

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME X · 1985

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

Le rubriche del *Decameron*

Nella Conclusione del *Decameron* Boccaccio si scusa della varietà delle sue novelle, lasciando al lettore il compito di fare la propria scelta. Per facilitare questa selezione (che in un certo modo distrugge l'unità organica dell'opera), l'autore aggiunge che «elle [le novelle], per non ingannare alcuna persona, tutte nella fronte portan segnato quello che esse dentro dal loro seno nascose tengono»¹. Evidentemente queste rubriche sono offerte nell'intenzione di servire, almeno in apparenza, come guida autorevole al contenuto di ciascuna novella. Lo scopo di questo articolo è di mettere in evidenza il procedimento con cui il Boccaccio ha formulato le sue didascalie, e poi di giudicarle con i criteri dichiarati sopra dallo stesso Boccaccio, misurando il loro valore come strumenti deittici.

L'autenticità e la completezza delle rubriche decameroniane sono solidamente confermate dal codice Hamilton 90², e permettono quindi un valido confronto fra didascalia e testo. Per valutare accuratamente le rubriche decameroniane, occorre prima indicare in modo molto breve quali erano le caratteristiche della didascalia preboccacciana.

La rubrica, in origine l'uso di un inchiostro rosso per mettere in rilievo una particolare sezione dello scritto, ben presto acquistò un significato figurativo, quello di titolo o riassunto dei punti essenziali di un testo. Fin dall'inizio, la rubrica sembra dividersi in due tipi morfologici ben distinti: il primo è un semplice riassunto del testo senza riferimenti all'esistenza materiale del narrato o del narratore (del genere: *come Cesare conquistò la Gallia*). Il secondo è un tipo composito in cui il riassunto viene incastrato

¹ Le citazioni dal *Decameron* sono tratte dall'edizione a cura di Vittore Branca, Torino 1980. Per i pochi brani tratti dal testo delle novelle, seguo la numerazione in margine a quest'edizione. Qui, *Concl.*, 19.

² «Di mano dell'autore pure le rubriche delle giornate, delle novelle, della conclusione dell'opera che di regola sono scritte di seguito al testo, senza andare a capo, e alle volte sono fatte seguire dalla parola "rubrica" pure in rosso» (G. B., *Decameron*, edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano per cura di Vittore Branca, Firenze 1976, p. xxii).

in un riconoscimento verbale dell'entità del testo o del suo autore (tipo: *qui si conta come Cesare conquistò...*). L'effetto retorico dei due tipi è assai diverso: la rubrica semplice determina una sostanziale unità fra riassunto e testo, mentre quella composita introduce uno stacco più o meno marcato fra i due elementi. Per l'autore che scrive le proprie rubriche (situazione non universale, evidentemente), esiste la possibilità di scegliere consapevolmente fra i due modelli disponibili per mettere in evidenza il rapporto fra il mittente e il messaggio. Una rubrica semplice privilegerà il contenuto del racconto: una formulazione composita accentuerà l'importanza del narratore o della tecnica stessa del narrare. La scelta fra questi due modelli di didascalia può costituire infatti un prezioso indizio sull'atteggiamento dell'autore verso la sua opera. Se mettiamo in confronto due esempi tardo-latini, fra i primi esemplari della tradizione rubricatrice, uno semplice di Sant'Agostino e uno composito di Apuleio, possiamo agevolmente misurare il diverso peso dato al processo narrativo o all'argomento trattato:

Quam imprudenter Romani deos penates, qui Troiam custodire non poterant, sibi crediderint profuturos. (*De civ. Dei*, I, iii)

At ego tibi sermine isto Milesio varias fabulas conseram aures tuas benevolas lepido susurro permulceam — modo si papyrum Aegyptiam Nilotici calami inscriptam non spreveris inspicere —, figuras fortunasque hominum in alias imagines conversas et in se rursus mutuo nexu refectas ut mireris. Exordior... (*Metam.* I, i)

Sant'Agostino si eclissa a vantaggio del contenuto del suo testo: Apuleio invece è tanto presente da ostruire quasi totalmente il racconto che gli sta dietro³.

Questa distinzione formale fra i due modelli si mantiene e si trasmette per via della latinità medievale alla letteratura in volgare, dove troviamo esempi sia della didascalia semplice che della variante composita. Il criterio per aggiungere rubriche ad un testo sembra essere più che altro la varietà e la divisibilità della materia trattata, e non la lunghezza assoluta dell'opera. La segnalazione fuori testo trova la sua giustificazione in quei casi in cui l'opera può o deve essere consultata in modo selettivo o parziale. La rubrica funge da indice integrale⁴, e si riscontra

³ Per la presenza dell'autore all'interno dell'opera apuleiana, vedi L. Sanguineti White, *Apuleio e Boccaccio*, Bologna 1977, pp. 35-36.

⁴ Infatti, le rubriche, che dovrebbero normalmente trovarsi in testa ad ogni

soprattutto in quei generi letterari in cui non esistono altri sistemi informativi. Perciò, le cronache procedenti per ordine cronologico, o una *Divina Commedia* che si vale di una solida e visibile intelaiatura morale e narrativa, hanno poco bisogno di un sostegno extratestuale⁵, mentre le raccolte di *exempla* o di novelle, le trattazioni filosofiche e scientifiche, in cui le singole notizie hanno un valore indipendente se non addirittura sconnesso, si vedono più spesso corredate di materiale segnaletico al di fuori del testo propriamente detto.

Quali erano le caratteristiche strutturali e linguistiche delle rubriche volgari anteriori al Boccaccio, e in che modo i lineamenti del testo da chiosare influivano sulla forma del riassunto? Nelle opere di carattere informativo, la forma della rubrica, quasi sempre 'semplice', si esprime per lo più in serie paratattiche:

De la cagione de l'unità e de la multiplicità de li coroli e lle minerie' e lle petre. (Ristoro d'Arezzo, *Composizione del mondo*, VI, iv, 1)

Quanto occorre un riassunto con un'argomentazione più complessa che difficilmente può esprimersi con la coordinazione, allora si adoperano rubriche con un grado molto modesto di ipotassi:

Della beatitudine e della gloria dell'anime che vanno in paradiso. (Bono Giamboni, *Della miseria dell'uomo*, III)

La necessità di una sintassi più elaborata si fa sentire in maniera più urgente quando la rubrica si accinge a riassumere non

particolare sezione riassunta, vengono spesso riproposte come elenco unificato: nel codice Parigino 482 leggiamo: « Qui finiscono le rubriche del libro del Decameron incomincia il libro qui innanzi » (cito da V. Branca, « Studi sulla tradizione del testo del Decameron », *Studi sul Boccaccio*, 13 (1983): 43).

⁵ Il Boccaccio aveva nondimeno formulato, oltre a un riassunto in versi, una serie di rubriche per la *Divina Commedia*. Per la tradizione manoscritta di queste didascalie, vedi V. Branca, *Tradizione delle opere di G. B.*, Roma 1958, pp. 21-23; per successive aggiunte, vedi gli elenchi nei seguenti voll. degli *Studi sul Boccaccio*: 1: 19; 4: 3; 9: 6. Per quanto riguarda la presenza di rubriche nelle cronache, pare che l'atteggiamento del cronista verso i due poli d'attrazione, il tempo e l'avvenimento, abbia influito non poco: l'anonimo autore della *Cronica fiorentina* che aderisce pedissequamente alla successione degli anni mette soltanto la data. Giovanni Villani, che ha una visione già più legata agli avvenimenti, fornisce rubriche abbastanza copiose. Ricordano Malispini rappresenta forse una via di mezzo: non ci sono delle indicazioni fuori-testo, ma l'inizio di ogni divisione è segnato sia da riferimenti al calendario, che da fatti notevoli.

un semplice tema o argomento, ma le articolazioni di una sofisticata linea narrativa. Ciò spiega perché certe novelle e certi *exempla* siano muniti di didascalie talmente lunghe e strutturate da costituire una sorta di metatesto, in cui tutti i problemi della composizione artistica e della disposizione retorica si ripropongono, ma sotto la ferrea disciplina della *brevitas*⁶:

Come santo Ambruoio, andando a Roma e passando pel contado di Firenze, e volendo alloggiare a uno abergo, e' trovò che non era servo di Dio, quello abergatore, si parti, e partendosi, profondò l'abergo e l'abergatore, e la moglie e ogni cosa. (Iacopo Passavanti, *Molti begli esempi*, tratti dallo *Specchio di vera penitenza*, vi)

Due norme sembrano essere osservate in modo abbastanza frequente nelle rubriche narrative: la prima è che tutta la linea narrativa del testo, per quanto strutturalmente complessa e segmentata, va riassunta in un unico periodo grammaticale, anche se all'interno del periodo ci sono divisioni sensibilmente marcate fra le varie parti. La seconda è che il protagonista, quasi sempre il soggetto di un verbo attivo, viene indicato all'inizio della rubrica, e la sua azione culminante o fortuna definitiva chiude il periodo:

Come lo 'mperadore Federigo trovò un poltrone a una fontana, e chieseli da bere, e poi li tolse il suo barlione. (*Novellino*, xxiii)

Queste due norme, complementari e indispensabili per le funzioni deittiche della rubrica, si rivelano problematiche e restrittive per quanto riguarda la struttura interna del periodo. Per riconciliare le necessità di concisione e di fedeltà narrativa al testo originale senza ricorrere a gradi inaccettabili di subordinazione, la rubrica narrativa si vale di costruzioni coll'infinito, col participio passato o col gerundio, rette o assolute⁷. La preferenza per queste locuzioni a verbo indefinito sembra più netta nel Trecento che nel secolo precedente⁸, e può in certi casi raggiun-

⁶ Un ampio e limpido studio sui rapporti fra le teorie medioevali della *brevitas* e la stesura delle rubriche decameroniane si trova in A. D'Andrea, «Le rubriche del Decameron», in *Il nome della storia*, Napoli 1982, pp. 98-119.

⁷ D'Andrea cita a proposito i consigli dei maestri francesi per i mezzi grammaticali atti a ridurre un testo prolisso alla *brevitas*. Il *Documentum* è in questo senso tipico (vedi E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris 1923, p. 277). Il gerundio era particolarmente consigliato.

⁸ Vedi M. Dardano, *Lingua e tecnica narrativa nel Duecento*, Roma 1969, p. 269. Per il cambiamento di funzione del gerundio il Due e il Trecento, vedi

gere livelli alquanto squilibrati con cambiamenti grammaticali di soggetto:

Come il santo, tornando coi monaci al primo abitacolo, venendo tutti quanti meno di sete nel deserto, gittandosi in orazione impetrò da Dio una fonte... (Domenico Cavalca, *Vita di Sant'Antonio Abate*, XII)

Una lettura delle rubriche del *Decameron* dimostra chiaramente che l'importanza tecnica, le applicazioni pratiche, e perfino le limitazioni retoriche della didascalia erano ben note a Boccaccio⁹. Nella cosiddetta 'cornice', in cui è importante stabilire la presenza umana e artistico-morale dei narratori, l'autore utilizza la rubrica 'composita', che prepone il mittente al messaggio. Ecco perché nelle didascalie alle diverse giornate, che rientrano nel sistema della cornice, troviamo sempre un riferimento al processo enunciativo:

Finisce la Sesta giornata del Decameron: incomincia la Settima, nella quale, sotto il reggimento di Dioneo, *si ragiona* delle beffe... (*Dec.*, VII, rub. iniziale)

Nelle rubriche che precedono le singole novelle invece, dove il racconto stesso è di primaria importanza, l'autore cambia tecnica e si serve della forma 'semplice':

Masetto da Lamporecchio si fa mutolo e diviene ortolano d'un monistero di donne, le quali tutte concorrono a giacersi con lui. (*Dec.*, III, 1)

Comunque, la rigidità di questo schema è solo apparente, perché dopo queste rubriche 'semplici' Boccaccio spesso reintroduce la persona del narratore nel prologo o preambolo, che funziona come ponte fra cornice e novella:

...per la qual cosa Filomena vezzosamente così *incominciò a parlare*: — *io intendo di raccontarvi* una beffa che fu da dovero fatta da una bella donna a uno solenne religioso... (*Dec.*, III, 3, 2-3)

C. Segre, *Lingua stile e società, studi sulla storia della prosa italiana*, Milano 1963, pp. 110 e 123.

⁹ E nota la preoccupazione del Boccaccio per l'aspetto formale del *Decameron*, nell'introduzione alla quarta giornata, caratterizza ancora le sue novelle come « senza titolo ». Quando rettifica la situazione, non solo fornisce un titolo, *Decameron*, ma offre un sottotitolo, *principe Galeotto*, e una didascalia, *nel quale si contengono cento novelle in diece dì dette da sette donne e da tre giovani uomini*. Boccaccio si era già provato come rubricatore del *Teseida*.

La struttura sintattica di queste rubriche alle cento novelle varia dalla proposizione semplice:

Confonde un valente uomo con un bel detto la malvagia ipocresia de' religiosi. (*Dec.*, I, 6, rub.)

alle proposizioni coordinate per via di congiunzioni o dell'asindeto:

Abraam giudeo da Giannotto di Civigni stimolato, va in corte di Roma, e, veduta la malvagità de' cherici, torna a Parigi e fassi cristiano. (*Dec.*, I, 2, rub.)

ai periodi con proposizioni esplicite subordinate, spesso con coordinazioni o subordinazioni ulteriori:

Ricciardo Manardo è trovato da messer Lizio da Valbona con la figliuola, *la quale* egli sposa e col padre di lei rimane in buona pace. (*Dec.*, v, 4, rub.)

Fedele alle tecniche del *sermo brevis*, il Boccaccio, per evitare subordinazioni esplicite troppo involute, ha fatto ricorso a quell'arsenale di locuzioni implicite con infiniti, gerundi o participi passati che, come abbiamo già visto, risparmiano i legami talvolta difficili fra proposizioni finite¹⁰. In certi casi, le necessità narrative della novella richiedono nella rubrica l'uso di una combinazione di mezzi grammaticali, e troviamo periodi complessi in cui concorrono ipotassi, paratassi e sintagmi impliciti in tutte le variazioni combinatorie possibili, come nel caso di *Dec.*, x, 10, di cui parlerò più avanti. La presenza nelle rubriche di strutture ipotattiche assai complesse e di proposizioni implicite¹¹ è da ricollegare ad un analogo grado di elaborazione sintattica nella prosa delle novelle stesse: frutto, almeno in parte, dell'esperienza del Boccaccio nei volgarizzamenti¹². L'uso delle proposizioni par-

¹⁰ Vedi Segre, op. cit., p. 110; Dardano, op. cit., pp. 214-15.

¹¹ Un'analisi abbastanza approssimativa, tenuto conto delle difficoltà inerenti nel classificare deverbali come *un bel detto*, rivela il seguente rapporto fra le varie forme sintattiche usate nelle rubriche: rubriche con una sola proposizione: 14; rubriche con principali coordinate: 25; periodi con ipotassi: 61; periodi con subordinazione e coordinazione: 49. Quanto alla distribuzione di periodi con locuzioni implicite, solo 21 rubriche sono esenti; nelle rimanenti 79, i participi passati (35) prevalgono sui gerundi (17), ma rimane un numero abbastanza elevato di rubriche che impiegano le due costruzioni, gerundive e participiali (26).

¹² Per la carriera del Boccaccio volgarizzatore, vedi G. Billanovich, «Il B.

tipicali e gerundive, in particolare, si rivela molto vantaggioso per una varietà di motivi: facilita la *brevitas* in quanto offre la possibilità di un riordinamento della sequenza verbale senza toccare la struttura logica¹³, e può anche stabilire grammaticalmente una specie di gerarchia fra le varie azioni del racconto, dove i verbi finiti, pochi rispetto agli altri, possano indicare con maggiore precisione quali sono gli avvenimenti principali¹⁴.

Ora bisogna vedere se questa corrispondenza sintattica fra rubrica e testo valga anche per il contenuto e la forma della narrazione. Se, usando i termini adoperati da Segre, sottoponiamo con cautela il *discorso* delle novelle alla segmentazione per arrivare fino all'*intreccio*¹⁵, possiamo successivamente paragonare i contenuti e le forme con parametri validi. Siccome le rubriche variano dalla proposizione semplice al periodo fortemente ipotattico in funzione del grado di complessità del testo da riassumere, è lecito scegliere un campione di novelle in base alla struttura della loro didascalia.

Prendiamo come esempio di novella a rubrica minima quella raccontata da Emilia nella prima giornata (*Dec.*, I, 10). Facendo un riassunto che rispetti l'ordine stesso in cui la novella viene presentata dall'autore, abbiamo l'intreccio seguente:

1. L'inquisitore apprezza piuttosto la ricchezza che la fede.
2. Un ricco dice degli spropositi 'ereticali'.
3. L'inquisitore gli chiede una spiegazione.
4. Il ricco conferma che le accuse sono vere,
5. L'inquisitore lo castiga.
6. Il ricco paga la 'tangente'.

il Petrarca e le più antiche traduzioni in italiano delle Decadi di Tito Livio», *GSLI* 130 (1953): 311-37; M. T. Casella, «Nuovi appunti intorno al B. traduttore di Livio», in *Italia medioevale e umanistica* 4 (1961): 77-129.

¹³ Cf. Dardano, op. cit., p. 84: «Nella prosa 'media' l'alta frequenza del gerundio dipende anche dalla possibilità di inserirlo in un punto qualsiasi del periodo».

¹⁴ Distinzione analizzata (con interessanti confronti con Hemingway) da H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, trad. it., Bologna 1978, che studia inoltre il rapporto temporale dei verbi fra cornice e racconto.

¹⁵ Vedi C. Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino 1974, pp. 3-72. I quattro livelli proposti dal Segre sono: *discorso* (il testo narrativo significante); *intreccio* (il contenuto del testo nell'ordine stesso in cui viene presentato); *fabula* (il contenuto riordinato in ordine logico o cronologico); *modello narrativo* (le funzioni che costituiscono una riformulazione della *fabula* secondo elementi cardinali).

7. L'inquisitore commuta la pena, insistendo però sulla presenza alla messa e sulla vita quotidiana all'ora del mangiare.
8. Il ricco ascolta la messa che contiene la famosa citazione dal Vangelo.
9. L'inquisitore gli domanda se abbia dei dubbi sulla dottrina esposta nella messa appena ascoltata.
10. Il ricco dice enigmaticamente di avere compassione dei religiosi.
11. L'inquisitore gli domanda perché.
12. Il ricco pronuncia la sua beffa.
13. L'inquisitore, imbarazzato, lo congeda.

La rubrica relativa a questa novella è molto breve: «Confonde un valente uomo con un bel detto la malvagia ipocresia de' religiosi». Per desumere un intreccio da questa didascalia già così scarna, rischiamo di fornire un altro esempio di abbreviazione estrema come quello ben noto del 'ragazzo concepito dalla neve'¹⁶: con una certa approssimazione possiamo tuttavia ricavare la segmentazione seguente:

1. Confonde (soggetto *l'uomo valente*).
2. Si tratta di un'astuzia verbale (il *bel detto*).
3. I religiosi malvagi ipocriti.

Ora, mettendo in confronto i due intrecci individuati sopra, possiamo vedere che l'ordine della rubrica è retrograda rispetto a quello della novella. Mentre questa comincia con la malvagità del prete e finisce con la vittoria del ricco, nella rubrica viene presentata prima la rivincita del ricco e ultimamente il vizio del chierico. Questo rovesciamento dell'ordine narrativo implica un cambiamento nello *status* relativo dei due protagonisti. Nella novella, fino all'ultima battuta, è sempre il religioso che inizia le azioni (legalmente detiene tutti i poteri), mentre il ricco non fa che reagire ai soprusi dell'altro (riconoscendo il suo stato subalterno). La beffa, infatti, è soltanto una risposta magistrale cagionata da una particolare domanda dell'inquisitore, ed essendo una *punch-line* o battuta finale, non può, nella logica del racconto, avere altro posto. Nella rubrica invece, che deve indicare in parte l'essenza e non necessariamente la forma della novella, il Boccaccio si sente autorizzato a modificare l'ordine della presenta-

¹⁶ Esempio pratico dell'abbreviazione in Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, vv. 713-36 (Faral, op. cit., p. 106).

zione. Nella rubrica, infatti, la nuova importanza del ricco è confermata dalla sua funzione grammaticale di soggetto, mentre il prete subisce la beffa come oggetto.

Fin qui, Boccaccio osserva le norme tradizionali della rubrica, ma rimane ancora la questione della posizione iniziale del verbo 'confonde'. D'Andrea situa questo tipo di ordine V S O nel contesto di uno sforzo retorico unitario per l'insieme di tutte le rubriche, dove l'autore avrebbe tentato di applicare una specie di *variatio*¹⁷. Abbiamo visto che normalmente una rubrica presenta il protagonista all'inizio, e la sua azione culminante alla fine. Qui, invece, l'azione è preposta all'attore, e significherebbe secondo questa diversa 'redazione' della novella che la *beffa* è il vero protagonista della novella, e che il suo momento culminante non è più la battuta ma il freno posto alla malvagità dei religiosi. Una tale prospettiva, cioè della pronta battuta o beffa come rimedio più aperto ai subalterni contro l'arrogante autorità degli ecclesiastici, si riscontra abbastanza frequentemente nel *Decameron*¹⁸, e serve da contrappeso alle prepotenze quasi sempre 'intellettuali' che i preti maggiormente istruiti infliggono sui laici ignoranti. È interessante notare che i religiosi, come gruppo sociale, a parte gli attacchi superficiali al loro amor proprio, non sembrano subire altri danni o vendette dalle parti offese, e escono illesi da situazioni in cui altri personaggi del *Decameron* perdono la testa, il cuore o altri organi vitali.

Un'altra caratteristica sintattica della rubrica degna di attenzione è l'importanza dei sintagmi nominali per riassumere tratti della narrativa originale meglio trascritti con sintagmi verbali. Così, invece di enunciare attivamente la battuta, che mette fine all'*azione* condotta dall'ipocrita prete, il 'valente uomo' confonde con un *bel detto la malvagia ipocresia* dell'altro. L'effetto di questo stile nominale è di spostare la nostra attenzione da quello che è specifico al preciso ambiente narrativo alle considerazioni morali più astratte e generalizzate¹⁹.

In questa novella della Prima giornata, abbiamo visto con l'aiuto di un'analisi formale e grammaticale come la rubrica determini non poco il nostro atteggiamento verso il contenuto del testo: essa ci obbliga a vedere un lato dell'argomento che non è

¹⁷ D'Andrea, op. cit., p. 106.

¹⁸ Fra gli esempi più noti, I, 4; II, 1; VI, 3; VIII, 4; e IX, 2.

¹⁹ I sostantivati e deverbali non hanno né tempo verbale né persona. Permettono quindi una lettura più 'aperta'.

a prima vista evidente. In questo senso, la didascalia funge da chiave di lettura nello stesso modo in cui il predicatore offre un'interpretazione morale del contenuto narrativo del suo *exemplum*. La somiglianza con le tecniche dell'*exemplum* è rafforzata dalla scelta lessicale adoperata nella rubrica: Boccaccio trasforma i protagonisti della novella, il «buono uomo, assai più ricco di denar che di senno» e il «frate minore inquisitore della eretica pravità . . . non meno buono investigatore di chi piena aveva la borsa che di chi di scemo nella fede ne sentisse», in stereotipi emblematici, accentuando solo il lato positivo del laico («valente»), e il lato negativo del religioso («malvagia ipocresia»). Anche questo procedimento tende a conferire un valore generico universalizzante ai protagonisti, specialmente nel caso del religioso, promosso significativamente a un vago plurale per qualificare un nome astratto.

Dopo il noto studio di Battaglia, che stabilisce come la 'novella' sia un superamento dell'*exemplum*²⁰, ci si può chiedere come mai troviamo nel *Decameron* questo ritorno verso una tecnica già sorpassata. Boccaccio si attiene a questo arcaico sistema di indicazioni perché non si è avvalso del principale mezzo moralizzante, cioè della rubrica dell'intera giornata. Infatti, il tema della Prima giornata è tanto generico da non offrire nessuna guida al lettore: «. . . si ragiona di quello che più aggrada a ciascheduno»²¹. In questo caso tocca alla rubrica individuale della novella colmare la lacuna della cornice.

Ora prendiamo il caso di una novella a rubrica 'massima', quella raccontata da Fiammetta nella Terza giornata (*Dec.*, III, 6). Qui le involuzioni del testo narrativo originale esigono notevoli sforzi di adattamento sia per la sintassi che per la disposizione del riassunto. L'intreccio della novella può ridursi a questo schema:

1. Ricciardo, sposato, ama Catella, moglie fedele di Filippello.
2. Egli trova il suo amore ostacolato, perché Catella è molto gelosa del marito.
3. Ricciardo fa finta di amare un'altra donna.
4. Catella, sentendosi meno assediata, diventa più confidenziale con Ricciardo.

²⁰ S. Battaglia, «Dal'esempio alla novella», in *La coscienza letteraria del medioevo*, Napoli 1965, pp. 487 ss.

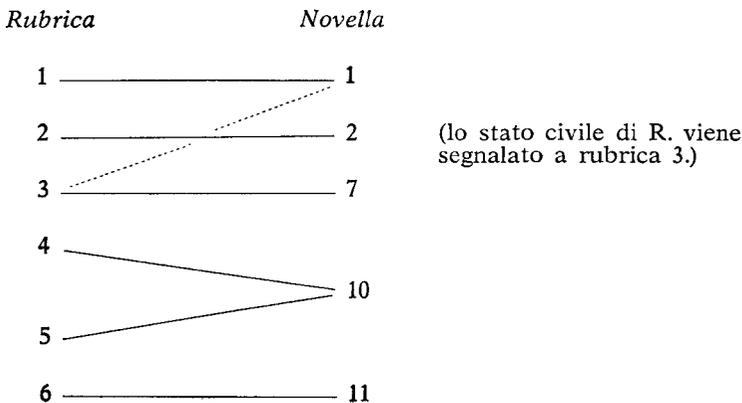
²¹ *Decameron*, I, 1, 1 (p. 11 dell'edizione utilizzata).

5. Ricciardo lascia intendere che suo marito è adultero.
6. Catella gli domanda una chiarificazione.
7. Ricciardo dice che la propria moglie è stata invitata al bagno da suo marito.
8. Catella ci presta fede.
9. Ricciardo prepara la scena del bagno.
10. Catella va al bagno e 'inganna' il 'marito'.
11. Ricciardo si rivela e consiglia prudenza.
12. Catella, spinta ugualmente da prudenza e passione, cambia il suo odio in amore.

Ecco la rubrica della novella: «Ricciardo Minutolo ama la moglie di Filippello Sighinolfi; la quale sentendosi gelosa, col mostrare Filippello il dì seguente con la moglie di lui dovere essere a un bagno, fa che ella vi va, e credendosi col marito essere stata si truova che con Ricciardo è dimorata». Ridotta all'intreccio appare così:

1. Ricciardo ama la moglie di Filippello.
2. Lei si sente gelosa.
3. Lascia intendere che il dì lei marito deve andare al bagno con la di lui moglie.
4. Lei ci va.
5. Crede di essere stata con suo marito.
6. Trova invece Ricciardo.

Adesso possiamo confrontare i due intrecci per vedere come l'autore abbia operato la transizione dalla novella alla rubrica:



Come possiamo immediatamente constatare, non c'è corrispondenza precisa, né per numero di elementi, né per ordine (vedi la notizia del matrimonio di Ricciardo). Per quanto riguarda il numero degli elementi, è chiaro che il Boccaccio ha adottato come criterio di selezione per la rubrica la pertinenza di tali elementi allo scopo finale, che è la conquista della donna riluttante. Gli episodi 3-6 della novella (la finta che precede l'inganno principale), e poi 8-9 (le preparazioni delle due parti per andare al bagno), e finalmente 12 (il desiderio di continuare l'inganno, ma adesso contro Filippello), possono essere sacrificati senza danneggiare la logica del racconto. Rimane nella rubrica solo quello che l'autore considera essenziale per capire l'azione centrale.

Quanto all'ordine degli elementi, la rubrica, pur rispettando grosso modo la sequenza della novella, opera uno spostamento molto significativo, quello che consiste nel rimandare l'informazione sullo stato civile del protagonista dal suo posto 'anagrafico' iniziale a una nuova posizione attigua all'inganno del bagno. Questa ripresa ritardata si spiega per ragioni di enfasi: i tre momenti della rubrica sono *l'amore*, *l'inganno* e *la rivelazione*. L'esistenza della moglie di Ricciardo non è necessaria per spiegare la passione per Catella, ma lo è invece per sviluppare l'intrigo del bagno e la conseguente scoperta di identità.

Altri spostamenti si manifestano non a livello sequenziale ma nella sintassi stessa del periodo. Nella novella Ricciardo apprende da altre persone la gelosia di Catella (una gelosia fino a quel punto ignorata). È un avvenimento capitale per la trama, in quanto offre il punto di partenza, l'occasione per le manovre balneari di Ricciardo. Indica a un aspirante amante *finora privo di comprensione* di quale sia il tallone d'Achille della sua amata. La rubrica, che deve operare entro i limiti della concisione e della chiarezza, stenta a trovare un posto fisso per questo dettaglio psicologico, perché è tutta intenta ad accentuare l'intrigo che ne risulta. La difficoltà di inclusione si fa sentire nella rubrica col l'uso anormale del gerundio 'sentendosi' retto da una Catella oggetto del verbo finito: «la quale *sentendosi* gelosa, col mostrare Filippello il dì seguente con la moglie di lui dovere essere a un bagno, *fa* (soggetto *egli*) che ella vi va . . .». L'ambiguità grammaticale di questa frase non fa che riflettere l'ambiguità della trascrizione fra novella e rubrica, perché il *sentendosi* di Catella riprende logicamente l'ascolto di Ricciardo nella versione origi-

nale: «Ricciardo, udito della gelosia di Catella, subitamente prese consiglio a' suoi piaceri . . .» (*Dec.*, III, 6, 7).

Il trasferimento di funzioni fra i due protagonisti rispecchia l'oscillazione regolare del soggetto grammaticale nella rubrica: da Ricciardo, il soggetto passa a Catella, poi di nuovo a Ricciardo, per finire ancora una volta a Catella. Anche se nella novella stessa il punto di vista del narratore è facilmente identificabile con quello di Riccardo, nella rubrica l'attenzione è più equilibrata, e Boccaccio sembra ugualmente attratto dall'astuzia dell'uomo e dalla passione travolgente della donna. Fra l'inizio della didascalia e la sua fine, i ruoli sintattici di Ricciardo e di Catella si rovesciano in un modo che corrisponde al rovesciamento di simpatie manifestato nel seno della coppia.

Questo cambiamento, molto subitaneo e tardivo nella novella²², non trova il suo posto materiale nella rubrica, forse per lo scrupolo di mantenere l'effetto di sorpresa²³. Si potrebbe aggiungere che questa omissione serve a rendere più visibile il rapporto fra il tema della giornata e l'argomento della novella. La didascalia in testa alla Terza giornata promette di parlare di «chi alcuna cosa molto da lui desiderata con industria acquistasse . . .». Se seguiamo questa traccia nella novella, troviamo che il racconto si arresta alla fine del periodo 48, quando Catella, pregando di essere lasciata in pace dice: «non mi tener più: tu hai avuto ciò che *disiderato* hai . . .». Ciò che segue è chiaramente una specie di epilogo. Scrivendo così, il Boccaccio termina la rubrica al punto in cui un'altra novella potrebbe nascere. La didascalia esige un'unità di favola che la novella non ha mai mostrato²⁴.

L'analisi di queste due rubriche rivela notevoli divergenze d'impostazione, ma anche se i metodi adoperati dal Boccaccio per la loro formulazione non ammettono una comparazione di-

²² Il voltafaccia amoroso, tema caro ai cantari, si trova frequentemente nel *Decameron*, per esempio in II, 7; III, 10; v, 8 e 9; VIII, 9 e in senso negativo 8; IX, 6; X, 6.

²³ Si deve ammettere tuttavia che il Boccaccio generalmente non mostra il minimo scrupolo per rivelare nella rubrica le sue catastrofi o colpi di scena. La sua tecnica di suspense risiede piuttosto nel far ritardare il compimento di un fatto già atteso dal lettore.

²⁴ Nel senso che la novella, come opera d'arte, è essenzialmente polisemica (cf. U. Eco, *Opera aperta*, Milano 1962), e quindi può anche trarre profitto dall'ambiguità o dalla complessità del messaggio: la rubrica invece, per la massima efficacia deittica, deve limitarsi ad un arco molto più ristretto delle possibilità semantiche del testo originale.

retta, tuttavia certe analogie ci colpiscono e aiutano a capire il *modus scribendi* del rubricatore: (1) La rubrica non è un semplice riassunto o abbreviazione acritica del discorso della novella. (2) Nella stesura della rubrica c'è un elemento di *scelta*, tanto nella selezione dei fatti, quanto nel loro ordinamento sequenziale e grammaticale. (3) La riscrittura degli elementi per la rubrica avviene per ragioni di enfasi o di logica narrativa esterne al testo chiosato: la rubrica costituisce dunque una specie di 'fabula' e non di 'intreccio' della novella²⁵. Il grado di riscrittura sembra variare in proporzione inversa alla complessità grammaticale della rubrica. La rubrica iperipotattica facilita l'inserimento regolare di un maggior numero di elementi d'origine, e può dimostrarne i legami di causalità per via sintattica. La rubrica a proposizione più lineare esige un intervento più attivo da parte dell'autore, che deve rimaneggiare la quantità e la disposizione degli elementi. (5) Un esame della sintassi e del lessico si rivela importante per integrare i dati ricavati dall'analisi sequenziale e quantitativa: solo così entriamo in possesso di elementi abbastanza sensibili per poter osservare i cambiamenti più significativi di enfasi o di causalità.

Con queste premesse, possiamo ora cercare di identificare la 'valutazione' della propria opera da parte dell'autore²⁶. Le rubriche nascondono un prezioso repertorio critico tramandato dal Boccaccio. Esaminiamo dunque in questa prospettiva altre due novelle che si sono rivelate alquanto problematiche, ciascuna in maniera diversa. La prima è la novella raccontata da Emilia nella Seconda giornata (*Dec.*, II, 6), in cui un cambiamento di soggetto grammaticale analogo a quello della rubrica di III, 6 indicherebbe forse una certa ambivalenza da parte dell'autore verso la definitiva scelta di rubrica-*fabula* per la novella. La seconda è la

²⁵ *Fabula*, termine apparentemente accettabile per indicare il nucleo d'azione di un racconto, si rivela in pratica un po' impreciso, perché dipende dalla riduzione del racconto, processo molto lontano dall'oggettività. Per un'analisi delle difficoltà della «contraction du texte», vedi D. Malidier, Cl. Normand, «Passer d'un discours à un autre: la contraction du texte», in *Langue française* 53 (1982): pp. 109-20. Per i dubbi sulla legittimità del riassunto nel testo d'arte, vedi S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it., Parma 1981, p. 94. Per un utile sommario delle divergenze inerenti all'atto della lettura, vedi J. Culler, «Prolegomena to a Theory of Reading», in *The Reader in the Text*, ed. by S.R. Suleiman and I. Crosman, Princeton 1980. La tesi di T. Todorov, in *Grammaire du «Décameron»*, La Haye-Paris 1969, appare poco convincente appunto per l'uso di riassunti personali.

²⁶ T. Todorov et al., *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris 1968, p. 118.

già menzionata novella di Griselda (*Dec.*, x, 10), in cui l'ambiguità del messaggio si trova proprio nel testo novellistico, e toccherà alla rubrica offrirci una possibile (anche se non esclusiva) *fabula*.

L'intreccio di II, 6 procede così:

1. Arrighetto, governatore della Sicilia, fuggendo davanti a re Carlo, è preso e incarcerato.
2. Beritola, sua moglie, fugge a Lipari con suo figlio e lì partorisce un altro maschio.
3. Sostando su Ponza, Beritola viene abbandonata senza i figli e la balia, rapiti da corsari.
4. Lei adotta due caprioli in luogo dei figli dispersi.
5. Viene trovata e ospitata da Currado.
6. I figli con la balia cadono in mano a Guasparrino.
7. Il fratello maggiore lascia il servizio di Guasparrino e diventa famiglia di Currado.
8. Giannotto e Spina s'innamorano.
9. Colti in flagrante, gli amanti vengono incarcerati.
10. La Sicilia si ribella contro gli Angioini.
11. Giannotto, scartato il pericolo, rivela la sua identità.
12. Currado propone il matrimonio riparatore.
13. I due amanti si sposano.
14. Currado riunisce Giannotto con la madre.
15. Manda anche per il fratello, e in Sicilia per Arrighetto.
16. Guasparrino, per fare ammenda, dà sua figlia per moglie al fratello minore.
17. Alle nozze nel castello di Currado giunge la notizia che Arrighetto, essendo stato attivo nella cacciata dei francesi, è tornato al potere.
18. La famiglia s'imbarca per andare in Sicilia.

La rubrica appartenente a questa novella è fra le più lunghe e grammaticamente complesse del *Decameron*: «Madama Beritola, con due cavriuoli sopra una isola trovata, avendo due figli perduti, ne va in Lunigiana, quivi l'un de' figliuoli col signore di lei si pone e con la figliuola di lui giace e è messo in prigione: Cicilia ribellata al re Carlo e il figliuolo riconosciuto dalla madre, sposa la figliuola del suo signore e il suo fratel ritrova e in grande stato ritornano». Eccone una segmentazione in forma di intreccio:

1. Beritola è trovata sopra un'isola con due caprioli.
2. Aveva perduto due figliuoli.

3. Se ne va in Lunigiana.
4. Un suo figlio diventa servo nella stessa casa.
5. Lui giace con la figlia del padrone di casa.
6. Viene messo in prigione.
7. La Sicilia scaccia re Carlo.
8. Il figlio viene riconosciuto dalla madre.
9. Egli si sposa con la figlia del padrone.
10. Ritrova suo fratello.
11. Ritornano (tutti) 'in grande stato'.

Mettendo insieme gli intrecci della novella e della rubrica, abbiamo questo tipo di coincidenza:

<i>Rubrica</i>	<i>Novella</i>
1 _____	5,4,(3)
2 _____	(3)
3 _____	(5)
4 _____	7
5 _____	8
6 _____	9
7 _____	10
8 _____	14
9 _____	13
10 _____	15
11 _____	18

Per lo più, l'ordine della rubrica segue quello della novella, ma con delle eccezioni abbastanza significative, essendo queste ultime concentrate all'inizio della narrazione. Anche quando guardiamo il numero degli elementi trasferiti alla rubrica, è chiaro che le molte omissioni non sono affatto fortuite, in quanto possono indicare chi sia importante per questa *fabula* e chi no.

La principale vittima di questa selettività è Arrighetto (ele-

menti 1 e 17 della novella) che sparisce totalmente, lasciando il dettaglio della Sicilia ribellata, apparentemente superfluo (rub. 7). Sono omesse anche la fuga di Madama Beritola e la cronologia della nascita dei due figli (nov. 2). La perdita dei figli (nov. 3) è accennata quasi come una parentesi nella rubrica (rub. 2), così il legame di adozione compensatoria fra la donna e i caprioli non è più esplicito, anzi la zoofilia di Beritola sembra precedente alla scomparsa della vera progenie²⁷. La sosta a Genova (nov. 6) e la scoperta dell'identità di Giannotto da parte di Currado sono parimenti eliminate. Il ruolo di Currado davanti agli amanti colti in flagrante (nov. 12), analogo a quello di messer Lizio di Valbona nella v, 4, non è riconosciuto, neppure quello di Guasparrino che dà sua figlia per moglie allo Scacciato (nov. 16). Giannotto usurpa anche il compito di ritrovare suo fratello (nov. 15, rub. 10). Resta ora nella rubrica una trama in cui i principali attori sono, a eguale diritto, Madama Beritola e il figlio maggiore. Arrighetto, la balia e Guasparrino spariscono completamente, come pure la figlia di quest'ultimo: Currado e lo Scacciato rimangono, ma in modo implicito e accessorio.

Anche l'ordine della rubrica rispecchia questa particolare presa di posizione dell'autore verso i suoi personaggi. Madama Beritola viene ora in testa alla rubrica, al posto riservato di solito al personaggio principale. I suoi attributi (caprioli, isolamento, perdita dei figli) vengono elencati subito dopo, ma in ordine retrogrado alla novella. Questa strana tecnica narrativa, una sorta di *hysteron proteron* descrittivo che prepone l'effetto alla causa, accentua l'alienazione di Beritola. L'altro rovesciamento sequenziale operato nel caso della riunione della madre col figlio e del matrimonio fra Giannotto e Spina (nov. 14-13, rub. 8-9) sembra essere dovuto al già menzionato cambiamento di enfasi, perché, eliminato il ruolo di Currado a favore di Madama Beritola, logicamente l'identità di Giannotto deve essere palesata alla madre come preliminare al matrimonio fra i due amanti²⁸.

²⁷ «Madama Beritola, con due cavrioli sopra un'isola trovata, avendo due figliuoli perduti, ne va in Lunigiana...». La risoluzione dell'ambiguità temporale è resa quasi impossibile dall'equivalenza funzionale delle due frasi implicite, ambedue anteriori allo spostamento in Lunigiana, ma poste in un ordine che implica, benché vagamente, l'antiorità della prima frase. Siamo di fronte ad una situazione paradossale, dove la novella è costretta a diventare rubrica per spiegare le ambiguità della propria didascalia.

²⁸ Una confusione potrebbe nascere dalla doppia natura del rito nuziale nel medioevo: prima gli sposalizi davanti ai genitori, poi le nozze in pubblico.

Anche grammaticalmente la rubrica indica in modo chiaro lo *status* privilegiato della madre e del figlio maggiore. Soggetto della prima parte della didascalia è la madre, mentre nella seconda parte si ha il figlio. L'ultima sezione della rubrica è governata da un ipotetico 'tutti', che, comprendendo la madre, il figlio e gli altri membri della famiglia, risolve con la terza persona plurale il problema del soggetto oscillante delle prime due sezioni. Così l'azione principale, nonostante la concorrenza di due protagonisti diversi, starebbe nella (ri-)ottenuta fortuna dell'intera famiglia. Quanto agli altri attori del dramma, la loro importanza subalterna è confermata dal fatto che non meritano nemmeno la reggenza di una proposizione subordinata, e devono contentarsi del ruolo di meri predicati.

Quali sono le conclusioni che possiamo trarre dal confronto fra questa novella e la sua rubrica? Quali motivi hanno spinto l'autore a riplasmare così profondamente il suo intreccio? Dietro queste trasformazioni ci deve essere non più l'autore-scrittore ma l'autore-lettore che filtra criticamente con una dose variabile di soggettività un'opera già per certi aspetti terminata e 'fredda'²⁹. Qui non siamo più davanti alla valutazione che traspare attraverso le righe dello scritto originale, ma piuttosto nella presenza di una metascrittura con fenomeni chiari di intertestualità.

La rubrica a questa novella ci dà una lettura codificata in termini di destini e diritti familiari. Il rubricatore concentra la nostra attenzione soprattutto sul momento della successione, sulla prova del figlio. Le donne, Beritola, la balia, Spina e l'anonima figlia di Guasparrino, somigliano a una specie di merce esotica, costosa ma deperibile, caricata su navi malsicure che fanno la rotta fra i vari ambienti maschili. Del mondo femminile solo Madama Beritola occupa un posto di rilievo, evidenziato dalla sua continua fortuna descrittiva nella rubrica. Per spiegare la consistenza di questo personaggio dobbiamo ritornare al confronto fra gli intrecci della novella e della rubrica. Come abbiamo già visto, uno degli elementi che spariscono dalla didascalia è la fortuna del padre. Per il Boccaccio revisore del *Decameron*, i dettagli su Arrighetto dovevano servire solo come preambolo.

²⁹ L'essere «senza titolo» indicherebbe almeno una pausa fra la composizione di certe novelle e la realizzazione organica dell'intera opera. La tesi della 'variatio' formale fra le rubriche proposta dal D'Andrea convaliderebbe anch'essa l'idea di un secondo tempo, forse remoto rispetto al primo, per la stesura delle didascalie.

Quando però l'autore lo taglia fuori (mettendolo in prigione, isolato), rimuove con questo gesto anche una sezione della 'ruota della fortuna' che deve compiere una intera rivoluzione perché la famiglia possa ritornare al suo punto di partenza³⁰.

Boccaccio non può nemmeno, come fece Dante, entrare psicologicamente nella torre della fame di Ugolino per vedere la tragedia familiare dal punto di vista del padre. Cerca invece di sostituire, nella novella, la sfortuna di Arrighetto con quella di Madama Beritola, che patisce tutte le privazioni e tutti gli inconvenienti nella qualità di vicaria del marito. L'ufficio di sostituzione è però di breve durata, perché dal momento in cui il figlio maggiore è in grado di assicurare un comportamento autonomo, l'attenzione si sposta dalla madre al maschio. Questo duplice processo di supplenza è sottolineato a livello narrativo da un parallelismo vistoso fra i tre personaggi, che iniziano la loro carriera con una fuga, subiscono una sosta obbligatoria, e riacquistano fortuna simultaneamente con i Vespri siciliani. Nella rubrica, costretto dalla severa legge della *brevitas*, Boccaccio sacrifica il membro meno utile di questa triade, Arrighetto, ma per mantenere la solidità della trama deve rafforzare gli altri due personaggi, Beritola e Giannotto.

A parte la sua funzione di capro espiatorio, Madama Beritola funge anche da legame fra i vari membri della famiglia. All'inizio dell'avventura, tutti i componenti del gruppo familiare sono dispersi (o non ancora fuori dell'utero): soltanto la donna rimane in grado di esprimersi. L'allattamento dei caprioli serve non solo a prolungare la maternità fisica così presto e tragicamente interrotta, ma anche, sul piano della narrativa, a mantenere l'idea degli affetti e della solidarietà familiari. La difesa dei caprioli dai cani di Currado ripropone in chiave materna la situazione dei figli di Ugolino, minacciati oniricamente da cani. Questa prosopopea animale è pure essa destinata a durare poco, perché una volta che Giannotto avrà raggiunto l'età dell'indipendenza, dei caprioli, simboli 'mono-uso' della maternità, non ne sentiremo più parlare.

³⁰ Per un'applicazione dell'immagine della ruota della fortuna a questa novella, vedi M. J. Marcus, *An Allegory of Form*, Saratoga (Ca.) 1979, pp. 27-43. La stessa idea della ruota è stata usata, con risultati non sempre convincenti, per analizzare non solo lo svolgersi del contenuto delle varie novelle del *Decameron*, ma anche per classificare i narratori della 'cornice' in T. Barolini, «Giovanni Boccaccio», in *European Writers: the Middle Ages and the Renaissance*, ed. by W. T. H. Jackson, New York 1983, vol. II, pp. 509-34.

L'istinto della madre, così compiaciutamente dipinto dal Boccaccio nell'episodio dell'isola, riapparirà soltanto di sfuggita nella scena di riconoscimento, quando Giannotto fiuterà con un senso quasi animale «l'odore materno» che per tanto tempo è stato mascherato e mescolato con l'odore cervino. Il ruolo materno, che appare così insistente nella novella, sembra man mano eclissarsi nella rubrica, ma ne rimane comunque un ultimo vestigio nella seconda metà della didascalia quando la madre riconosce il figlio (rub. 8) e non viceversa. È un caso abbastanza comune di compensazione, dove quello che importa mantenere è la funzione e non necessariamente il fungente³¹.

In questo senso, Madama Beritola, pur rimanendo abbastanza passiva nella trama, occupa un posto essenziale per la solidità e la continuità del racconto. Senza di lei, Giannotto avrebbe ancora potuto intraprendere le sue avventure come tanti altri personaggi decameroniani, figli di ignoti, ma la novella avrebbe perduto molto del suo significato morale e sociale. Beritola rappresenta tutti i valori di compattezza e di continuità familiari dell'aristocrazia. È questo contegno aristocratico, appena modificato dal soggiorno ferino sull'isola, che le darà diritto all'incipit della rubrica, anche se dopo altri attori la soppianteranno.

Risulta che la rubrica di questa novella, a prima vista eterodossa quanto all'unità di protagonista osservata nella maggior parte delle didascalie medievali, si dimostra sostanzialmente regolare se consideriamo la trama della novella come una sorta di corsa a staffetta, in cui i vari membri della famiglia si sostituiscono a vicenda per arrivare tutti sani e salvi alla meta desiderata.

Per concludere vorrei esaminare un'altra novella in cui l'elemento femminile è chiamato a riparare una famiglia aristocratica minacciata di dissoluzione: è la novella di Griselda, che chiude l'ultima giornata. Si potrebbe schematizzare l'intreccio del testo con la seguente serie di elementi:

1. Contro la volontà dei suoi, che pensano già alla successione, Gualtieri rimane scapolo, per cui è da riputare «molto savio». (a)
2. Egli adduce le ragioni per la sua esitazione, e stabilisce con loro un patto di matrimonio. (b)
3. Sposa la Griselda. (c)
4. La Griselda viene spogliata e rivestita. (d)

³¹ La teoria delle funzioni è stata esposta da V. Propp, *Morfologia della fiaba*, trad. it., Torino 1966.

5. Nasce e viene eliminata la figlia. (e)
6. Nasce e viene eliminato il figlio. (f)
7. Gualtieri ripudia il matrimonio. (e)
8. La Griselda viene spogliata di nuovo e rivestita di «camicia». (d)
7. Gualtieri finge di sposarsi con sua figlia. (c)
10. Egli spiega le ragioni del suo comportamento maritale, e rivela le motivazioni delle prove. (b)
11. È descritta la vita di coppia: i sudditi commentano la saviezza di Gualtieri e di Griselda. (a)

Si tratta evidentemente di una struttura narrativa a chiasmo, che è una delle formule adatte alla trama con prove o ostacoli³². Tali strutture hanno necessariamente un apice, un punto centrale verso cui tendono tutte le azioni della prima metà, e da cui ci si ritira gradualmente nella seconda. Il centro di questa novella è segnalato dalla nascita del figlio (f). L'organizzazione chiasmica appare ancora più visibile quando si prendono in considerazione il prologo e l'epilogo pronunciati da Dioneo:

Prologo

- x. Dioneo fa un'allusione oscena, parlando della «coda ritta della fantasma» (brano di transizione dalla novella precedente).
- y. Giudica che le azioni di Gualtieri sono «non cosa magnifica ma una matta *bestialità*».

Epilogo

- y. Giudica che certi uomini sono «più degni di guardar *porci*».
- x. Fa un'allusione oscena, parlando di far «scuotere il pelliccione»³³ (brano che si riallaccia alla discussione della eccessiva licenza nella Conclusione dell'autore).

La posizione centrale dell'episodio della nascita del figlio indicherebbe che il motivo dinastico è essenziale alla trama. Infatti Boccaccio accenna chiaramente due volte a questo tema — all'inizio e alla fine del racconto (nov. 2 e 10). In questa luce la

³² Per modelli narrativi a chiasmo, vedi E. Meletinski, *L'étude structurale et typologique du conte*, in appendice all'ed. fr. del volume di Propp, citato sopra, *La morphologie du conte*, Paris 1973.

³³ La simmetria delle due allusioni è stata notata da G. Almansi, «Lettura della novella di Bernabò e Zinevra», in *Studi sul Boccaccio*, 7 (1973): 132.

novella sembra essere un programma di ricerca sapientemente articolato per mettere in evidenza le vere basi della nobiltà.

Per verificare quest'ipotesi dobbiamo esaminare la rubrica, che appare fra le più ambiziose dell'intero *Decameron*. Eccone il discorso: «Il marchese di Sanluzzo da' prieghi de' suoi uomini costretto di pigliar moglie, per prenderla a modo suo piglia una figliuolo d'un villano, della quale ha due figliuoli, li quali le fa veduto d'uccidergli; poi, mostrando lei essergli rincresciuta e avere altra moglie presa e a casa facendosi ritornare la propria figliuola come se sua moglie fosse, lei avendo in camiscia cacciata e a ogni cosa trovandola paziente, più cara che mai in casa tornatalasi, i suoi figliuoli grandi le mostra e come marchesana l'onora e fa onorare». Propongo un intreccio di questo tipo:

1. Gualtieri, pregato dai suoi, è costretto a pigliare moglie.
2. Per mantenere la sua libertà, se la sceglie povera.
3. Ha due figli da lei, che fa finta di uccidere.
4. Ripudia la Griselda per sposare un'altra donna.
5. Fa finta di sposare sua figlia.
6. Griselda, cacciata con la sola «camiscia» addosso, si mostra paziente.
7. Gualtieri l'apprezza perciò sempre più.
8. Egli le mostra i figli già grandi e la onora e fa onorare.

I momenti di coincidenza fra rubrica e novella sono dunque i seguenti:

<i>Rubrica</i>	<i>Novella</i>
1	1
2	2
3	3
	5
	6
4	7
5	9
6	8
7	10
8	11

In questo caso, Boccaccio ha provato a fornire una rubrica molto completa. Quasi tutti gli elementi della novella sono rispecchiati nella didascalia (ne manca uno solo, il primo svestirsi: nov. 4). Quanto alla loro distribuzione, il rubricatore ha raggruppato e condensato tutti gli episodi fra la decisione di sposarsi e la finta uccisione dei figli (rub. 2-3, ma nov. 2-6) in un brevissimo tratto narrativo³⁴. L'effetto di questa redistribuzione è duplice: in primo luogo scompare ogni traccia della struttura a chiasmo — ora la rubrica si manifesta come una semplice progressione attraverso una serie di prove come i Tormenti di Giobbe. In secondo luogo, il nucleo d'interesse passa dall'uccisione dei figli alla scena delle finte nozze (rub. 5-6). Questi spostamenti dimostrano che Boccaccio voleva sottolineare soprattutto l'importanza del legame matrimoniale, e non la bizzarria dei coniugi. Questa nuova enfasi si realizza anche nel lessico della rubrica, dove c'è un'alta frequenza di termini relativi al matrimonio e alla figliolanza.

Che cosa rimane dell'intricata struttura simmetrica della novella? Un dettaglio solo, ma molto importante: quando Griselda si mostra paziente dopo tutte le prove (rub. 6), Boccaccio aggiunge che Gualtieri l'aveva «in camiscia cacciata». Questa informazione, che meglio avrebbe dovuto precedere la scena delle finte nozze, sembra abbastanza inutile come prova addizionale dopo il tremendo assassinio dei figli e l'abbandono del marito. Questo rovesciamento degli elementi 8 e 9 della novella ci pare eccezionale in una rubrica per altro molto fedele alla sequenza del testo originale. Per capirlo, dobbiamo considerare simultaneamente l'altra irregolarità della didascalia, cioè l'omissione del primo spogliamento (nov. 4). A prima vista, l'autore della rubrica avrebbe potuto omettere anche la seconda scena di denudamento (nov. 4): invece la conserva perché simboleggi l'importanza dell'aspetto rituale, ultimo vestigio della struttura a prove d'iniziazione caratterizzata dal chiasmo narrativo. Le tappe regolari nell'ascensione sociale e morale di Griselda sono segnalate nella novella dal cambio solenne di indumenti come per l'investitura di un cavaliere o l'accesso al monacato. Lo scrittore include solo un minuto frammento di questo elemento simbolico nella sua rubrica, ma sceglie la posizione con la massima cura, ponendolo

³⁴ Per la divergenza fra tempo reale e tempo narrativo in questa novella, vedi V. Pernicone, «La novella del marchese di Saluzzo», in *La cultura*, dic. 1930: «È strano che la critica non si sia accorta della fretta con cui il Boccaccio si sbriga, in meno di una paginetta, di tredici anni della lunga esperienza».

accanto alla notizia delle finte nozze per ottenere un contrasto immediato fra la cerimonia vestitiariamente sontuosa e la sua antitesi, la cacciata della Griselda in abito povero.

Per il resto, l'intelaiatura complicata del testo originale è stata completamente smantellata. La sequenza binaria di nascite e di finte uccisioni, prima della figlia e poi del figlio (parallelismo che trova eco nella serie di matrimoni veri e finti), viene fusa in un unico episodio senza distinzioni di tempo né di sesso. Quando Boccaccio riparerà dei figli nella scena delle finte nozze, alluderà individualmente solo alla figlia. Quale motivo può spiegare questa predilezione per la femmina nella rubrica quando Gualtieri si è sposato solo per assicurare la presenza di un erede potenziale, necessariamente maschio? Qui siamo di fronte al paradosso fondamentale della novella: Gualtieri deve sposarsi per ragioni dinastiche, ma questa disciplina aristocratica non coincide con le sue convinzioni morganatiche. Persevera nella scelta di una popolana, ma questa scelta, anche se 'fortunata' sul piano affettivo e morale, diventa problematica politicamente quando i due principi di libertà individuale e ragion di stato si urtano, cioè al momento della nascita di potenziali successori. Già col l'arrivo della figlia Gualtieri si sente malsicuro («entratogli un nuovo pensier nell'animo»), e comincia a maturare il suo progetto sociopsicologico, ma quando Griselda mette al mondo un figlio maschio, egli si sente spinto verso una soluzione estrema, collaudando non solo il frutto dell'unione morganatica (con le finte uccisioni) ma anche l'ufficio del matrimonio (il ripudio della moglie). Se il figlio sta al centro della trama, ci si domanda come mai il Boccaccio non lo fa ritornare dopo aver percorso delle avventure che lo stabiliscano nei ranghi dell'aristocrazia³⁵. Perché invece l'autore si vale della figlia per compiere l'atto di nobilitazione del nuovo lignaggio? Per risolvere questo problema, dobbiamo riesaminare i motivi della libera scelta di Gualtieri.

Quando il marchese di Sanluzzo risponde ai suoi uomini, rifiuta il matrimonio offertogli, dicendo che le ascendenze nobiliari non sono garanzia di felicità matrimoniale. Sposando la Griselda, cerca di provare questa sua asserzione per la ragione dei contrari. Mette in atto il suo progetto, ma al momento supremo della prova, cioè all'apparizione della progenie, sente il bisogno di verificare la sua ipotesi. Normalmente la verifica si ottiene ripercor-

³⁵ Come, per esempio in II, 8, dove Perotto rivela le sue qualità nobiliari.

rendo le tappe della prova originale per vedere se il risultato sia identico al primo. In questo caso, evidentemente, Gualtieri non può ricominciare da capo risposando Griselda, perché le è già vincolato col matrimonio. Per la seconda prova deve trovare una donna surrogata. Quando introduce la sua promessa sposa, tutti la prendono per una vera nobile che farà onore al marito. Gualtieri rimane molto soddisfatto di questo esito perché dimostra in modo incontrovertibile che la progenie di un'unione morganatica può passare per nobile. Sempre logico, Gualtieri procede al terzo stadio della sua argomentazione: se la nobiltà di sangue non può garantire una pari qualità nella discendenza, un discendente che si rivela di qualità nobile può invece stabilire retrospettivamente i meriti degli antenati. Così, dopo l'accettazione unanime della figlia da parte non solo dei sudditi, ma anche dell'aristocrazia invitata alle finte nozze, Gualtieri è in grado non solo di riconoscere Griselda come moglie legittima, ma anche di ammettere, questa volta senza vergogna³⁶, che Giannucolo, guardiano di pecore, sia suo suocero. Una volta stabilita la nobiltà del lignaggio, risulterà facile assicurare il futuro della figlia, «maritata altamente» (*Dec.*, x, 10, 67). Del figlio, superfluo per questo processo di accreditazione sociale, anche se causa involontaria della crisi, l'autore non fa più menzione. La rubrica, che capta piuttosto l'importanza *dinamica* dei personaggi (perché i verbi d'azione sono delle strutture portanti di più facile inserzione nell'economia del *sermo brevis*), ha registrato questa valutazione, mantenendo la prominenza del rapporto madre-figlia, e eliminando quasi completamente l'erede maschio.

L'atteggiamento dell'autore traspare anche nella struttura grammaticale della didascalia. Il titolo della novella si divide in due sezioni: la prima comprende il matrimonio e la nascita ed eliminazione dei figli, e la seconda, più lunga e legata paratatticamente alla prima, va dalla ripudiazione del matrimonio alla scena della riconciliazione. La proposizione principale della prima sezione è costituita dalla frase «Il marchese di Sanluzzo . . . piglia (per moglie) una figliuola d'un villano . . .». Tutte le altre informazioni sono sistemate in proposizioni o locuzioni subordinate, comprese la nascita dei figli e la loro finta uccisione. Nella se-

³⁶ Gualtieri aveva già accennato alla poca dignità di Giannucolo alla nascita del maschio, *Decameron* x, 10, 35: «Donna, poscia che tu questo figliuol maschio facesti, per niuna guisa con questi miei viver son potuto, sì duramente si ramanciano che un nepote di Giannucolo dopo me debbia rimaner lor signore».

conda sezione, la proposizione principale è articolata in un tricolo di verbi: «... Gualtieri i suoi figliuoli grandi le mostra / e come marchesana l'onora / e fa onorare». Tutto il peso schiacciante delle prove è scaricato invece sull'ossessionante serie di gerundi che culmina nel participio passato finale: «*mostrando* lei essergli rincresciuta e avere altra moglie presa a casa *faccendosi* ritornare la propria figliuola come se sua moglie fosse, lei *avendo* in camiscia cacciata e a ogni cosa *trovandola* paziente, più cara che mai in casa *tornatalasi*...». Questi gerundi hanno l'effetto di prolungare indeterminatamente il martirio, mentre il participio finale segna la sua conclusione tanto attesa.

In tutte e due le sezioni della rubrica il soggetto grammaticale della proposizione principale è Gualtieri, mentre Griselda ne è sempre l'oggetto. Questo fatto tenderebbe a dare la conferma a quegli studiosi che, uscendo dalla falsariga del Petrarca idolatra di Griselda³⁷, hanno individuato Gualtieri come protagonista centrale della novella. La posizione iniziale di Gualtieri nella didascalia convaliderebbe questa supposizione, ma rimane un elemento di dubbio. Gualtieri non pretende la sua libertà d'azione come filosofia astratta, ma come risposta specifica ad una precisa pressione politica³⁸. Se Griselda sembra incarnare l'idea stessa dell'ubbidienza, è ugualmente vero che Gualtieri è costretto a ubbidire anche lui alle soverchie leggi dinastiche. Non vuole sposarsi, ma si sposa lo stesso. Questo aspetto della coercizione, sottolineato nella novella dai due grandi discorsi di Gualtieri, l'uno ai sudditi all'inizio (periodi 6-8), e l'altro a Griselda, ma destinato anche al pubblico (periodi 61-63), rimane nella rubrica nello stesso ordine di presentazione: all'origine Gualtieri è «da' prieghi de' suoi uomini costretto», e alla fine la pressione si lascia trasparire nelle ultime parole «come marchesana l'onora e *fa onorare*».

L'assenza di libertà d'azione suggerisce un'interpretazione un

³⁷ La rubrica petrarchesca omette significativamente il Gualtieri boccacciano, e mette l'accento tutto su Griselda: «De insigni obedientia et fide uxoria» (*Sen.*, XVII, 3).

³⁸ Precisamente dai pressanti «prieghi de' suoi uomini». Quanto alle sue tendenze affettive, qualche tenerezza verso la Griselda ci doveva già essere stata: «Erano a Gualtieri *buona pezza* piaciuti i costumi d'una povera giovinetta...», ma la serietà della passione sembra essere limitata da un elemento di calcolo rivelato dai due propositi di Gualtieri: «estimò che con costei dovesse poter aver vita assai consolata. E per ciò, senza più avanti cercare, costei propose di volere sposare» (x, 10, 9).

po' diversa da quelle regolarmente proposte. Il Boccaccio misura questa sua novella in termini di risposte individuali a una situazione comune a tutti i protagonisti. I tre attori principali, Gualtieri, Griselda e la sudditanza, reagiscono in maniera diversa secondo le loro diverse possibilità di reagire. I sudditi vogliono una marchesana 'in regola', ma accettano alla fine una villana; Griselda vuole una maternità ortodossa, e deve difendersi opponendo al sopruso la sua pazienza; Gualtieri vuole disporre degli suoi affetti in modo libero, ma è costretto a mettersi in salvo con un gioco di prestigiatore, sostituendo le apparenze per il parentado. Nessuno di questi tre termini può essere tolto senza minare la logica del racconto, ma la sola persona a cui viene concessa la possibilità di agire dinamicamente è Gualtieri, e il suo ruolo di propulsore della trama è riconosciuto nella stesura della rubrica, dove occupa un posto di rilievo.

In questa serie di confronti fra testo e didascalia, abbiamo visto come la stesura di un metatesto implica diverse tecniche di concisione, di selezione, di riordinamento sequenziale e grammaticale, di riformulazione lessicale, che non possono in nessun modo ricreare su scala di miniatura una fedele copia del messaggio originale. Operando con criteri non solo di *brevitas*, ma anche di una maturata logica narrativa, l'autore delle rubriche crea, o piuttosto ricrea la *fabula* della novella, *fabula* che, vista la completa assenza di oggettività nel processo riduttivo, non è che una fra tante *fabulae* possibili. È proprio la qualità di soggettività, di arbitrio personale, che dà a queste rubriche il loro valore deittico, perché la scelta implicita inerente nella stesura delle didascalie ci lascia vedere un giudizio dell'autore verso il testo da riassumere³⁹.

³⁹ In questo senso, le rubriche riflettono l'atteggiamento del Boccaccio *lettore* e non *scrittore* (cf. le conclusioni di Maldidier-Normand sopra). Questa differenza di ottica può spiegare la divergenza fra la mia tesi e quella del D'Andrea: «Omissioni come queste, di situazioni, di personaggi, di episodi, ai quali nella redazione delle novelle l'autore aveva dedicato la massima attenzione, fanno pensare che le rubriche non riflettano lo stesso punto di vista narrativo delle novelle, e che non possono, quindi, esser utilizzate, se non con molta cautela e con molte riserve, per interpretare le novelle, o anche per congetturare l'interpretazione che ne avrebb data il B.» (D'Andrea, op. cit., p. 112). Secondo me, le omissioni e 'distorsioni' dovute allo sforzo riduttivo, che implicano una ponderata scelta fra *brevitas*, chiarezza deittica, eleganza retorico-sintattica, e accentuazione morale, sono alla base di una interpretazione critica della lettura, dove una copia inalterata o 'fedele' non dà che una ripetizione neutra e priva di informazioni ulteriori.

Se il processo di contrazione del testo non è innocuo per il messaggio originale, l'esistenza di una versione possibilmente molto selettiva è senza dubbio determinante per una eventuale lettura del testo: la rubrica ci prepara una certa chiave di lettura, spostando la nostra attenzione da una parte del racconto ad un'altra. In questo senso, il proposito dell'autore, che le novelle «tutte nella fronte portan segnato quello che esse dentro del loro seno nascose tengono», non è l'invito a fissare le nude bellezze integrali delle novelle, ma piuttosto ad apprezzare un sapiente décolletage senza cercare i possibili nèi in altre zone del corpo.

Infine, è chiaro che il sistema di rubriche individuali deve essere studiato nell'ambito più vasto di tutta la deissi extratestuale della cornice, dai titoli iniziali ai commenti dei narratori, per meglio capire il suo rapporto con il testo interno delle novelle.

JONATHAN USHER
University of Edinburgh