



Giovanni Boccaccio DECAMERON

a cura di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla
e Giancarlo Alfano

IN COLLABORAZIONE CON L'ASSOCIAZIONE DEGLI ITALIANISTI

Giovanni Boccaccio

DECAMERON

Introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo
di Amedeo Quondam

Testo critico e Nota al testo a cura
di Maurizio Fiorilla

Schede introduttive e notizia biografica
di Giancarlo Alfano

Edizione rivista e aggiornata



Nuove edizioni - Classici italiani
In collaborazione con ADI (Associazione degli italianisti)

Proprietà letteraria riservata
© 2013 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-06326-5

Prima edizione BUR Classici aprile 2013

Per conoscere il mondo BUR visita il sito www.bur.eu

INTRODUZIONE

«Intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in dieci giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistelenzioso tempo della passata mortalità fatta, e alcune canzonette dalle predette donne cantate al lor diletto» (*Proemio* 13).

Per introdurre allo straordinario universo del *Decameron* mi limiterò a commentare questa sua autopresentazione, quasi una quarta di copertina o una fascetta editoriale, anche perché si presenta nitida e persino rassicurante: conforta noi lettori, baldanzosamente persuasi di avere inteso tutto, o quasi. Ma è davvero così?

Giovanni Boccaccio è nato settecento anni fa, ed è ancora tra noi con il suo *Decameron*, con le tante distorsioni che non solo la distanza comporta. Di per sé la cosa è affascinante, nell'effetto di continuità e familiarità che prospetta, eppure qualche problema deve esserci, e serio, se questa edizione progettata e realizzata per il Centenario ha scelto di partire da tutt'altra considerazione, più o meno questa: le «cento novelle» arrivano a noi da un mondo non solo remoto ma radicalmente altro, e per essere lette e comprese per quello che vollero essere (una straordinaria sperimentazione di una forma nuova) e che ancora sono (uno straordinario capolavoro narrativo) hanno bisogno non solo di una grande partecipazione da parte del lettore, anche affettivamente appassionata, ma di una ancora più grande sua curiosità per tante cose che non ci sono più o che hanno mutato senso, parole comprese, e che invece sono essenziali per la lettura e comprensione dell'opera, per il suo pieno godimento, perché la *fiesta* e il *piacere* possano ancora compiersi.

Basterà tornare a leggere con attenzione la citazione per rendersi subito conto che richiede un viaggio nel tempo, se non proprio uno scavo archeologico: cos'è mai una “novella”, per Boccaccio come per noi? La-

sciamo pure da parte parole incomprensibili, a prima vista, come “parabola” e “istoria” (forse solo “favola” potrebbe dare meno problemi), ma cos’è una “brigata” e perché è “onesta”? E perché mentre il morbo infuria questi dieci giovani piacevolmente si raccontano novelle, con ordine, uno alla volta, a turno, e perché cantano canzonette, e cosa mai sono?

Certo, può soccorrere qualche residuale *amarcord* degli anni di scuola, quando (con qualche imbarazzo o riserva mentale, e cospicui tagli censori) il *Decameron* ci fu presentato come parte della nostra “tradizione letteraria”, addirittura coprotagonista, ma non alla pari, dell’originaria fondazione della nostra stessa identità “nazionale”. Un residuo di memoria che potrebbe dare a qualcuno (magari di una certa età) il consolatorio brivido del già visto: ripensando a quel glorioso podio con Giovanni Boccaccio, e il suo *Decameron* (di sicuro al terzo posto), con Francesco Petrarca, e il suo *Canzoniere*, al secondo, e con Dante Alighieri, e la sua *Commedia*, che da tempo svetta irraggiungibile e solitario, star indiscussa ormai della cultura contemporanea di massa e della sua affannata industria, quasi un’icona pop tra le altre, volgarizzata al limite dell’insopportabile.

Non è solo il *Decameron* ad affascinare, dunque, dalle sue remote distanze di sette secoli. E se questo da una parte conforta, dall’altra acuisce i problemi. Perché, al di là delle banalizzazioni spettacolari che vogliono farci credere che tutto sia immediatamente chiaro e che basti ascoltare la voce della poesia per intenderla, tra noi e loro (i nostri grandi “classici”) si fa sempre più fitta la nebbia che da tempo ha, lentamente ma inesorabilmente, pervaso il paesaggio della nostra letteratura “antica”. Dilatandone i confini territoriali, che hanno ormai annesso, nelle angustie di una memoria storica sempre più corta e zoppa, pressoché tutto l’Ottocento, anch’esso ormai remoto e “antico”: nel dominio di un presente sempre più brutale nella sua bulimia che non intende lasciare tracce se non di memorie virtuali, il passato è un non luogo dove tutto si confonde, sprofondato nell’indistinto e nell’indistinguibile, in una opacità senza ritorno.

Comprese le novelle, per tornare subito al *Decameron*. Perché questa è una parte, e sostanziale, del problema: se le forme brevi del racconto hanno accompagnato, solidalmente al fianco delle forme lunghe (il romanzo in versi e in prosa) e con varietà di esperienze e funzioni, l’intera lunga durata delle tradizioni letterarie occidentali, e ancora nel Novecento, quando la novella, anzi, fece furore (ai tempi di Guy de Maupassant e di Luigi Pirandello e di Anton Čechov, fino ai tempi di Ernest Hemingway), che spazio hanno oggi, a fronte della

pervasiva e onnivora presenza del “romanzo” che tutto ha inglobato, saggistica compresa, persino nelle sue più dimesse pratiche? Abbiamo, noi lettori di questo tempo, una qualche idea di cosa sia progettare e realizzare un “libro di novelle”, oggi, non solo a metà Trecento?

La distanza non è fatta di secoli che passano nel fluire inesorabile del tempo, bensì di mutazioni qualitative e culturali, che possono essere improvvise e rapidissime. Prima di affrontarle vorrei però proporre una riflessione di tutt’altro tipo, con devota e orgogliosa *pietas*: Giovanni Boccaccio è nato settecento anni fa e questo suo *Decameron* ha lettori da più di seicentosessanta anni, e noi siamo solo gli ultimi (auguriamoci: *pro tempore*) in questa lunga e pressoché ininterrotta sequenza di atti di lettura e interpretazioni, esperienze di piacere e di ripulsa, e li portiamo con noi, tutti, anche inconsapevolmente, perché questo è il destino di ogni testo che nel tempo si è fatto “classico” perché così hanno voluto i suoi lettori, di generazione in generazione. Perché, come allegramente ammonisce Boccaccio, un classico è un po’ come Alatiel: con virginale leggerezza sa dare al lettore l’impressione che sia sempre la prima volta: «Bocca basciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna» (II 7 122). Ripetiamolo e ricordiamolo con gioiosa *pietas*: non esiste la possibilità di fare un’esperienza simile (leggerli direttamente, o avere l’impressione di poterlo fare) con testi altrettanto antichi in nessuna altra letteratura europea, in nessuna altra lingua, sia neolatina sia germanica, se non scavando negli strati più profondi di imponenti e rare tradizioni testuali che le filologie romanze e germaniche indagano con acribia e passione, disseppellendo opere e autori che non sono soltanto avvolti nella nebbia dei tanti secoli trascorsi, ma sono veri e propri fantasmi, palesemente illeggibili a chiunque, e talvolta agli stessi filologi-archeologi. Testi da tradurre, obbligatoriamente. Con il *Decameron*, e con tutti i testi della nostra tradizione letteraria, non siamo ancora a questo punto, ma è di immediata evidenza che le competenze linguistiche e culturali medie di chi parla legge scrive capisce l’italiano sono radicalmente mutate negli ultimi cinquant’anni: sulla base di questa ordinaria esperienza che ha segnato il mestiere di tutti noi che insegniamo, prima ancora che le rilevazioni degli studiosi di lingua, è stato prioritario progettare un’edizione del Centenario che assumesse consapevolmente questo nuovo standard di lettore come parametro di riferimento per le note e i corredi paratestuali.

Al tempo stesso abbiamo cercato di tesaurizzare l’eccezionale congiuntura di studi sul Medioevo che più o meno nello stesso arco di

tempo ci ha fatto conoscere molto meglio un millennio di storia europea. Sarà una delle tante imponderabili stranezze che la storia delle culture ci riserva, ma quanto più si è venuta contraendo la competenza linguistica del lettore medio, tanto più è aumentata la quantità e qualità delle informazioni disponibili sul Medioevo, fino a mutarne la percezione nelle stesse culture di massa: a renderlo persino di moda, anche nelle sue componenti “barbariche”, e tanto più famoso e “simpativo” del Rinascimento e dell’età greco-romana, con non poche estreme distorsioni “militanti” di un Medioevo ancora romantico e anticlassico.

Al di là di tutto ciò, ma senza trascurarlo, resta il fatto che per noi lettori del *Decameron* il Medioevo è meno remoto e soprattutto per niente oscuro: dalle istituzioni all’alimentazione, dai viaggi all’eresia, dal carnevale alla quaresima, dal cavaliere al contadino, dalla lotta politica alla guerra, dalle crociate all’esilio, dalle fazioni agli ordini religiosi, dalla città alla campagna, dai vizi alle virtù, dai tornei all’abbigliamento, dalla santità alla morte, dalla donna alla famiglia, dall’usura all’economia e così via. In questo contesto di profondo rinnovamento degli studi, anche le culture, e non solo quelle letterarie, del Medioevo risultano oggi tanto più nitide, e proprio nella multiforme complessità delle loro articolazioni e differenze, oltre che nella loro lunga durata, nelle dinamicissime variabili sia delle loro specifiche istituzioni (di chierici e di laici, quelle che pervadono e connotano tante novelle del *Decameron*: ordini religiosi, monasteri, chiese, corti feudali e signorili, comuni, confraternite) e relative proiezioni modellizzanti, sia delle loro pratiche, vecchie o nuove o rinnovate, in tutti i campi, compresi, ovviamente, quelli delle arti che si riformano e rifioriscono, quando le cattedrali erano bianche e inondate di luce e i castelli scuri e bui: dall’araldica ai simboli, dal realismo al fantastico, dalla storia all’immaginario, dai bestiari alla pittura, dai colori alla scultura, dalle visioni alla musica eccetera. Con due aspetti che riguardano davvero da vicino il *Decameron* per il loro fortissimo impatto culturale, propriamente antropologico: il radicale cambiamento della parte della donna nelle società e nelle culture urbane e feudali; la tanto più nitida valorizzazione delle culture del corpo e della sessualità.

Di questa feconda stagione di studi sono inoltre rilevanti quelli dedicati alle complesse dinamiche della storia italiana tra Duecento e Quattrocento, nella lunga, articolata e conflittuale congiuntura che porta alla trasformazione degli assetti istituzionali e politici dei comuni e delle città-stato in signorie cittadine e principati. A esempio, la classica polarizzazione ghibellini/guelfi è stata rivista alla luce di una

complessiva riconsiderazione del conflitto politico (compresa la funzione dell'esilio) e del rapporto tra "magnati" e "popolani" nel sistema cittadino, con un'attenzione del tutto nuova alla parte dei "cavalieri", i *militēs* che governano il tempo e lo spazio della guerra e che profilano la nascita di quella nobiltà urbana decisiva nella storia dell'aristocrazia moderna e del suo patriziato. Quanto, per esempio, possiamo leggere nella situazione di V 3: con la storia d'amore di Pietro e Agnoella che si svolge nel cronotopo di una Roma e del suo territorio sconvolti da masnade rivali, dall'eterno conflitto tra l'antica feudalità degli Orsini e dei Colonna, con il *plebeio* cittadino in forte ascesa.

Anche se Boccaccio è *naturaliter* alieno da interessi "politici" militanti, non per questo il suo sguardo sul mondo è distratto o ingenuo, a partire da quella che nella sua formazione costituisce l'esperienza primaria: gli anni trascorsi nella Napoli angioina; tanto forte da restare viva fino agli anni Settanta, anche dopo il rientro a Firenze e quando si fa intenso il rapporto con Petrarca: e tra i due contò molto anche questa convergenza di esperienze non municipali, in un'Italia che è profondamente segnata dal potere degli Angiò. Vorremmo sapere di più della biografia di Boccaccio in questo fluido contesto fiorentino e italiano: segnata dalla crisi dei grandi "banchi", attraversa la crisi del regime cittadino, in bilico tra i suoi gloriosi ordinamenti repubblicani e le pulsioni signorili, tra l'esperienza del "tiranno" Gualtieri di Brienne, il famigerato, nelle storie patrie, Duca d'Atene (cacciato il 26 luglio 1343, ma nominato "signore" della città l'anno prima), e il tumulto dei Ciompi nel 1378. Senza dimenticare la peste del 1348 e soprattutto cercando di interpretare la freddezza di Boccaccio per i temi propriamente politici che tanto agitano le società e le culture contemporanee: per parole caldissime come "guelfi" e "ghibellini" (oppure "crociata"), e più in generale per la scena stessa della politica, del tutto assente tra i suoi temi (se non come fattore che scatena peripezie o sfondo di beffe cittadine: in II 6 e IX 1 e 8, per esempio). Donde il famoso soprannome, allusivamente ma ferocemente critico, di «Iohannes tranquillitatum» (Giovanni il pavido), che gli fu attribuito dal potentissimo Niccolò Acciaiuoli, dal 1348 Gran siniscalco del Regno di Napoli.

1. *L'invenzione dell'Autore: modernità e progetto*

Colpisce la perentoria consapevolezza di quell'*intendo* nella citazione proposta in esordio. E il soggetto che dice "io" è l'Autore. Converterà

dunque partire da qui, dall'“autore”, anche perché di questo sta da tempo ragionando l'esperienza europea dei moderni volgari e delle moderne loro letterature, come pure, anche se in modi diversi, l'esperienza della grande tradizione che per secoli ha parlato e continua a parlare in latino. La dinamica di questo processo culturale è riconoscibile già negli impieghi della parola “autore” nella lingua italiana antica: basti il rinvio al lemma di TLIO (*Tesoro della lingua italiana delle origini*), che ordina il *corpus* raccolto da OVI (*Opera del vocabolario italiano*), ricco di oltre 2300 testi, di ogni genere e forma, dell'italiano antico, fino al 1375, fino alla data, cioè, della morte di Boccaccio (entrambi consultabili in rete).¹

In sintesi, sono due le caratteristiche strutturali di questo processo semantico. La prima riguarda lo spostamento di pertinenza di “autore” (dal latino *auctor*: “fattore”, “creatore”, “fondatore”, “capostipite”), in quanto titolare di “autorità” (*auctoritas*), e dunque referenza da cui partire e a cui tornare, sempre, tanto più se fa parte di un “canone” di autori autorevoli. Per cogliere questo spostamento bisogna partire dal paradigma medievale, dove il sistema degli *auctores* (in quanto *auctoritates*) è strutturato, per secoli e per l'eternità, in un canone finalizzato a un riuso in primo luogo ecclesiastico, dottrinario, filosofico e teologico: la Scrittura sacra, i Padri, i Dottori eccetera, con eventuali altri “autori”, anche antichi (e pagani) resi compatibili dopo opportuna “moralizzazione” o “allegorizzazione”. Ai tempi di Boccaccio (e di Alighieri e di Petrarca) entrano in gioco altri soggetti e altre funzioni nei campi della scrittura e del libro: “laici” con finalità “laiche” (nel senso di allora: di chi per *status* non fosse “chierico”); e la pertinenza nuova di “autore” riguarda in primo luogo proprio la composizione del canone “laico” degli scrittori autorevoli: i nuovi scrittori della nuova eloquenza volgare. È questo, in particolare, il problema di Dante Alighieri e di Francesco Petrarca: definire i criteri del nuovo canone, nella selezione e riuso degli “autori” (antichi e moderni) titolari di “autorità” per la moderna “letteratura” dei laici. Che poi, nella decisiva svolta umanistica, a partire dallo stesso Petrarca, siano soprattutto, e presto esclusivamente, autori antichi, è un'accelerazione dei processi culturali che dà forma e senso alla tradizione classicistica.

La seconda caratteristica riguarda il nostro stesso modo di inten-

¹ Per più accurate e funzionali informazioni sul lessico del *Decameron* rinvio da subito a «Le cose (e le parole) del mondo» (*infra*).

dere l'“autore” in quanto titolare della creazione “autoriale” (ben diversa dall'icona, che pure permane, di Dio “Autore” dell'universo, oltre che suprema “autorità”), anche se tra Boccaccio e noi il percorso è stato ovviamente tutt'altro che rettilineo. Lo si riconosce subito, alle origini stesse delle letterature volgari: per esempio, già tra i poeti provenzali, agli inizi del secolo XIII, con le loro *vidas* (“vite”) e con le *razos* (“ragioni”) dei loro testi, che ne accompagnano le poesie in molti manoscritti; ed è ampiamente documentato, nella tradizione testuale dei volgari antichi fino ai tempi di Boccaccio, dal lemma *autore* di TLIO. Ma c'è qualcosa d'altro, e di grande rilievo: l'“autore” prende gusto a parlare in terza persona, ancora di più prende gusto a parlare di sé (come nel *Decameron*), a porsi con prepotenza al centro del sistema comunicativo, a farsi personaggio protagonista dei propri testi. Lo dimostrano i nostri tre grandi del Trecento, diversamente impegnati nella costruzione e promozione di sé attraverso l'opera, e proprio facendosene personaggio protagonista (non però Boccaccio), oppure, come sperimentatori di una nuova forma di opera-Libro, considerandola anche come un manufatto librario.

Della piena consapevolezza da parte di Boccaccio del processo di mutazione nello statuto dell'“autore”, sono immediato riscontro le due occorrenze della parola nel *Decameron*. Soltanto due, ma in posizione simbolicamente molto forte, in *incipit ed explicit* dell'opera: «Comincia la prima giornata del *Decameron*, nella quale, dopo la dimostrazione fatta dall'autore per che cagione avvenisse di doversi quelle persone, che appresso si mostrano, ragunare...» (I 1 1); e quindi nel titolo della *Conclusione dell'Autore* che chiude la decima giornata, titolo che non è “redazionale”, bensì è voluto proprio da Boccaccio. Ma c'è ben di più: le tante volte in cui l'Autore come narratore primario irrompe nel testo prendendo la parola, per lo più con tranquilla e ironica discrezione, fino a quel clamoroso sbilanciamento dell'architettura del libro prodotto dalla polemica *Introduzione* alla quarta giornata (d'ora in poi: IV *Introduzione*, come I *Introduzione*), che è singolare “cornice” per la novella numero 101 (quella delle “papere”), di cui l'Autore si fa diretto narratore, liberandosi per una volta della necessaria mediazione dell'«onesta brigata».

Alle dinamiche di profonda trasformazione del significato e della funzione di “autore” corrispondono ovviamente le altrettanto profonde trasformazioni del significato e della funzione di “testo” («queste cose tessendo»: IV *Introduzione* 36), in particolare nelle neonate letterature romanze, e proprio in quelle nuove forme e in quei nuovi