97.

33. Getto scrive: « Il fallimento di questo novellatore non lascia indifferente la gentildonna, ma le cagiona un profondo disagio. In un ambiente di squisita sensibilità per la forma, un errore estetico si risolve in un errore morale e perfino in un male fisico, provocando reazioni dolorose e un'effettiva sofferenza » (*Vita di forme e forme di vita...*, cit., p. 141). Del tutto inaccettabile è il rilievo di Almansi che, criticando questa interpretazione del passo, scrive: « L'errore fondamentale del critico mi sembra consistere nel suo voler a tutti i costi interpretare ciò che avviene dentro il contenuto della novella, cioè dentro le insignificanti azioni attraverso le quali passano i personaggi, invece che accettare il messaggio estetico che la novella in sé irradia sul resto dell'opera » (art. in « Paragone » cit., pp. 141-2 poi in *The writer as liar*, cit., p. 22). D'accordo con Getto nel non considerare il passo « insignificante » ne vedrei però il senso, sotto una divertita esagerazione, nella funzionalità narrativa della « lettera ».

34. « Uso » qui il testo di V, *Concl.* che, a differenza della rubrica generale della VI giornata, è senza la virgola prima di « tentato ».

35. ARISTOTELE, *Poetica*, 1452 a: « ἀναγνώρισις δέ, ὡσπερ καὶ τὸ νόημα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή [...] ».

36. J. LACAN, *Variante de la cure-type*, in *Ecrits*, cit., p. 353; trad. it. in *Scritti*, cit., vol. I, p. 347. Su cui è da vedersi J. DERRIDA, *Le facteur de la vérité* (in « Poétique », 21, 1975, numéro spécial composé par Philippe Lacoue-Labarthe sous le titre *Littérature et philosophie mêlées*. Poi in J. DERRIDA, *La carte postale...*, cit., pp. 439-524), trad. it. *Il fattore della verità*, Milano, Adelphi 1978, p. 102.

37. Per il significato dello specchio nel medioevo Branca (*comm. cit.*) rimanda qui al BAYLEY, *The lost language*, London 1951 (2 voll.) di cui sono da vedersi almeno, nel vol. I, le pp. 234-5 e a G. AGAMBEN, *Stanze*, Torino, Einaudi 1977, pp. 84 sgg. Suggestivo è su questo argomento J. BALTRUSAITIS, *Le miroir. Révélation, science-fiction et fallaces*, Paris, Elmayan-Le Seuil 1978, trad. it. *Lo specchio*, Milano, Adelphi 1981. Altri orizzonti (soprattutto il rapporto tra immagine visiva e cartografia) toccano le sempre acute pagine del recentissimo E. GOMBRICH, *The imagery and the eye*, Oxford, Phaidon 1982 (si allude al capitolo *Mirror and map* già comparso in trad. it. in *Semiologia della pittura* a cura di O. CALABRESE, Milano, Il Saggiatore 1981). Per quanto concerne più specificatamente il Boccaccio non si dovrà dimenticare la trascrizione autografa, nella *Miscellanea Laurenziana XXXIII 31*, dei dodici « Disticha de unda et speculo » (vedili in B. M. DA RIF, *La Miscellanea Laurenziana XXXIII 31*, in « Studi sul Boccaccio », VII (1973), pp. 101-2).

38. CICERONE, *De oratore*, II, 236.

39. Cfr. tutto il paragrafo *De salute* nel foglio 155 recto dello Zibaldone Magliabechiano riportato in A. M. COSTANTINI, *Studi sullo Zibaldone Magliabechiano. II. Il florilegio seneciano*, in « Studi sul Boccaccio », VIII (1974), p. 116. La « z » di « notizia », come mi conferma la dott. Pinzauti della Biblioteca Nazionale di Firenze, è proprio del ms.

40. Non è il momento qui di affrontare le critiche di un Derrida (tutto *Le facteur de vérité* — che suona anche, ironicamente, « il 'portalettere' della verità » — è dedicato alla critica, attraverso l'esame del seminario su Poe, della struttura portante del pensiero di Lacan. In particolare comunque sulla « responsabilità » inerente al simbolico

si possono vedere le pp. 100-1 e 137 nota 39 della trad. it. cit.) o anche quelle, in altro contesto, di Francesco Orlando (Cfr. F. ORLANDO, *Lettura freudiana del « Misanthrope »*, Torino, Einaudi 1979, pp. 243-4: « Non lo so, non sono un teorico della psicanalisi. Certo se prendo il doppio passaggio lacaniano quale lo si ricava dalle pagine di Benevelli: Super-Io = Simbolico = Ordine, e se consento alla virtuale assimilazione non certo freudiana tra la parte inconscia del super-io e l'inconscio intero, non mi resta che riconoscere in quest'ultimo — dove una socialità *altruistica*, per giocare con la parola alla Lacan, ha fatto piazza pulita perfino dell'animalità in senso egoistico — qualcosa come il deposito stesso del conformismo umano »). Certo la posizione esplicita e ripetuta di Lacan contro la linea dominante della psicanalisi americana o « l'aggressività sottesa dall'azione del filantropo, dell'idealista, del pedagogo e del riformatore » deve mettere in guardia da troppo semplici riduzioni: e in questo senso va inteso il brano che ci piace qui riportare: « Nel ricorso da noi privilegiato del soggetto al soggetto, la psicoanalisi può accompagnare il paziente fino al limite statico del 'Tu sei questo' in cui gli si rivela la cifra del suo destino mortale: ma non sta al solo nostro potere di esperti in quest'arte il condurlo al momento in cui comincia il vero viaggio » (LACAN, *Scritti*, cit., vol. I, p. 94).

41. Si osserverà, per inciso, che la metafora del cavallo, al di là della tradizione in cui si inserisce, si attiva qui con un « di più » di pertinenza nella contiguità con il « cavaliere ».

42. Mie le sottolineature.

43. Cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *La « cornice » del « Decameron » o il mito di Robinson*, in AA.VV., *Da Dante al Novecento (studi offerti dagli scolari a Giovanni Getto)*, Milano, Mursia 1970, pp. 111-58 e ora in BARBERI SQUAROTTI, *Il potere della parola. Studi sul « Decameron »*, Napoli, Federico e Ardia 1983, pp. 5-63, a cui rimando. Sulla compresenza di « piacere » e « ordine » vedi in particolare le pp. 23-34 dove si legge, a proposito del passo di Pampinea che ho citato (ma si pensi anche all'applicazione ad Oretta): « la regina, come fonte delle leggi, definisce la libertà stessa, dà via libera al 'sollazzarsi', ne è, in qualche modo, quindi, la depositaria, l'autorità che la concede e la custodisce » (p. 31) e, più in generale: « Il diletto, di cui parla il Boccaccio nella premessa alla descrizione del contagio, sarà sì quello delle novelle, ma come esempio di mondo ricostituito, esemplarmente funzionante secondo le sue leggi ..., non è già il puro diletto dell'arte fine a se stessa, né è il richiamo ad una concezione edonistica o di intrattenimento e di consumo dell'arte » (p. 33). Di BARBERI SQUAROTTI vedi anche già le pp. a questo riguardo nella parte dedicata a Boccaccio del saggio *Le poetiche del Trecento in Italia*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, vol. I, 1959, pp. 303-22.

44. L. RUSSO, *Letture critiche del Decameron*, Bari, Laterza 1967, p. 133.

45. Cfr. GETTO, *Vita di forme e forme di vita...*, cit., p. 224.

46. BARATTO, *Realtà e stile nel Decameron*, cit., p. 75.

47. Cfr. G. PADOAN, *Mondo aristocratico e mondo comunale nell'ideologia e nell'arte di Giovanni Boccaccio*, in « Studi sul Boccaccio », II (1964), pp. 81-216, ora, con aggiornamenti bibliografici, in *Boccaccio, le Muse, il Parnaso e l'Arno*, Firenze, Olschki 1978, pp. 1-91.

48. Cfr. F. CARDINI, *Il « Decameron »: un « Genesi » laico? Le dieci giornate della rifondazione cavalleresca del mondo*, in « Quaderni medievali », 12, dic. 1981, pp. 105-20.

49. GETTO, *Vita di forme e forme di vita...*, cit., p. 143.

50. Cfr. E. SANGUINETI, *Gli ingranaggi del Decameron*, in *Giornalino 1973-1975*, Torino, Einaudi 1976, p. 235.

51. Cfr. E. SANGUINETI, *Gli « schemata » del « Decameron »*, in *Studi di filologia e letteratura (dedicati a Vincenzo Pernicone)*, II-III, Genova, Istituto di letteratura italiana 1975, pp. 141-53.

52. A. FONTES-BARATTO, *Le thème de la Beffa dans le Décaméron in Formes et significations de la « Beffa » dans la littérature italienne de la Renaissance, études réunies par A. Rochon*, Paris 1972, p. 35.

53. Così suona, come è noto, la formula in cui Getto riassume la sostanza tematica del *Decameron* (cfr. *Vita di forme e forme di vita...*, cit., p. 33 e *passim*).

54. Cfr. GETTO, *Vita di forme e forme di vita...*, cit., p. 8.

55. Cfr. ORLANDO, *Lettura freudiana del « Misanthrope »*, cit., pp. 236 sgg..

56. Citato in E. KRIS, *Psychoanalytic Explorations in Art*, trad. it. *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi 1967, p. 210.

57. Citato in AGAMBEN, *Stanze*, cit., p. 134. All'« amor hereos » è dedicato, in *Stanze*, il capitolo V della parte terza (« Tra Narciso e Pigmaliione »), pp. 130-45. Alle pagine — segnalate da Agamben — di J. L. LOWES (*The « Lovers Malady of Hereos »*, in

« Modern Philology », XI, 1914, pp. 491-591) occorre rimandare per la ricostruzione della storia semantica dell'espressione. Sulla malinconia (e cfr. anche *Conclusioni dell'autore*, 23-4: « ... le mie novelle, scritte per cacciar la malinconia delle femmine ») più che a K. e M. WITTKOWER, *Nati sotto Saturno*, Torino, Einaudi 1968 (di cui si possono vedere comunque le pp. 112-47, in part. pp. 116-23) il richiamo d'obbligo è a R. KLIBANSKY-E. PANOFSKY-F. SAXL, *Saturno e la melanconia*, Torino, Einaudi 1983. Ma non si dovrà dimenticare W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino Einaudi 1971, pp. 141-65. Sono da poco apparse in trad. it. la terza parte della monumentale *Anatomy of Melancholy* (1621) di R. BURTON (*Malinconia d'amore*, pref. di A. BRILLI, Milano, Rizzoli 1981, dove sono anche ulteriori rimandi bibliografici) e le pagine dei *Problemata* di ARISTOTELE (*La « melanconia » dell'uomo di genio*, a cura di C. ANGELINO e E. SALVANESCHI, Genova, Il Melangolo 1981).

58. AGAMBEN, *Stanze*, cit., pp. 132-3. Con ulteriori tagli.

59. *Ivi*, p. 132.

60. Operazione compiuta, proprio per Emilia, da BILLANOVICH, nel capitolo a lei intitolato dei suoi *Restauri boccacceschi*, cit., (pp. 105-27). Ma si vedano in proposito le osservazioni di BRANCA, *Boccaccio medievale*, cit., p. 244.

61. Cfr. C. SEGRE, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi 1974, p. 51 e le osservazioni di A. SERPIERI in BARATTO-SERPIERI-SEGRE-NENCIONI-CIRESE, *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del « Decameron »* a cura di M. LAVAGETTO, Parma, Pratiche 1982, p. 53 sgg.

62. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)* (1968) ora in *Una pietra sopra*, cit., pp. 164-81, p. 176.

63. *Ivi*, p. 177.