

Mediologie decameroniane. Boccaccio e le origini dello spazio letterario moderno

Donatella Capaldi, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”

Mediology of Decameron: Boccaccio and the origins of the modern literary space. *How to read a classic of literature such as the Decameron through a mediological approach? According to a first reflection on the general structure of the work, the author investigates the reasons making the text a decisive moment of rupture and innovation in the history of communication and culture. Main issues concern: Firstly, the medium's invention we are used to calling "literature", through the abandonment of the late medieval forms of written textuality. Significant changes in the medium's structure are related with the silent reading spread, and with the new social life complexity in cities. Secondly, the awareness of the reality-phenomenon ambiguity, and the consequent need to face it through a full sensorial experience: With Boccaccio emerged a revanche of the image, imagination, eros, in contrast with the pressure of the logical order of the normative and allegorical writing, and that opposition was regulated giving narrative expression to open conflicts. Thirdly, the introduction of a particular storytelling technology based on the ambiguity of discourse and situations, being interpreted on several levels. Finally, the spaces metaphorical values: Florence, the plague city, as an overturning for a new necessary beginning; and the garden in the “cornice”, as a recognition of the subject sensitive nature in its relationship with the world.*

Keywords: Boccaccio, medium, literature, writing, image, metaphor, allegory, space, plague, garden.

L'invenzione del medium letteratura

Come leggere in chiave mediologica un classico della letteratura come il *Decameron*? Certo, è ampiamente riconosciuto il ruolo fondamentale del testo di Boccaccio nell'evoluzione della narrazione scritta, e più in generale della cultura. In vario modo si è tentato di individuare nell'opera i segnali di una soluzione di continuità nei rapporti fra soggettività e ambiente, anche a seguito di un lungo e acceso dibattito su un Boccaccio “medievale” o pre-moderno e laico (innescato da Vittore Branca tra il 1956 e il 1964; punti vista molto diversi in Baratto 1970, Asor Rosa 1992, Battaglia Ricci 2000, Cardini 2020). Qui cercheremo di disegnare percorsi e temi di indagine secondo un metodo di scavo in parte inedito, anche se l'esposizione dovrà limitarsi, per ragioni di spazio, alle sole questioni relative alla struttura generale dell'opera.

Una prima linea di ricerca di tipo mediologico riguarda necessariamente la struttura innovativa della testualità. In sintesi: il *Decameron* segna una soluzione

di continuità nella storia della comunicazione scritta, abbandonando risolutamente le forme tardo-medievali, ossia: a) mono-sensorialità, b) concettualizzazione allegorica, c) orientamento al controllo totale del lettore. L'opera propone al suo (nuovo) pubblico uno spazio: a) frammentario e visuale, b) basato su metafore che spiazzano i codici allegorici, e c) costruito per favorire un'interpretazione da parte del lettore. Per di più non si tratta di uno spazio unico, dove far risuonare una voce narrante tenuta a non discostarsi da una "verità" del testo, ma di molti e diversi ambienti, costruiti attraverso intrecci plurivoci (molte voci e soggettività interagiscono), e in un mix mediale dove la narrazione scritta collabora con altre strutture dell'esperienza. Sul perché questo passaggio sia accaduto nel medio '300 si possono avanzare varie spiegazioni di tipo mediologico. In primo luogo va ricordata la larga diffusione della lettura silenziosa, che da alcuni decenni era stata ulteriormente potenziata dall'arrivo dell'industria della carta, dalla maggiore disponibilità di copisti anche fuori dai monasteri, e dallo sviluppo di un sistema di istruzione pubblica comunale per i figli di giuristi e notai, insegnanti, artigiani, cortigiani letterati e mercanti. Il testo stava diventando a pieno titolo un medium/macchina che migliaia di lettori potevano autonomamente percorrere, attraversare, scorrere, selezionare, riutilizzare – anche perché alcune convenzioni grafiche lo avevano reso più fruibile (Cavallo, Chartier 2009; sulla diffusione dello stesso *Decameron*: Corsi 2007). Il corpo si liberava dai luoghi deputati socialmente alla lettura – e questo autorizzava una libertà e versatilità nella scelta di temi incomparabilmente maggiore.

In secondo luogo è evidente la relazione tra la mediamorfosi dell'arte narrativa in Boccaccio e la mediamorfosi complessa della città, dove numerose istituzioni sociali (e codici di comportamento) avevano sviluppato ormai da più di un secolo una grande varietà di sistemi di comunicazione e di linguaggi, anche in conflitto tra loro. E il *Decameron*, memore ma non dipendente dai modelli antichi, può essere interpretato come una ingegnosa macchina narrativa, che frammenta e ricomponne nella forma breve i codici della novellistica orale e dei mestieri insieme a quelli della poesia e del romanzo cavalleresco, della storia, della filosofia, della religione, del diritto; e nella macchina ogni racconto ri-media (nel 90% dei casi da fonti precedenti) o inventa le storie sul filo di un disequilibrio inverso rispetto al “comando” medievale. Lì la concettualizzazione assicurava un controllo ineludibile dell'immagine (che si percepisce innanzi tutto sul piano percettivo ed emotivo/sentimentale), puntando sul primato della elaborazione cognitiva, che collocava immediatamente le immagini su un piano di esemplarità teologico-morale. Nelle novelle boccacciane avviene, in linea di massima, il contrario: è l'immagine, la percezione, il sentimento a presentarsi nella sua problematica verità, e a dover essere discussa.

Su entrambi i piani, l'invenzione di un medium in grado di rispondere alla città complessa e a un lettore silenzioso, e di una “macchina” narrativa che rielabora il senso dei racconti in un nuovo equilibrio, il *Decameron* ha svolto fino in fondo la doppia funzione che seguendo Benjamin e McLuhan tendiamo a riconoscere alle produzioni creative: allenamento, ma per le arti anche anticipazione (si pensi per Benjamin a Kafka o Chaplin, per McLuhan a Shakespeare o Joyce). Le storie letterarie hanno insistito molto sulla mentalità “borghese” e cittadina che si può riscontrare nelle novelle, seguendo il vecchio schema del “rispecchiamento” tra norme sociali e testi letterari; ma non sono state in grado di individuare fino in fondo le ragioni della sua valenza come nuovo medium: come vedremo, inizia con il testo boccacciano – e subito si estende attraverso l'uso di una seppur tenue serializzazione – quella oscillazione tra frammentarietà immersiva e teoria/interpretazione predittiva che configura tipicamente la relazione del soggetto (artistico) moderno con il mondo, con il fenomeno complesso che ciascuno deve attraversare e affrontare. E questo spiega

il carattere fondativo dell'opera per tutta la cultura europea, che impiegherà molto tempo per assimilare a fondo il modello, attraverso una lunga catena di imitazioni, fino al rilancio di Cervantes all'inizio del '600 (Capaldi, Ragone 2001).

Non sono mancati alcuni tentativi di analisi del *Decameron* sotto la lente della coppia oralità/scrittura – che ovviamente si ritrova nel testo in nuovi equilibri (per es. Alfano 2009). Con Boccaccio si compie un passaggio importante lungo quel processo che vedeva la ri-nascente arte del racconto scritto di finzione, secoli dopo Petronio e Luciano, impadronirsi di una varietà di strumenti per rimediare il suono della voce. Il passaggio dalla performance oralizzante dal vivo (quella del trovatore, del narratore “intorno al fuoco”, della recita dei poeti, e ancora per molto tempo a venire del saltimbanco in piazza) verso forme di scrittura che garantiscono la stabilità e la “chiusura” autoriale del testo, ma anche la sua plurivocità e dialogicità, è stato graduale e discontinuo nei diversi contesti sociali e nelle diverse culture (Bachtin 1934; Zumthor 1984; Chartier 1987). Si tratta di una lente – e di un tipo di analisi – tuttavia ormai abbastanza scontata, che rischia di non individuare la semiotica mediale profonda dell'opera. Perché in realtà è l'uso di una tecnica specifica a caratterizzare le novelle del *Decameron* – in contrasto evidente e voluto con la “cornice”, come ha giustamente notato uno dei primi e più intelligenti teorici della letteratura, André Jolles (1923). E ciò viene a configurare l'intero testo secondo il nuovo equilibrio strutturale che abbiamo descritto: ossia l'epifania dell'immagine e della percezione come sorgente primaria, “prima” dei tentativi di controllo attraverso il concetto.

Si tratta dell'utilizzo pervasivo di un discorso “doppio”, e in quanto tale fonte di diversi piani di immaginazione e di situazioni studiatamente e spesso parodicamente leggibili a più livelli, contrastanti fra loro. Ne pullula già la prima giornata: il malfattore Ciappelletto (I,1) risponde all'ingenuo confessore in modo parodico, proiettando una immagine di sé come santo; il giudeo Abram (I,2) dichiara di convertirsi dopo aver constatato *de visu* la corruzione estrema della corte papale, a cui paradossalmente la religione cristiana sopravvive; Melchisedech (I,3) o Bergamino (I,7), come tanti altri personaggi, si difendono da insidiose questioni poste loro da potenti minacciosi come il Saladino o Cane della Scala raccontando a loro volta una storia in cui un protagonista più umile risolve

vittoriosamente situazioni problematiche; un monaco sorpreso dall'abate con una giovanetta (I,4) dopo essere riuscito con una stratagemma a far compiere al superiore la stessa copula lo riduce a buoni consigli dichiarando di voler far sempre come a lui ha veduto fare. Ma è in effetti la quasi totalità delle novelle a essere gestita secondo questo principio di sdoppiamento, che si proietta regolarmente in un "far credere" in un piano di realtà fittizio, messo in scena o semplicemente narrato a un interlocutore dal protagonista della novella. In questo modo, la cultura medievale viene disgregata nel suo fondamento esemplare, ossia l'allegoria. Essa prevede infatti che i diversi livelli di significato siano coincidenti e veri, senza possibili contraddizioni. Nel *Decameron*, invece, la regolare doppiezza del discorso (di cui un'altra spia è spesso il doppio senso osceno), parallelo alla doppiezza della messa in scena, sposta l'attenzione sulla simulazione, sull'evocazione di più piani di "realtà", che il lettore dovrà ri-normalizzare. E ciò rende estremamente potenti e perturbanti i racconti: veri e propri contro-ambienti" in funzione riflessiva, nel senso di McLuhan.

Apriamo il testo: nell'Introduzione, e poi con maggior forza e ironia all'inizio della quarta giornata, Boccaccio dichiara esplicitamente di voler mettere in scena i casi della vita (amore e fortuna), per offrire al suo pubblico di donne amanti e lettrici il piacere dei sensi, l'alleggerimento dal peso della catastrofe (la peste appena vissuta da Firenze), l'intrattenimento; ma anche per esplorare le passioni, per imparare a gestire il desiderio e il sentimento (qui influiscono le letture di Seneca e Cicerone). Difende la scelta "umile" della lingua e dell'intera operazione, rivendica di non esser potuto rimanere "con le Muse in Parnaso" (l'allegoria d'amore). E immediatamente, appena i giovani esuli da Firenze iniziano a raccontare, emerge il gioco del "doppio": il più grande mentitore al mondo viene fatto santo. In un ambiente di cui si danno tratti credibili, l'esperienza è quella di una intensificazione e surriscaldamento, fino alla parodizzazione e al rovesciamento, dei codici simbolici, divenuti prigionieri. Dalla confessione di Ciappelletto in poi la tecnica dello sdoppiamento inizia a delegittimare la forza di verità normalmente attribuita alle scritture, siano quelle dell'ordine religioso, di quello del mondo signorile, e perfino degli avari mercanti. Non valgono le allegorie, i senhal poetici, e nemmeno le logiche di scambio. Nei

casi più celebri e tipici (oltre a Ciappelletto, per esempio: Alibech III,10 o frate Cipolla VI,10, raccontati dal sulfureo Dioneo), il doppio livello del discorso duplica ambienti e situazioni, in un vero e proprio gioco degli inganni. Passa di lì il recupero di un'intera gamma degli immaginari e della percezione sensibile, dal basso sociale e sessuale (Peronella, VI,2) all'alto delle relazioni tra uomini e donne "gentili" (Madonna Filippa, VI,7; Guido Cavalcanti, VI,9); dal corpo al sentimento al ragionamento e al conflitto, sperimentando le varie forme di discorso che possono "autorizzare" ambiguità strutturale. E questa tecnica della narrazione – "nuova", seppure si deve tener conto delle basi sofisticate, dialettiche, retoriche, ecc. e degli antecedenti narrativi classici e medievali – funziona già di per sé come una metafora che indica la direzione di marcia del nuovo medium.

Boccaccio, in sintesi, è il primo a mettere in scena in uno spazio-tempo virtuale ma "sensibile" (credibile in base ai sensi) avvenimenti ancora esemplari, ma su una base fenomenologica e non come allegorica dimostrazione di una verità pre-data. Se la realtà-fenomeno è ambigua, occorre affrontarla con armi adeguate. Insieme alla tradizione di lunga durata del motto di spirito faceto e morale, che arriverà ai vertici di Erasmo e di Shakespeare per poi tradursi in ironia e satira in diverse linee del romanzo moderno, parte di qui una dislocazione completamente nuova delle arti dell'immaginazione e del racconto: più che di "realismo", si tratta di una rappresentazione – spettacolare e portata in situazioni "al limite" – in cui il soggetto si muove, risolve problemi o è investito dal destino, mobilitando un sé finalmente non monodico/allegorico, un sé-personaggio dotato di sensi, sentimenti, e se va bene di capacità di giudizio e di scelta. Metaforicamente è l'apoteosi dell'inganno, con il doppio piano discorsivo e simbolico-sociale della novella di Cepperello a inaugurare il viaggio, e sono le manifestazioni di un possibile eroismo della sagacia e della grandezza d'animo, tale da dominare l'ambigua compresenza di piani, in un "campo di gioco" virtuale-reale che arriva a vertici di sfortuna, falsità e iniquità, a chiuderlo, nella decima giornata. Intanto è nata la letteratura, nel senso che ancora oggi condividiamo.

Un nuovo logos

Uno fedele d'uno signore, che tenea sua terra, essendo a una stagione i fichi novelli, il signore, passando per la contrada, vidde in su la cima d'un fico un bello fico maturo. Fecelsi cogliere. Il fedele si pensò: «Da che li piacciono, io li guarderò per lui». Sì-ssi pensò d'imprunarli e di guardarli. Quando furono maturi, sì gliene portoe una soma, credendo venire in sua grazia. Ma, quando li recò, la stagione era passata, che n'erano tanti, che quasi si davano a' porci. Il signore, vedendo questi fichi, sì-ssi tenne bene scornato, e comandò a' fanti suoi che 'l legassero e togliessero que' fichi e tutti li gittassero a uno a uno entro il volto. E quando il fico li venia presso all'occhio, e quelli gridava: «Domine, te lodo». I fanti, per la nuova cosa, l'andaro a dire al signore, et egli il domandoe e disse: «Perché di' tu così quando il fico ci viene presso a l'occhio?». E quelli rispose: «Messere, perch'io fui incorato di recare pesche: che s'io l'avesse recate, io sarei ora cieco». Allora il signore incominciò a ridere e fecelo sciogliere, e vestire di nuovo, e donolli, per la nuova cosa ch'avea detta.

Libro di novelle e di bel parlar gentile, LXXIV, a cura di G. Favati, Genova 1970.

L'intento dichiarato del *Novellino* (circolante in versione definitiva della fine del '200) sembra non molto dissimile da quello del *Decameron*: aiutare “chi vuol sapere”, e “sovenire”, fornendo conoscenza (morale) e piacere. Analogo l'uso delle fonti, almeno rispetto alle giornate prima e sesta del Dec.: nel caso che abbiamo trascritto si tratta di un aneddoto esemplare, ricavato da Svetonio, *De vita Caesarum* III, LX (ma era anche nel *Talmud*), come altri che Boccaccio utilizza come “parabole” (entro la sua classificazione: “cento novelle, o favole o parabole o istorie”, Introduzione, 9)¹. Ma la struttura del discorso è abissalmente diversa: nel *Novellino* è continuo, evenemenziale, incatena una dietro l'altra in successione stretta e in poche righe una quindicina di scene. Ognuna corrisponde a un'immagine, di tipo iconico, descritta in pochissime parole: si fa riferimento a un immaginario sociale codificato, che basta evocare in breve. La scrittura è “fredda”, per usare la terminologia McLuhaniana: le scene vanno riempite di

¹ L'edizione di riferimento è quella a cura di Vittore Branca, Einaudi, Torino, 1987.

immaginario e di gestualità/tattilità da parte di chi ascolta, come nelle tavole di una via Crucis, e in generale nella pittura che precede le innovazioni di Giotto e Cavallini. Iconico è anche il rapporto di potere tra il signore e il contadino, e tra campagna e castello, fissato proprio attraverso il “resistere” del servo e il suo far ridere il padrone. Non c’è sinestesia, i moti sensibili sono evocati uno per volta, distintamente: vedere, vedere, cogliere, piacere, guardare; vedere, cogliere, porci che mangiano; vedere, rabbia, fichi in faccia, voce; proverbio a voce, ridere, vedere vestiti e doni. E il senso viene prodotto nella modalità allegorica più semplice, l’allegoria morale: il servilismo da povero di spirito del contadino viene subissato dalla superbia del potente, ma le cose cambiano se lo stesso contadino adotta forza di sopportazione e ricchezza di spirito: del resto, l’ambiente della lettura a voce “intorno al fuoco” di questi aneddoti è cittadino e comunale.

Secondo McLuhan e Parker (1968) il medium, nel medioevo, funziona esattamente in questo modo: a sensi distinti, e in modo concettuale/allegorico. Le arti divulgano, stabilizzano, e ripetono l’allegoria attraverso narrazioni mono-sensoriali e concettualizzanti, riferite a icone dell’immaginario collettivo abitate e assimilate dai singoli in relazione al loro status sociale. Intorno all’allegoria si concentrava una grande potenza di fuoco: Isidoro di Siviglia ne rilevava sette diverse forme: ironia, antifrasi, enigma, eulogia, proverbio, sarcasmo, sarcasmo senza amarezza; ma la base necessaria era una virtualizzazione da attuare in “luoghi” mono-sensoriali, evocati in pochi tratti. Un efficiente sistema di controllo, basato sulla indiscutibile convinzione che vi fosse una corrispondenza tra la narrazione allegorico/concettuale, semplice e piatta, e la vita reale: la scrittura aveva prodotto i suoi effetti, arrivando nel medioevo ad organizzarsi come un repertorio enciclopedico, un canone valido “universalmente”. E dunque a confinare paradossalmente in zone rituali-collettive e oralizzanti il procedimento molto più enigmatico e misterico della mitologia, dove la narrazione metaforica crea direttamente una condivisione simbolica, come è ancora percepibile nel Vangelo. Goody (1977) e Le Goff (1977) ci hanno consegnato una visione di insieme sulla scrittura come “addomesticamento del pensiero selvaggio”: lo “scarto” dalla forma metamorfica/metaforica a quella fissa attraverso la scrittura avvenne nelle città, basate su un’economia di circolazione e su una struttura

sociale con dirigenti e codici (calendari, distanze, atti finanziari, politici e religiosi), dove diventava strategico conservare mediante codici scritti i sistemi di controllo dell'abitare, del commerciare, del potere, l'archivio e le leggi. Si tratta di una vicenda complessa e plurimillenaria; qui si può solo accennare al lento riemergere del visuale, delle pratiche dell'immagine artificiale, che tendevano a ibridarsi con i paradigmi di controllo della scrittura. Si stabilivano via via nuovi equilibri, nelle *artes dictandi* in forma tipicamente iconica e statica, ma anche nella poesia cortese e cavalleresca, dove era più forte la componente performativa e audiotattile, e più viva ed energica la fantasia.

La *revanche* dell'immagine si accentuò dopo che la scuola teologica di Chartres iniziò nel XII secolo a riscoprire la natura, mentre nelle università e non più solo nei monasteri si recuperavano i testi classici, e nelle città le istituzioni politiche, religiose, militari diventavano tutte alla pari protagoniste in grado di "dettare" norme, sovvertendo la gerarchia tripartita del mondo feudale: il guerriero, il contadino, il chierico. Si moltiplicarono le sorgenti di sistemi di comunicazione: oltre al palazzo, al castello, alle curie, anche scuole filosofiche, ordini religiosi (domenicani, francescani ecc.), università, "arti" corporative, botteghe artistiche e artigiane, che assumevano margini di autonomia, entro forme di governo cittadine, articolate, codificate, ma variabili in base ai rapporti di forza. I ceti mercantili producevano le loro forme di scrittura (libri di conto, libri di famiglia, ecc.), le loro regole economiche e contrattuali, normative, le loro rappresentazioni e il loro immaginario, gli eventi e gli exploit artistici. Così la scrittura nel '300 si trovava a ri-mediare un ambiente dei media più articolato.

E anche così si può interpretare il "salto" del *Decameron*: nella forma mentis moderna il soggetto si trova immerso in frammenti sinestetici, e di lì deve affrontare un labirinto deduttivo/interpretativo, provando a ricostruire un ordine, ma a partire da una pluralità di ipotesi. Già l'occamismo aveva rinunciato agli *universalia*, teorizzando un processo conoscitivo basato sulla sperimentazione diretta, attraverso il corpo e la macchina sensoriale, e a valore relativo, poiché l'esperienza vira rapidamente secondo il destino. Della probabile influenza di Occam si è iniziato da poco a ragionare, ad es. sulla novella di Cepperello (cfr. Andrei 2012: 39). Certo, sul celebre giudizio di Auerbach (1946) – Boccaccio

come il primo “realista” che si libera dai vincoli medievali su materia e forma della narrazione (le nozioni retoriche classiche di appropriatezza e accettabilità) – c’è da discutere, tenendo conto del suo mantenersi fedele a un piano di verisimiglianza, che è tuttavia apparente e spesso ironico; è per esempio interessante il tentativo di collegare il metodo narrativo del *Decameron* agli sviluppi, nel ‘300, delle procedure dell’inchiesta giudiziaria (Steinberg 2017). Ciò non indebolisce, ma al contrario corrobora, la constatazione che Boccaccio, con la perizia dell’artista, reagendo con sostanziali innovazioni all’accelerazione della mediamorfosi (la scrittura che si potenzia, ri-mediando i linguaggi di molte istituzioni di controllo della società e del corpo degli individui), arriva a innovare più in generale le strutture della conoscenza, e dell’“abitare” la città (nel senso di Sennett). Il “campo di gioco” virtuale del *Decameron*, del resto, viene offerto in chiave esplicitamente etica e terapeutica, poiché raccontare storie porta a ricomporre i conflitti aperti, dando loro espressione. Una grande invenzione, nutrita dalla riscoperta della natura e dell’eros, della sapienza antica e dell’occamismo contemporaneo, permette un confronto con la realtà avvertita come fenomeno complesso, frammentato, intriso di immaginari, che il soggetto deve attraversare per assumere senso e disporre nuove norme. Da allora la “letteratura” si presenta come un contro-ambiente, uno spazio in cui si è invitati a perturbarci e a ragionare.

Un nuovo spazio

Le strutture spaziali, nel *Decameron* come in ogni altra opera artistica, hanno come quelle del discorso – e in generale le “tecnologie” della narrazione – valore metaforico. Un viaggio mediologico dovrà attraversare, nella “cornice”, il palazzo e soprattutto il giardino, più astratti e connessi al “ragionare”, ma sempre spazi sensibili; e nelle novelle un gran numero di ambienti diversi, dove il campo visivo/percettivo, a volte semplice e iconico a volte anche molto complesso, funziona a riempimento variabile. La “vista” in Boccaccio non controlla lo spazio, e non è mai distinta totalmente dagli altri sensi, ma li integra in una esplorazione sempre mobile, inclinante verso il tattile e l’intuitivo, e corroborata dalla familiarità della voce: una “visione” che ibrida più livelli percettivi, sentimentali e

cognitivi; del resto anche l'apparenza del luogo potrebbe rivelarsi falsa, investita dalla simulazione data dal discorso o messa in scena "doppi". Perciò nel testo – che abbandona la piatta catena evenemenziale delle "croniche" o del *Novellino* – si sperimenta una iniziale "domesticazione" delle tecniche dell'inquadratura e del montaggio: la narrazione impara a utilizzare il codice spettacolare, sollecitando il lettore a entrare nel racconto, come in una celebre sequenza immortalata dal film di Pasolini (1971):

Ricciardo, come d'ogni parte sentì le cose chete, con l'aiuto d'una scala sali sopra un muro, e poi di'n su quel muro appiccicandosi a certe morse d'un altro muro, con gran fatica e pericolo se caduto fosse, pervenne sul verone dove chetamente con grandissima festa della giovane fu ricevuto; e dopo molti basci si coricarono insieme e quasi per tutta la notte diletto e piacer presono l'uno dell'altro, molte volte facendo cantar l'usignolo. E essendo le notti piccole e il diletto grande e già al giorno vicino, il che essi non credevano, e sì ancora riscaldati sì dal tempo e sì allo scherzare, senza alcuna cosa addosso si addormentarono, avendo la Caterina col destro braccio abbracciato sotto il collo Ricciardo e con la sinistra man preso per quella cosa che voi tra gli uomini più vi vergognate di nominare.
Dec., V,4, 636.

Torniamo però alla cornice. L'ordine spaziale vi è votato per garantire all'opera un'intelaiatura semi-logica, corrispondente al tentativo di dedurre un ordine dalle metafore e dagli immaginari che germinano dai racconti. Ma non solo.

Nel Medioevo le cornici erano conosciute attraverso la tradizione orientale, in particolare delle Mille e una notte. La soluzione derivava dall'uso, nelle culture dotate di pochi mezzi scritti, di strutturare il "ricordo" in uno schema fisso, memorabile su un piano unico e lineare. Si costruiva perciò una narrazione portante, in grado di stabilire di per sé un piano allegorico, e all'interno di questa si iscrivevano racconti brevi. Boccaccio riutilizza lo schema, ipostatizzando a sua volta nel tempo sospeso e nel palazzo-giardino dei giovani e patrizi narratori la necessità di riportare la materia incandescente delle novelle entro il controllo di una concettualizzazione visivo-astratta. Ma la cornice stessa si presenta sempre più plastica e sensoriale, trainata continuamente e quasi sommersa dal piacere multimediale del racconto. La scena è quella di un reame quasi-onirico, in cui si

scioglie la *fictio* allegorica-concettuale nella versione amorosa, sperimentata in precedenza dalle allegorie degli intendenti d'amore stilnovisti e praticata in gioventù dallo stesso Boccaccio. L'ambiente viene costruito dal tono elevato e il più delle volte retorico-persuasivo del discorso, e dallo sviluppo insistito dei cronotopi "cortesi" del palazzo e soprattutto del giardino, con il ritmo rallentato, entro un bombardamento sensoriale-verbale che deve consentire il massimo del piacere, ma lecito e sorvegliato dalla stilizzazione elevata del comportamento. E i giovani narratori – che sono tutti creature post-allegoriche, provenienti dalle opere precedenti dell'autore – non più solo amanti e intendenti d'amore, diventano intrattenitori e soprattutto osservatori del mondo, da filosofi naturalisti. Il frame, l'inquadramento attraverso la cornice, costruisce uno sguardo prismatico ed esplorativo su decine e decine di casi, sulla variabilità estrema dei fenomeni. Le variazioni su un tema, tipiche di ognuna delle dieci "giornate", non sono quasi mai la riproposizione di un cliché. Le figure dei giovani, varianti del filosofo-regista che evoca il mondo materiale in uno spazio nettamente teatralizzato (Vescovio 2013), si ritrovano metaforicamente a immergersi nella natura e nel piacere, fino a fluttuare, quasi in sogno (non sarà così azzardato ricordare la barca sul Tamigi in cui il Marlowe di *Cuore di tenebra* racconterà secoli dopo la sua storia di orrore).

La cornice, dotata di un ordine particolarmente cogente rispetto alla plurivocità e alla variabilità sensoriale delle novelle, è dunque un luogo di intenso piacere. E il sistema spaziale che la caratterizza non è assimilabile a quello medievale. Il soggetto medievale concepiva "simultaneamente" il suo spazio e quello dell'opera (tipicamente, nella chiesa affrescata); non percepiva una distanza "ottica" tra sé e l'oggetto della rappresentazione. Quello rinascimentale, secondo McLuhan e Parker (ma la tesi derivava da Panofsky 1927 e Gombrich 1957), verrà abituato – collocando il punto di fuga visivo in modo prospettico all'interno del quadro – a condividere illusoriamente il suo spazio con quello dell'immagine artificiale, controllando e oggettivando l'ambiente rappresentato. E tra medioevo e rinascimento cosa accade? Il *Decameron* prepara l'illusione del controllo visivo e dell'oggettivazione? In effetti, come si è detto, la rappresentazione dello spazio sembra rispondere a una deliberata variabilità: a

volte il campo visivo viene riempito con oggetti simbolici in modo semplice ed iconico:

E questo detto, le penne e' piedi e 'l becco (del suo falcone) le fé in testimonianza di ciò gittare avanti (Dec. V, 9, 689)

a volte il riempimento è complesso, e parzialmente sinestetico:

Credi tu che io sofferi che tu m'impegni la gonnelluccia e gli altri miei pannicelli, che non fo il dì e la notte altro che filare, tanto che la carne mi s'è spiccata dall'unghia, per poter almeno aver tanto olio, che n'arda la nostra lucerna?
(Dec, VII,2, 800-801)

Il rapporto con gli oggetti e i corpi può passare da una apparente familiarità e immediatezza alla falsificazione, soprattutto nell'immersività degli ambienti notturni:

Frate Alberto, pensando che cavaliere, non agnolo, esser gli convenia la notte, con confetti e altre buone cose s'incominciò a confortare, acciò che di leggiere non fosse da caval gittato; e avuta la licenzia, con un compagno, come notte fu, se n'entrò in casa d'una sua amica, dalla quale altra volta aveva preso le mosse quando andava a correr le giumente; e di quindi, quando tempo gli parve, trasformato se n'andò a casa della donna, e in quella entrato, con sue frasche che portato aveva, in agnolo si trasfigurò, e salitose suso, se n'entrò nella camera della donna (Dec, IV, 2, 496-497).

È forse in questa rappresentazione della variabilità e illusorietà della percezione e dell'immagine che si può individuare un altro dei "salti" nella tecnica narrativa e in generale nella mediamorfosi procurati dal *Decameron*. Da leggere in questa chiave (Ruffini 2013) è la novella VII,9, in cui Pirro, già diverse volte indotto dalla moglie a false interpretazioni di ciò che gli accade intorno, salito su un albero per raccogliere pere si fa convincere che la visione (reale) dei sollazzi di lei con Nicostrato sotto l'albero è frutto di incantamento. Gli amanti proiettano il reale in immagine virtuale.

Rudolf Arnheim (1982) sosteneva che nell'immagine si fondono due strutture: una basata su asserzioni geometriche, su distanze misurabili oggettive ed

esterne, e una seconda basata su asserzioni intuitive, derivanti da “visioni” di processi interni al sistema nervoso, attraverso i quali tendiamo a “completare” la struttura. Su basi più sperimentali, le scienze attuali hanno l’idea di una esperienza percettiva, sentimentale e cognitiva che “fonde” i due sistemi (Damasio 1994). Il sistema moderno di produzione dell’immagine, nelle categorie di Arnheim, è di tipo “terrestre” (costretto ad alto/basso e verticale/orizzontale, si pensi alla celebre stampa di Dürer che rappresenta la “macchina” della rappresentazione prospettica); quello medievale è “cosmico” (centrico-gravitazionale, intuitivo – e magico): le architetture spaziali sono stilizzate, semplici mezzi per lanciare l’intuizione cosmica, la corrispondenza fra l’icona e il divino. Mentre in Boccaccio entra il dettaglio, e insieme a una definizione più concreta delle architetture affiora una “terza dimensione”, che accoppia il visivo e il tattile, restituendo alla percezione dello spazio una base “non visiva”, ma tattile e immersiva, in contrasto con una percezione e un’esperienza culturale sempre più normalizzate dalla scrittura. Seguendo ancora McLuhan e Parker, non si tratta tanto di una reazione conflittuale, o come oggi si direbbe di una “resilienza” dell’immagine rispetto alla scrittura, né solo di una sperimentazione in anticipo sui tempi, quanto di una relativa stabilizzazione. Come succederà ad altri capolavori artistici che rompono con il passato, l’opera collabora alla scoperta di nuove vie per il “completamento sensoriale” dell’esperienza. Parente stretto di Boccaccio, in questo senso, come ha ben compreso Pasolini, è uno dei protagonisti del *Decameron*, il maestro Giotto.

L’eros

Altra innovazione: nello spazio Boccaccio situa in gran folla i corpi, che diventano la base fisica della comunicazione, la sorgente della produzione dei media e del loro rapporto con il potere. Il corpo e il desiderio, fisico e passionale, sono regolati in ogni tempo da norme anche violente di gestione del comportamento e delle relazioni sociali ed economiche, e da un controllo che passa attraverso mitologie collettive e sacrificali, di ordine soprattutto “visivo” o legale. Ma corpo ed eros tendono anche ad incarnarsi, in senso opposto, in metafore che riattivano a livello percettivo la sinestesia, l’esercizio simultaneo di

tutti i sensi, come nella mitologia antica. Alcune tra le novelle più celebri del Boccaccio danno espressione, in questo senso, al contrasto comico o drammatico tra due logiche non componibili dell'immaginario sul corpo e sul sentimento amoroso, diventando – non a caso – archetipiche nell'immaginario collettivo occidentale. Del resto, la narrativa europea aveva alle spalle una lunga tradizione, dal mondo antico alle saghe cavalleresche, nel rappresentare e indagare il desiderio (e la rivalità mimetica: Girard 1961), a costo di rimuovere la morte e il terrore; si tratta di quella radice di tutta la produzione letteraria di tradizione “laica” (e non solo), che dall'amor cortese, passando dai Paolo e Francesca del V canto dell'Inferno dantesco, diventa *mainstream* almeno dal XIV-XV secolo in avanti. Metaforicamente, vanno in scena il crollo e la necrosi della peste, un ambiente allucinato dalla catastrofe; e subito, appena si torna alla vita, viene in primo piano il conflitto fra il controllo e l'eros (vincitore). La paura del soggetto e dell'ambiente straziati, come del corpo straziato, è immanente fin dai primordi e dalle mitologie antiche come *timor* della divinità o come *metus* della natura come potenza, intrecciati con il *pavor* di chi si trova sprovvisto di strumenti in grado di dominare una situazione particolare – e con la pressione del discorso scientifico e del governo politico. Nel *Decameron*, vicino a Lucrezio (che però verrà riscoperto solo qualche decennio più tardi), Boccaccio mette in scena a sua volta il terrore, il crollo e la catalessi, da cui sorge paradossalmente il moto naturale e vincente dell'eros. Il tema si trasferisce dal frame catastrofe – palazzo del piacere della cornice alle novelle: nella seconda giornata Beritola (II,6), immagine trionfante di donna/capriola, rappresenta la ri-unione di corpo e anima: l'angheria della fortuna è ricomposta dall'eros, natura/madre, corpo che nutre. Di lì si parte per esplorare le diverse esperienze di un immaginario erotico che possano diventare, problematicamente, punti di riferimento collettivi: dal piacere del puro sesso, esercitato dai maschi utilizzando la naturale disposizione della giovane Alibech (III,10), alla disastrosa inibizione dell'eros naturale, che provoca orrori come in Ghismonda (IV,1 - una denuncia “politica” della repressione), in Lisabetta (IV,5 - un recupero della mitologia metamorfica), in Andreola (IV,6 - con la ripresa dello spettacolo dell'orrore senecano, e del sogno), in Nastagio (V,8 - con il ritorno dell'immaginario medievale e dantesco della caccia tragica). Ma la natura-eros

viene intanto celebrata – e qui i racconti diventano metaforicamente espliciti esempi – come la vera sorgente del pensiero, della conoscenza, della coscienza e della virtù: da Cimone (Intr. alla IV), a Restituta (V,6), dove la visione dei corpi degli amanti, nudi e sognanti, pongono la questione del conflitto inevitabile tra desiderio e norma, che la sagacia dell’esperto Ammiraglio, controfigura del Boccaccio e del suo lettore ideale, dovrà saper riconoscere e gestire.

La peste: prove di senso

Nel rivolgersi alle donne, il suo pubblico di lettrici/ascoltatrici, Boccaccio riapre con loro nell’*Introduzione* un suo “Libro della memoria”, ben diverso dalla *Vita Nova* di Dante, che era l’autobiografia drammatica e allegorica di una privata e sublime esperienza d’amore. L’avvio del suo racconto coincide con la peste, una catastrofe che devastò l’intera Europa tra il 1347 e il 1350 e raggiunse l’acme a Firenze tra il marzo e il luglio del 1348, spazzando via legami sociali e familiari, ponendo interrogativi sull’etica e la convivenza civile, e modificando violentemente gli equilibri politici ed economici: i capitali si spostarono dalla mobilità economica mercantile verso beni fondiari più stabili, con il relativo virare dello stato cittadino in signoria e dei ceti imprenditoriali in aristocrazia latifondista (Cardini 2020). Nel testo boccacciano la catastrofe diventa costitutiva per una ricostruzione e autoconsapevolezza del sé, da cui si innesca la stessa possibilità di narrare. L’evento è descritto in grande stile come fenomeno esperibile, e dal quale ricavare le leggi per la sua comprensione, introducendo il lettore *in medias res*, nella tragedia di Firenze, ma aprendo subito uno squarcio sulle sue possibili cause.

Inizialmente l’ira di Dio, o la congiunzione sfavorevole dei pianeti: già nelle prime battute lo sdoppiamento sembra richiamare la “doppia verità” di stampo averroistico: due teorie contraddittorie, la religiosa e la naturale, possono convivere contemporaneamente ed essere veritiere. Poi si passa a una dimensione terrestre, orizzontale e su un piano “globalizzato”: l’inesorabile viaggio cartografico del morbo da Oriente a Occidente, in un movimento lineare e progressivo. Secondo Arnheim il processo combinatorio tra il cosmico e il cartografico è lo schema moderno che permette alla dimensione umana di

controllare lo spazio, pur provocando una cesura, uno sdoppiamento. Sino a fermare il sestante su Firenze, nella primavera del 1348. Un cronotopo-laboratorio per l'osservazione dei comportamenti umani, istituzionali/sociali e mediali: si tentano antidoti, come la rimozione delle immondizie, la quarantena, un progressivo lockdown della cittadinanza, l'inibizione del movimento e la chiusura nelle case, le processioni. Ma il "fatto estremo" è incontenibile, deformante e annichilente; sono inutili gli interventi razionali umani per scongiurarli, in un rovesciamento continuo delle attese e delle pratiche di sopravvivenza. Boccaccio, testimone oculare del terrore dilagante (anche se sembra che fosse rimasto a Padova), cala i lettori in una macchina sensoriale dell'orrore: lacerazioni e mutazioni fisiche dei corpi, anche queste sdoppiate poiché in Oriente si muore per epistassi, in Occidente per mostrificazione: ponfi, ulcerazioni e secrezioni. Si muore in tre giorni, l'inverso del risveglio di Lazzaro e della resurrezione di Cristo. Nel racconto riaffiorano matrici classiche e medievali (Marchesi 2004): Tito Livio (la peste di Siracusa, *Historiae* XXV, 26) e Paolo Diacono (*Historia Longobardorum* II, 4-5). Forse è presente anche Lucano (le metamorfosi orrende dei corpi dei soldati: *Pharsalia* VI, 1-103), e sicuramente il piano visuale degli affreschi allegorici sul Trionfo della morte, delle leggende dei morti viventi, e delle "vanità", in uno spettacolo distopico di corpi contorti e ferini: "cose meravigliose", giocate attraverso il senso del tatto, che si accompagna alla vista del testimone (con "gli occhi miei") nei quartieri-gironi di Firenze flagellata. Le immagini infernali prendono vita tridimensionale nella trasmissione del morbo (per contagio attraverso i panni, che fa morire anche i maiali), invisibile ma in grado di corrompere oggetti e corpi umani e animali, nel crollo di ogni presunta sicurezza della vita domestica e quotidiana: di qui l'immaginario della paura, del contagio virale, della catastrofe dei rapporti e dei doveri sociali, dell'isolamento, e infine dell'imbestiamento:

Dalle qual cose e da altre a queste somiglianti o maggiori nacquero diverse paure o imaginazioni in quegli che rimanevano vivi, e tutti quasi a un fine tiravano assai crudele, ciò era di schifare e fuggire gl'infermi e le lor cose, e così facendo si credeva ciascuno a se medesimo salute acquistare (Dec., Introduzione, 19).

La distopia funziona come metafora della distruzione e della dissoluzione di una concezione del mondo e di un sistema di convivenza malato, in un ambiente ben individuato: la città. Denaro e avidità, hanno modellato una vita cittadina dominata da un ceto magnatizio senza scrupoli, fino a un rovesciamento virale, dove la stessa elevata mobilità dei commerci favorisce la trasmissione e il veloce spostamento del contagio, porta alla cancellazione, massificazione e cadaverizzazione anonima di ogni identità: disfacimento, claustrofobia, chiusura, soffocamento, costrizione nelle mura, un popolo di morti viventi. Il groviglio urbano anticipa e motiva il groviglio di carni infette, e irraggia il suo malefico influsso anche al contado, dove a morire sono gli uomini e non le bestie, che riescono comunque ad autoregolamentarsi trovando nutrimento nei campi non falciati e tornando da sole alle stalle.

Lo stacco dalla monodia narrativa e monocorde del *Novellino* è enorme, fin dall'inizio del testo: polifonia di voci, sollecitazioni sensoriali, movimenti ciechi nello spazio oppressivo, convivenza ibrida di immersione sensoriale e osservazione. E corrisponde al "salto" fondamentale che investe la tecnologia del racconto ma ancor più la soggettività che esso mette in scena: perché e già nel racconto iniziale della peste che si genera – al di là delle citazioni colte e degli antichi fantasmi della paura – una dimensione pienamente fenomenica, avvertibile sulla base di un campo percettivo sollecitato dalle affezioni dei sensi, anzi tutto di ordine tattile, in cui si entra per sequenze successive, che inquadrano ogni volta una scena diversa. È su questa base sensibile che il racconto può descrivere l'evento catastrofico, e osservare gli effetti, le strategie di controllo del contagio, le reazioni impazzite: autoisolamento di intere brigate che si rinserravano nei palazzi ("si nutrivano in maniera moderata e senza lussuria", si dedicavano a musica e intrattenimenti: non parlavano della morte, che era fuori); o il contrario, gola e lussuria, la strada come rischio e compimento, il tuffo negli ultimi barlumi sensoriali dell'habitat pubblico. La via di mezzo (dentro-fuori) si muove sull'olfatto: cespi di fiori contro il puzzo marcescente dei cadaveri. E c'è una immane frattura temporale: scompaiono schiatte, ricchezze, nomi, casati, energie attivissime, usi e costumi assestati. Uomini, giovani sanissimi (secondo Ippocrate, Galeno o Esculapio) che all'ora di pranzo mangiano con i loro cari e alla sera

sono morti e cenano con i loro passati. Scompare ogni certezza sulla protezione che la società cittadina assicura: congiunti abbandonati al loro destino per il terrore del contagio, e assistiti precariamente da una servitù infida; morti senza cerimonie funebri, sepolti alla spicciolata, ribaltamento del lutto in frenesia, totale spersonalizzazione dei poveri, che strisciano fuori dalle case, piene di morti, sulla strada, vengono raccolti a decine, messi sulle tavole, e caricati anche in più d'uno nelle bare, o stivati nelle fosse comuni nei cimiteri delle chiese. La frattura temporale è compiuta, la città è destabilizzata, e sono svanite le sue funzioni. Le mura non proteggono ma uccidono: sembra rasa al suolo la fiducia nel luogo metaforico della convivenza civile. Restano i centomila morti e i palazzi vuoti. Resta l'ultima ratio: la fuga: fuori dalle mura, fuori (forse) dal contagio, abbandonando tutto, famiglia e beni, affrontando l'incognito o la fine.

Ed è da questo "oltre", oltre la dissoluzione delle certezze, oltre la frattura nella continuità della vita civile, che è possibile affrontare il fenomeno. La forma dell'exemplum (e della narrazione storica che veniva condotta dai cronachisti ancora in forma esemplare) si sfalda, perché non regge più il valore allegorico-morale del narrato, e insieme perché non è adatta a rendere nella loro varietà e molteplicità più punti di vista conflittuali e opposti rispetto a un fatto. Gli *universalia*, a cui la tradizione filosofica si era affidata per dare un senso alla natura secondo una legittimazione metafisica (e che già l'averroismo radicale aveva contribuito a sgretolare), sono inadeguati, nella loro astrattezza che imprigiona la varietà del mondo. L'indagine fenomenologica del *Decameron* richiede un continuo movimento e spostamento, spaziale e temporale, e una frequente e paradossale sospensione del giudizio.

Il giardino

Passate le mura, dopo un breve incontro in Santa Maria Novella, che in tempo non così caratterizzato dal crollo dei rapporti sociali e familiari sarebbe stato impossibile, le giovani e i giovani in fuga approdano al *locus amoenus* dell'immaginazione. E non c'è scandalo (Pampinea: "e quivi quella festa, quella allegrezza, quello piacere che noi potessimo, senza trapassare in alcun atto il

segno della ragione, prenessimo”, *Intr.* 35-36), poiché nel piacere naturale e regolato della loro convivenza, immersi in una serie di ambienti a diversa gradazione di naturalezza regolata, il tema su cui continuamente si dovrà riflettere insieme a loro è quello di un Buon Governo, di un nuovo spazio di convivenza, e di un’etica che sia possibile rappresentare e immaginare su base sia estetica (le arti), che naturale (i sensi). La città è vuota, non lascia percepire più nulla, la peste ha ucciso ogni capacità percettiva. Nel Camposanto di Pisa, Buffalmacco – che nelle novelle compare più volte – aveva dipinto un piccolo giardino delle delizie nel 1342 – ma rappresentato come una pausa in contrapposizione al mondo umano che sta per schiantarsi nel Giudizio Universale (Wetzel 2001). Nel *Decameron*, invece, Boccaccio mette in scena il giardino come cellula per una rigenerazione del consorzio sociale.

La vita è rimasta fuori, su un poggio a due miglia da Firenze, e lì tornano tutti i sensi: il canto degli uccelli, la visione in sintonia con il tatto (“vedremo verdeggiare i colli e le pianure e i campi, pieni di biade altramenti ondeggiare come il mare [...] il cielo che anche se crucciato non nega le sue bellezze eterne”) e poi il gusto e un fluire già stabile delle sinestesi: in un mercoledì d’estate, raggiunto il “palagio con bello e gran cortile nel mezzo [...] con logge, sale, camere ornate ognuna con pratelli e giardini e pozzi di acqua fresca” (41), i giovani si sistemano in giardino, godono di una mensa raffinatissima, si dedicano a canto e musica, poi si riposano per prepararsi nel pomeriggio al racconto. Vanno in un pratello, si siedono in circolo, splende il sole, friniscono le cicale, il caldo è attenuato da un venticello (47). Non è possibile in questa sede una analisi più minuta, ma è notevole come i narratori vivano una intensa riappropriazione della sensorialità, in una progressione a più stadi: la domenica, dopo due pomeriggi dedicati alle novelle e due giorni di pausa, si spostano in un secondo palagio, più ricco e ampio, con un magnifico cortile porticato, e si fanno aprire il giardino, cinto di mura: un vero Eden. Si tratta di un tipo di giardino che verrà definito più tardi “all’italiana”: con “vie amplissime tutte diritte come strali”, dotato di un ordine, entro una amplificazione ulteriore dei sensi, compreso l’olfatto, tra fontane e rivoli d’acqua che vanno ai mulini, e centinaia di specie di uccelli e animali, che corrono intorno (324-325). Tutto accade nel giardino: mense vicino alla fontana,

canti, danze, riposo, giochi, e letture di romanzi d'amore e di cavalleria; in questo clima inizia la terza giornata (con cui si chiudeva la prima versione del *Decameron*; Boccaccio inizierà il seguito con una nuova introduzione di carattere teorico). E dunque occorre insistere sulla centralità di questo spazio, che verrà ulteriormente amplificata nei due successivi trasferimenti della brigata in luoghi ancora più ameni.

Sul senso del "ragionare nel giardino", e sulle varie forme del giardino tra medioevo e rinascimento, con il loro significato allegorico religioso, si è scritto molto, e con profondità (in particolare: Battaglia Ricci 1987; Cardini 2015). Lo stesso Boccaccio aveva ambientato in un giardino napoletano le questioni d'amore del Filocolo, e nei paesaggi della cornice decameroniana si riverberano anche quelli dell'Eden dantesco. La storia del giardino come medium simbolico, che sostituisce il bosco dell'immaginario cavalleresco, e i piaceri immaginati in tante stanze dei castelli, nei poemi e romanzi medievali, è assai rilevante. Su questo piano i giardini del *Decameron* costituiscono l'archetipo di una soggettività naturalistica – scandalosa per i contemporanei – che verrà ridotta a modello manieristico nella civiltà cinquecentesca delle corti e della conversazione, che assumerà il giardino e scarterà con nettezza la materia bassa di buona parte delle novelle (come è noto la Controriforma obbligherà edizioni vigorosamente espurgate, non potendo cancellare direttamente il capostipite della prosa volgare italiana). Come metafora di una riattivazione del sensorio, e di una educazione al piacere, il giardino segna una tappa fondamentale nell'arte e nell'immaginario collettivo, in contrasto assoluto con la posizione teologica dominante sul rapporto uomo-natura: per Tommaso d'Aquino è l'anima razionale a definire la natura dell'uomo, e ciò che contrasta con essa non può essere considerato naturale. Paradossalmente, l'Es veniva considerato contro natura (Wehle 2001). Ed è anche possibile che Boccaccio avesse derivato una sua nozione del giardino dalla filosofia di Epicuro, a lui nota di riflesso attraverso le *Epistole a Lucilio* di Seneca, il *De finibus* e il *De natura deorum* di Cicerone, e inoltre Agostino e Petrarca.

Come è noto la tradizione cristiana condannava i "porci epicurei", sulle orme di Orazio, identificando la ricerca del piacere con l'eccesso dei sensi e la

perversione sessuale. Ma sembra si possa cogliere un riferimento positivo a Epicuro nel *Decameron*, dal momento che Guido Cavalcanti, il protagonista del “salto” nella celebre novella VI, 9, “alquanto tenea dell’opinione degli epicurii” (759) – Boccaccio riportava dunque quanto adombrato da Dante nel X canto dell’Inferno, ma facendo di Guido il vero intendente, rispetto alla banda di giovani teppisti cittadini che lo motteggia (Ascoli 2009). Il “vivere secondo natura” di Epicuro (e Lucrezio) e il ritiro nel giardino si motivavano in effetti in contrapposizione alla *polis*: Pericle definiva questo ritiro privato come “idiotia” del cittadino autoriferito, senza legami, mentre Epicuro teorizzava la responsabilità personale: partire da se stessi, dalla consapevolezza della propria mortalità. L’unico modo di cambiare la società – questo l’insegnamento per cui Epicuro era famoso nel mondo antico – è imparare a ragionare sulle cause dei comportamenti e soprattutto delle paure (Reale 2018).

Quando dunque diciamo che il piacere è un bene completo, non alludiamo ai piaceri dei dissoluti e a quelli dell’ebbrezza, come pensano alcuni che non conoscono o non condividono o interpretano male il nostro insegnamento, ma al non aver dolore nel corpo né turbamento nell’anima. Perché non bevute e banchetti continui, né il godersi fanciulli e donne o pesci, e quant’altro offre una lauta mensa genera una vita felice, ma un sobrio calcolo che esamini le motivazioni di ogni scelta e rifiuto, e recisamente respinga le false opinioni, da cui deriva il maggior turbamento che prende le anime.

(*Lettera a Meneceo*, in Epicuro, *Lettere*, Milano 1994, p.151).

Di questo si ragiona nel giardino, insieme agli amici, con generosità, gentilezza, benevolenza, capacità di ritrarsi, amore per gli altri, e soprattutto parresia: il parlare secondo verità; tratti che nel *Decameron* tornano con insistenza, trasferendosi dal piano della cornice a quello delle novelle. Del resto, la riflessione della brigata nell’amenissimo recinto apre fin dalla prima giornata ogni sorta di spazio virtuale: quello metaforico della libertà di raccontare senza vincoli; poi nella seconda il movimento costante attraverso Asia e Africa, e dall’estremo nord Europa all’estremo sud mediterraneo; e nella terza il tuffo nell’ignoto degli eventi, in una continua oscillazione che costringe al cambiamento repentino del punto di vista, per orientarsi in ambienti sconosciuti, per governare situazioni inattese e imprevedibili. Mentre il secondo giardino, regolato “all’italiana”, è il

luogo delle novelle d'amore, prima a infelice e poi a felice fine della quarta e quinta giornata: vanno in scena il più delle volte spazi domestici o chiusi, dove si problematizzano i sentimenti – la gentilezza d'animo, l'onore, la gloria, la magnanimità, l'astuzia, la sfortuna, la benevolenza –, in situazioni di rimescolamento sociale e di conflitto tra norma sociale e passione (Ghismonda, Andreuola, Lisabetta). Oppure la città delle metamorfosi parodiche (Frate Alberto), o la scena di caccia che si ribalta in magia infernale (Nastagio). E il giardino stesso, nella novella della fioritura magica in gennaio, diventa metamorfico, una metafora della potenza magica dell'eros.

Infine, l'ultimo trasferimento: alla fine della sesta giornata, che chiude una implicita seconda parte dell'opera in una vera e propria carrellata sulla potenza illusoria del discorso doppio (le cosiddette "novelle di motto"), la regina Elissa accompagna la brigata, che esce dal giardino "regolato" e si reca alla "valle delle donne". Un fiume, uno specchio d'acqua, colline, ripe che degradano in emiciclo verso il laghetto, ricoperte di boschetti, una varietà di alberi. Lì la natura rivela un suo ordine, una sua potenza visuale e spettacolare, non organizzata dall'occhio umano, ma fonte di una energia meravigliosa. La vista esplora il paesaggio accompagnandosi via via con una potente audiotattilità: il torrente, i canti degli uccelli, e degli stessi giovani, in un ambiente panico, armonico, risonante (356). Fino alla sensazione dei corpi nudi delle donne che si immergono nel laghetto, come vermiglie rose nel vetro, che rimanda al precedente erotico duecentesco del *Roman de la Rose*, ma senza le chiavi allegoriche connesse all'amore (per altro basate almeno in parte sul naturalismo cristiano della scuola di Chartres).

Nelle novelle che vengono raccontate in questo luogo i corpi e il sesso vengono in primo piano: si tratta degli inganni che le mogli riescono a congegnare beffando i mariti e godendosi gli amanti, nella settima e in parte nell'ottava giornata. L'eros della valle, come esperienza della natura, è ben lontano dalla topologia del luogo sublime e isolato (dominante invece in Petrarca). Il riscaldamento dei sensi prepara una proiezione esplorativa sulla vita sessuale in città. E anche in questo tuffo nelle piccole vicende, nel loro fondo quotidiano, la piccola comunità si dedica a una quasi-foucaultiana "tecnologia del sé", mitridatizzandosi con l'ironia sui casi della vita, ma in vista di una società che nel

nuovo medium cerca legittimazione per relazioni di amore e amicizia non basate su repressione, avarizia e paura. E alla messa in scena di altri temi fondamentali in Cicerone ed Epicuro, ossia la riconoscenza e la pazienza (fino a Griselda, X,10), sono dedicate in grande stile le ultime giornate.

Poi i giovani dovranno tornare a una città da ricostruire nei suoi fondamenti civili, e dunque al peso dell'adattamento alle norme; la *fiction*, dunque, non è che un sogno? Certo, la costruzione strutturale e metaforica del giardino da cui proiettare e raccontare il mondo (destinata comunque a durare fino al primo '600) alludeva a quella felicità della sospensione in uno stato virtuale che il lettore moderno vivrà nei secoli successivi. Ma anche al possibile riconoscersi degli uomini come natura nella natura, in equilibrio tra corpo e spirito. Qualcosa a cui ancora oggi aspiriamo, senza trovarlo.

Riferimenti bibliografici

- Alfano, G., 2007, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Liguori, Napoli.
- Andrei, F., 2012, *Boccaccio the Philosopher: The Language of Knowledge in the Decameron*, dissertation, Graduate Division of the University of California, Berkeley.
- Arnheim, R., (1982) 1984, *Il potere del centro. Psicologia della composizione nelle arti visive*, Einaudi, Torino.
- Ascoli, A.R., 2009, *Auerbach tra gli epicurei: dal canto X dell'Inferno alla VI giornata del Decameron*, in "Moderna", XI, 1-2, pp. 135-152.
- Asor Rosa, A., 1992, *Decameron di Giovanni Boccaccio*, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. I, Einaudi, Torino, pp. 473-592.
- Auerbach, E., (1946) 1956, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino.
- Bachtin, M., (1934) 2001, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, pp. 83-108.
- Baratto, M., 1970, *Realtà e stile nel Decameron*, Neri Pozza, Vicenza.
- Battaglia Ricci, L., (1987) 2000, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del "Trionfo della morte"*, Salerno, Roma.
- Battaglia Ricci, L., 2000, *Boccaccio*, Salerno, Roma.
- Branca, V., (1964) 2010, *Boccaccio medievale*, introd. di F. Cardini, Rizzoli, Milano.

- Capaldi, D., Ragone, G., 2001, *La novella barocca: un percorso europeo*, in L. Spera (a cura di), *La novella barocca. Con un repertorio bibliografico*, Liguori, Napoli, pp. 65-237.
- Cardini, F., 2020, *Le cento novelle contro la morte. Leggendo Boccaccio: epidemia, catarsi, amore*, Salerno, Roma.
- Cardini, F., Miglio, M., 2015, *Nostalgia del paradiso. Il giardino medievale*, Laterza, Roma-Bari.
- Cavallo, G., Chartier, R., 1997, *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Laterza, Bari, pp.117-154.
- Chartier, R., (1987) 1988, *Lecture e lettori nella Francia di Antico Regime*, Einaudi, Torino.
- Cursi, M., 2007, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Viella, Roma.
- Damasio, A., (1994) 1995, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano.
- Girard, R., (1956) 2021, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano.
- Gombrich, E., (1957) 2002, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Leonardo, Milano
- Goody, J., (1977) 1990, *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Franco Angeli, Milano.
- Jolles, A., (1923) 2003, *Il Decameron di Boccaccio*, in Id., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, Bruno Mondadori, Milano.
- Le Goff, J., 1977, *Memoria*, in *Storia e memoria*, Einaudi, Torino, pp. 1-69.
- Marchesi, S., 2004, *Stratigrafie decameroniane*, Olschki, Firenze.
- McLuhan, M., Parker, H., (1968) 1994, *Il punto di fuga. Lo spazio in poesia e in pittura*, SugarCo edizioni, Carnago.
- Panofsky, E., (1927) 1961, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Feltrinelli, Milano.
- Reale, G., 2018, *Storia della filosofia greca e romana*, Bompiani, Milano, pp. 1145-1241.
- Ruffini, M., 2013, *Boccaccio e l'immagine mimetica*, in "Critica del testo", XVI / 3, pp. 307-322.
- Steinberg, J., 2017, *Mimesis on Trial: Legal and Literary Verisimilitude in Boccaccio's Decameron*, in "Representations" 139, 1, pp. 118-145.
- Vescovio, P., 2013, *Boccaccio, la peste, il teatro*, in "Studi sul Boccaccio", n. 41, pp. 171-205.
- Wehle, W., 2002, *"Venus magistra vitae": sull'antropologia iconografica del «Decameron»*, in *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno internazionale (Certaldo, 20-22 settembre 2001)*, a cura di M. Picone, Cesati, Firenze, pp. 343-362.

Wetzel, H., 2002, *Il «Decameron»: analogie strutturali fra novella e pittura del tempo*, in *Autori e lettori di Boccaccio*. Atti del Convegno internazionale (Certaldo, 20-22 settembre 2001), a cura di M. Picone, Cesati, Firenze, pp. 363-376.

Zumthor, P., 1984, *La presenza della voce*, Il Mulino, Bologna.