

SULL'UTILITÀ E IL DANNO DELLA RICERCA DELLE FONTI. IL CASO DEL *DECAMERON*

1 Il *Decameron*, come si sa, ricorre a un'enorme quantità e a una larghissima tipologia di fonti e di modelli, attingendoli alle più disparate tradizioni: la classicità greca e latina, il romanzo bizantino e tardoantico, la novellistica orientale, la letteratura mediolatina, la poesia provenzale e quella stilnovistica, tutte le forme di narrativa medievale lunga e breve in prosa e in versi, oltre alla tradizione orale, al repertorio agiografico, leggendario e folklorico, e a fonti di carattere non letterario – filosofico, medico, botanico, storico, geografico, giuridico – verso le quali l'onnivoro e non selettivo Boccaccio, in ciò assai più vicino a Dante che a Petrarca, mostrò sempre grande curiosità. Proprio per questo, però, qualunque discorso sui modelli e sulle fonti del *Decameron* esige cautela: se è ingenuo considerare le novelle come storie realmente accadute o, all'opposto, "inventate" *ex nihilo*, e se ormai nessuno mette più in dubbio la necessità di superare il tradizionale approccio "positivistico" alla ricerca intertestuale,¹ è parimenti inopportuno ridurre il *Decameron* a un *pastiche* allestito dal suo autore per puro gusto combinatorio, assemblando a tavolino, con una frenetica attività di ri-scrittura, frammenti di altri testi, come se Boccaccio fosse una specie di Umberto Eco del Medioevo e il suo capolavoro una sorta di antenato del *Nome della rosa*.

Dico questo per due ordini di ragioni. In primo luogo, se è difficile e anche improprio, spesso, individuare con precisione una e una sola fonte di una novella (Di Girolamo–Lee 1995: 144), è bene essere prudenti anche nel ricondurre varie parti di una novella a fonti molteplici, perché

¹ Cf. ad es. Quondam 2013: 64-5: «la ricerca delle "fonti" del repertorio narrativo decameroniano, che per tanto tempo è stato una sorta di canonico feticcio, sembra giunta a un punto di svolta [...], perché è molto più attenta ora alle complesse dinamiche interculturali e antropologiche, e non solo intertestuali». Non è meno vero, però, che una troppo fiduciosa scelta di campo a favore dell'interculturalità e dell'antropologia espone agli ancor più insidiosi rischi del riduzionismo strutturalistico e del determinismo formalistico, in nome della fede neo-averroistica in una «grammatica universale della narrazione alle cui ferree leggi soggiacerebbero i testi più disparati» (Rossi 2000: 13).

è possibile che talvolta Boccaccio attingesse a testi non giunti fino a noi, o a versioni di un racconto diverse da quelle che oggi conosciamo.² In altre parole, quella che a noi sembra un'operazione di *collage* compiuta dal Certaldese (e dalla quale ci pare di poter dedurre i caratteri peculiari del suo modo di lavorare) potrebbe in realtà essere stata già compiuta, in tutto o in parte, da un suo ipotesto a noi ignoto. Ad esempio, si è indicato giustamente nel *Lai du fresne* di Marie de France il referente primario della novella di Griselda,³ ma la corrispondenza è effettiva solo in alcune sezioni e per alcuni episodi (il principe Gudrun che si innamora di una giovane di umili origini – Fresne, appunto – e la accoglie nel suo castello, dove i benevoli comportamenti della donna le guadagnano l'affetto dei cortigiani; i vassalli che spingono il principe a prendere in moglie una nobile, rinunciando a Fresne; la paziente e sottomessa Fresne che accetta di buon grado la decisione di Gudrun, partecipando ai preparativi delle nozze e allestendo la camera da letto della futura sposa); si potrebbe dunque pensare che questa fonte principale sia stata integrata e combinata da Boccaccio con altri testi, ma l'ipotesi più probabile, in realtà, è che già circolasse una storia analoga, poi ripresa dall'autore del *Decameron* nella Griselda, anche perché non è chiaro se e come Boccaccio potesse avere accesso diretto ai poemetti di Maria di Francia. Quando infatti Francesco Petrarca, nel 1373, lesse il *Decameron*, specialmente apprezzando, come si sa, proprio l'ultima novella, scrisse a Boccaccio che quella storia gli era piaciuta fin da quando, molti anni addietro, l'aveva udita narrare per la prima volta, e – vedendola ora riscritta dall'amico in volgare e collocata alla fine del suo libro – ha capito che piaceva molto anche a lui:⁴ chiaro

² E questo «anche a causa della proliferazione di versioni dello stesso racconto (è superfluo ricordare l'*auctoritas* debole connessa alla narrativa breve medievale)»: *ibi*: 143.

³ Picone 2008: 345-54. Per testo e traduzione italiana del *Lai du Fresne* vd. Maria di Francia, *Lais* (Angeli): 121-49.

⁴ Petrarca, *Seniles* (Rizzo-Berté): 446 (XVII 3, 4, epistola anteriore al 28 aprile 1373). L'ipotesi (avanzata da Severs 1942: 19, e poi ripresa da Martellotti 1951: 206, e da Berté-Rizzo 2014: 84-5) che fosse stato lo stesso Boccaccio, anni prima, a narrargli o a fargli leggere la novella in uno dei loro incontri, è smentita dalle parole del Petrarca («cum et michi semper ante multos annos audita placuisset, et tibi usqueadeo placuisse perpenderem, ut vulgari eam stilo tuo censueris non indignam et sine operis»: corsivo mio): in primo luogo, è da credere che, se avesse ascoltato la novella da Boccaccio, Petrarca lo avrebbe qui specificato; inoltre, si noti come la frase distingue chiaramente, nei tempi e nei modi, la conoscenza e l'apprezzamento della novella da parte del Petrarca stesso (cui essa piace da quando, anni prima, ebbe occasione di udirla, probabilmente in una lingua diversa

indizio del fatto che quella storia, o una storia molto simile, preesistesse al *Decameron*.

In secondo luogo, l'accanimento di certi studiosi sulla ricerca delle fonti e degli avantesti del *Decameron* (oggi favorito dalla facilità di accesso ai materiali consentita dalle banche dati e dagli strumenti informatici) non è una neutra operazione erudita: dietro di esso, infatti, si cela in alcuni casi l'interpretazione del *Decameron* come opera priva di profondi significati e di finalità didattico-morali, composta da Boccaccio con meri intenti di sperimentazione formalistica e retorica, e con il solo obiettivo di intrattenere e divertire i lettori, all'insegna del disimpegno e di un sostanziale agnosticismo e relativismo etico-religioso.⁵ Come se per uno scrittore del Medioevo la letteratura "alta" fosse davvero concepibile alla stregua di un puro esercizio retorico o di una combinazione fine a se stessa di materiali inerti: idea, questa, che proietta nel passato una visione tutta moderna del fare letterario, muovendo dall'antistorica convinzione che un filo diretto leghi lo sperimentalismo e il formalismo medievale con quello novecentesco, e che l'uno aiuti pertanto a comprendere l'altro.

In modo opposto, ma equivalente nei risultati, si comportano quegli studiosi che si concentrano sulla ricerca delle fonti filosofiche dell'opera. Anche il sottoscritto, in passato, ha portato acqua a questo mulino (Bausi 1999), che è sicuramente importante e produttivo, soprattutto come antidoto salutare contro le sempre vive interpretazioni del *Decameron* in chiave puramente ludica, retorica e "laica"; ma andrebbe comunque evitata la tentazione di fare del *Decameron* un arduo "trattato", comprensibile solo a un lettore-studioso capace di cogliere ovunque – dialogando sapientemente con le fonti vere o presunte – le sottili implicazioni filosofiche e dottrinali delle novelle. Certamente, ci sono zone dell'opera in cui la dominante prospettiva morale moltiplica gli spunti ricavati dall'*Etica* aristotelica e dal relativo commento tomista (ben noto a Boccaccio, che

dal toscano) e del Boccaccio (cui Petrarca, leggendo ora il *Decameron*, si è accorto che piaceva non meno, al punto da riscriverla in volgare e da collocarla alla fine dell'opera).

⁵ Esempio in tal senso questo passo di Picone 1989: 149: «Nel preciso momento in cui addita la necessità di un confronto originale/copia, fonte/novella, Boccaccio ci vuole suggerire di essere continuamente coscienti del dialogo che si instaura nella sua opera fra le vecchie forme narrative e la nuova forma, la novella appunto. In altre parole, egli incita il lettore a scoprire il giuoco dell'intertestualità: la scoperta delle regole di tale giuoco comporterà infatti la scoperta delle regole della sua scrittura, e manifesterà che la verità ricercata nel *Decameron* non è quella storica o morale, *in factis*, ma quella retorica e artistica, *in verbis*».

lo copiò di suo pugno in un codice ora conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano):⁶ cosicché è senza dubbio di grande utilità, per interpretare nel modo corretto queste sezioni del *Decameron*, comprendere ad esempio che nella prima giornata la disamina dei diversi vizi segue con una certa sistematicità le categorizzazioni aristoteliche, e che l'ultima giornata descrive con notevole precisione concettuale e terminologica (e non senza alcune citazioni letterali) azioni e situazioni esemplificative della *magnanimità* e della *magnificenza* così come le teorizzano Aristotele e Tommaso. Tuttavia, non bisognerebbe mai dimenticare che siamo in presenza di un libro di novelle, in cui l'*utile* non è disgiunto dal *diletto*, e in cui, di conseguenza, anche le tematiche "serie" vengono sempre affrontate in modo "leggero" e talvolta decisamente comico; solo la decima giornata, che ha caratteristiche sue proprie e distinte da tutte le altre, prevede un più esplicito impegno filosofico, via via crescente man mano che si procede verso la fine, ma da un lato è indebito leggere l'intera opera alla luce di questa giornata e con le modalità da essa richieste, e dall'altro non sembra opportuno, neppure qui, spingere troppo il pedale della filosofia o addirittura della teologia (come, invece, farà Petrarca latinizzando la novella di Griselda).

È lo stesso autore a dircelo, e proprio verso la conclusione dell'ultima giornata, dove, tramite i suoi narratori (dei quali Boccaccio, in tutto il *Decameron*, si serve per fornire al lettore le opportune "istruzioni per l'uso"), lancia segnali che invitano a mantenere anche le storie più alte e moralmente complesse entro i confini dell'intrattenimento novellistico, come d'altronde era sempre accaduto nelle giornate precedenti: prima Panfilo, introducendo la novella 9 (quella di Torello e Adalietta), ricorda ai compagni e alle compagne che essi non si trovano lì «per dover correggere i difetti mondani o pur per riprendergli» (§ 4), e dichiara quindi di voler abbandonare la strada imboccata alla fine della novella 8 da Filomena con la sua lunga e impegnativa digressione sull'amicizia e sulle cause della sua presente decadenza nel mondo; poi Dioneo, nel preambolo e nel commento finale della Griselda, esorta a non prendere esempio dal protagonista maschile (Gualtieri marchese di Saluzzo) e dalla sua «matta bestialità», e a considerare la sua sposa Griselda come un «divino spirito» la cui virtù è di fatto inimitabile e inarrivabile, per cui i mariti non devono sperare di imbattersi in mogli siffatte e devono comportarsi ben

⁶ Cf. Cursi-Fiorilla 2013: 52-3 (è il ms. A 204 inf.).

diversamente con le loro. E l'oscena battuta finale (§ 69: «al quale [Gualtieri] non sarebbe forse stato male investito d'essersi abbattuto a una che, quando fuor di casa l'avesse fuori in camiscia cacciata, s'avesse sí ad un altro fatto scuotere il pilliccione, che riuscita ne fosse una bella roba»),⁷ non per nulla ripresa da due novelle comiche della IV e dell'VIII giornata,⁸ chiude la nobile e altisonante novella su una nota comica e "bassa" che stride con il suo alto messaggio morale, oltre che con il contesto e l'impianto complessivo della giornata conclusiva, ma che ha chiaramente l'intento di ricondurre il *Decameron* e i suoi lettori, per così dire, dal cielo alla terra, ricordando loro che quello che hanno in mano è solo un libro di novelle, che tali restano anche se e quando affrontano argomenti "impegnati" e mettono in scena personaggi "virtuosi" e quasi "divini".

2. Insomma, occuparsi delle fonti del *Decameron* – come di qualunque altro testo – richiede prudenza e vigile senso storico, anche perché nel *Decameron* le due principali modalità, talora compresenti, con cui Boccaccio tratta le sue fonti sono quelle piú comuni fra i letterati del Medioevo, quando si misurano con generi "bassi": il centone, vale a dire, e la parodia. Ciò è vero in particolare per le forme di narrazione breve (*Novellino* compreso), i cui generi, in quanto legati all'oralità e alla libera appropriazione, prevedono per statuto la libera commistione di materiali diversi e disparati, e in quanto finalizzati in prima istanza al diletto fanno ovviamente della parodia uno dei loro meccanismi comici privilegiati. In piú, naturalmente, il Certaldese aggiunge le risorse della sua vastissima cultura e quelle della sua abilità narrativa e della sua peculiare *vis* comica.

Alcune novelle, ad esempio, realizzano un brillante connubio di fonti antiche e medievali, o meglio una efficace *translatio* o trasposizione di situazioni "classiche" e mitologiche in un contesto contemporaneo, di volta in volta cortese o borghese, secondo una tecnica assai diffusa nella tradizione narrativa romanza, che (Dante *docet*) vedeva Tristano e Isotta come anelli della stessa catena di amanti infelici comprendente gli esempi antichi di Fillide, Canace, Tisbe o Didone. La novella di Lisabetta da Messina (IV 5) è presentata come una sorta di *raço* della ballata siciliana del basilico, con un procedimento che si riscontra anche in alcuni *lais* di Maria di Francia; in realtà, però, la novella attualizza e rielabora in chiave

⁷ Tutte le citazioni sono tratte da Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano), talora con minime modifiche all'interpunzione.

⁸ Cf. IV 10, 46 e VIII 7, 103.

“tristianiana” la vicenda di Laodamia e Protesilao, così come è narrata da Ovidio nella XIII delle *Eroidi*, donde derivano sia l'apparizione in sogno dell'amato morto, sia il ricorso da parte della donna a un “sostituto” che ne compensi l'assenza (per Elisabetta, la testa di Lorenzo custodita nel vaso; per Laodamia, un'immagine di cera di Protesilao che essa sempre contempla e stringe al petto).⁹

Su questo tronco si innestano altre fonti antiche secondarie, coerenti con quella principale: il I libro dell'*Eneide*, dove Sicheo, apparendo in sogno a Didone, le svela come egli sia stato ucciso a tradimento da Pigmalione, fratello di lei (vv. 340-364); e soprattutto – dettaglio, salvo errore, a tutti sfuggito – una favola di Igino (CIV), in cui il padre di Laodamia, preoccupato per il morboso attaccamento della figlia alla statua del marito, gliela sottrae e la fa distruggere, spingendola così, involontariamente, al suicidio, come fanno i fratelli di Lisabetta portandole via il vaso e seppellendo la testa di Lorenzo (è il tema del “padre omicida”, recuperato da Boccaccio nella novella di Tancredi e Ghismonda, e sovrapponibile al caso di Marco di Cornovaglia e del nipote Tristano):

Laodamia Acasti filia amisso coniuge [...] fletum et dolorem pati non potuit. Itaque fecit simulacrum aereum simile Protesilai coniugis et in thalamis posuit sub simulatione sacrorum, et eum colere coepit. Quod cum famulus matutino tempore poma ei attulisset ad sacrificium, per rimam aspexit viditque eam ab amplexu Protesilai simulacrum tenentem atque osculantem; existimans eam adulterum habere Acasto patre nuntiavit. Qui cum venisset et in thalamos irrupisset, vidit effigiem Protesilai; quae ne diutius torqueretur, iussit signum et sacra pyra facta comburi, quo se Laodamia dolorem non sustinens immisit et usta est.¹⁰

Analogamente, la novella di Madonna Filippa (VI 7) si presenta come semiseria riflessione sul maschilismo imperante negli ordinamenti e nella

⁹ «Dum tamen arma geres diverso miles in orbe, | quae referat vultus est mihi cera tuos: | illi blanditias, illi tibi debita verba | dicimus, amplexus accipit illa meos. [...] Hanc specto teneoque sinu pro coniuge vero | et tamquam possit verba referre, quorom» (così Laodamia scrive al marito ai vv. 151-154 e 157-158 dell'eroide).

¹⁰ Hyginus, *Fabulae* (Marshall): 95. Nella favoletta, che, come si vede, sviluppa in chiave tragica uno spunto dell'eroide ovidiana, l'immagine in cera diventa un simulacro di bronzo, in virtù del facile scambio *cereum* / *aereum*, ma nelle edizioni moderne ha goduto di larga fortuna, in questo passo, l'emendazione *cereum* proposta nel XVII secolo da Ioannes Scheffer, il quale osservava che difficilmente Laodamia avrebbe potuto procurarsi di nascosto una statua bronzea, e che questa non sarebbe bruciata nel fuoco. Cf. Hyginus (Scheffer): 96.

prassi giudiziaria dei comuni toscani, oltre che come parodia delle controversie giuridiche (Giannetto 2004), ma il personaggio e la sua storia sono in effetti ricalcati sull'*exemplum* di Valerio Massimo (VIII 3, 3) relativo a Ortensia, figlia del celebre oratore Quinto Ortensio: come quest'ultima, infatti, quando le matrone romane vennero obbligate a pagare un esoso tributo per far fronte alle spese dello stato, parlò davanti ai triumviri contro questa ingiustizia con tale coraggio ed eloquenza da ottenere la cancellazione di gran parte dell'imposta, allo stesso modo la pratese Filippa, difendendosi in tribunale, riesce con la sua pronta e arguta parlantina a salvarsi la vita e addirittura a far abolire nella sua città la pena di morte per le donne colte in flagrante adulterio. L'individuazione di questo modello è di grande importanza, perché conferma che Boccaccio – come del resto dice Filostrato prima di narrare la novella, e come l'autore stesso affermerà riprendendo questo medesimo aneddoto di Valerio Massimo nel *De mulieribus claris* –¹¹ introduce la novella di Filippa quale dimostrazione di quanto alle donne possa essere utile in alcune circostanze l'abilità oratoria, e non certo come un esempio da seguire e un modello di retto comportamento femminile nelle cose amoroze e nella vita coniugale.

A conferma di ciò viene un'altra fonte utilizzata qui da Boccaccio. Per difendere il suo paradossale diritto ad avere un amante, visto che col marito adempie comunque i suoi doveri coniugali, Filippa cita, piegandoli *pro domo sua*, il diritto («le leggi deono esser comuni e fatte con consentimento di coloro a cui toccano») ¹² e il Vangelo («io che doveva fare o debbo di quel che gli avanza? [*scil.* al marito] debbo io gittare a' cani?»): *Mt.*, 15, 26-7); ma in realtà la sua argomentazione si regge su una fonte ben diversa e ben altrimenti pertinente alla situazione, l'*Ars amandi* di Ovidio, dove le donne sono invitate a non negarsi agli uomini, perché ciò che esse possono dare loro, a differenza del ferro e della pietra, non si consuma, fossero pure mille quelli che ne godono (III 87-92):

¹¹ Boccaccio, *De mulieribus* (Brown): 348 (cap. LXXXIV): «Hortensia Quinti Hortensii egregii oratoris filia dignis extollenda laudibus est, cum non solum Hortensii patris facundiam vivaci pectore amplexa sit, sed eum etiam pronuntiandi vigorem servaverit quem oportunitas exquisivit, et qui sepiissime in viris doctissimis deficere consuevit». L'analogia evidente fra questo capitolo e la novella di madonna Filippa non è segnalata né dai commentatori del *Decameron*, né da Filosa 2012, che pure dedica l'intero cap. 2 del suo volume (pp. 89-140) allo studio dei rapporti fra *De mulieribus* e *Decameron*.

¹² Cf. Battaglia Ricci 2013: 131-2; Döring 2014.

Ite per exemplum, genus o mortale, dearum,
 gaudia nec cupidis vestra negate viris.
 Ut iam decipiant, quid perditis? omnia constant;
 mille licet sumant, deperit inde nihil.
 Conteritur ferrum, silices tenuantur ab usu:
 sufficit et damni pars caret illa metu.

Questa è la vera e la sola *auctoritas* di Filippa, che ella sa astutamente occultare, con la sua abilità retorica, dietro le parole “alte” – abilmente distorte a suo vantaggio – del diritto e della religione.

Quest’ultimo caso dimostra come spesso le fonti “nascoste” e, per così dire, le “micro-fonti”, siano più importanti di quelle evidenti, e come l’individuazione dei cosiddetti intertesti diventi davvero utile quando se ne ricavano indicazioni per l’interpretazione delle novelle. Nella parte finale della IV 1 Boccaccio fa morire Ghismonda come Didone, guardando al quarto libro dell’*Eneide*, ed è una breve citazione letterale che mette il lettore sull’avviso: «tu hai il tuo corso fornito, e di tale chente la fortuna tel concedette ti se’ spacciato» (§ 52), dice Ghismonda, rivolgendosi a Guiscardo morto con le parole esatte della regina cartaginese in *Aen.* IV 653: «vixi et quem dederat cursum Fortuna peregi». Un’allusione alla vicenda di Didone torna, come abbiamo appena visto, anche nella storia di un’altra giovane morta per amore, Lisabetta da Messina; e a ciò devono essere aggiunti certi echi del discorso di Francesca nel quinto dell’*Inferno* disseminati nella medesima IV 1 e in altre novelle di questa giornata, nonché – sempre nella IV 1 – un curioso dettaglio che non credo casuale: quando, all’uscita della caverna sotterranea che porta alle stanze di Ghismonda, Guiscardo viene catturato da due uomini di Tancredi perché impacciato nei movimenti dal suo vestito di cuoio,¹³ il pensiero corre a Paolo, che – nel resoconto di Andrea Lancia, poi accolto anche nelle boccacciane *Esposizioni* – cerca di fuggire dalla camera di Francesca attraverso una botola, ma rimane impigliato in un chiodo con un lembo del giubbotto e viene così ucciso da Gianciotto insieme alla donna.¹⁴ Non è arbitrario, pertanto, supporre che Boccaccio intenda imprimere in queste storie e nei loro protagonisti il nero suggello dell’amore

¹³ *Dec.*, IV 1, 22: «all’uscir dello spiraglio la seguente notte in sul primo sonno Guiscardo, così come era nel vestimento del cuoio impacciato, fu preso da due e segretamente a Tancredi menato».

¹⁴ Lancia, *Chiose* (Azzetta): 183; Boccaccio, *Esposizioni* (Padoan): 316-7.

folle e delle sue tragiche conseguenze: che voglia insomma avvertire come anche molti dei personaggi della quarta giornata appartengano alla dantesca «schiera ov'è Dido» (*Inf.* V 85), composta da uomini e soprattutto donne che per la loro sfrenata passione tinsero «il mondo di sanguigno», cioè furono causa di sventura e di morte per sé e per altri.

Indicazioni analoghe si ricavano dalla novella IV 9, desunta da una fonte ben precisa (la *vida* del trovatore provenzale Guillem de Cabestaing, anche se non sappiamo per quali canali e in quale delle sue redazioni usufruita),¹⁵ come lo stesso Boccaccio, eccezionalmente, dichiara in apertura («Dovete adunque sapere, secondo che raccontano i provenzali [...]»: § 4). Esaminare le modalità di rivisitazione della fonte è qui della massima importanza, perché gli scarti non derivano solo da intenti di rielaborazione letteraria o di più accurata definizione psicologica dei personaggi, e neppure possono interamente spiegarsi ipotizzando l'accesso del Boccaccio a una redazione della *vida* oggi perduta e diversa da quelle a noi giunte, ma denotano più profonde motivazioni culturali e ideologiche. Sotto quest'ultimo aspetto, in particolare, possiamo constatare quanto segue:

- l'intera vicenda perde nel *Decameron* alcuni dei connotati riconducibili al mondo feudale e cortese (Guiglielmo Guardastagno non è un poeta, ma un cavaliere, e dunque non è un vassallo di Guglielmo Rossiglione, ma un suo intimo amico e un suo pari);
- il Rossiglione è spogliato da Boccaccio dei caratteri negativi attribuitigli nella *vida*, dove il suo nome è Ramon, e dove egli è descritto come uomo geloso, malvagio, rude e crudele (tanto che, dopo aver ucciso il rivale, gli taglia la testa e la mostra alla moglie,¹⁶ tentando poi di uccidere anche la donna: particolari, tutti questi, soppressi nella novella);
- di conseguenza, l'amore del Guardastagno e della moglie del Rossiglione viene presentato alla stregua di un puro e semplice tradimento, non giustificato né dalla malvagia natura e dai cattivi comportamenti del marito di lei,

¹⁵ Per la complessa situazione testuale della *vida* e delle *razos* di Guillem de Cabestaing cf. Rossi 1983: 79-93. La redazione della *vida* più vicina alla novella boccacciana è quella trasmessa dai mss. Vat. Lat. 5232 della Biblioteca Apostolica Vaticana e Fr. 12474 della Bibliothèque Nationale di Parigi (a stampa in Boutière-Schutz 1964: 154-72).

¹⁶ Un particolare, questo, che ricorda l'orrida scena finale del *Thyestes* di Seneca (vv. 1004-1005), in cui Atreo, dopo aver ucciso i figli di Tieste e avergli fatto mangiare le loro carni, mostra al fratello le teste e le mani mozzate dei fanciulli. Scena – detto tra parentesi – ripresa da Boccaccio nella novella V 9, laddove Federigo degli Alberighi getta davanti a monna Giovanna le penne, le zampe e il becco del suo falcone, da lui poco prima ucciso e servito in tavola all'ignara donna (§ 37).

- né dalla distanza che sotto questo aspetto lo separava, nella *vida*, dal cortese, colto e raffinato Cabestaing, che soleva scrivere poesie per la donna: non giustificato, insomma, dalla fatale e naturale attrazione fra cuori “gentili” che là conduceva inevitabilmente i due ad amarsi;
- il Rossiglione, dopo il delitto, mostra segni di pentimento, e alla fine, parendogli «aver mal fatto», fugge;
 - Boccaccio taglia del tutto la parte conclusiva, in cui il re d’Aragona fa arrestare Ramon, distrugge i suoi castelli e lo getta in prigione, e dove i due amanti vengono dipinti come eroi del vero e nobile amore, tanto da essere sepolti in un sarcofago davanti alla porta della chiesa di Perpignan per ordine del re d’Aragona, il quale stabilisce inoltre che ogni anno, nell’anniversario del terribile evento, dame e cavalieri vi si rechino in pellegrinaggio.

In un caso del genere, osservare il trattamento cui Boccaccio sottopone la sua fonte consente di verificare come egli prenda discretamente ma inequivocabilmente le distanze dall’immaginario cortese e da quella idea dell’amore, corrodendone dall’interno i capisaldi.¹⁷ È vero che, rispetto alla fonte, nella IV 9 la vicenda viene presentata in modo più problematico e che i personaggi, di conseguenza, sono raffigurati in modo più complesso e meno schematico, ma sostenere che Boccaccio non prenda qui posizione e non formuli un giudizio sull’operato dei protagonisti¹⁸ è possibile solo – come molti continuano a fare, e non solo riguardo a questa novella – trascurando le ragioni del libro, ossia ignorando quella perenne dialettica fra novelle e cornice, e fra novella e novella, che è il cuore pulsante del *Decameron* e al di fuori della quale l’interpretazione della singole storie è fatalmente esposta a gravi rischi di fraintendimento: nella fattispecie, trascurando sia i frequenti richiami (espliciti e impliciti) a non oltrepassare «il segno della ragione» (I intr. 65) e a fuggire come la peste ogni eccesso passionale (foriero solo di sventura e di morte, come, fra molte novelle, vogliono dimostrare la II 7 e la IV 3), sia il fatto che gli amori «felici» (nelle giornate V e X) sono tutti amori coniugali, sia, infine, l’atteggiamento critico di Boccaccio nei confronti del mondo cortese, del

¹⁷ Cf. Terrusi 1998: 53-4 (che poi però sviluppa la sua analisi della novella in direzione prevalentemente metaletteraria).

¹⁸ Così, ad es., Di Girolamo–Lee 1995: 148-9 e 161; e già Neuschäfer 1988: 307-9, che parla di «problematicità» e «indefinibilità del caso novellistico», di «struttura controversa della novella» e di «dilemma personale dell’autore» (seguito sotto questo aspetto anche da Terrusi 1998: 54).

quale apprezza e rimpiange alcuni valori etici (fedeltà, onore, liberalità, disinteresse) ma condanna senza appello l'ideologia d'amore.¹⁹

Solo la pervicace tendenza a guardare a ogni novella come a un microcosmo autonomo, isolandola tanto dal resto del libro, quanto dal complesso dell'opera e della personalità del suo autore, può permettere ad alcuni di continuare a proporre il *Decameron* e il Boccaccio quali antesignani del moderno pensiero laico e "aperto", considerando ad esempio le differenze – a dire il vero, modeste – che la novella di Melchisedech presenta rispetto alle sue fonti più dirette (soprattutto *Novellino*, LXXIII) come segnali di un atteggiamento "tollerante", agnostico e relativistico, contrapposto all'«integralismo» che emergerebbe dalle precedenti versioni del racconto.²⁰ Interpretazione, ancora una volta, cui possono dar luogo solo la totale obliterazione della cornice o la sua liquidazione come inerte e insincero cascame medievale o come semplice gioco retorico-ironico (ma davvero qualcuno pensa che si possa leggere così, ad esempio, il solenne preambolo teologico con cui Panfilo introduce la novella di ser Cepparello? o quello filosofico-morale da lui premesso alla novella di Alatiel?), oltre che la completa separazione del *Decameron* dagli scritti boccacciani precedenti e coevi (qualcuno potrebbe definire agnostico e scettico, che so, il Boccaccio del *Trattatello in laude di Dante*?). Per interpretare in quella chiave la I 3, pertanto – e chiedo venia per l'inelegante autocitazione – «bisognerebbe ammettere, con un'ipotesi indimostrabile e con un'inaccettabile forzatura esegetica, che Boccaccio abbia simulato per convenienza di essere cristiano nelle altre opere e nelle altre parti del *Decameron*, affidando prudentemente e copertamente la sua autentica opinione a un'esile storiella [...]; bisognerebbe parlare, insomma di una sorta di "nicodemismo" di Boccaccio, cioè di una sua adesione solo esteriore alle idee religiose dominanti. Davvero un peso eccessivo, questo, per le fragili spalle della novelletta di Melchisedech».²¹

3. In altre novelle, invece, il medesimo obiettivo "critico" viene perseguito attraverso il gioco del rovesciamento ironico e parodistico. Un caso

¹⁹ Come riconoscono ancora Di Girolamo–Lee 1995: 153-4, 157. Corretta ma troppo generica la diagnosi di Rossi 1983: 124: «Ne risulta [nella IV 9] una rievocazione attenta e accurata della società feudale, dalla quale emergono però anche la lontananza e il distacco del borghese e dell'umanista».

²⁰ Così – ma è solo uno fra i molti – Mercuri 2002: 136.

²¹ Bausi 2017: 41. Un chiaro esempio di "sovrainterpretazione" di questa novella nel recentissimo Celada Ballanti 2017: 1-67.

emblematico è quello della IV 7, la novella di Simona e Pasquino, generalmente letta come esempio della boccacciana concezione “democratica” dell’amore, il quale – secondo quanto afferma Emilia nel preambolo, § 4 – «quantunque [...] volentieri le case de’ nobili uomini abiti, esso per ciò non rifiuta lo ’mperio di quelle de’ poveri, anzi in quelle sí alcuna volta le sue forze dimostra, che come potentissimo signore da’ piú ricchi si fa temere» (dove assistiamo a un altro caso di sovrapposizione di fonti, giacché Boccaccio riprende qui un passo dalla *Phaedra* di Seneca,²² modificandolo però sulla scorta del *De amore* del Cappellano, in cui si legge che «quandoque, licet raro, contingat eos [*scil.* plebeios] ultra sui naturam amoris aculeo concitari»; vd. Cappellano, *De amore* [Ruffini]: 212).

La novella, però, presenta anche chiare sfumature parodistiche, che interessano sia ipotesti classici che situazioni “cortes”. Si pensi all’ambientazione sottoproletaria della vicenda; al misero giardino urbano in cui si consuma l’epilogo, parodia del “verziere” che è teatro degli incontri di Tristano e Isotta, ma anche di quello del poemetto *La dama del Verziú* o *del verziere*, intonato da Dioneo e Fiammetta nella Conclusione della terza giornata; ai miserabili e balordi personaggi che accompagnano Simona e Pasquino all’appuntamento nel giardino (rispettivamente, la Lagina e lo Stramba), sorta di vili caricature della nobile scorta di dame e cavalieri che accompagna Ginevra e Lancillotto nella notturna gita campestre che porterà al primo bacio tra i due amanti; e si consideri, ancora, il cesto di salvia che causa la morte dei due amanti, variante degradata tanto del “pino” tristaniano, quanto, in altro ambito culturale, del gelso all’ombra del quale Piramo e Tisbe si danno appuntamento e muoiono uno dopo l’altro – come Simona e Pasquino – per un tragico equivoco, suicidandosi col medesimo pugnale (storia ovidiana, quest’ultima, amatissima da Boccaccio, che se ne ricorda anche nelle novelle IV 1 e V 3, e che la narra o la menziona in molte altre sue opere; vd. Filosa 2006).

Nella stessa direzione va l’abbassamento parodico di spunti ricavati – forse per via indiretta – da alcuni dei piú celebri *lais* di Maria di Francia: ad esempio, la tenera delicatezza sentimentale del *Laustic* (dove l’usignolo è tramite e simbolo di un amore impossibile e, una volta ucciso dal marito della donna, viene da lei recapitato all’amante, che lo custodisce in un cofanetto d’oro e lo porta sempre con sé) e la fosca, dolente nobiltà dello

²² Vv. 211-215: «cur sancta parvis habitat in tectis Venus / mediumque sanos vulgus affectus tenet / et se coercent modica, contra divites / regnoque fulti plura quam fas est putent? / Quod non potest vult posse qui nimium potest».

Yonec (dove la dama reclusa in una torre dal marito geloso riceve le visite amorose di un bellissimo cavaliere che si trasforma in un astòre per entrare dalla finestra, e viene poi crudelmente ucciso dal geloso marito di lei)²³ subiscono rispettivamente – perdendo qualunque connotazione tragica – la degradazione erotico-oscena della novella di Lizio e Caterina da Valbona (V 4, dove l'usignolo diviene esplicita metafora dell'organo sessuale maschile) e la riduzione comico-grottesca della novella di frate Alberto, che allo scopo di conquistare madonna Lisetta finge di essere l'arcangelo Gabriele che scende nottetempo a visitarla (IV 2). Straordinaria prova narrativa, quest'ultima, in cui la vicenda dello *Yonec* viene sovrapposta – con la tecnica consueta – alla fonte principale costituita da un episodio narrato nelle *Antiquitates Iudaicae* di Giuseppe Flavio (XVIII 4) che Boccaccio leggeva nella latinizzazione dello Pseudo-Egesippo (IV sec. d.C.) e che recupererà poi nel *De mulieribus*. Lì, il giovane Decio Mundo, appositamente mascherato, convince la credula matrona romana Paulina di essere il dio Anubi che nottetempo scende a giacere con lei, e una volta scoperto viene condannato all'esilio dall'imperatore Tiberio:²⁴ storia, questa, che la novella IV 2 attualizza e traspone in una gustosa ambientazione veneziana, ulteriormente complicandola con una giocosa e blasfema parodia dell'Annunciazione. Né si dimentichi la carica dissacrante della già ricordata battuta con cui Dioneo commenta la novella di Griselda, bruscamente rompendo l'incanto e l'atmosfera di una storia che si configura in sostanza come una riscrittura e una variazione del patetico *Lai du Fresne*.

L'abbassamento vertiginoso di spunti e situazioni che rimandano a celebri storie d'amore del mito antico e della letteratura cortese non mira però – come avveniva in taluni *fabliaux* – soltanto al divertimento del lettore; anche in questo caso, il gioco intertestuale non è solo un gioco, perché il capovolgimento parodico ha effetti di ironia demistificante, e invita a non prendere troppo sul serio ciò che si ascolta o a cui assiste. Nel caso specifico, a non prendere troppo sul serio la concezione ovidiano-cortese dell'amore, i suoi luoghi comuni, le sue fantasticherie “romantiche”, le sue storie passionali, contrastate e impossibili: in ultima analisi, a mettere in guardia (come aveva fatto Dante nel V dell'*Inferno*)

²³ Formisano 2014: 34-5; Picone 2008: 199-214. I due testi in Maria di Francia, *Lais* (Angeli), rispettivamente 257-65 e 225-55.

²⁴ Boccaccio, *De mulieribus* (Brown): 380-4 (cap. XCI, *De Paulina romana femina*). E cf. Cerbo 1981.

contro la tentazione di confondere letteratura e vita, e quindi contro i rischi cui va incontro chi provi a vivere secondo quei modelli il sentimento amoroso. Un monito, questo, che Boccaccio affida talvolta all'orrore suscitato da cupe storie di amore e morte, e in altri casi allo spirito irriguardoso del riso parodico, che evidenzia – con benefici effetti terapeutici – il lato inverosimile e potenzialmente ridicolo di certe situazioni e di certe teorie.

È questo un altro esempio di come lo studio delle fonti, e soprattutto del modo in cui Boccaccio le sceglie, le usa e le manipola, possa servire a meglio comprendere gli intendimenti che presiedono alla composizione del *Decameron*, giacché la critica dell'ideologia e della mitologia del cosiddetto "amor cortese" ne è senza dubbio uno dei motivi dominanti. Grande maestro di retorica, Boccaccio domina alla perfezione le tecniche del *delectare*, del *movere* e del *docere*, e sa bene che in un genere come la novella sia il diletto che l'utile si conseguono attraverso la mozione degli affetti, alternando cioè il pianto e il riso, l'uno e l'altro, in modi diversi, capaci di mostrare quanto pericolose possano essere una trattatistica e una letteratura che esaltano la dimensione dell'eccesso passionale, della fatalità ineluttabile dell'amore e della sua ostinata persistenza, contro tutto e contro tutti, *usque ad mortem*.

4. Della cautela sempre necessaria quando si tratta di fonti abbiamo conferma anche se spostiamo il discorso sul terreno filologico. È risaputo che ben tre novelle della prima giornata (3, 4, e 9) trovano la loro fonte o comunque uno dei loro diretti antecedenti in altrettante storielle del *Novellino* (nell'ordine, LXXIII, LIV e LI); un dato significativo, questo, che non trova riscontro in altre giornate e che è difficile credere casuale. Di recente, però, Alberto Conte ha proposto di rovesciare la trafila comunemente ammessa, suggerendo che chi, nel corso del Trecento, si applicò alla revisione e all'ampliamento del cosiddetto *Ur-Novellino* (databile forse all'ultimo scorcio del XIII secolo) abbia voluto intenzionalmente riprendere, apportandovi soltanto lievi ritocchi stilistici e sintattici, le novelle I 3 e I 9 del capolavoro boccacciano.²⁵

²⁵ Conte 2013 (dove, pp. 36-7, si ritiene non dimostrabile, invece, la derivazione di *Dec. I 4* da *Novellino* LIV). L'ipotesi muove dal fatto che i racconti LI e LXXIII del *Novellino* non si trovano nella "forma" primigenia della raccolta, e si fonda sulla constatazione che Boccaccio «interveneva sistematicamente sui modelli ipotizzabili, anche contaminando racconti e suggestioni disperate, instaurando con grande abilità combinatoria

L'ipotesi merita considerazione e non è priva di fondamento, ma per spiegare la forte e eccezionale presenza del *Novellino* nella giornata inaugurale del *Decameron* potremmo forse più semplicemente supporre che in essa – come appare logico – si trovino alcune delle novelle boccacciane più antiche, appartenenti alla primitiva redazione dell'opera o a un nucleo di racconti composti dal Certaldese prima di concepire e realizzare il progetto del libro-*Decameron*; del resto, non poche novelle di questa giornata rivelano caratteri “arcaici” (brevità, semplicità stilistica, schematicità narrativa e psicologica) che denunciano il loro rapporto ancora assai stretto con la tradizione della *narratio brevis* medievale, e segnatamente col genere dell'*exemplum*. È vero che niente sappiamo dei modi e dei tempi di composizione del *Decameron*; ma, data la sua conformazione, è del tutto plausibile che Boccaccio vi abbia fatto confluire un certo numero di novelle scritte in precedenza, talora sottoponendole a una rielaborazione di cui possono essere indizio le aporie riscontrabili in alcuni intrecci.

Un caso filologicamente delicato è poi quello in cui ci imbattiamo nella già ricordata novella di Lisabetta da Messina, dove la protagonista, nel vaso in cui nasconde la testa di Lorenzo, pianta «parecchi piedi di bellissimo basilico *salernitano*» (§ 17, secondo la lezione dei tre manoscritti principali del *Decameron*: l'autografo Hamiltoniano berlinese, il codice Mannelli e il Parigino Italiano 482). Ora, è stato notato da più parti che il basilico salernitano non esiste, e che nei primi tre versi della canzone popolare siciliana su cui Boccaccio costruisce la novella si parla invece di basilico «selemontano»:

e raffinata tecnica compositiva una ricca tessitura di intrecci e rimandi testuali e operando su più livelli modifiche di vario genere, mirate, sempre significative e funzionali alla diversa destinazione». Di fronte a novelle come la I 3 e la I 9, che invece si attengono molto fedelmente alla fonte, è dunque lecito chiedersi «come mai egli possa essere andato contro la sua consuetudine così platealmente», giacché «è statisticamente improbabile che Boccaccio si sia attenuto a una fonte unica ed esclusiva così scopertamente, anche se solo sul piano contenutistico, e si sia limitato a intervenire su quello stilistico-sintattico, mentre è una possibilità documentata per il *Novellino*» (Conte 2013: 39-40, 44, 56).

Questo fu lo malo cristiano
che mi furò la resta
del basilico mio selemontano²⁶

Michelangelo Picone, per questo, considera *salernetano* una *facilior* da emendare (adottando una delle lezioni trasmesse dagli altri codici, ad esempio *salermontano*),²⁷ e, ritenendo improbabile che Boccaccio, «benché copista disattento, banalizzasse il suo testo in un punto così decisivo», giunge addirittura a mettere in dubbio, su questa base, l'autografia dell'Hamiltoniano (Picone 2010: 49). L'errore di copia è qui certo possibile, né costituirebbe ostacolo l'accordo su *salernetano* dei tre manoscritti principali, visto che la natura dei loro rapporti è ancora tutt'altro che chiara (gli ultimi studi, ad esempio, indurrebbero a considerare il codice Mannelli un *descriptus* dell'autografo, come già sostenne Franca Ageno).²⁸ Emendare *ex fonte*, tuttavia, è in linea generale pericoloso, e in questo caso non pare raccomandabile,²⁹ giacché risulta più economico pensare a un errore d'autore, ossia a una banalizzazione dovuta non a un *lapsus* di Boccaccio copista, ma a un suo difetto di informazione, riconducibile o alle sue approssimative competenze di botanica, o al fatto che egli conoscesse, magari oralmente, una versione della canzone del basilico recante la lezione *salernitano*, o che ne ricordasse a memoria l'inizio in modo impreciso; né può escludersi che *salernitano* sia frutto della volontaria «correzione» boccacciana di un attributo oggettivamente oscuro come *selemontano*.³⁰ Inoltre, ignorando noi in quale forma a Boccaccio – che è il

²⁶ Così nel più antico dei due mss. che trasmettono la canzone, il Laurenziano 42, 38, della fine del Trecento (cf. Coluccia 1975: 65-6, 117-21; Mazzarino 1984: 479-87; Leone 1986: 7-8), che è anche l'unico a riportare questi versi, perché l'altro – il quattrocentesco Gaddiano 161 della stessa Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze – omette la prima stanza.

²⁷ Cf. Picone 2008: 219-23 (con l'avvertenza che egli parla di «errore d'autore», così definendo però, impropriamente, un *lapsus calami* dell'autore in veste di copista).

²⁸ Cf. D'Agostino 2012; Fiorilla 2015: 235-7 (e Brambilla Ageno 1980).

²⁹ Lo osserva anche Tufano 2007: 234.

³⁰ Alcuni proposero infatti di correggere, al v. 3 della canzone, *selemontano* in *selinuntano* (*Cantilene e ballate* [Carducci]: 49) o in *beneventano* (Boccaccio, *Opere* [Zingarelli]: 349); ma è probabile che *selemontano* sia rifatto su *selinum montanum* (pianta simile al *seseli montanum*: Coluccia 1975: 55) e che in questa poesia il «basilico selemontano» altro non sia che il basilico di montagna (Picone 2008: 223).

primo a citarla – fosse nota la canzone del basilico,³¹ è decisamente immetodico, nei pochi versi che egli riporta, emendare una sua lezione sulla base della testimonianza di un solo e più tardo manoscritto della canzone.

Le lezioni attestate qui da molti codici del *Decameron* (*salermontano*, *salamentano*, *salomontano*, *seramontano*, *saramontano*, *sermontano*),³² e interpretate da Picone quali varianti linguistiche di *selemontano*, sembrano piuttosto meri svarioni – sempre frequenti, come si sa, in presenza di toponimi e di aggettivi toponimici – oppure tentativi di correzione dell'incongruo *salernetano*. Poiché a molti copisti del *Decameron* la canzone del basilico era certamente nota (come dimostra il fatto che in una ventina di codici la citazione del suo *incipit* viene corredata anche del terzo verso della prima stanza, e talora addirittura del primo della seconda),³³ sarà da imputare loro, almeno in alcuni casi, l'iniziativa di introdurre, in luogo di *salernetano*, una lezione più vicina a quella che trovavano o che ricordavano essere nella poesia, e che meglio corrispondeva all'effettivo nome di una pianta di cui avevano conoscenza, benché diversa dal basilico: il *silermontano* o finocchiella maggiore (nome scientifico: *seseli montanum*), i cui semi erano largamente usati in medicina, come documentano i botanici e gli scrittori *de re rustica*.³⁴

Picone suggerisce poi di correggere, nella citazione boccacciana (v. 2), *grasta in testa*, come si legge (col significato di 'vaso da fiori') nel Gaddiano 161³⁵ e in numerosi codici del *Decameron* (Mazzarino 1984: 449).

³¹ Di cui, alla fine della novella (§ 24), cita i vv. 1-2: «Qual esso fu lo malo cristiano / che mi furò la grasta» (così nei tre mss. principali del *Decameron*). Senza dubbio, però, Boccaccio conosceva l'intero componimento, del quale la novella – sia nello svolgimento narrativo, sia in alcuni dettagli – reca tracce precise (cf. Tufano 2007: 230-2).

³² Cf. Mazzarino 1984: 463. In un quadro di larga diffrazione (che, come sempre, testimonia un disagio della tradizione), le lezioni prevalenti sono *salamontano* (6 mss.), *sermontano* (3), *salamentano* (3), *saramontano* (2), *seramontano* (2).

³³ Mazzarino 1984: 448-9 e 463. Tali manoscritti, al § 24, presentano – nel terzo verso della canzone, che ripeto, è assente nei tre codici principali del *Decameron* – lezioni identiche o analoghe a quelle che adottano al § 17: tra queste, *salernetano* (o *salernitano*) è in entrambi i luoghi nettamente minoritaria, mentre in due codici spiccano al § 24 lezioni (*silermontano* e *silimontano*) ignote al § 17, assai vicine al *selemontano* della canzone, e corrispondenti, del tutto o quasi, al nome esatto della pianta (il *silermontano*, appunto).

³⁴ Ad es. Crescenzi, *Trattato di agricoltura* (Sorio), II: 326-7; e vd. Picone 2008: 222-3.

³⁵ Poiché, come già detto, il Gaddiano manca della prima stanza, nella redazione da esso trasmessa (edita da Coluccia 1975: 119-21) quelli in cui ricorre il termine *testa* sono i vv. 4, 27 e 44, e non, come accade nel Laurenziano per la corrispondente voce *resta*, i vv. 11, 34 e 51.

Qui la situazione è ancora piú delicata, sia perché *grasta* nel senso di ‘vaso da fiori’ è ben attestato in siciliano e in altri dialetti meridionali,³⁶ sia perché, volendo correggere *ex fonte*, la soluzione piú economica sarebbe quella di adottare *resta*,³⁷ che è lezione del piú affidabile e cronologicamente piú vicino Laurenziano 42, 38 (mentre *testa* parrebbe una lezione di ritorno, influenzata dalla novella boccacciana; vd. Tufano 2007: 234). Ma neppure qui l’emendazione sembra opportuna, sia perché – ripeto – non sappiamo in quale forma Boccaccio avesse accesso alla canzone, sia perché i due testimoni oggi noti della poesia sono entrambi posteriori al *Decameron*, e dunque non è consigliabile – trattandosi di un testo popolare, e come tale naturalmente soggetto ad alterazioni e rimaneggiamenti – correggere in base ad essi i due versi riportati da Boccaccio. Né, per le medesime ragioni, è bene adottare – qui come nel caso di *salernetano/selemontano* – le lezioni di codici decameroniani piú tardi, dove i copisti, conoscendo il componimento, potrebbero avere piú o meno volontariamente alterato il testo della citazione (come fa supporre, di nuovo, l’ampia diffrazione riscontrabile anche a tal proposito in quei manoscritti).³⁸

Insomma, nella critica come nella filologia – e il caso del *Decameron* non fa eccezione – lo studio delle fonti non è un “metodo”, né, tanto meno, un *passé-partout* capace di aprire tutte le porte di un testo: è solo una delle tante modalità d’indagine esperibili, e come tale – riprendendo e adattando al caso nostro ciò che Boccaccio medesimo, invocando la responsabilità del lettore, scrive a proposito delle sue novelle nella Conclusione dell’opera, – «e nuocere e giovar può, sí come possono tutte l’altre cose».

Francesco Bausi
(Università degli Studi della Calabria)

³⁶ Cf. già D’Ancona 1906: 24; e Cortelazzo–Marcato 1998: 228.

³⁷ Come già notava Carducci (*Cantilene e ballate* [Carducci]: 49), la rima imperfetta non farebbe difficoltà in una poesia popolare. Carducci, peraltro, proponeva l’emendazione *grasca*; mentre Mazzarino 1984, nella sua ed. critica della canzone (pp. 479-98) adotta la lezione congetturale *rasta* (allofono di *resta*), ipotizzando la trafila *rasta – resta – testa*.

³⁸ Vd. ancora Mazzarino 1984: 449, dove si documentano nella tradizione del *Decameron* le varianti *grasta*, *grasca*, *gresta*, *testa*, oltre all’errore *quasta*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla, Giancarlo Alfano, Milano, Rizzoli, 2013.
- Boccaccio, *De mulieribus* (Brown) = Giovanni Boccaccio, *Famous Women*, ed. and translated by Virginia Brown, Cambridge (Mass.) · London, Harvard University Press, 2001.
- Boccaccio, *Esposizioni* (Padoan) = Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la «Commedia»*, a c. di Giorgio Padoan, Milano, Mondadori, 1965.
- Boccaccio, *Opere* (Zingarelli) = *Le opere di Giovanni Boccaccio scelte e illustrate*, a c. di Nicola Zingarelli, Napoli, Perrella, 1913.
- Cantilene e ballate* (Carducci) = *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali dei secoli XIII e XIV*, a c. di Giosue Carducci, Pisa, Nistri, 1871.
- Cappellano, *De amore* (Ruffini) = Andrea Cappellano, *De amore*, a c. di Graziano Ruffini, Milano, Guanda 1980.
- Crescenzi, *Trattato di agricoltura* (Sorio) = Pietro de' Crescenzi, *Trattato di agricoltura*, ridotto a migliore lezione da Bartolomeo Sorio, Verona, Vicentini e Franchini, 1851, 3 voll.
- Hyginus (Scheffer) = Hygini *Quae hodie extant*, adiuvante Johanne Scheffero, Hamburg · Amsterdam, Schultzen · Jansson, 1674.
- Hyginus, *Fabulae* (Marshall) = Hyginus, *Fabulae*, ed. Peter K. Marshall, Monachii et Lipsiae, In aedibus K.G. Saur, 2002².
- Lancia, *Chiose* (Azzetta) = Andrea Lancia, *Chiose alla «Commedia»*, a c. di Luca Azzetta, Roma, Salerno Editrice, 2012, 2 voll.
- Maria di Francia, *Lais* (Angeli) = Maria di Francia, *Lais*, a c. di Giovanna Angeli, Parma, Pratiche Editrice, 1992.
- Petrarca, *Seniles* (Rizzo–Berté) = Francesco Petrarca, *Res seniles*, a c. di Silvia Rizzo, con la collaborazione di Monica Berté, Firenze, Le Lettere, 4 voll., 2006-2017.

LETTERATURA SECONDARIA

- Battaglia Ricci 2013 = Lucia Battaglia Ricci, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013.

- Bausi 1999 = Francesco Bausi, *Gli spiriti magni. Filigrane aristoteliche e tomistiche nella decima giornata del «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio» 27 (1999): 205-53.
- Bausi 2017 = Francesco Bausi, *Leggere il «Decameron»*, Bologna, Il Mulino, 2017.
- Berté–Rizzo 2014 = Monica Berté, Silvia Rizzo, «*Valete amici, valete epistole*»: l'ultimo libro delle «*Senili*», «Studi medievali e umanistici» 12 (2014): 71-108.
- Boutière–Schutz 1964 = Jean Boutière, Alexander Herman Schutz, *Biographies des Troubadours. Textes provençaux des XIII et XIV siècle*, Paris, Nizet, 1964.
- Brambilla Ageno 1980 = Franca Brambilla Ageno, *Il problema dei rapporti tra il codice Berlinese e il codice Mannelli del «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio» 12 (1980): 5-37.
- Celada Ballanti 2017 = Roberto Celada Ballanti, *La parabola dei tre anelli. Migrazioni e metamorfosi di un racconto tra Oriente e Occidente*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017.
- Cerbo 1981 = Anna Cerbo, *Una novella in latino del Boccaccio: «De Paulina romana femina»*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione romanza» 23 (1981): 561-606.
- Coluccia 1975 = Rosario Coluccia, *Tradizioni auliche e popolari nella poesia del Regno di Napoli in età angioina*, «Medioevo romanzo» 2 (1975): 44-153.
- Conte 2013 = Alberto Conte, *Il «Novellino», il «Decameron» e il primato della novella: intertestualità e cronologia*, «Filologia e Critica» 38 (2013): 33-67.
- Cortelazzo–Marcato 1998 = Manlio Cortelazzo, Giovanna Marcato, *I dialetti italiani. Dizionario etimologico*, Torino, Utet, 1998.
- Cursi–Fiorilla 2013 = Marco Cursi, Maurizio Fiorilla, *Giovanni Boccaccio*, in Giuseppina Brunetti, Maurizio Fiorilla, Marco Petoletti (a c. di), *Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento*, vol. I, Roma, Salerno Editrice, 2013: 43-103.
- D'Agostino 2012 = Alfonso D'Agostino, *Ancora sui rapporti fra l'autografo berlinese del «Decameron» e il codice Mannelli*, «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature» 3/2 (2012): 44-85.
- D'Ancona 1906 = Alessandro D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, seconda ed. accresciuta, Livorno, Giusti, 1906.
- Di Girolamo–Lee 1995 = Costanzo Di Girolamo, Charmaine Lee, *Fonti*, in Renzo Bragantini, Pier Massimo Forni (a c. di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995: 142-61.
- Döering 2014 = Pia Claudia Döering, *Madonna Filippa chiamata in giudizio. Diritto naturale e diritto positivo nel «Decameron»*, in Antonio Ferracin, Matteo Venier (a c. di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, 2014: 435-47.
- Filosa 2006 = Elsa Filosa, *Intertestualità tra «Decameron» e «De mulieribus claris»: la tragica storia di Tisbe e Piramo*, «Heliotropia» 3 (2006): 1-11.
- Filosa 2012 = Elsa Filosa, *Tre studi sul «De mulieribus claris»*, Milano, LED Edizioni, 2012.

- Fiorilla 2015 = Maurizio Fiorilla, *Sul testo del «Decameron»: per una nuova edizione critica*, in Michaelangiola Marchiaro, Stefano Zamponi (a c. di), *Boccaccio letterato*. Atti del convegno internazionale, Certaldo, 10-12 ottobre 2013, Firenze, Accademia della Crusca, 2015: 211-37.
- Formisano 2014 = Luciano Formisano, *Sul contatto tra narrativa cortese e "fabliaux" nel «Decameron»*, «Le forme e la storia» 7 (2014): 27-36.
- Giannetto 2004 = Nella Giannetto, *Madonna Filippa tra "casus" e "controversia": Lettura della novella VI 7 del «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio» 31 (2004): 81-100.
- Leone 1986 = Alfonso Leone, *La canzone del basilico*, «Studi e problemi di critica testuale» 32 (1986): 5-12.
- Martellotti 1951 = Guido Martellotti, *Momenti narrativi del Petrarca* (1951), in Id., *Scritti petrarcheschi*, a c. di Michele Feo, Silvia Rizzo, Padova, Antenore, 1983: 179-206.
- Mazzarino 1984 = Antonio Mazzarino, *Il basilico di Lisabetta da Messina* (Boccaccio, «Decam.» IV.5), «Nuovi annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina» 2 (1984): 445-87.
- Mercuri 2002 = Roberto Mercuri, *Echi del «Novellino» nella prima giornata del «Decameron»*, in Giorgio Patrizi (a c. di), *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, Roma, Bulzoni, 2002, 2 voll, I: 131-40.
- Neuschäfer 1988 = Hans-Jörg Neuschäfer, *Il caso tipico e il caso particolare: dalla "vida" alla novella*, in Michelangelo Picone (a c. di), *Il racconto*, Bologna, Il Mulino, 1988: 299-308.
- Picone 1989 = Michelangelo Picone, *L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione*, in Aa. Vv., *La novella italiana*. Atti del Convegno, Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, 2 voll., I: 119-54.
- Picone 2008 = Michelangelo Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, a c. di Nicole Coderey, Claudia Genswein, Rosa Pittorino, Ravenna, Longo, 2008.
- Picone 2010 = Michelangelo Picone, *La novella di Lisabetta da Messina di Boccaccio* («Decameron» IV.5), «Per leggere» 19 (2010): 37-51.
- Quondam 2013 = Amedeo Quondam, *Introduzione a Boccaccio, Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano): 5-65.
- Rossi 1983 = Luciano Rossi, *Il cuore, mistico pasto d'amore: dal «Lai Guirun» al «Decameron»*, in Aa. Vv., *Studi provenzali e francesi* 82, L'Aquila, Japadre, 1983: 28-128.
- Rossi 2000 = Luciano Rossi, «In luogo di sollazzo»: i "fabliaux" del «Decameron», in Francesco Bruni (a c. di), «Leggiadre donne...». *Novella e racconto breve in Italia*, Padova, Marsilio, 2000: 13-27.
- Severs 1942 = Jonathan Burke Severs, *The Literary Relationships of Chaucer's «Clerkes Tale»*, New Haven · New York, Yale University Press, 1942 (rist. 1972).

- Terrusi 1998 = Leonardo Terrusi, *Ancora sul "cuore mangiato": riflessioni su «Decameron» IV 9, con una postilla doniana*, «La parola del testo» 2 (1998): 49-62.
- Tufano 2007 = Ilaria Tufano, «Qual esso fu lo malo cristiano». *La canzone e la novella di Lisabetta («Decameron», IV.5)*, «Critica del testo» 2 (2007): 225-39.

RIASSUNTO: Il contributo si sofferma sulla questione delle fonti del *Decameron*, e soprattutto sui rischi connessi con un approccio puramente formalistico al problema, dietro il quale si cela l'idea del libro boccacciano come di un'opera composta con finalità in prevalenza retoriche, priva di profondi significati e aliena da qualunque intento didattico-morale. Si esaminano poi alcuni casi nei quali lo studio delle fonti può giovare alla retta interpretazione delle novelle, e altri in cui è sconsigliabile utilizzare le fonti per emendare il testo del Boccaccio.

PAROLE CHIAVE: Giovanni Boccaccio, *Decameron*, modelli e fonti, formalismo, filologia.

ABSTRACT: The essay deals with the sources of the *Decameron*, and particularly with the risk of a merely formalistic approach to this issue: the interpretation of the *Decameron* as a book written mainly with rhetorical purposes, without any deep meanings and moral aims. Furthermore I discuss some cases in which the study of the sources can contribute to the right interpretation of the tales, and examine others where correcting Boccaccio's text according to the sources is not necessarily a good choice.

KEYWORDS: Giovanni Boccaccio, *Decameron*, models and sources, formalism, philology.