

LE PAROLE DEL RACCONTO DOPO BOCCACCIO

Manganelli ha scritto che le parole emettono una sorta di nebbia sonora che ci impedisce di giungere in modo definitivo al loro supposto significato. Voleva dire che le parole sono enigmatiche, criptiche e mutevoli poiché acquisiscono una forza nuova a seconda dei contesti in cui sono inserite.¹ Questa percezione della sonorità delle parole non è del tutto estranea alla narrativa antica, sebbene, naturalmente, siano diverse le conseguenze. Se nella narrativa postmoderna le parole svelano ad ogni prova la loro fragilità cognitiva, nella narrativa antica, invece, quella misteriosa sonorità è parte integrante di un solido processo di conoscenza.

Boccaccio scrive chiaramente che le parole hanno un suono: uno degli effetti della poesia – si legge nelle *Genealogie deorum gentilium* – consiste nella realizzazione di una sonorità armoniosa capace di evocare le cose del mondo. La sua convinzione al riguardo si basa sul modo di pronunciare, di leggere e di ascoltare le *fictiones* dei poeti. Quando leggiamo una poesia, scrive, percepiamo una dolce acustica («dulcisono carmine»). Ogni opera di poesia deve essere sonora per le orecchie di chi ascolta («ut sonorum auribus audientium»), perché presenta ritmi regolati, brevi o lunghi. Il poeta deve saper usare al meglio il ritmo delle parole, cercando la giusta armonia per una rappresentazione acustica delle cose del mondo, come il fragore dei venti («ventorum fragores et impetus»), il crepitio delle fiamme («flammarum crepitius»), i sonori mormorii delle onde («sonoros undarum rumores»)².

È Quintiliano il maestro di retorica musicale di Boccaccio: dalla sua *Institutio oratoria*, sulle orme di Cicerone, lo scrittore del *Decameron* preleva l'idea che in ogni discorso ornato si nasconda la melodia di un canto («in oratione cantum obscuriorem», *Inst.* 11, 3, 60). Per Quintiliano, in particolare, era importante che la voce dell'oratore seguisse le inclinazioni delle emozioni che doveva esprimere. Per ottenere questo risultato (cioè la *pronuntiatio ornata*) era fondamentale un apprendistato musicale, che aveva il compito di insegnare all'apprendista oratore la giusta sensibilità nei confronti di un ritmo melodico del discorso. Orfeo e Lino sono, per

¹ Manganelli 1994: 208.

² Boccaccio, *Genealogie* (Zaccaria): XIV, VII, 4-5.

Quintiliano e, quindi, anche per Boccaccio, personaggi-simbolo della mitologia classica, perché rappresentano questa sorta di musicalità narrativa, capace di incantare, e quindi educare, gli animi rozzi e incolti. Il poeta può catturare l'anima dei lettori e degli ascoltatori con l'incantesimo delle parole, che riproducono magicamente la musica del mondo: così, anche Omero, Virgilio e Orazio vengono ricordati per il «dolce suono» delle parole, che si trasformano in musica.³

Come sappiamo, la scrittura letteraria di Boccaccio è in continua tensione con l'oralità, che viene magistralmente rappresentata nella brigata di narratori del *Decameron*. Vengono fissati nuovi vincoli retorici, anche a vantaggio della memorizzazione e della trasmissione dei racconti.⁴ Allo stesso modo tutta la narrazione medievale europea, così vicina alle origini orali, si può interpretare come una inesausta ricerca della percezione acustica del racconto. Limitando al *Decameron* questa breve ricognizione lessicale è possibile individuare alcune parole che definiscono bene il perimetro del racconto novellistico e che, proprio per questo, sono state conservate per secoli nella memoria dei molti novellieri post-boccacciani.

Le parole più significative del lessico decameroniano dimostrano al contempo una fragilità ed una potenzialità letteraria, poiché ricordano un certo significato primigenio e ancestrale ma si espandono inevitabilmente nel tempo e nei secoli con nuove sfumature di senso. La scelta di queste parole, inoltre, dipende dall'eco che hanno avuto nella tradizione novellistica e dal riuso che ne è stato fatto nel lessico critico di ogni buon narratore.⁵

Nel lemmario boccacciano del narrare tre parole riguardano la rappresentazione come genere, finalità, struttura: *novella* (come genere), *brigata* (come finalità e ricezione del testo), *giardino* (come cornice e struttura). E due aggettivi ricordano la moralità o l'immoralità del racconto (*onesto* o *disonesto*) che come è stato notato rappresenta una costante preoccupazione del Boccaccio.⁶ Sono poche parole che dichiarano una appartenenza alla tradizione e che, proprio per questo, restano custodite nelle raccolte novellistiche successive come semi nascosti e preziosi.

³ *Ibi*: XIV, XVI, 1.

⁴ In generale: Ong 1986: 95-103. In particolare per la narrativa medievale e Boccaccio: Picone 1985.

⁵ Guglielminetti 1990.

⁶ Bragantini-Forni 1995 e Cherchi 2004.

Sono “parole sonore”, che risuonano e si amplificano, producendo parole nuove: sono usate dai narratori dopo Boccaccio come note musicali antiche, che hanno il compito di ricordare al lettore e all’ascoltatore del proprio tempo qualcosa che preesiste, come una nota alla quale devono accordare il proprio strumento poetico. In un certo senso sono parole inesauribili alle quali attingere per creare parole nuove.

Spiega bene questo effetto-eco Firenzuola nei suoi *Ragionamenti* (1525): nel bel mezzo di complicati ragionamenti della brigata sulla poetica del narrare Bianca a un certo punto si mette a cantare *Amor poi che beltade è la tua sede*. Il commento è chiaramente citazionale: a tutti pare di aver sentito Orfeo e tutti lodano la dolcezza della voce e l’armonia della viola. Questo intermezzo musicale serve per ricordare la brigata del *Decameron*: come si ricorderà, un duetto inaugura l’inizio del narrare con Dioneo al liuto e Fiammetta alla viola, così come ogni giornata si conclude con le ballate, che vengono commentate come se fossero brevi narrazioni cantate. Boccaccio, infatti, mette in scena sia il novellare sia il cantare, celebrando per primo la percezione acustica delle parole e offrendo una sorta di spartito comune per tutti i narratori dopo di lui, che ripescano dal suo grande codice tutte quelle parole musicali.⁷

Questo intermezzo musicale interrompe una discussione sulle parole più giuste da usare: meglio cercare quelle della modernità o riprendere quelle della tradizione? I nuovi narratori dopo Boccaccio rivendicano la necessità di usare parole “nuove” senza perdere il contatto con la tradizione. Le parole nuove devono comunque conservare una musicalità antica e quel dolce suono di cui aveva scritto Boccaccio. Ogni buon narratore, inoltre, deve essere anche un buon musicista, che sa riusare le note altrui con grazia ed eleganza, ma con il gusto della variazione.

Prendiamo in esame una parola che si espande e che tutto contiene: *novella*. Se i sostantivi attengono alla razionalità (il genere), gli aggettivi individuano le emozioni (modalità, finalità e moralità). Così, fin dalle origini, il genere novellistico si mostra eterogeneo sia nell’alternanza dei sostantivi (*novella, favola, parabola, istoria, caso, avvenimento, ragionamento*) sia nella pluralità della sfera emozionale evocata (le *novelle* possono essere piacevoli, aspre, liete, pietose, tragiche), mostrando al contempo finalità narrative (*utili e dilettevoli*) e morali (*oneste o disoneste*).

⁷ Menetti 2015: 55-95.

Tra Quattrocento e Seicento, come aveva notato in modo esemplare Giancarlo Mazzacurati, riprendono vita quelle forme semplici mediolatine che si erano condensate nel nuovo genere narrativo toscano inaugurato nel *Novellino* e ‘codificato’ nel *Decameron*.⁸ Dopo Boccaccio la *novella* continua a nutrirsi di quelle forme brevi con cui è sempre stata in contatto. E, dunque, quella parola primigenia, che ingloba la *novitas*, riprende vita nel corso tempo come una sorta di riflesso dell’immaginazione che si riverbera in una proliferazione di parole nuove, piú adatte a spiegare il nuovo gesto narrativo del novellare, relazionale e sociale. Anche oltre i confini toscani cosí come nelle avanguardie post-boccacciane si scrivono *avvenimenti*, *casi*, *istorie*, *ragionamenti*, *avvertimenti*, *accidenti*. Queste parole si aggiungono al termine *novella* secondo una nuova combinatoria narrativa orientata alla verosimiglianza.

Si tratta di una combinatoria che supera lo schema boccacciano come alternativa o come alternanza («o favole, o parabole o istorie che dir le vogliamo», *Decameron*, *Proemio*, 13) con una piú complessa griglia terminologica fondata sulle diverse sfumature di credibilit  della finzione. Ovviamente anche queste sono parole di Boccaccio, ma vengono accostate tra loro in modo nuovo come una espansione sonora del termine piú antico, *novella*.

Gli *avvenimenti* e le *istorie* sono *novelle* che hanno una base documentaria. I *casi* e gli *accidenti* sono *novelle* che nascono da un resoconto verbale, quasi un sentito dire. Gli *avvertimenti* sono *novelle* che hanno una dichiarata intenzione moralistica e pedagogica. I *ragionamenti* sono *novelle* che nascono dalla conversazione e da un processo di fusione tra la *fabula* e il *confabulare*.

Nel *Novellino* duecentesco colui che porta la notizia (il novellatore dei fatti)   anche colui che sa «favolare», che sa affabulare attraverso un principio di invenzione (il favolatore di invenzioni), che sa arrecare piacere («sollazzo»). Un principio reso piú complesso da Boccaccio secondo il quale i poeti sono *fabulosi* in quanto lavorano con la *fabula*, che   un prodotto di finzione nato dalla piú spontanea *confabulatio*, cio  dalla conversazione, dalla narrazione orale, dal dialogo e dallo scambio ma sempre in tensione con la *historia*.⁹ Una finzione capace di dimostrare con esempi i casi della vita, ma che, tuttavia, non si realizza unicamente nel suo apparato esemplare.

⁸ Mazzacurati 1996.

⁹ Menetti 2010: 69-87 e Candido 2014: 141-58.

Da una finta storia quotidiana emergono i *Ragionamenti* del Firenzuola (del 1525) ma sono anche i *Ragionamenti* dell'Aretino (edite nel 1534). Dalle storie di vita emergono le *istorie* del mondo, che sono sia prelevate dai testi antichi sia rubate da un contesto di conversazione cortigiana. Matteo Bandello chiama le sue novelle «istorie mirabili», affinché non si dimentichi il quoziente “finzionale” e sorprendente – cioè la sorpresa della storia – che ogni racconto della realtà deve contenere.¹⁰

Di qui al secondo termine che ho scelto il passo è brevissimo: tutto questo avviene in *brigata*. La *brigata* lieta, onesta e compassionevole è la comunità ideale, in cui si crea l'ambiente favorevole per l'ingresso di novità e di storie, antiche e contemporanee, da creare e da re-inventare in uno scambio collettivo e plurale. La sua presenza anima una struttura, cioè la *cornice* che raccoglie in un percorso differente ed autonomo le diverse narrazioni.¹¹

Ritrovare la parola *brigata* nelle antologie novellistiche dopo Boccaccio è quella nota che fa risuonare un senso di appartenenza al genere, una sorta di lessico familiare che ci rimanda sempre al padre di tutti i novellieri. La brigata dei primi dieci narratori e ascoltatori della nostra narrativa si moltiplica nelle brigate cortigiane delle centinaia di narratori ed ascoltatori dei secoli successivi. Essa è l'origine del racconto ma è anche la sua prima destinazione: è pubblico ed è, al contempo, *auctor*.¹²

Il sistema “finzionale” di comunicazione della brigata, come è noto, è la struttura di sostegno delle raccolte novellistiche; tuttavia questa struttura non viene usata sempre nello stesso modo.

Quando la cosiddetta cornice decameroniana appare quasi evaporata, essa reagisce nello scambio di voci tra i narratori. Ciò avviene in special modo nella lettera dedicatoria bandelliana, che rispecchia lo scambio di voci del modello decameroniano: raccontare in brigata è il gioco cortigiano dei suoi tanti narratori che Bandello-autore rappresenta per il suo dedicatario-lettore. Laddove la brigata non viene attivata, essa resta in uno stato larvale ma potenziale al punto che la formula «lieta brigata» è rimasta tuttora nella nostra memoria linguistica contemporanea come simbolo di uno stare insieme. In alcuni novellieri come è noto la brigata scompare (come nel *Trecentonovelle* del Sacchetti) ma in altri riappare sotto

¹⁰ Menetti 2005.

¹¹ Jolles 1921.

¹² Alfano 2006.

forma di lungo ragionamento commentativo.¹³ Ad esempio essa ritorna nei novellieri quattrocenteschi, che usano la brigata come luogo ideale di riflessione umanistica e come una sorta di estensione non solo della brigata decameroniana ma anche di quella delle questioni d'amore del *Filocolo*. Si pensi, come esempio, al *Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato (1367-1446) oppure agli apparati paratestuali delle traduzioni latine umanistiche delle novelle decameroniane, che rievocano un gruppo di studiosi in cerca di storie edificanti sulla scorta del contro-modello di Petrarca dalla fortuna europea: il famoso manoscritto *De obedientia et fide uxoria*, prima riscrittura della novella di Griselda.¹⁴

Come è noto, la brigata, fulcro di ogni dialogo, riappare nel genere del trattato rinascimentale, i cui modelli esemplari per gli umanisti italiani ed europei sono sia *Il Cortegiano* di Castiglione sia gli *Asolani* del Bembo. La brigata, comunque, resiste anche nella novellistica, almeno fino agli *Ecatommitti* di Giraldo Cinzio, nelle sue numerose edizioni dal 1565 al 1606, sconfinando nel genere limitrofo della fiaba letteraria secentesca e nella "brigata alla rovescia" del *Cunto* di Giambattista Basile (1634-1636), vestendosi successivamente alla francese con Jacques Yver (1548-1572), autore di una antologia di novelle di successo, *Le Printemps d'Yver* (1572), stampata quattro volte nel 1572 e una trentina di volte fino al 1600.

Significativamente il narratore francese riprende il sistema narrativo a cornice del Boccaccio, inserendo nelle sue cinque giornate cinque lunghe *histoires*, che chiama *nouvelles*. E ci sarebbe anche molto da dire, inoltre, sulla strana brigata di narratori del *Quijote* di Cervantes, che introducono e commentano una novella (ambientata a Firenze, peraltro) trovata dall'oste in una valigia misteriosa: la lunga novella del *Curioso impertinente*, letta ad alta voce dal curato mentre don Chisciotte dorme, spossato, in soffitta: una novella inserita nella cornice di un romanzo.

Nonostante l'irregolarità della presenza della brigata nel tempo e alcune significative assenze, è difficile stabilire come e quando l'idea di una *letteratura orale rappresentata in scena* esaurisca la sua funzione "commentativa", la sua potenzialità evocativa, il suo cerimoniale di accompagnamento del narrare. Non è una sorpresa, quindi, trovare ancora chi abbia voglia di scrivere un *Decameron* nel 1751 con tanto di brigata universitaria bolognese: mi riferisco al *Decamerone* di Francesco Argelati in due volumi (Bologna 1751). È una brigata di universitari dell'*Arcadia* bolognese che

¹³ Bragantini 1987 e Bragantini-Forni 1995.

¹⁴ Albanese-Battaglia Ricci-Bessi 2000.

racconta novelle in una villa fuori porta, che richiama la brigata di un piú antico ed importante ‘narratore padano’, Giovanni Sabadino degli Arienti: insomma una nota sonora che diventa un ritornello, che dopo cosí tanti secoli confonde, forse, il ricordo del timbro originario.¹⁵

La brigata decameroniana, come ci ha insegnato Lucia Battaglia Ricci, è il narrare in un giardino.¹⁶ Rinuncio a elencare adesso tutte le implicazioni letterarie dell’ideale *locus amoenus* narrativo e mi limito a segnalare il suo aspetto ambiguo e contraddittorio, che coinvolge la brigata e la finalità del narrare.

La brigata del *Decameron* è onesta: si ricorderà che sia all’inizio (I, *Introduzione* 53) sia alla fine (X, *Conclusione* 3-5 e *Conclusioni dell’Autore*) si insiste variamente sulla *continua onestà* delle parole.¹⁷ Boccaccio è consapevole della contraddizione tra il *piacere* e la *onestà* del racconto nella letteratura amorosa e di invenzione.¹⁸ La complicata mediazione sulla narrazione di fatti “disonesti”, sulle parole vernacolari della sessualità e sui confini del racconto comico-grottesco coinvolge tutti gli scrittori di novelle dopo di lui. La moralità del narrare nell’estremo comico cosí come, al suo opposto, la partecipazione compassionevole alle imperfezioni tragiche dell’umanità sono oggetto di un dibattito costante.

Cesare Segre ha dimostrato, parole alla mano, come l’artificio di Boccaccio si eserciti soprattutto sulla dimensione comica: dai commenti nella cornice, scrive Segre, si evince che in tutto sono una cinquantina (la metà del totale) le novelle comiche a intrigo, di motto e di beffa improntate al *riso*, al *ridere*, di cui molte provengono, ovviamente, dalla settima e dalla ottava giornata. Di queste ben 26 (un quarto del totale) sono a sfondo sessuale.¹⁹

Boccaccio nella *Conclusione* (5) del *Decameron* fa un elenco di parole disoneste comunemente usate per le denominazioni sessuali: *foro*, *caviglia*, *mortaio*, *pestello*, *salsiccia* e *mortadello*. Parole che non usa con questo approccio diretto; difatti le parole *mortaio* e *pestello* vengono usate solo due volte, nella II 10, 37, la novella del corsaro Paganino da Monaco e in VIII 2, 45 la novella della contadina Belcolore. Le sue metafore erotiche sono molto

¹⁵ Menetti 2015: 182-7.

¹⁶ Battaglia Ricci 1987.

¹⁷ Cherchi 2004: 77.

¹⁸ Bragantini 2000: 7-32.

¹⁹ Segre 1992: 16 e 22.

piú fantasiose e divertenti: come il «diavolo in inferno» [III 10], la metafora dell'«usignuolo» e della «gabbia» [V 4] e quella del lavorare nell'«orto» [III 1]. L'orto e il giardino hanno una doppia connotazione: nella versione onesta è il giardino meraviglioso degli *Asolani*, nella versione disonesta è il sesso femminile. Tutte le allusioni agli organi sessuali e alla sfera della sensualità sono sottoposte a un alleggerimento poetico e a un gioco molto sottile e festoso con le parole, che verrà ripreso da Sermini, Sercambi, Masuccio Salernitano, Bandello, Aretino, il Lasca.²⁰

Boccaccio dà inizio alla metafora ambivalente del giardino: si pensi al doppio effetto ottico ed artistico della Valle delle donne, che dipinge una natura fertile e rigogliosa che è ricca di acqua ed offre i frutti piú dolci, come i fichi e le ciliegie. Ma gli esempi che si possono fare sono molti: come Masetto di Lamporecchio («Se voi mi mettete costà entro, io vi lavorerò sì l'orto che mai sí bene non vi fu lavorato» *Decameron* III 1, 18) oppure il povero innamorato Tingoccio, che muore perché «tanto vangò e tanto lavorò, che una infermità ne gli sopravvenne» (*Decameron* VII 10, 15). D'altronde è questa la sfida lanciata dal maestro alle generazioni di narratori dopo di lui: saper raccontare il mondo reale come finzione e rappresentazione non nelle scuole dei filosofi e dei chierici ma nei giardini, cosí rigogliosamente piacevoli, e tra persone giovani, mature e non suggestionabili (*pieghevoli*) dai racconti.

La sfida di Boccaccio assomiglia ad una rivoluzione culturale, poiché egli individua molto chiaramente un nuovo spazio dell'immaginazione narrativa in cui possono convivere le pulsioni della vita e gli slanci ideali, la rappresentazione della realtà con i piaceri della finzione, la meraviglia con il vero, la storia con la favola.

Narrare il mondo, anzi i mondi possibili, significa inventare anche un nuovo pubblico (soprattutto femminile) del tutto svincolato da quello tradizionale (di filosofi e di chierici). Le donne di Boccaccio, ma solo quelle malinconiche e innamorate, possono essere capaci di distinguere tra l'onesto e il disonesto e di prendere le distanze necessarie dalle novelle piú spinose, senza perdere il piacere di ascoltare e di raccontare l'umanità nella sua complessità.

I vincoli della parola onesta al piacere del racconto sono antichi e sono stati fissati nella letteratura esemplare medievale e mediolatina dei Padri della Chiesa, rielaborati da Boccaccio e, nuovamente, rimessi a

²⁰ Surdich 2011: 23-52.

punto dal dibattito umanistico sulla novella, inaugurato da Petrarca e proseguito con Leonardo Bruni, Enea Silvio Piccolomini ed altri importanti narratori latini del Quattrocento. Si tratta di un lungo dibattito sull'onestà del narrare che confluisce nella vasta operazione di moralizzazione ufficiale del dettato boccacciano, a partire dall'*Indice* dei libri proibiti approntato dagli umanisti. Tuttavia, la materia scandalosa circola ugualmente, con tutti i suoi peccaminosi frutti.

Il peccato della lingua, dunque, è il limite estremo da non oltrepassare.²¹ Il multiloquio, il vaniloquio ma soprattutto l'uso ingannevole e menzognero della parola devono rispondere al criterio di verità, di onestà e di decoro non solo nelle narrazioni esemplari dei predicatori francescani e domenicani delle origini.

Il dibattito sull'onestà della parola raccontata, dal *Novellino* alle *Novelle* di Bandello, è alla base della nascita di un nuovo modo di narrare nell'Europa moderna. Cervantes attraverso una complessa rielaborazione della tradizione novellistica italiana da Boccaccio a Bandello sfrutterà in modo originale sia nelle sue *Novelle esemplari* sia nel *Quijote*. Ed anche Shakespeare saprà sfruttare lo scandalo morale che si nasconde in questi nostri narratori e che non attiene solamente al campo della sessualità ma quello più generale della moralità. Come non ricordare, per esempio, l'allucinata ripetizione della parola *onestà* nell'*Othello* di Shakespeare che, come è noto, proviene per vie traduttive, recentemente studiate da Luigi Marfè, anche dalla traduzione di Arthur Brooke (*Tragicall Historye of Romeus and Juliet*, 1562) della novella VII della Deca III degli *Ecatommiti*.²²

Nella versione di Shakespeare questi elementi divisivi e contrastanti esplodono in modo ossessivo e claustrofobico. L'*onestà* e la *castità* del personaggio femminile di Giraldo Cinzio (Disdemona) appare nella tragica versione della Griselda di Boccaccio, ma nel folle rodeo tra Jago e Otello, la nuova Desdemona è l'innocente che viene inghiottita da un abisso infernale, in cui è molto più difficile distinguere tra l'*onesto* Otello e l'*onesto* Jago, perché questa parola politica, inafferrabile ma ripetuta infinite volte acquista una ambiguità irrisolvibile, al punto che, alla fine, l'onesto Otello è disonesto quanto l'onesto Jago.

²¹ Casagrande–Vecchio 1987.

²² Marfè 2015.

Sia Cervantes sia Shakespeare hanno riutilizzato e riadattato al loro contesto e alle loro finalità, per via di traduzioni francesi, inglesi e spagnole, questo immaginario novellistico italiano con le loro più scandalose contraddizioni.

L'*onestà* dopo Boccaccio acquista un ambivalente peso politico nella prova più estrema della moralità e dell'immoralità, nel momento in cui la compassione, evocata dall'esordio del *Proemio* del *Decameron* («Umana cosa è aver compassione degli afflitti», *Proemio*, 2), è un ideale sempre più indebolito dalla politica reale. Il tradimento diventa protagonista della scena, mentre l'*onesto* e il *disonesto* si affrontano a colpi sempre più spettacolari e tragici: tradimenti familiari, cortigiani e politici, da cui derivano assassinii, stragi, violenze. Non a caso fanno parte del nostro lessico familiare gli aggettivi *machiavellico* e *boccacesco*, proprio perché Machiavelli e Boccaccio sono gli autori 'italiani' che meglio di altri hanno saputo mettere al centro delle loro riflessioni il tema della moralità. Ciappelletto e Griselda sono l'alfa e l'omega di ogni ricerca sull'onestà degli uomini e delle donne, che costituiscono due esempi opposti dei comportamenti di tutti noi di fronte alla morte, all'odio, all'invidia, alla gelosia ed alla paura. E non c'è dubbio che tra la prima e la centesima novella del *Decameron* si concentri un potenziale narrativo eccezionale, che sollecita profondamente anche la nostra coscienza con nuove e importanti indagini di natura filologica e interpretativa.²³

Onestà è, dunque, una parola sonora che risuona come una eco in tutti i novellieri successivi. Impossibile e inutile fare adesso l'elenco delle infinite volte in cui essa ricorre con il suo opposto, tuttavia bisogna riconoscere che questa parola segnala un ostacolo e, al contempo, un'opportunità, perché il disonesto di certi argomenti come la passione amorosa e la beffa comico-sessuale ineriscono a problemi morali più alti e complessi, non solo esistenziali ma anche politici.

La metafora del narrare nel giardino, che ha origine nella cornice del *Decameron*, è ambigua, ambivalente: è il peccato originale della novella. Un giardino di fiori e di frutti, come solo un Paradiso può concedere ai suoi eletti nello stesso momento. Fiori e frutti che i novellieri toscani, settentrionali e meridionali dopo Boccaccio dimostrano di conoscere molto

²³ D'Agostino 2010 e Nocita 2016: 29-47. Importanti le considerazioni di Lucia Battaglia Ricci (2013b: 79-90) a margine del codice etico dibattuto nella novella.

bene, perché sono i veri peccatori della parola allusiva e disonesta. I giardini novellistici dopo il *Decameron* sono composti di minuta erbetta, di fiori colorati, di rose e di spine, di frutti squisiti ma anche di pericolosi pruni: compaiono nella loro varietà di buone e cattive erbe dove resiste la brigata ma, quando la cornice cede, fanno da sfondo agli incontri amorosi: Romeo e Giulietta, per esempio, nella versione novellistica italiana si amano in un giardino.

Due secoli dopo Bandello è, sicuramente, lo scrittore estremo e più esposto sul fronte della disonestà: scrive a Emilio degli Emili (II, 11), nella dedica alla novella undicesima della seconda parte che le sue novelle sono «disonestissime» e che, tuttavia, insegnano pedagogicamente a vivere onestamente: l'onesto e il disonesto, insieme. Lo spirito novellistico italiano, più beffardo e grottesco, ambivalente e ricco, stravagante e folle è il peccato della lingua che segna il confine tra la novella italiana e quella europea.

La ricchezza del nostro giardino narrativo è la storia di quelle parole che acquistano nel tempo una nuova musicalità e che ricordano la nostra vecchia musica, il nostro vecchio ritornello: una *brigata lieta ed onesta* che narra *novelle*, un po' *oneste* e un po' *disoneste* in un *giardino*, che è metafora stessa delle ambivalenze morali di ogni possibile racconto della nostra vita.

Elisabetta Menetti
(Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Genealogie (Zaccaria)* = Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a c. di Vittorio Zaccaria, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, voll. VII-VIII, tt. 1-2, Milano, Mondadori, 1998.
- Boccaccio, *Decameron, I 1* (D'Agostino) = Giovanni Boccaccio, *La novella di ser Cepparello («Decameron» I 1)*, revisione filologica, introduzione e note di Alfonso D'Agostino, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2010.

LETTERATURA SECONDARIA

- Albanese–Battaglia Ricci–Bessi 2000 = Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci, Rossella Bessi (a c. di), *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, Roma, Salerno editrice, 2000.
- Alfano 2006 = Giancarlo Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006.
- Battaglia Ricci 1987 = Lucia Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della Morte»*, Roma, Salerno editrice, 1987.
- Battaglia Ricci 2013a = Lucia Battaglia Ricci, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore e editore*, Ravenna, Longo, 2013.
- Battaglia Ricci 2013b = Lucia Battaglia Ricci, «Decameron» X 10: due “verità” e due modelli etici a confronto, *«Italianistica»* 42/2 (2013): 79-90.
- Bragantini 1987 = Renzo Bragantini, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987.
- Bragantini 2000 = Renzo Bragantini, *Vie del racconto. Dal «Decameron» al «Brancaleone»*, Napoli, Liguori, 2000.
- Bragantini–Forni 1995 = Renzo Bragantini, Pier Massimo Forni (a c. di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
- Candido 2014 = Igor Candido, *Boccaccio umanista. Studi su Boccaccio e Apuleio*, Ravenna, Longo, 2014.
- Carrascón–Simbolotti 2016 = Guillermo Carrascón, Chiara Simbolotti, *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, Torino, Accademia University Press, 2016.
- Casagrande–Vecchio 1987 = Carla Casagrande, Silvana Vecchio, *I peccati della lingua*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987.
- Cherchi 2004 = Paolo Cherchi, *L'onestade e l'onesto raccontare del «Decameron»*, Fiesole, Cadmo, 2004.

- Guglielminetti 1990 = Marziano Guglielminetti, *Sulla novella italiana. Genesis e generi*, Lecce, Milella, 1990.
- Jolles 1921 = André Jolles, *Il «Decamerone» di Boccaccio*, in Id., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a c. di Silvia Contarini, Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- Manganelli 1994 = Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994.
- Marfè 2015 = Luigi Marfè, *«In English Clothes». La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Torino, Accademia University Press, 2015.
- Mazzacurati 1996 = Giancarlo Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a c. di Matteo Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- Menetti 2005 = Elisabetta Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, prefazione di Marziano Guglielminetti, Roma, Carocci, 2005.
- Menetti 2010 = Elisabetta Menetti, *Boccaccio e la fictio*, «Studi sul Boccaccio» 38 (2010): 69-87.
- Menetti 2015 = Elisabetta Menetti, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, Franco Angeli, 2015.
- Nocita 2016 = Teresa Nocita, *«Decameron» X 10. Una lettura di Griselda secondo l'autografo hamiltoniano*, «Archivio Novellistico Italiano» 1 (2016): 29-47.
- Ong 1986 = Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986.
- Picone 1985 = Michelangelo Picone, *Introduzione*, in Id., *Il racconto*, Bologna, il Mulino, 1985.
- Segre 1992 = Cesare Segre, *La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento*, in Aa.Vv., *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*. Atti del Convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991, vol. I, Roma, Salerno editrice, 1992: 13-28.
- Surdich 2011 = Luigi Surdich *Tradizione, riuso e modificazione della metafora erotica nella novellistica postdecameroniana*, «Inverbis» 1/2 (2011): 23-52.