

I CONTENUTI SEMANTICI NELLA TECNICA DIALOGICA DEL DECAMERON

Di JOSEPH M. BRINCAT

IL FASCINO particolare che la figura del Boccaccio esercita nel campo della critica letteraria dipende dalla sua appartenenza a due mondi ritenuti un tempo inconciliabili. Superata l'opposizione tematica tra la 'Divina Commedia' e la 'commedia umana' (De Sanctis), abbandonato il compromesso schematico di un Boccaccio ultimo rappresentante del Medioevo, nelle opere minori, primo dell'Umanesimo nel *Decameron* (Russo), la critica di oggi preferisce portare le esercitazioni dialettiche sul campo stilistico.

Già il Parodi aveva rilevato: 'La sua dottrina è anche, per così dire, il suo stile ... L'amore del peregrino, del lussuoso, del complicato, del sovrabbondante si mescolava in lui in indissolubile unione col più puro e schietto realismo, minacciando sempre di trionfarne'.¹ Alfredo Schiaffini rivelò poi come il Boccaccio raccolse le esperienze tecniche e formali del Medioevo, osservando anche come il periodo boccacesco nel *Decameron* è meno paludato e complesso e uniforme che nelle opere minori. Inoltre egli indicò la necessità di distinguere tra novelle e novelle, e non solo tra quelle di contenenza grave e di soggetto comico, ma pure tra quelle di composizione certo antica e più recente, e tra novelle meno o più felicemente riuscite.² D'altra parte, la convivenza di tanti rappresentanti delle classi popolari, mercanti, artigiani, contadini, insieme con personaggi più nobili, tutti quanti appartenenti all'"autunno del Medioevo",³ non poteva non far nascere la questione della contemporaneità dello stile eminentemente artificiale e delle parlate più terra terra. Il Contini ricollega concisamente ambedue le questioni quando dichiara: 'La sospensione del *miracolo* decameroniano fra quei due momenti (Medioevo u Umanesimo), reperi-

¹ E.G. PARODI, *Lingua e letteratura: Studi di teoria linguistica e di storia dell'italiano antico*, Venezia, 1957 (a cura di G. Folena).

² A. SCHIAFFINI, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*, Genova 1934.

³ Cfr. V. BRANCA, *Boccaccio medievale*, Firenze, 1956.

bile solo sul filo tecnico-linguistico, equivale all'incontro mimetico, e in primo luogo acustico, con la realtà, una realtà colloquiale e dialogica (il Settembrini parla francamente di 'dialetto') che si estende fino a venire o invadere la lingua del narratore'.⁴

L'interesse si sposta, dunque, sempre più su considerazioni stilistiche e linguistiche. Per il Branca realismo tematico e realismo linguistico sono strettamente connessi: 'Alla rappresentazione di realtà e di figure identiche o simili e alla trattazione di argomenti analoghi, ma condotta su piani e in contesti diversi, dovevano coerentemente corrispondere tessuti linguistici diversi'.⁵

E in merito all'aspetto linguistico del *Decameron* il Battaglia precisa che nell'intento di risolvere il rapporto tra lingua parlata e usuale e lingua scritta e letteraria, la maggior preoccupazione del Boccaccio 'è stata di modellare uno strumento espressivo che fosse idoneo a conferire ai contenuti realistici, empirici, quotidiani, e in prevalenza d'ambito borghese e popolare, una veste formale di prestigio letterario. In tal modo ha dilatato le frontiere del territorio linguistico, estendendole alle regioni della realtà e della società che non erano finora entrate a partecipare della vita artistica'.⁶

Non bisogna dimenticare, inoltre, che il tema fu trattato dallo stesso Boccaccio, nell'apologia indirizzata alle 'carissime donne' dell'Introduzione alla IV^a giornata, che è anche, o soprattutto, una risposta ai suoi critici, dove dichiara che le novelle 'non solamente in fiorentin volgare e in prosa scritte per me sono e senza titolo, ma ancora in istilo umilissimo e rimesso quanto il più si possono'.⁷ Una tale dichiarazione sembrerebbe indicativa di un intento consapevole a favore del realismo linguistico, a prescindere dal fatto che simili proteste di avere scritto 'umilmente' erano tradizionali, se non fosse seguita da un'altra che palesa una consapevolezza altrettanto sicura dei meriti artistici delle stesse novelle: 'per che, queste cose tessendo, né dal monte Parnaso né

⁴ G. CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, 1970, pp. 703-4.

⁵ V. BRANCA, *Registri narrativi e stilistici nel Decameron*, in 'Studi sul Boccaccio', vol. 5, p. 31.

⁶ S. BATTAGLIA, *Le epoche della letteratura italiana*, Napoli, 1968, p. 384.

⁷ Le citazioni dal *Decameron* sono riprodotte secondo l'edizione commentata di Vittore Branca, Firenze, Le Monnier, 1965, della quale si adotta pure la divisione in paragrafi. - IV, Intr. 3.

dalle Muse non mi allontanano quanto molti per avventura s'avvisano'.⁸ Risulta, pertanto, che la contemporaneità dello stile ornato, artificiale, con il modo spontaneo e popolare procedo chiaramente dalla volontà dell'autore; alla critica rimane il compito di individuare certe costanti nell'adoperare l'una e l'altra maniera, o come suggerisce il Battaglia, di 'rintracciare le fonti e le forme del realismo all'interno dell'arte, come metodo e tecnica, cioè oltre la stessa considerazione della tematica e dei contenuti e oltre la varietà del repertorio umano e della tipizzazione etico-psicologica'.⁹

Un esame attento dei contenuti semantici del *Decameron*, benché realizzato attraverso una campionatura necessariamente limitata ad una scelta ristretta a tre o quattro novelle per ciascuna giornata, fatte le debite indulgenze nei confronti di una ripartizione dell'argomento che può apparire forse un po' arbitraria, può fornire indicazioni significative su certi aspetti del metodo e della tecnica del Boccaccio, e potrebbe anche far luce sulla questione del compromesso artistico fra ornamento retorico e linguaggio realistico.

Tra le riprese testuali dal patrimonio lessicale dell'uso parlato, la 'concessione' che è fatta più apertamente è costituita dai proverbi, adagi e detti proverbiali. Infatti essi sono spesso presentati esplicitamente dal narratore con frasi come 'E perciò si disse (II 7, 122), 'Suolsi tra' volgari spesse volte dire un cotal proverbio' (II 9, 3), e 'Usano i volgari un sí fatto proverbio' (IV 2, 5). L'impiego che ne fa il Boccaccio è quello tradizionale, cioè essi riassumono una situazione cristallizzandola. Si nota che certe novelle prendono lo spunto da un proverbio, sicché questo viene citato dal narratore all'inizio del racconto, quando si rivolge ancora alla piccola brigata della 'cornice'. Un esempio sintomatico ci viene offerto da Pampinea che apre la seconda novella della IV^a giornata citando il proverbio 'chi è reo e buono è tenuto può fare il male e non è creduto', e poi aggiunge: 'il quale ampia materia a ciò che m'è stato proposto mi presta di favellare, e ancora a dimostrare quanta e quale sia la ipocrisia de' religiosi'. (IV 2, 5).

Si osserva pure che il Boccaccio ricorre frequentemente ad un proverbio per chiudere la novella: 'E perciò si disse: Bocca ba-

⁸ IV, Intr., 36.

⁹ S. BATTAGLIA, *La Coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, 1965.

sciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna' (II 7, 122); 'acciò che quale asin dà in parete tal riceva' (V 10, 64); 'E cosí, a modo del villan matto, dopo danno fé patto. E viva amore, e muoia soldo, e tutta la brigata' (VII 4, 31). Particolarmente degna di rilievo è la novella nona della II^a giornata, che inizia e termina con la citazione quasi precisa dello stesso proverbio, che in questo modo dà l'avvio e chiude l'illustrazione che ne fa il narratore: 'Suolsi tra' volgari spesse volte dire un cotal proverbio: che lo 'ngannatore rimane a' piè dello 'ngannato' (3); 'E cosí rimase lo 'ngannatore a piè dello 'ngannato' (75).

In bocca ai personaggi delle novelle, il proverbio è spesso una semplice giustificazione che il parlante trova nella saggezza popolare per il proprio comportamento. Cosí vediamo la moglie di Ricciardo che in un monologo interiore riflette sulle ragioni per cui dovrebbe cedere al seducente Zima, e infine giunge alla conclusione che 'si è egli meglio fare e pentere, che starsi e pentersi' (III 5, 30); nello stesso modo, messer l'abate, di fronte alla tentazione di una giovane 'bella e fresca', si conforta pensando: 'Egli nol saprà persona mai, e peccato celato è mezzo perdonato' (I 4, 16). Certe volte il proverbio citato dal personaggio può anche chiudere la novella, come quando Jancofiore si lamenta 'Chi ha a far con toscò, non vuole esser losco' (VIII, 10, 67).

Più arduo si fa il tentativo di vagliare i detti comuni e le espressioni riportati testualmente nelle novelle dall'uso vivo, quotidiano, contemporaneo, da quelli modificati, adattati o addirittura inventati dal Boccaccio. La mano dell'autore si riconosce, se non nel detto citato dalla donna che supplica: 'Non volere le tue forze contro ad una femina esercitare: niuna gloria è ad una aquila l'aver vinta una colomba' (VIII 7, 79), almeno nella battuta spiritosa dello scolare beffato: 'Per che, quantunque io aquila non sia, te non colomba ma velenosa serpe conoscendo ...' (VIII 7, 87). Altrettanto creative sono le parole con cui Tessa ammonisce segretamente l'amante in VII, 1, 27: 'Fantasima, fantasima che di notte vai, a coda ritta ci venisti, a coda ritta te n'andrai' – una frase che alle caratteristiche tradizionali degli adagi, cioè brevità, ritmo e rima, aggiunge un elemento che sa di formula magica, avvalendosi pure di una maliziosa equivocità metaforica.

Nei due casi riportati non sfugge l'evidenza del contributo all'individuazione stilistica dei personaggi, che è una delle costanti

stilistiche più sostenute nel *Decameron*. Infatti si avverte che i detti proverbiali usati dalle persone nobili o colte dimostrano meno immaginazione a favore di una certa saggezza, contenuta in colti di gusto antitetico. Ecco Ghismonda che discorre sulla fortuna 'la quale assai sovente li non degni ad alto leva, abbasso lasciando i dignissimi' (IV 1, 38), e similmente Giovanna che spiega ai suoi fratelli perché ha scelto l'umile Federigo: 'ma io voglio avanti uomo che abbia bisogno di ricchezza, che ricchezza che abbia bisogno d'uomo' (V 9, 42). In ambedue le sentenze è evidente il chiasmo ornamentale, mentre vale aggiungere che l'ultima citazione chiude praticamente la novella. Inoltre, a proposito dell'attenzione con cui il Boccaccio varia i suoi contenuti semantici, è ben notevole il confronto del detto proverbiale già citato che apre la novella II 9, dove si narra di mercanti,¹⁰ con l'equivalente più dotto: 'spesse volte avviene che l'arte è dall'arte schermita, e perciò è poco senno il dilettersi di schermire altrui' (VIII 7, 3), che apre la novella dello scolare Rinieri, 'nobile uomo della nostra città, avendo lungamente studiato a Parigi'. La sentenza viene rintracciata dal Branca nei *Distica Catonis*, I 26: 'Sic ars deluditur arte'. È un dettaglio che attesta la cura dell'autore nel dare il tono alle novelle secondo il vario contenuto anche prima che i personaggi aprano bocca.

Nel *Decameron* abbondano pure espressioni di tono più popolaresco, che si ispirano nella maggior parte alle cose più comuni, se non volgari, della vita quotidiana, e tali espressioni sono generalmente assorbite nel più vivo del dialogo, o nei punti salienti della narrazione. S'incontrano espressioni come 'non saper delle sette volte le sei' (III 1, 11), 'mentire bene per la gola' e 'fiaccare il collo' (IX 6, 26) nelle parole di personaggi di ceto umile come Masetto e la donna dell'oste, e altre più immaginose sia nel dialogo sia nella narrazione: 'prendere un paolin per lo naso' (VIII 7, 8 - la vedova furba); 'di mal pelo avere taccata la coda' (VIII 7, 56 - narr.); 'cavalcare la capra' (II 10, 43, VIII 9, 73 - narr.). Vale ripetere che non è sempre facile riconoscere le espressioni correnti da quelle ritoccate o inventate dal Boccaccio. Non si può ignorare però il fatto che le più immaginose coincidono con i personaggi più coloriti e occorrono nelle situazioni di più alta tensione

¹⁰In merito sono indicative le parole di Bernabò che protesta: 'Io son mercatante e non filosofo, e come mercatante risponderò' (II 9, 18).

narrativa o di più forte comicità. Calandrino, per esempio, accende tutto il virtuosismo espressivo e la forza mimetica del Boccaccio. Vediamolo nella novella 5^a della IX^a giornata, perdutamente innamorato di Niccolosa, dove le battute dei personaggi e del narratore, accentuano, con le iperboli più pittoresche, la sua goffa semplicità: 'Ben ti dico che tu la fai struggere come ghiaccio al sole: per lo corpo di Dio, se tu ci rechi la ribeba tua e canti un poco con essa di quelle tue canzoni innamorate, tu la farai gittare a terra delle finestre per venire a te' (31 - Bruno); 'Calandrino, udendo queste parole, gli pareva essere a' fatti, e andava cantando e saltando tanto lieto che non capeva nel cuoio' (38 - narr.); 'tu m'hai con la piacevolezza tua tratto il filo della camiscia; tu m'hai aggratigliato il cuore colla tua ribeba' (58 - Niccolosa).

Alle battute maliziose dei beffatori, contrastano quelle dei burlati, cioè, per rimanere nella novella appena citata, di Calandrino e di Tessa, che si lasciano condizionare e riprendono le stesse parole e le stesse iperboli, ma su un 'modus' diverso perché i loro sentimenti sono autentici. Calandrino vede Niccolosa 'più bella che una lammia' (15); giura vantando 'io la fregherei a Cristo di così fatte cose, non che a Filippo' (17); spiega l'effetto che provoca in lui l'apparizione dell'amata con la frase 'Oimè! sí, ella m'ha morto' (23); e usa espressioni caratteristicamente spregiative: 'a buona otta l'avrebb'er saputo fare questi giovani di tromba marina, che tutto 'l dí vanno in giù e in sù, e in mille anni non saprebbero accozzare tre man di noccioli' (35), o violentemente mimetiche: 'se io le pongo la branca addosso, per lo verace corpo di Cristo, ché io le farò giuoco che ella mi verrà dietro come va la pazza al figliuolo' (36). Similmente Tessa, la moglie gelosa, usa espressioni tipiche del suo ceto: 'Oimè, ladro piuvico', 'alla croce di Dio' (53), 'Io fo boto a Dio che sono insieme' (61); mentre gli appellativi che lancia furibonda a suo marito, vedendolo con Niccolosa: 'Sozzo can vituperato ... vecchio impazzato ... tristo ... dolente ...' (63-64), nella loro apparente spontaneità sono realmente un sottile gioco verbale che contrasta con la serie di esclamazioni affettive che Calandrino ha appena ricevuto da Niccolosa: 'O Calandrino mio dolce, cuor del corpo mio, anima mia, ben mio, riposo mio ...' (58).

È naturale che il Boccaccio abbia attinto dal linguaggio quotidiano molte delle forme interiettive poste in bocca ai personaggi

umili. Nella maggior parte consistono di invocazioni, non sempre riverenti, alla divinità, il ché non meraviglia poiché è stato osservato che tali allocuzioni sono più frequenti nelle società dove la religione formale svolge un ruolo molto importante. Sicché è presumibile che la varietà delle forme rispecchi bene l'uso parlato del tempo, sia nelle tante forme d'augurio, come 'a Dio v'accomando' e 'andar con Dio', sia nelle invocazioni, come 'per le plaghe di Dio', 'in fé di Dio', 'per lo corpo di Dio', 'se Dio m'aiuti', ed esclamazioni del tipo di 'di che io lodo Iddio quant'io posso' (III 1, 39). D'altra parte, un buon numero delle forme interiettive di maggior espressività saranno da attribuirsi all'autore, che si rivela sempre molto attento alla maniera in cui si esprimono i suoi personaggi. Al saluto correttissimo di un nobiluomo come Ricciardo, detto il Zima, 'il quale sí ornato e sí pulito della persona andava' (5): 'Dio vi dea quella allegrezza e quel bene che voi disiderate il maggiore, e a Dio v'accomando' (24), si oppone la maniera incoerente di un semplicitto come Ferondo: 'di che io priego Iddio che vi dea il buono anno e le buone calendi, oggi e tuttavia (III, 8, 70).

L'ultimo esempio rientra nel gusto caro al Boccaccio di porre frasi popolaresche illogiche in bocca ai personaggi sciocchi, che accentuano l'ignoranza di chi parla per mezzo di espressioni assurde. Calandrino può mandare un saluto alla sua innamorata che suona cosí: 'Gnaffe! tu le dirai imprima imprima che io le voglio mille moggia di quel buon bene da impregnare' (IX 5, 27). Al gioco possono partecipare impunemente anche i beffatori: ecco come rende l'idea della distanza Maso a Calandrino: 'Haccene più di millanta, che tutta notte canta' (VIII 3, 15), e il monaco bolognese a Ferondo: 'Ohioh! sèvi di lungi delle miglia più di ben la cacheremo' (III 8, 62). Inoltre non è raro che vi prenda parte anche il narratore, come nella novella di frate Alberto (IV, 2), dove madonna Lisetta, la donna sedotta viene presentata come 'bamba e sciocca' (12) e che 'sentia dello scemo' (14), e la sua stupidità viene sottolineata assai spesso durante il racconto con appellativi d'uso o originali dell'autore: 'donna mestola' (16), 'donna zucca al vento' (20), 'Madonna baderla' (24), 'donna pocofila' (27).

Una funzione analoga svolgono nel discorso diretto dei personaggi di bassa condizione le goffe deformazioni di nomi di persona o di luogo molto noti, come 'Ragnolo Braghiello' (III 8, 74 - altrove detto 'l'agnolo Gabriello'), 'il Monte Asinaio' (IV Intr: 15 -

per il Monte Senario), e 'Porcograsso e Vannacena' (VIII 9, 37 – che sarebbero Ipocrasso e Avicenna), oppure le storpiature buffonesche di frasi religiose latine come 'Dio san delle reni' (III 1, 10) dal Ps. XXV. 2 'Ure renes meos', e il 'Verbum-caro-fatti-alle-finestre' (III 10, 45) da Joan. I. 14: 'Verbum caro factum est'. Non è inverosimile che tali interpretazioni popolari abbiano un fondamento di realtà se si pensa che fino a un decennio fa i fedeli incolti, costretti a partecipare nella liturgia latina della Chiesa, fornivano ancora qualche esempio. D'altro canto, però, è da attribuire all'autore l'invenzione caricaturale di certi nomi allusivi che accentuano la burla in novelle come quella di fra Cipolla (VI 10): lo stesso nome del protagonista, che si arricchisce di una connotazione locale (Certaldo era famosa per i cipolli), il venerabile padre messer Nonmiblasmete Sevoipiace (44), Truffia e Buffia, 'paesi molto abitati e con gran popoli' (39).

I dialettalismi, come osserva giustamente il Branca, sono rari nel *Decameron*, specie in confronto con il *Trecentonovelle* del Sacchetti. Non è certo facile tentare una congettura per spiegare questo fenomeno, benché possa sembrare piuttosto indicativa la considerazione che la maggioranza delle novelle sono ambientate in Toscana e parecchie nella stessa Firenze. Pertanto non mancano testimoni di voci dell'uso plebeo, come 'mogliema', 'uguanno' (VIII 6, 27), 'imbolare', 'ladro piuvico' (IX 5, 53), nei luoghi più adatti, ma per tante parole rimane l'incertezza se si debbano chiamare dialettali o meno. Certo, il Boccaccio non doveva provare difficoltà nel trascrivere le parlate regionali: in merito è sufficiente menzionare la lettera da lui scritta in napoletano, citata dal Branca a p. 1005, nota 2 ('e raccomandace, se te chiace, a nuostro compatre Pietro de Lucanjano, ca lu puoziamo bedere alla buoglia suoia'), ma può sorprendere il fatto che in una novella ambientata a Napoli, dove egli visse così a lungo, si reperiscono soltanto vocaboli isolati come 'boce' (II 5, 51) e 'scarabone' (59). Non si nega però la possibilità che uno studio molto approfondito riveli altre espressioni di origine dialettale, a parte la sporadica 'che lucertole verminare non paiano' (II 10, 6), che dopo di essere rimasta a lungo oscura ai commentatori si è rivelata di origine appunto napoletana.¹¹

¹¹ *Decameron* a cura di V. Branca, cit., p. 295, nota 7.

Più curiosa è l'osservazione dello stesso Branca che l'uso del dialetto nel *Decameron* può contenere 'una sfumatura schernevole per città non amate: per es. Venezia e Siena'.¹² In verità però, la novella di Cecco Angiolieri non è meno avara in senesismi ('costette', 'cavalle', - IX 4, 15), mentre quella di frate Alberto risulta più interessante perché, oltre alle solite voci isolate come 'bergoli' (IV 2, 12), 'marido' (43) e 'mattapan' (24; è una moneta veneziana d'argento), presenta frasi brevi del tipo di 'mo vedí vu?' (43; vedete voi?), e 'che xè quel? che xè quel?' (53). Assai più frequenti sono i sicilianismi, e non quelli sono consacrati dalla tradizione lirica dei primi secoli ('saccio', 'miso', ecc.), ma anche certe voci più colorite come 'grasta' (IV 5, 24; un vaso di fiori), 'arma' (VIII 10, 15; per anima), 'sapone moscoleato' (16; muschiato, profumato al muschio) e l'affettivo 'toscano acanino' (15), un appellativo di tenerezza che è probabilmente una derivazione dall'arabo 'hanin' e che vale 'caro, amato, dolce'.

I gallicismi e i provenzalismi sono pure riservati ad un uso stilistico ben preciso. Troviamo una serie di provenzalismi nella ballata che Mico da Siena scrive su richiesta di Minuccio, e sono i soliti termini tradizionali della lirica arcaica: 'assapere', 'temenza', 'gravenza', 'spiacenza', 'sicuranza', 'membranza', ecc. (X 7, 21-22). I gallicismi riflettono un uso più vivo e contribuiscono alla tinta esotica della novella aulica del conte d'Anguerra, dove sono posti generalmente nel discorso delle donne gentili francesi: 'madama', 'donare', 'giuliva', 'damigella', 'monsignore lo re', ecc. (II 8). Sono notevoli peraltro, a parte certe voci isolate in altre novelle, come 'messi' (I 5, 13; dal fr. a. *mets*, 'portate, piatti'), e 'tratorier' (VIII, 10, 42; gallicismo frequente anche nei documenti del Regno angioino), i costrutti prettamente francesizzanti che il Boccaccio attribuisce allo scolare che aveva studiato a Parigi: 'io so ciò che n'è, e 'io n'ebbi troppo d'una', (VIII, 7, 52 e 84), già dal Foscolo identificati con le frasi 'je sais ce qui en est', e 'j'en eus trop d'une' (Opere, III, p. 66).

Volendo considerare l'impiego dei paragoni e delle metafore, il lettore si accorge che la fantasia dell'autore è ancora in maggior evidenza, sia nella scelta di quelli che possiamo immaginare più vicini all'uso contemporaneo, sia in altri dove la carica espressiva tradisce la ricerca dell'effetto letterario. Nel frattempo si avverte

¹²Ibid. p. 489, nota 1. Cfr. anche p. 480, nota 3.



che è sempre più chiaro l'intento di adattarli al personaggio e all'ambiente. Anzi i paragoni e le metafore nascono veramente dall'ambiente, poiché per il loro tramite il parlante rivela o conferma la sua provenienza, il suo mestiere, la sua estrazione sociale o la sua disposizione interiore. Vediamo, per esempio, Masetto che, da buon ortolano, trova un parallelo tra la propria situazione nel convento e quella di un gallo nel pollaio: 'io ho inteso che un gallo basta assai bene a dieci galline, ma che dieci uomini possono male o con fatica una femina sodisfare, dove a me conviene servir nove' (III 1, 37). Nello stesso modo, il paragone enunciato da Simone, che sta curando Calandrino pregno, è quello che si aspetterebbe da un medico: 'tu rimarrai più sano che pesce' (IX 3, 28). La grosolanità di Ferondo o di Michele Scalza viene sottolineata con paragoni iperboliche e banali: per il primo la moglie è 'più melata che 'i confetto', e anche 'casciata, melata, dolciata' (III 8, 51 e 66), mentre il secondo, per descrivere i rinomati Baronci pesca paragoni che nella loro elementarietà hanno un che d'ingenuo, come appunto i 'mascelloni che paion d'asino', e il fatto che hanno visi sfigurati 'sí come sogliono essere i visi che fanno da prima i fanciulli che apparano a disegnare' (VI, 6, 14). La ragione, secondo Michele, è che 'i Baronci furon fatti da Domenedio al tempo che egli avea cominciato d'apparare a dipignere, ma gli altri uomini furon fatti poscia che Domenedio seppe dipignere' (14).

Paragoni simili non possono mancare nelle novelle che hanno per protagonista Calandrino, per esempio nella IX 5 quando Bruno accentua la burla 'complimentando' e incoraggiando il goffo sempliciotto innamorato di Niccolosa: 'Oh, tu te la griferai; e' mi par pur vederti morderle con cotesti tuoi denti fatti a bischeri quella sua bocca vermigliuzza e quelle sue gote che paion due rose, e poscia manicarlati tutta quanta' (37). L'ambiente religioso accende l'immaginazione ironica dell'autore che esprime lo scandalo di Abraam giudeo con il paragone della sede papale romana 'più tosto a una fucina di diaboliche operazioni che di divine' (I 2, 24), oppure rivela la sottile malizia dell'abate ipocrita che seduce la bella e ingenua moglie di Ferondo con un gioco virtuosistico su una similitudine delle più comuni: 'e dicovi che voi della vostra bellezza, più che altra donna gloriar vi potete, pensando che ella piaccia a' santi, che sono usi di vedere quelle del cielo' (III 8, 25).

I paragoni contenuti nella narrazione manifestano lo stesso scopo stilistico, cioè contribuiscono all'individuazione del personaggio e dell'ambiente, come alla vivacità del racconto. Rinaldo, derubato e costretto a rimanere fuori nel freddo, e lo scolare, beffato e anche lui rimasto fuori durante una nevicata, battono i denti 'come una cicogna' (II 2, 22 e VIII 7, 39); frate Alberto, il 'lupo divenuto pastore', con la sua fine ipocrisia riuscì a procurarsi 'la sua fama di santità in quelle parti troppo maggior che mai non fu di San Francesco in Ascesi' (IV 2, 11); Tancredi piange 'sí forte come farebbe un fanciul ben battuto' (IV 1, 29); la giovane donna beffata a suo turno dallo scolare sviene dalla disperazione: 'quasi come se il mondo sotto i piedi venuto le fosse meno, le fuggì l'animo' (VIII 7, 72).

L'importanza che hanno le metafore in seno al *Decameron* è notevole, sia per l'altissima frequenza con cui si trovano disseminate qua e là per tutta l'opera, sia per il modo in cui la loro presenza ravviva i tanti racconti. Ovviamente i tropi variano secondo il grado di originalità e di espressività che ciascuno reca. Bisogna, per esempio, distinguere quelle metafore che benché servano a rafforzare il significato emotivo del dialogo, avevano già perduto molta della loro efficacia, essendo rese abituali nel linguaggio consueto. Questo tipo di metafore 'spente' può essere rappresentato dalle citazioni seguenti: 'e di lui . . . fieramente s'accese' (IV 1, 6 - narr.), 'che vi fosse uscito di mente' (VI, 2, 28 - Cisti); 'Credi tu che io sia santa?' (VII 5, 18 - la moglie del geloso); 'e tu se' una bestia che gli credi' (IX 6, 26 - la donna dell'oste); 'ti priego che tu non mi facci morire amando' (V 4, 8 - Ricciardo); 'e' mi pare che voi siate delle nimiche della fortuna come sono io' (III 9, 38 - la contessa). Tuttavia, un intervento opportuno dell'autore può far rivivere simili metafore, che ricevono così nuovi valori evocativi attraverso la loro collocazione nel dialogo. L'esclamazione meravigliata di Ferondo, apparentemente normalissima, 'noi dovremmo essere fuor del mondo, tanto ci ha' (III 8, 63), si arricchisce di una forte carica d'ironia contestuale se si considera che il frate vuole far credere a Ferondo che egli si trova appunto in Purgatorio. Il contesto ha un ruolo fondamentale anche nel seguente esempio dell'impiego di frasi con forza gradatamente impressiva nel condizionamento di Calandrino da parte dei suoi amici che vogliono persuaderlo che è pregno: Nello insinua il so-

petto che Calandrino non sta bene quasi di sfuggita: 'tu non mi par desso', poi aggiunge 'tu mi pari tutto cambiato'; viene Buffalmacco che dichiara 'tu par mezzo morto', e un terzo, Bruno, incalza 'e' par che tu sia morto'; sicché il povero Calandrino non può fare altro che andare a casa, dicendo alla moglie 'Vieni e cuoprimi bene, ché io mi sento un gran male' (IX 3, 8-16).

L'autore può anche integrare queste metafore nel dialogo sotto la forma di battute più o meno spiritose, come il gioco di parole con 'aquila-colomba-serpe' tra lo scolare e la vedova riprodotto qui addietro. Oppure una metafora corrente come 'gli occhi della mente' (o 'dell'intelletto'; VIII 7, 85, e X 3, 28), mediante una semplice ma efficace contrapposizione con 'gli occhi della fronte' ottiene un effetto nuovo: 'maladetta sia la crudeltà di colui che con gli occhi della fronte or mi ti fa vedere! assai m'era con quegli della mente riguardarti a ciascuna ora' (IV 1, 51 - Ghismonda).

Quest'ultima battuta può essere indicativa di quel tipo di metafore che possiamo chiamare galanti o letterare, che sono caratterizzanti di un ambiente aulico dove i personaggi, di lignaggio nobile o di cultura elevata, fanno sfoggio della loro raffinatezza di maniera o di pensiero. Infatti queste metafore sono sempre inserite in dialoghi sintatticamente complessi, dove il pensiero è spesso contorto in ossequio a esigenze retoriche. Esempi di questo genere abbondano nella novella III 5, nel discorso lungo e ornatissimo dello Zima, architettato secondo la tradizione della trattatistica medievale: 'avete potuto comprendere a quanto amor portarvi m'abbia condotto la vostra bellezza, la qual senza alcun fallo trapassa ciascun'altra che veder mi paresse giammai, lascio stare de' costumi laudevole e delle virtù singolari che in voi sono, le quali avrebbon forza di pigliare ciascuno alto animo di qualunque uomo' (10); 'Spero tanto essere la vostra cortesia che non sofferrete che io per tanto e tale amore morte riceva per guiderdone, ma con lieta risposta e piena di grazia riconforterete gli spiriti miei, li quali spaventati tutti trieman nel vostro cospetto' (15). Notevole è l'uso della personificazione nella rappresentazione drammatica degli effetti amorosi, che si avvicina alla tecnica cavalcantiana della scomposizione fantastica del proprio mondo interiore, ma benché sia difficile trovare nello stesso *Decameron* brani di tanto virtuosismo stilistico, l'esercizio di tropi galanti non si limita allo Zima. L'abate seduttore non è privo almeno delle formule fonda-

mentali in III 8: 'Adunque mi donerete voi il vostro amore e farete-mi contento di voi, per la quale io ardo tutto e mi consumo' (23), e 'tanta forza ha avuto la vostra vaga bellezza, che Amore mi costringe a così fare' (25); Ghismonda, di fronte alla coppa che non tiene il cuore dell'amato Guiscardo, si esprime con una perifrasi vibrante di una forte emotività: 'Ahi! dolcissimo albergo di tutti i miei piaceri' (IV 1, 51 - Ghismonda); Filostrato (nella 'comice') ricorda la raffinatezza della lieta brigata, esprimendosi con concetti ricercati: 'senza dubbio alcuna rugiada cadere sopra il mio fuoco comincerò a sentire' (IV 2, 3).

In considerazione del fatto che il tema principale del *Decameron* è l'amore,¹³ non sorprende la constatazione che le metafore più consistenti sono appunto quelle eufemistiche. Il tabù da pudore suggerisce necessariamente all'autore l'impiego di certi giri di frase per descrivere situazioni che, se fossero mostrate troppo crudamente, offenderebbero il buon gusto oltre che la morale del lettore. Ma da parte sua il Boccaccio si serve felicemente di queste metafore che, se da un lato attenuano i toni troppo spinti di certi

¹³Si vedano in merito le dichiarazioni dell'autore nel *Proemio* e nell'*Introduzione* alla IV^a giornata (l'autodifesa dalle critiche, la storiella delle 'papere', e spec. i par. 30-36). Inoltre, nella *Conclusione dell'Autore*, si accenna specificamente alle metafore erotiche: 'dico che più non si dee a me esser disdetto d'averle scritte, che generalmente si disdica agli uomini e alle donne di dir tutto di *foro* e *caviglia* e *mortaio* e *pestello* e *salsiccia* e *mortadello*, e tutto pieno di simiglianti cose.' (Ed. Branca, cit., p. 1239).

La questione, non che risolta dalle vedute più permissive di oggi, si pone con rinnovata immediatezza a causa dell'autentico saccheggio cinematografico delle novelle del *Decameron*. Nella scia dell'opera di Pasolini, non priva di meriti artistici, un gruppo di 'minori' sta producendo una ondata di scelte decameroniane il libero adattamento delle quali non serve ad altro che a deformare la figura del Boccaccio artista. Per conseguenza vale ricordarsi delle parole con cui S. Battaglia riporta il problema nella sua giusta prospettiva: 'Il Boccaccio ha dato per il primo cittadinanza artistica all'osceno. Bisogna ammetterlo senza ipocrisie. Il torto è di chi non vedeva nel *Decameron* se non questo elemento narrativo: e ciò spiega l'opportuna reazione della critica moderna, che additava e riscopriva nell'umanità boccaccesca tanti altri interessi più profondi seri dolorosi e soprattutto delicati. E tuttavia, in nome di questi, non è lecito defraudare il genio del Boccaccio d'una delle sue più generose qualità. E non giova neanche il tentativo di scagionarlo o di accordargli delle attenuanti, appellandosi a un suo presunto pudore e alla discrezione con cui egli dosa il salace e infrena la parola che lo esprime.' (S. BATTAGLIA, *La Coscienza medievale*, cit., p. 695).

momenti del racconto, dall'altro ne mettono in risalto gli elementi più divertenti nella ricerca dell'effetto comico. Si trovano addirittura alcune novelle la cui trama, il dialogo, la stessa terminologia, si basano tutti su una metafora equivoca centrale. È questo il caso della quarta novella della V^a giornata, dove il gioco ambiguo sulla parola 'usignuolo' sta alla base di tutto il racconto, ma viene introdotto e sviluppato solo nel dialogo, a cui il narratore partecipa soltanto quando il senso figurato ha sostituito senza più dubbi quello originale. Caterina, la giovane innamorata, usa il termine senza malizia alcuna, come semplice pretesto, fra tanti, per ottenere il permesso dei genitori per dormire sul verone (21). Il primo tentativo di equivocità è pure innocente, e viene sotto la forma di una battuta piuttosto seccata del vecchio e 'un poco ritrossetto' messer Lizio, al quale sfugge una ragione plausibile per tanto rumore: 'Che rusignuolo è questo a che ella vuol dormire? Io la farò ancora addormentare al canto delle cicale' (23). L'usignuolo diventa, per i genitori, il motivo principale, scherzosamente, dato che non sono del tutto convinti della scusa del caldo. Intanto l'attenzione del lettore viene centrata appunto su di esso nelle battute con cui padre e madre acconsentono alla richiesta della figlia (25 e 26: 'e dormavi e oda cantar l'usignolo a suo senno'). Interviene il narratore, insinuando l'equivoco malizioso nel racconto di cosa hanno fatto i due giovani innamorati quella notte sul verone: 'molte volte facendo cantar l'usignolo' (29), poi descrivendo con una lunga perifrasi eufemistica dove Caterina ha posto la mano sinistra. Il gioco si scopre con due battute di messer Lizio (che si delinea come un vecchietto assai spiritoso), che al mattino si ricorda della figlia: 'Lasciami vedere come l'usignolo ha fatto questa notte dormir la Caterina' (31), e poi chiama la moglie: 'Su tosto, donna, lievati e vieni a vedere, che tua figliuola è stata sí vaga dell'usignolo, che ella è stata tanto alla posta che ella l'ha preso e tienlosi in mano' (33). Il narratore riprende la battuta quasi testualmente (36), poi messer Lizio pensa subito alla soluzione giusta, per nulla scomposto, elaborando il senso figurato: 'e' gli converrà che primieramente la sposi sí ch'egli si troverrà aver messo l'usignolo nella gabbia sua e non nell'altrui (38). La metafora non appare più nel dialogo adesso, ma viene impiegata tre volte dal narratore (39, 44 e 49) per indicare le tre sfumature rivelate nel dialogo, l'ultima volta come conclusione scherzosa secondo l'uso stilistico già ricordato per i proverbi.

La metafora eufemistica maliziosa trae spesso ispirazione ed efficacia dalla situazione stessa, sicché Masetto, al prospetto di essere impiegato come ortolano presso le suore, può dire tra di sé: 'Se voi mi mettete costà entro, io vi lavorrò sí l'orto, che mai non vi fu cosí lavorato' (III 1, 18). Ma molto spesso si tratta di rielaborazioni verbose di espressioni equivoche correnti, com'è appunto questa di 'lavorare la terra', che viene adoperata altrove sotto forme più o meno diverse dal narratore: 'e parendogli terreno da' ferri suoi' (IV 2, 14), oppure serve ad illustrare i presupposti di una novella, come in quella della moglie insoddisfatta dal marito troppo religioso, ma anche bene attento 'non forse alcuno altro le 'nsegnasse conoscere li dí da lavorare, come egli l'aveva insegnate le feste' (II 10, 10). Dal narratore questa metafora è ripresa dall'eloquentissima Bartolomea, che rifiuta l'invito di un riavvicinamento al marito senza ritegno di pudore: 'E s'egli v'era più a grado lo studio delle leggi che la moglie, voi non dovavate pigliarla; benché a me non parve mai che voi giudice foste, anzi mi paravate un banditore di sagre e di feste, sí ben le sapavate, e le digiune e le vigilie. E dicovi che se voi aveste tante feste fatte fare a' lavoratori che le vostre possessioni lavorano, quante faciavate fare a colui che il mio piccol campicello aveva a lavorare, voi non avreste mai ricolto granello di grano' (32). E prosegue, ponendo in confronto la situazione presente: 'anzi di dí e di notte ci si lavora e battecisi la lana' (33).

Altre metafore correnti di contenuto osceno si basano sulla similarità sostanziale, come: 'non avendo mai davanti saputo con che corno gli uomini cozzano' (II 7, 30 - narr.); 'che forse estimava che egli cosí senza coda come senza favella fosse' (III, 1, 20 - narr.; ma cfr. anche IV Intr. 33, VII 1, 27, e IX 10, 15); altre si richiamano ad una azione, come 'scuotere il pelliccione' in IV 10, 46; X 10, 69; e VIII 7, 103: 'E oltre a ciò gli stimate miglior cavalieri e far di più miglia le lor giornate che gli uomini più maturi. Certo io confesso che essi con maggior forza scuotono i pilliccioni, ma gli attempati, sí come esperti, sanno meglio i luoghi dove stanno le pulci, e di gran lunga è da eleggere piuttosto il poco e saporito che il molto e insipido; e il trottar forte rompe e stanca altrui, quantunque sia giovane, dove il soavemente andare, ancora che alquanto più tardi altrui meni allo albergo, egli il vi conduce almen riposato'. Lo scolare inizia e chiude il passo citato con

un'altra metafora, basata sul linguaggio dell'equitazione, che è pure molto comune nello stesso *Decameron*, benché spesso leggermente modificata: 'acciò che di leggier non fosse da caval gittato'; 'dalla quale altra volta aveva prese le mosse quando andava a correr le giumente' (IV 2, 30 - narr.). Altrettanto comuni sono quelle basate su un ingrediente alimentare: 'di cui tutto premendovi, non si farebbe uno scodellin di salsa' (II, 10, 40, - Bartolomea); 'che premendoti tutto, non uscirebbe tanto sugo che bastasse ad una salsa' (IX 5, 64 - Monna Tessa); 'che voi non pesterete più salsa in suo mortaio' (VIII 2, 44 - la Belcolore; ripresa dal chierico: 45). Quest'ultima metafora ricorda un'altra battuta di Bartolomea, che fa un gioco equivoco con le parole 'peccato mortale', 'mortaio' e 'pestello': 'e se io sto in peccato mortaio, io starò quando che sia in peccato pestello' (II 10, 37).

Non sono pochi i casi in cui le metafore erotiche si vestono irriverentemente del linguaggio religioso; basti pensare alla decima novella della III^a giornata, dove la metafora non viene preparata attraverso il dialogo (come in V 4), ma è dichiarata subito: 'Graziose donne, voi non udiste mai forse dire come il diavolo si rimetta in inferno, e perciò ... il vi vo' dire' (III 10, 3). L'equivoco condiziona poi tutto il dialogo, e ottiene quel particolare effetto comico e ironico intercalato com'è in un discorso quasi solenne, ricco di esclamazioni e formule religiose. Identici sovratoni emanano dai discorsi di frati seduttori, come l'abate che seduce la moglie di Ferondo, che prima la tranquillizza con una sottile distinzione tra santità e peccato, anima e corpo: 'che per questo la santità non diventa minore, per ciò che ella dimora nell'anima e quello che io vi domando è peccato del corpo', poi la conquista con il complimento citato più addietro sulla sua bellezza e quella dei santi (III 8, 25).

L'espedito del linguaggio religioso è pure assai frequente nel *Decameron* e non si limita al gioco per cui si enfatizzano le metafore erotiche. Certe volte serve per accentuare l'ironico rilievo della sciocca religiosità del marito tradito; è questo l'intento del commento del narratore in VII 1, 8: 'la notte gl'insegnò da sei delle laude di suo marito' (ma si nota che il senso equivoco di 'dire orazioni s'incontra spesso in VII 3, dove il seduttore è appunto un frate; cfr. par. 23, 31, 40). Più spesso, però, la satira è diretta contro l'ipocrisia e l'avarizia della Chiesa in generale e dei frati in particolare, e non sempre risulta sottile o bonaria, anzi il narra-

tore si scaglia apertamente o contro l'avarizia: 'gli fece con una buona quantità della grascia di San Giovanni Boccadoro ugnere le mani (la quale molto giova alle infermità delle pestilenziose avarizie de' chierici, e specialmente de' frati Minori, che denari non osano toccare)' (I 6, 9), o contro l'ipocrisia: 'e altissime e rubeste in mordere negli altri li loro medesimi vizi' (IV 2, 5) e anche per mezzo di Pampinea: 'tosto dichiarerei a molti semplici quello che nelle lor cappe larghissime tengon nascoso' (7).

Tuttavia non mancano metafore di ispirazione religiosa senza intenti satirici, e che dunque si possono presumere d'uso corrente. 'Giannotto il levò del sacro fonte' (I 2, 29 - narr.) non vuol dire altro che 'egli fu padrino di battesimo'. S'incontrano anche parole eufemistiche per indicare il diavolo, come il termine 'fistolo': 'infino a tanto che il fistolo uscisse da dosso a suo marito' (VII 5, 12 - narr.); 'ché siete tutti quanti più scarsi che 'l fistolo' (VIII 2, 24 - la Belcolore); insieme a espressioni popolari come 'andare a santo' (VIII 2, 28 e 38) che voleva dire 'in chiesa', quasi a indicare il luogo santo per eccellenza.¹⁴

A questo punto sembra superfluo ricordare che i paragoni e le metafore considerati sono dotati di quel senso di concretezza che viene dall'esperienza diretta. La maggioranza di loro si ispira alla vita agricola, a cui la società medievale fu così vicina, e un bel numero si attinge al mondo zoologico, limitandosi generalmente ad animali domestici ('come si mena un montone per le corna in beccheria', VII 5, 52). Ma non sono insoliti richiami ad esperienze ordinarie della vita quotidiana: 'ché mi pare anzi che no che voi ci stiate a pigione' (II 10, 39 - Bartolomea, per dire al marito che stenta a vivere, ridotto com'è); a fenomeni geografici: 'se Filippo se ne avvedesse, tutta l'acqua d'Arno non ci laverebbe' (IX 5, 26 - Bruno). Ci sono anche riferimenti a giochi di ragazzi: 'non saprebbero accozzare tre man di noccioli' (IX 5, 35 - Calandrino), o di adulti, come gli scacchi: 'egli quella una non fece tavola' (II 10, 7 - narr.), e il gioco degli alioffi: 'di farla in tre pace' (II 10, 39 - Bartolomea; ambedue le espressioni significano 'non far nulla').

Il mercante che si esprime con il detto 'lascio correr due soldi per ventiquattro denari' (II 2, 7 - Rinaldo), il frate che seduce per mezzo di termini religiosi (III 8; III 10; IV 2), il nobile corteggiatore che rielabora il linguaggio cortese tradizionale (III 5), lo sco-

¹⁴ Cfr. *Decameron*, ed. Branca, cit., p. 886, nota 9.

lare con le sue battute argute (VIII 7) e Bartolomea che non ha peli sulla lingua (II 10), non solo mettono in rilievo il proprio carattere, ma contribuiscono a situare il personaggio nel proprio ambiente. Il realismo boccaccesco resta su queste basi socio-linguistiche non meno che sull'istintività e sulla vitalità dei personaggi e delle azioni raccontate. Il dialogo ha tanta importanza nel *Decameron* che non sorprende vedere i personaggi boccacceschi paragonati ad attori. Il Battaglia afferma persino che 'molte novelle hanno perciò un'impostazione da commedia, più che da narrazione'.¹⁵ Infatti non si può negare che il dialogo si distingue tecnicamente dalla narrazione, specie nell'impiego di mezzi allocutivi, di pronomi, e soprattutto nella struttura della frase: gli espedienti retorici dell'*Ars dictandi*, con il cursus, le inversioni, la simmetria dei colti, di anafore, chiasmi ed omoteleuti, e la prosa rimata, s'incontrano naturalmente più spesso nella narrazione, mentre strutture a carattere affettivo distinguono il dialogo, specialmente in quelle situazioni che richiedono un ritmo più rapido.

I contenuti semantici, come abbiamo visto, sono frequentissimi nei discorsi dei vari personaggi, ma si nota anche che non sono limitati al dialogo. Molte volte il narratore, che è come dire l'autore, partecipa con commenti e riferimenti ironici al gioco della beffa, accentua la satira, contribuisce anche lui al tono solenne, aulico o tragico della situazione, per mezzo di proverbi,¹⁶ paragoni e metafore non meno opportuni di quelli delle sue creature. Talvolta arriva perfino a sostituirsi degnamente a loro, come nel discorso indiretto libero che prosegue la confessione di ser Ciappelletto ('e molte volte aveva desiderato d'aver cotali insalatuze d'erbuce' - I 1, 41), o quando prende in mano la situazione e si lascia trasportare in quell'appassionata invettiva antifratesca che, benché sia posta in bocca a Tedaldo in veste di pellegrino, per la sua lunghezza ed emotività tradisce l'autore che la porta un po' fuori dei limiti della situazione (III 7, 30-54).

Altre volte, il Boccaccio fa sfoggio della sua abilità narrativa proprio attraverso certe trovate originali che riguardano spesso l'impiego del dialogo. Oltre a Tedaldo che diventa il portavoce dell'autore, e l'ironica confessione di Ser Ciappelletto, sono da ricordare l'orazione parodistica di frate Cipolla (VI 10), l'eloquenza aulica

¹⁵ S. BATTAGLIA, *La Coscienza del Med.*, cit., p. 699.

dello Zima, che parla prima per sé, poi per la donna (che rimanendo passiva acconsente), e poi risponde di nuovo per sé (III 5), e forse soprattutto il silenzio del pallafraniere, la cui azione sta tutta nella sua segretezza e che pertanto nella novella, benché egli ne sia il protagonista, non parla mai (III 2). Sono appunto questi virtuosismi dialogici che rilevano la cura stilistica con cui il Boccaccio veste l'acuta attenzione alla vita reale, e che fanno del *Decameron* un mondo così vario nella sua tematica e così ricco di personaggi ad un tempo fantastici e reali.