

L' ANDAR NOVELLANDO: DAL *NOVELLINO* AL *DECAMERON*

GIOVANNI BATTISTA BRONZINI
Istituto di storia delle tradizioni popolari, Bari

La formula "novellando vagar" ricorre una sola volta nel *Decameron* (X 4, § 33), ma, ripetuta altre volte in modi affini, sta a significare la stretta connessione fra le due azioni di 'vagar novellando' e di 'novellar vagando', che era un effettivo modulo di vita à *double face* della società cortese e mercantile dei secoli centrali del medioevo, a cui appartengono le due grandi raccolte qui prese in esame.

Con il termine novella si designavano nel medioevo "novelle, o favole, o parabole" di tradizione sia orale che scritta, come dice Boccaccio nel proemio del *Decameron*, rivelando non già incertezza definitiva, bensì convinzione della poliedricità unitaria di forme varie del racconto. Le distinzioni tecniche che la critica moderna, da Grimm in poi, ha imposte per la classificazione della narrativa non avevano allora valore, o almeno non avevano un rigido valore discriminatorio. Né si avvertiva separazione di temi e motivi fra racconto d'arte e racconto popolare in ragione della loro diversa destinazione. Essi passavano dall'uno all'altro livello con variazioni stilistiche e applicazioni diverse, accentuando ora il significato simbolico-esistenziale ora quello ludico-sociale.

La popolarità del racconto, identificandosi con la sua trasmissione orale, rappresentava una qualifica tutt'altro che fissa, stante l'alternarsi delle fasi di oralità e scrittura nella tradizione dei testi. Paradossalmente più individuabile e misurabile era la popolarità in ambito letterario consistente nella sua espressività e comunicatività popolare. E anche qui popolare va inteso in senso lato, come racconto espresso e comunicato in termini recepibili da un largo pubblico. Pertanto esso poteva veicolare esempi morali, ammaestramenti teologici, leggende agiografiche, favole d'amore, conce-

zioni feudali, tradizioni cavalleresche, aneddoti, facezie, laude e altro che rispondeva a un bagaglio comune di sapere tramandato da tempo antico per le vie più diverse e/o rifluito per reinvenzione immediata dagli accadimenti occorsi tra le mura della città e dalle relative cronache.

Il *Novellino*, quale *summa* di narrativa orientale e occidentale, popolare e colta, realizzata sul discrimine fra due secoli, il XIII e il XIV, rappresentativi di due civiltà, cortese e mercantile, chiude la fase della circolazione libera e non controllata del racconto medievale e apre quella della elaborazione artistica. Vi si rispecchiano e riflettono sia il mondo feudale cavalleresco, che continuava a incantare ugualmente la corte e la piazza, si fatti e personaggi di vita comunale e mercantesca, che a loro volta rimorchiavano o riproponevano temi e motivi mitici e leggendari, dai quali si svilupperanno contrasti esistenziali e rappresentazioni drammatiche in forme realistiche e simboliche. Tali, ad esempio, il motivo del vanto, che nel dialogo antagonistico tra la Bianca e la Bruna svelerà le due facce del pianeta terra, sotto la guida bendata della Fortuna; la personificazione dei mesi e delle stagioni, volta a raffigurare il ritmo lavorativo in relazione diretta con il tempo della natura; e così via.

"La materia delle novelle" - come rilevarono Varnhagen,¹ D'Ancona,² Di Francia,³ Besthorn⁴ e confermò Monteverdi⁵ - "è attinta in parte ai libri, in parte alla tradizione orale", con riciclaggio di motivi e recupero di novelle che furono storie credute vere e che per continuare a essere credute tali furono applicate a personaggi contemporanei.

Tale è la vicenda petroniana della matrona di Efeso, riportata ai tempi di Federico II, nella nov. 59, con un originale adattamento della narrazione a un uditorio del XIII secolo, come mostra il confronto fra i due testi:

Satyricon 25

Matrona quædam Ephesi tam notæ erat pudicitia, ut vicinarum quoque gentium feminas ad spectaculum sui evocaret. Hæc ergo cum virum extulisset, non contenta vulgari more funus passis prosequi crinibus aut nudatum pectus in conspectu frequentia plangere, in conditorium etiam

¹ H. Varnhagen, *Über die "Fiori e vita di filosofi ed altri savii ed imperadori"*, Erlangen, 1893.

² A. D'Ancona, *Del Novellino e delle sue fonti*, in Id. *Studi di critica e storia letteraria*, Bologna, (1873¹), 1912, pp. 275-308.

³ Cfr. L. Di Francia, *Novellistica*, 2 voll., Milano, Vallardi, 1924, pp. 26-52; Id. (a cura di), *Il Novellino*, Torino, Utet, 1930, introd.

⁴ Cfr. R. Besthorn, *Ursprung und Eigenart der älteren italienischen Novelle*, Halle, 1935.

⁵ Cfr. A. Monteverdi, *Che cos'è il "Novellino"*, in A. M., *Studi e saggi sulla letteratura dei primi secoli*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 127-165; 157: 157.

prosecuta est defunctum, positumque in hypogæo Græco more corpus custodire ac flere totis noctibus diebusque cœpit.

Sic adflctantem se ac mortem inedia persequentem non parentes potuerunt abducere, non propinqui; magistratus ultimo repulsi abierunt, complorataque singularis exempli femina ab omnibus quintum iam diem sine alimento trahebat. Adsidebat ægræ fidissima ancilla, simulque et lacrimas commodabat lugenti et quotienscunque defecerat positum in monumento lumen renovabat.

Una igitur in tota civitate fabula erat, solum illud adfulsisse verum pudicitiae amorisque exemplum omnis ordinis homines confitebantur. Cum interim imperator provinciæ latrones iussit crucibus affigi secundum illam casulam, in qua recens cadaver matrona deflebat.

Proxima ergo nocte, cum miles, qui cruces asservabat, ne quis ad sepulturam corpus detraheret, notasset sibi lumen inter monumenta clarior fulgens et gemitum lugentis audisset, vitio gentis humanæ concupiit scire quis aut quid faceret.

Descendit igitur in conditorium, visaque pulcherrima muliere primo quasi quodam monstro infernisque imaginibus turbatus substitit. Deinde ut et corpus iacentis conspexit et lacrimas consideravit faciemque unguibus sectam, ratus scilicet id quod erat, desiderium extincti non posse feminam pati, attulit in monumentum cenulam suam, cœpitque hortari lugentem, ne perseveraret in dolore supervacuo, ac nihil profuturo gemitu pectus diduceret; omnium eundem esse exitum et idem domicilium, et cetera quibus exulceratæ mentes ad sanitatem revocantur. At illa ignota consolatione percussa laceravit vehementius pectus, ruptosque crines super corpus iacentis imposuit.

Non recessit tamen miles, sed eadem exhortatione temptavit dare mulierculæ cibum; donec ancilla vini nectareo odore corrupta primum ipsa porrexit ad humanitatem invitantis victam manum, deinde re facta portione et cibo expugnare dominæ pertinaciam cœpit, et "Quid proderit - inquit - hoc tibi, si soluta inedia fueris, si te vivam sepelieris, si antequam fata poscant, indemnatum spiritum effuderis?"

"Id cinerem aut manes credis sentire sepultos?" Vis tu revivscere? Vis discusso muliebri errore, quam diu licuerit, lucis commodis frui? Ipsum te iacentis corpus admonere debet, ut vivas."

Nemo invitus audit, cum cogitur aut cibum sumere aut vivere. Itaque mulier aliquot dierum abstinentia sicca passa est frangi pertinaciam suam, nec minus avidè replevit se cibo quam ancilla, quæ prior victa est.

Ceterum scitis quid plerumque soleat temptare humanam satietatem. Quibus blanditis impetraverat miles ut matrona vellet vivere, isdem etiam pudicitiam eius aggressus est. Nec deformis aut infacundus juvenis castæ videbatur, conciliante gratiam ancilla ac subinde dicente: "Placitone etiam pugnabis amori? Nec venit in mentem, quorum conserderis arvis?"

Quid diutius moror? Ne hanc quidem partem corporis mulier abstinuit, victorque miles utrumque persuasit. lacerunt ergo una non tantum illa

nocte qua nuptias fecerunt, sed postero etiam ac tertio die, monumentum venisset, putasset expirasse super corpus viri pudicissimam uxorem.

Ceterum delectatus miles et forma mulieris et secreto, quicquid boni per facultates poterat, cœmebat et prima statim nocte in monumentum ferebat.

Itaque unius cruciarii parentes ut viderunt laxatam custodiam, detraxere nocte pendentem supremoque mandaverunt officio.

At miles circumscriptus dum desidet, ut postero die vidit unam sine cadavere crucem, veritus supplicium, mulieri quid accidisset exponit: nec se expectaturum iudicis sententiam, sed gladio ius dicturum ignavia suæ; commodaret ergo illa perituro locum, et fatale conditorium familiari ac viro faceret.

Mulier non minus misericors quam pudica "Ne istud - inquit - dii sinant, ut eodem tempore duorum mihi carissimorum hominum duo funera spectem. Malo mortuum impendere quam vivum occidere."

Secundum hanc orationem iubet ex arca corpus mariti sui tolli atque illi quæ vacabat cruci affigi. Usus est miles ingenio prudentissimæ feminæ, posteroque die populus miratus est, qua ratione mortuus isset in crucem.⁶

Novellino 59

Federigo imperadore fece impendere un giorno un uomo di gran lignaggio per certo misfatto. E per fare rilucere la giustizia, si 'l faceva guardare ad un gran cavaliere con comandamento di gran pena che non lasciasse spiccare. Si che non guardando bene questo cavaliere, lo 'mpiccatò fue portato via. Si che quando quelli se n'avidde, prese consiglio da sé medesimo per paura di perdere la testa. E istando così pensoso, in quella notte si prese ad andare ad una badia che era ivi presso, per sapere se potesse trovare alcuno corpo novellamente morto, e potesse trarre dal sepolcro, e metterlo a le forche in colui scambio. Giunto a la badia la notte medesima, si vi trovoe una donna in pianto, scapigliata e scinta, forte lamentando, la quale era molto sconsolata e piangea un suo caro marito, il quale era morto lo giorno. Allora il cavaliere dolcemente le parlò, e disse: - Madonna, che modo è questo? e perché 'l fate? - La donna li rispuose: - Però ch'io tanto l'amava, ch'io mai non voglio esser consolata, ma in pianto voglio finire li miei dì. - Allora il cavaliere le disse: - Madonna, che savere è questo? Volete voi morire qui di dolore? Ché per pianto né per lacrime non si può recare a vita il corpo morto. Onde che mattezza è quella che voi fate? Ma fate così: prendete me a marito, che non ho donna, e campatemi la persona, però ch'io ne sono in periglio, e non so là dove io mi nasconda; ché io per comandamento del mio signore guardava un cavaliere impenduto per la gola; li uomini di suo lignaggio il m'hanno tolto. Insegnatemi campare, che potete, ed io sarò vostro marito, e

⁶ Petronio, *I racconti del 'Satyricon'*, a cura di P. Fedeli e R. Dimundo, Roma, Salerno Editrice, 1987, pp. 118-124.

terròvi onorevolmente. - Allora la donna, udendo questo, innamorò di questo cavaliere, e disse: - Io farò ciò che voi mi comanderete, tant'è l'amore ch'io vi porto. Prendiamo questo mio marito, e traiallo fuori della sepultura, e impiacchiallo in luogo di quello che v'è tolto. - E lascioe suo pianto; e atoe trarre il marito del sepulcro, e atollo impendere per la gola così morto. El cavaliere disse: - Madonna, elli avea meno uno dente della bocca, ond'ì ho paura, s'acluno ci rivenisse per rivederlo, ch'io non ne ricevesse grandi disonore, e ancora la morte. - Quella udendo questo, sì li ruppe un dente dinanzi; e s'altro vi fosse bisognato a quel fatto, sì l'avrebbe fatto. Allora il cavaliere, veggendo quello che la donna ne avea fatto di suo marito, disse: - Madonna, sì come poco v'è caluto di costui che mostravate di tanto amarlo, così vi carebbe vie meno di me. - Allora si partì da lei e andossì per il fatti suoi, ed ella rimase con la vergogna.⁷

La Matrona di Efeso del *Satyricon* è già una rielaborazione storica e letteraria, inserita in un contesto romanzesco di alto livello artistico, dove le quattro o cinque novelle che punteggiano la vivacissima e imprevedibile trama surrealistica svolgono una importante funzione didattica e strutturale. Le suddette novelle predono un valore specifico dal momento e dal modo in cui sono raccontate. Il racconto della vedova che passa dal lutto più stretto per la morte del marito all'amore più caloroso per il soldato che la conforta suggella la pace fra Lica e la coppia dei fuggitivi, Encolpio e Gitone, dopo la grande zuffa avvenuta sulla nave; e suona come il botto finale di una serie pirotecnica di frecciate, che il saggio Eumolpo, artefice della pace, lancia contro le donne leggere e mutevoli in amore per scaricare la tensione drammatica della precedente battaglia d'ingiurie personali e nello stesso tempo per riempire il silenzio che ne era succeduto e che avrebbe potuto in assenza di favole abbassare il grado di allegria (*ne sileret sine fabulis hilaritas*), necessario antidoto alla malinconia. Questo effetto fu raggiunto ed è attestato da Petronio: "Risū excepere fabulam nautae, [...]" (§ 113, 1). Il racconto del *Satyricon* incanala il tipo narrativo nella letteratura a sfondo misogino che si svilupperà nel medioevo con *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum* (sec. XIII). La duplice motivazione, dichiarata da Eumolpo (§ 110, 6-8), di voler provocare *fabulando* riso si addice alla novella narrata e, non potendo essere registrata nel *Novellino*, che è un repertorio giullaresco di racconti di varia provenienza, avrebbe potuto invece costituire la premessa di una delle cento novelle del *Decameron*, in quanto concorda perfettamente con l'intento con cui esse vengono introdotte e narrate, che è sempre quello di allontanare la malinconia col riso di favole facete, come Boccaccio più volte fa dichiarare dai novellatori di turno (che sono sette donzelle e tre giovani) ed egli stesso così sottolinea nella *Conclusione dell'autore* (§§ 23-24):

⁷ S. Lo Nigro, *Novellino e conti del Duecento*, Torino, UTET, 1968, pp. 145-147.

Io confesso d'esser pesato e molte volte de' miei di esser stato; e per ciò, parlando a quelle che pesato non m'hanno, affermo che io non son grave, anzi son io sì lieve, che io sto a galla nell'acqua; e considerato che le prediche fatte da' frati per rimorder delle lor colpe gli uomini, il più oggi piene di motti e di ciance e di scede, estimai che quegli medesimi non stesser male nelle mie novelle, scritte per cacciar la malinconia delle femine. Tuttavia, se troppo per questo ridessero, il lamento di Germia, la passione del Salvatore e il ramarichio della Magdalena ne le potrà agevolmente guerire.

È evidente che la novella del *Satyricon*, tantomeno la corrispondente favola di Fedro (*Appendice pirottiana* 15), che è di poco anteriore (secc. I a. C. - I d. C.), non è stata la fonte diretta del *Novellino*, il cui compilatore deve aver attinto il racconto dalle numerose versioni latine medievali, come il *Romulus*, il *Libro dei sette Savi*, senza trascurare *exempla* ad uso predicatorio (in particolare il n. 232 dei *Sermones vulgares* di Iacopo da Vitry e i citati *Proverbia* d'ispirazione misogina, dell'Anonimo veneto o lombardo, uno dei quali si riferisce proprio a:

Q[u]el qe feçe Aurisia, la ystoria lo dise,
com'ela a lo mario çurà, e mal i atese,
ké de la tomba traselo ela, e 'l drut l'apese:
de quello reu sperçurio ogn'om de Roma rise.⁸

A tale spirito antifemminile si conforma l'Anonimo veneto o lombardo della novella dugentesca, ribaltando la soluzione dell'intreccio amoroso a totale scorno della troppo volubile vedova che il cavaliere rifiuta, temendo per sé un simile voltafaccia di lei. Soluzione peraltro non nuovo nel repertorio leggendario medievale: ve n'è traccia nella leggenda della "Contessa traditrice", narrata nella *Crónica Najerense* (sec. XII).⁹

Il motivo novellistico della *Matron of Ephesus* (Vidua) è diffuso d'altronde nella tradizione scritta e orale a livello internazionale. È segnato K 2213.1 nel *Motif Index* del Thompson (*idem* in Rotunda) e corrisponde al tipo 1510 dell'Arne - Thompson.¹⁰

Più monotipico e quindi meno soggetto a variazioni è trucco narrativo a cui ricorre il favolatore stanco di favolare nel racconto attinto a un

⁸ Cfr. *Poeti del Duecento* a cura di G. Contini, vol. II, t. I, Milano - Napoli, Ricciardi Editore, 1960, p. 527, vv. 190-112.

⁹ Cfr. R. Menéndez Pidal, *Realismo della epopea spagnuola. La leggenda della Contessa traditrice*, in Id., *Poesia araba e poesia europea ed altri saggi*, trad. di R. Ruggiero, Bari, Laterza, 1949, pp. 171-160.

¹⁰ Cfr. St. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 voll., Bloomington, Indiana University, 1932-1936; 2^a ed., Copenhagen, 1955-1958; D. P. Rotunda, *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*, Bloomington, Indiana University, 1942; A. Arne - St. Thompson, *The Types of the Folk-Tale*, 2^a ed., Helsinki, Accademia Scientiarum Fennica, 1964 (FF Communications 184), p. 430.

volgarizzamento francese della *Disciplina clericalis* di Pietro Alfonso (sec. XII)¹¹ e applicato nella nov. 31 ad Azzolino di Romano, per la storia Ezzelino III (1194-1259), dal 1235 feudatario della Marca Trevigiana. Sostenitore dell'idea imperiale e genero di Federico II, divenne famoso per la sua spietata ferocia con cui, emulando lo stesso imperatore, mandava a morte i prigionieri, onde sono state a lui trasferite leggende sorte intorno ad Attila *flagellum Dei*. Una tradizione, accolta in parte da Dante, rilevò nella sua persona segni fisici di natura diabolica, come *il pel così nero di quella fronte*, che è Azzolino (XX 109-110). Altre storielle ne fanno emergere "i caratteri del signorotto medievale ardito, estroso, scaltro":¹² il *Novellino* (nov. 84) comprende sei aneddoti di questo tipo, che si formarono e circolarono tra le cronache del tempo.¹³

Questo processo di contemporaneizzazione è tipico della novellistica popolare e mira a dare o ridare a una storia morta una veste moderna, sì da ripresentare il tema come un fatto di cronaca. Ancora una volta la cronaca diventava il referente della veridicità e credibilità di una storia. Perché il racconto allora valeva quando aveva *audience* e allora aveva *audience* quando era vero, ossia creduto vero. A ciò contribuiva moltissimo la sua rappresentazione visiva e realistica: l'una si otteneva con una narrazione paratattica, che consentiva la visualizzazione paritetica e progressiva delle azioni; l'altra con linguaggio quotidiano e gestuale, di cui il *Novellino* ci dà una quantità notevole di esempi, che andrà aumentando nella narrativa successiva, non meno dotta ma stilisticamente e finalisticamente più popolare, sia fiabesca che predicatoria.

Fin qui il bifrontismo culturale e sociale del racconto medievale delineato in proiezione diacronica. Ma sulla linea sincronica è interessante notare i passaggi e gli scambi di temi e motivi tra forme diverse di narrativa popolare/letteraria, che nel medioevo erano (avanzando dal Due al Tre-Quattrocento) a pari titolo e senza netta distinzione la leggenda e la fiaba, disgiunte o congiunte in generi vicini e distanti per struttura e fini. Grosso modo si può dire che i cantari agiografici e storici ricostruiscono prevalentemente leggende, quelli epico-cavallereschi fiabe; ma poi l'elemento leggendario e quello fiabesco si congiungono, s'intrecciano o si fondono per il comune ambito in cui si esegue la *performance* di entrambi i tipi di

¹¹ Cfr. A. Hilka und W. Söderhjelm, *Disciplina clericalis* di Pietro Alfonso, ed. Helsingfors, 1911-1922, III, vv. 1249-1286.

¹² Cfr. per la storia: C. Cantù, *Ezelino da Romano: storia di un ghibellino*, Milano, Carrara, 1879; *Studi Ezzeliniani*, in "Studi storici", 45-47, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1963; per la demologia: P. Toschi, *Ezzelino da Romano nella leggenda*, ivi, pp. 205-223.

¹³ Vedi G. Arnaldi, *Studi sui cronisti della marca Trevigiana nell'età di Ezzelino*, in "Studi storici", 48-50, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1963.

cantari. La divaricazione si avrà con i poemi cavallereschi di Pulci, Boiardo e Ariosto, composti in progressione per un pubblico sempre più selezionato e riservati a uditori cortigiani.

Ambivalente è pure la fabbricazione degli *exempla* che, per via della varietà delle fonti dotte e popolari, di tradizione scritta e orale, assemblano mito e cronaca, mirando alla funzione moralistica dell'insieme.

La scelta o prevalenza dell'uno o dell'altro elemento, leggendario o fiabesco, dipende dunque dalla funzione preassegnata al prodotto, la quale a sua volta viene determinata in pari misura dall'offerta del narratore e dalla richiesta del suo pubblico. La svolta che inaugura Boccaccio in questo rapporto è decisiva, in quanto la scelta dei temi generali e la narrazione delle novelle vengono fatte a turno dai personaggi stessi, che si scambiano tra loro e solo tra loro il ruolo di narratori e uditori. Da qui l'importanza dell'ordine dei racconti e del ragionamento su ciascuno di essi registrato prima di dare inizio al racconto successivo.

Così Pampinea si compiace di raccontare l'espedito blasfemo di un frate scellerato (IV 2, § 7) per sollevare gli animi dal sentimento di compassione scusitato dalla morte di Ghismunda nella precedente novella:

Ma ora fosse piacere di Dio che così delle loro bugie a tutti intervenisse come a un frate minore, non miga giovane, ma di quelli che de' maggior cassesi era tenuto a Vinegia: del quale sommamente mi piace di raccontare, per alquanto gli animi vostri pieni di compassione per la morte di Ghismunda forse con risa e con piacer rilevare.

Il nome della protagonista di una novella or ora udita (IX 5) dà lo spunto a Panfilo per raccontare di una donna che ha lo stesso nome (IX 6, § 3):

- Iodevoli, donne, il nome della Niccolosa amata da Calandrino m'ha nella memoria tornata una novella d'un'altra Niccolosa, la quale di raccontarvi mi piace, per ciò che in essa vedrete un subito avvedimento d'una buona donna avere un grande scandalo tolto via.

La successiva novella (IX 7), raccontata da Pampinea, che tratta di un sogno, fatto da Talano d'Imole, premonitore di una aggressione lupesca di cui sarebbe stata vittima la moglie, come poi di fatto avvenne, suscita la seguente riflessione degli ascoltatori, registrata all'inizio della nov. IX 8, § 2:

Universalmente ciascuno della lieta compagnia disse quel che Talano veduto aveva dormendo non essere stato sogno ma visione, sì a punto, senza alcuna cosa mancarne, era avvenuto.

Qui si precisa una distinzione vigente nel medioevo fra il sogno, che può dare una previsione per segni e simboli, e la visione, con la quale si ha in stato di sogno o di veglia un'"apparizione veritiera", come quella che ha Lisabetta dell'amante ucciso dai suoi fratelli, apparsole anch'egli in sogno per indicarle il luogo della sua sepoltura (V 5).

Per dare continuità ai casi narrati e ai regionamenti che la brigata fa intorno ad essi, Lauretta prende lo spunto dalla novella dello scolaro vendicativo, raccontata il giorno precedente da Pampinea (VIII 7), per dire di una più grave vendetta che Ciaccio ordì contro Biondello che lo aveva beffeggiato (IX 8).

Tali annotazioni hanno la funzione di legare l'uno all'altro racconto come se fossero episodi di una unica storia, narrabili secondo la scansione giornaliera dei cantari e con formule analoghe di richiamo, che nelle novelle del *Decameron* sono molto varie.

La cronaca municipale, prevalentemente fiorentina, ma anche napoletana, siciliana, bolognese, torinese e via, è la fonte più vicina e diretta degli episodi favoleggiati nel *Decameron*. Essa rimane, al di là delle somiglianze o analogie, corrispondenze o coincidenze di temi, motivi e tratti, il più costante, organico e univoco punto di riferimento nella selva di modelli testuali e tipi novellistici che si possono indicare per ciascuna novella. I possibili antecedenti di testi letterari d'autore non risultando in genere singolarmente esaustivi e i corrispondenti tipi di narrativa popolare spaziano in un'area sterminata e sono moltiplicabili pressoché all'infinito. Essi rappresentano una tradizione aperta dai confini geografici e cronologici indefinibile, mentre l'aneddotica municipale generata dal caso di cronaca, per quanto si alimenti riproducendosi e trasformandosi, costituisce una tradizione chiusa, circoscritta nello spazio e ricostruibile nel tempo con la logica del racconto anche là dove e quando difetti la documentazione scritta. Si rammenti che Boccaccio tenne questo stretto rapporto con la cronaca e l'aneddotica orale anche in altre opere: il passo del *De casibus virorum illustrium* (IX 21) che narra il supplizio dei Templari riproduce il racconto orale del padre Boccaccino di Chellino che ne fu testimone e concorda con quanto ne riferisce Giovanni Villani nella sua *Cronica* (VIII 92). Notevoli sono pure le suggestioni e influenze esercitate dalla *Historia Langobardorum* di Paolo Diacono, evidenti nel *De casibus* (IX 4-5), oltre che nel *Decameron* (Introd. § 8; III 2, § 4). Si deve però subito aggiungere che gli antecedenti colti e referenti essenziali della *performance* artistica del *Decameron*, perché concorsero con la fantasia di Boccaccio a tenere distanziato il racconto realizzato nell'opera da quello offerto dalla cronaca e trasmesso dalla relativa aneddotica. Distanziato a tal punto che a ciascuna novella si potrebbe premettere la formula cinematografica che ogni eventuale riferimento a fatti e personaggi reali è puramente casuale.

La serie di novelle della decima giornata è caratterizzata da una galleria di personaggi che si succedono *in progress* di straordinarietà per i loro casi. Uno di essi è Ghino di Tacco, nobile senese che, bandito da Siena, si fece brigante e assassino, ebbe infine il perdono papale e poté rientrare nella sua città, ma fu egli stesso assassinato ad Asinalunga. Dante lo

scorge nell'Antipurgatorio, tra la folla di anime di morti uccisi violentemente in attesa di essere riscattate con le preghiere di suffragio dei viventi, accanto a una sua vittima (il magistrato aretino Benincasa da Laterina) e a un altro aretino, Guccio de' Tarlati, morto annegato: "Quiv'era l'Aretin che da le braccia / fiere di Ghin di Tacco ebbe la morte, / e l'altro ch'annegò correndo in caccia" (*Purg.* VI 13-15). Boccaccio lo riprende come protagonista della nov. X 2 per la parabola ascendente che da ladrone di strada lo portò a diventare, grazie a prodigiosi guargioni da lui magicamente operate, medico onorato da uomini di Chiesa, fino a essere accolto da papa Bonifazio VIII nell'Ordine di Malta.

Si tratta di un episodio più o meno inventato, che Boccaccio attribuisce a un personaggio tratto dalla cronaca e reimmerso in essa. Questa novelletea boccacciana ha formato il ramo più consistente della tradizione legata a tale vicenda e al suo accreditato attore. Tant'è che i predicatori volgari additeranno la storia di Ghino come *exemplum* di miracolosa conversione; una stampa dell'800 narrerà in ottave la *Storia del celebre Ghino di Tacco che fattosi, per vendetta, bandito, ottenne poi, per intercessione di un ricco Abate, il perdono del Papa*¹⁴ ma vi sono racconti popolari circolanti in Europa che riferiscono ad altri personaggi il medesimo episodio.¹⁵

Quanto più aneddotiche sono le storielle, tanto più il narratore di turno, proprio come faceva il giullare degli eroi e dei santi, si sforza di dichiarare la veridicità dei fatti che sta per narrare. Così, ad es., Fiammetta nel prologo della nov. IX 5 introduce una ennesima storiella su Calandrino:

[...] posto che assai volte de' fatti di Calandrino detto si sia tra noi, riguardando, sì come poco avanti disse Filostrato, che essi son tutti piacevoli, ardirò oltre alle dette dirvene una novella: la quale, se io dalla verità del fatto mi fossi scostare voluta o volessi, avrei ben saputo e saprei sotto altri nomi comporla e raccontarla; ma per ciò che il partirsi dalla verità delle cose state nel novellare è gran diminuire di diletto negl'intendenti, in propria forma, dalla ragion di sopra detta aiutata, la vi dirò.

La cronaca, quale fonte diretta e prossima delle novelle del *Decameron*, non elimina le altre svariatissime fonti, a cui fa da rivestimento, sì che la loro emersione non è quasi mai univocamente individualizzante. È, d'altron-

¹⁴ Cfr. G. Giannini, *La poesia popolare a stampa nel sec. XIX*, I, Udine, Istituto delle Edizioni Accademiche, 1938, pp. 231-232.

¹⁵ Cfr. A. C. Lee, *The Decameron, its Sources and Analogues*, London, 1909, p. 311; St. Thompson, *Motif-Index* cit., J 1606; D. P. Rotunda, *Motif-Index* cit., J 1606; R. Köhler, *Kleinere Schriften zur Märchenforschung*, hgg. von J. Bolte, Weimar, E. Felber, 1898, pp. 138 sgg.

de, un dato acquisito - e ben risulta dall'esauritivo commento di V. Branca¹⁶ - che nella elaborazione creativa e ricreativa (al massimo grado) confluiscono più fonti. Tra le quali la tradizione orale deve aver avuto un posto rilevante per la trasmissione di temi e motivi novellistici, ch'erano fin d'allora, anzi allora più che mai, di fitta circolazione e soprattutto di vasta notorietà presso intellettuali e letterati, che ne facevano largo uso stilistico e ideologico a fine sperimentale e comunicativo. A tal riguardo, accanto ai conti vanno considerati i canti di tradizione orale, specie quelli attestati (ossia trascritti) nell'età di Boccaccio, o in una età non lontana da questa.

Di canzoni d'amore composte e cantate dagli stessi protagonisti delle novelle si accenna più volte nel *Decameron* (III 5 e 7; IV 5; X 6 e 7).

La novella di Tedaldo (III 7), che forse ispirò a Sacchetti quella di Gherardo ed Ermellina (85), ha notevoli riscontri tematici con l'antica canzone del *Falso pellegrino*. Questa, per trovarsi trascritta in una stampa del 1541,¹⁷ rappresenta una delle prime testimonianze italiane di canti epico-lyrici, e peraltro potrebb'essere molto più antica del libro che la contiene, tanto che non è mancato il tentativo, risultato fallace, di ricongiungerla al poemetto dugentesco conosciuto come *Lamento della sposa padovana*, o *Frammento Papafava* o, meglio, *Detto della "bona çilosia"*.¹⁸

Un riecheggiamento certo è dato riscontrare fra la novella di Ghismonda e Guiscardo (IV 1) e un canto popolare veneto-istriano, più recitato in verità che cantato, pertanto assai corrotto, che così svolge la trama in una versione raccolta nel 1908 a Cherso dalla voce di una campagnola:¹⁹

Gera una volta un rico cavalgero,
solo una filia Raimonda 'l gaveva,
e dodici servitori la serviva,
e su 't'un più belo la se innamorava.
E quei altri gran invidia i gaveva,
i xe andadi al suo padre a ricontare.
- Sacra corona, conto una nova,
la tua filia fa una gran vergogna,
una gran vergogna, una grande disonore,
la Raimonda fa l'amor col servitore.
- Ciapélo e lighélo con quele dure corde,
e menélo su 'n quei duri pergioni,

¹⁶ G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, 2ª ed. Torino, Einaudi, 1987.

¹⁷ Cfr. M. Barbi, *La poesia popolare italiana. Studi e proposte*, Firenze, Sansoni, 1939, pp. 49-52.

¹⁸ Cfr. A. Monteverdi, *Saggi neolatini*, Roma, Edizioni di "Storia e letteratura", 1954, pp. 149-182.

¹⁹ G. Vidossi, *Canzoni popolari narrative dell'Istria. Miscellanea - Scritti vari*, II, Università di Torino, Facoltà di magistero, 1951, pp. 145-182; ripubbl. in G. V., *Saggi e scritti minori di folklore*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1960, pp. 460-507: 498-499.

e andélo véder tre volte al giorno,
si sarà vivo o si sarà morto.
Si sarà vivo, la morte the darete,
si sarà morto, 'l cor ghe cavarete,
in camera de Raimonda lo porterete.
- Ciolé, Raimonda, ciolé sto presente,
che questo xe del vostro veramente.
Ela la manda subito la serva ciamare,
un goto de velen che la ghe vien portare.
- O caro padre, o caro dispetoso,
ti m'à fato morir fidel mio sposo!
O caro padre, o caro maledeto,
adesso vôi morir per tuo dispeto.
E si morirò in sta note scura,
nel arca de Rinaldo féme andare;
e sopra l'arca me meteré un bel nome,
la filia de chi son, e che e come.

Questo testo, come le altre versioni orali raccolte nelle regioni medio-orientali d'Italia, dall'Istria a Roma, sintetizza, deformando nomi e fatti, la storia boccacciana, che conquistò l'Europa: tradotta come fu in varie lingue e volta in tragedie e rappresentazioni drammatiche, ispirò ballate inglesi, svedesi e danesi.²⁰

Intermediario fra la novella del *Decameron* e il canto narrativo italiano (anche per la corrispondenza del metro di endecasillabi accoppiati, estraneo al genere epico-lirico gallo-romanzo) è certamente il cantare intitolato *Historia de Guiscardo e Gismonda*, di cui si conoscono varie stampe del Quattro-Cinque-Seicento. Il cantare aderisce fedelmente allo svolgimento della novella, aggiungendo qualche dettaglio ad effetto per rendere più drammatico l'episodio centrale (quello della decapitazione) e facendo intervenire - com'era di prammatica - il giullare o cantastorie a spiegare alle "donne leggiadre" e ai "giovani amanti" la scelta dell'argomento che si appresta a cantare: una protasi che in fondo ha lo stesso tenore della premessa con cui aveva esordito Fiammetta.

Da questo cantare - come ha puntualmente dimostrato Vittorio Santoli²¹ - dipende il canto popolare, che risente di molte e gravi alterazioni della sua lunga tradizione orale, inserendo qualche altro particolare degradante, come la delazione dei servi, che è però pur esso un tipico tratto delle

²⁰ Cfr. F. J. Child, *The English and Scottish Popular Ballads*, (Reprint) New York, The Folklore Press, 1956, V, n. 269 *Lady Diamand*, pp. 29-38.

²¹ V. Santoli, *Aspetti della tradizione scritta e orale nella poesia*, in *Demologia e folklore. Studi in memoria di Giuseppe Cocchiara*, Palermo, Flaccovio, 1974, pp. 33-49, (note) 425-426.

storie d'amore tragiche narrate da cantastorie, come quella notissima della *Baronessa di Carini*.²²

Un tratto centrale della novella e del cantare, che si conserva nel canto popolare, è quello della coppa di veleno con il cuore dell'amante ucciso che il padre manda alla figlia. Esso ha una forte analogia con l'episodio di Rosmunda, invitata a bere da Alboino in un giorno di festa nella *scala* (tazza) del padre ucciso, ch'era Cunimondo, re dei Gepidi: episodio narrato a fosche tinte da Paolo Diacono (I 27, II 28), la cui *Historia Langobardorum*, per il suo ampio contenuto leggendario, dovette esercitare qualche influenza sul Boccaccio nella fusione unificante di temi e motivi novellistici operata nel *Decameron*. Escluderei tuttavia nel caso specifico un collegamento diretto fra i due episodi, trattandosi di motivi, o meglio tratti d'incrudelimento dell'azione omicida, che erano di uso comune e corrente nella novellistica drammatica. Eppure la letteratura d'arte e popolare non ha tanto sviluppato quell'episodio orrendo quanto la non meno tragica storia di Rosmunda, istigata da Longino ad avvelenare Elmichi e da questo a sua volta uccisa, ossia quel racconto che secondo l'opinione di Costantino Nigra, molto discutibile e per me errata, s'intravede nella famosa canzone di *Donna Lombarda*,²³ la cui tradizione mostra solo in una versione romagnola in prosa, raccolta nel 1925, una debole traccia dell'episodio della coppa avvelenata:²⁴ ma è certamente una ricostruzione posticcia della intera leggenda.²⁵

Il genere della ballata ci spinge ad allargare la composizione dell'area mediterranea.

Il rapimento in mare è uno dei motivi più aggreganti dell'epica mediterranea. Quel vago tono di romanzo alessandrino che si avverte nella novella di Cimone ed Efigenia (V 1) sembra trovare un addentellato nella

²² Cfr. A. Rigoli, *La Baronessa di Carini. Tradizione e poesia*, 2ª ed., Palermo, Flaccovio, 1975; G. B. Bronzini, *Performance della Baronessa di Carini fra lirica d'arte ed epica giullaresca*, in "Lares", LVII, 1991, p. 511-537.

²³ C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Loescher, 1988, n° 1 (Donna Lombarda), pp. 1-30.

²⁴ N. Massaroli, *Romanze, leggende e ballate popolari della Romagna*. Nota II. *La ballata di Rosmunda*, in "La Piè", VI, 1925, p. 78.

²⁵ Cfr. G. B. Bronzini, *"Donna Lombarda" e Rosmunda. Riesame della questione in nuove proposte di metodo*, in *Testi e temi di letteratura popolare*, a cura di G. B. Bronzini, I, Bari, Adriatica editrice, 1974, pp. 40-43; Id., *"Donna Lombarda": Historische oder historisierte Ballade?*, "Lore and Language", Special Issue. Proceedings of the 10th Symposium on European ballad Research. Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore (SIEF). Kommission für Volksdichtung Arbeitstagung, Edinburg, 1979, III, 1981, pp. 33-40.

tradizione di una ballata popolare slovena, *Lepa Vida*,²⁶ il cui tipo primitivo, sorto tra i circoli nobiliari sul suolo greco nei secc. VI-VIII, avrebbe generato nel sec. XI tra i Normani dell'Italia meridionale la *Scibilia nobili* siciliana.²⁷ Il repertorio leggendario siciliano della pirateria esercitata da levantini e tunisini nelle acque dell'isola può aver offerto qualche reale elemento complementare alla navigazione di Gostanza narrata nella nov. V 2, dove lo stratagemma consigliato da Martuccia al re di Tunisi sembra mutuato da G. Villani (VIII 35), che ne riferisce uno simile a Cassaneo re dei Tartari.

Nel *Decameron* confluiscono anche leggende sacre, come quelle di S. Albano e di Maria Egiziaca nella nov. III 10 che sembra ricalcare alcuni episodi simili. Esse erano facilmente attingibili a opere religiose di carattere leggendario che ebbero una capillare divulgazione come la *Legenda aurea* (1255-1266) di Iacopo da Varagine, le *Vite di santi Padri* di Domenico Cavalca (1270-1342) e *Lo specchio di vera penitenza* di Iacopo Passavanti (1302-1357).

Il segno distintivo esternamente più evidente tra leggenda e fiaba è dato dallo svolgimento a fine tragico o lieto del racconto: un segno che s'impone per la funzione dialettica che svolge Boccaccio fra mondo feudale cavalleresco e mondo mercantile borghese.²⁸ Il cambiamento di modulo narrativo comportò una più totale apertura al comico che caratterizzerà dal *Decameron* in poi la elaborazione moderna di materia narrativa popolare. Il comico boccaccesco trovò appunto il suo punto di maggiore alimento nello scontro fra i due mondi, rappresentativi di classi e ideologie contrastanti: uno scontro che si tradusse sul piano narrativo nell'accentuazione parodistica del sistema, delle sue regole e formule. Un esempio significativo ci è dato dalla novella di Rinaldo d'Asti (II, 2) che parodizza la leggenda sacra di s. Giuliano l'Ospedaliere. E ci sono altresì fiabe che presentano una struttura corrispondente al tipo semplice e monolineare individuati da Propp, mentre elementi fiabeschi e funzioni specifiche delle fiabe di magia, come il viaggio e il sogno si ritrovano in quasi tutte le novelle. In alcune delle quali fra l'altro si conferma quel profondo legame che c'è tra la fiaba di magia e la leggenda sacra. Quest'ultima affiora, oltre che nella

²⁶ Cfr. I. Grafenauer, *Lepa Vida*, Ljubljana, 1943; Id., *Origine, sviluppo e dissoluzione della ballata popolare slovena "Lepa Vida" (La bella Vida)*, riassunto e trad. di M. Matičetov.

²⁷ Cfr. M. Barbi, *Scibilia nobili e la raccolta dei canti popolari*, con nota musicale di V. Frazzi, in "Pallante", I, giu. 1929; ripubbl. in Id., *Poesia popolare italiana* cit., pp. 65-110; G. B. Bronzini, *La canzone epico-lirica nell'Italia centro meridionale*, I, Roma, A. Signorelli, 1956, pp. 267-322.

²⁸ Cfr. M. Petrini, *La fiaba di magia nella letteratura italiana*, Udine, Del Bianco, 1983, p. 58.

suddetta novella di Rinaldo d'Asti, in quelle di Alatiel (II 7), di Bernabò da Genova (II 9) e di Nastagio degli Onesti (V 8). E sarà appunto il loro sostrato sacro a riportare alcune di queste storie tragiche, come quella di Filomena, innocentemente uccisa (I 9), di Giletta (III 9) e di Griselda (X 10) nell'alveo delle sacre rappresentazioni.²⁹

A giudicare dalla varietà ed estensione delle fonti si può dire che la struttura compositiva del *Decameron* rifletta una mercantilizazione dei materiali adoperati, per cui l'organicità dell'opera, mentre si dà per scontato che sia frutto tutto individuale dello scrittore, rientra nel sistema produttivo e recitativo a cui si atteneva mercantescamente il giullare sia nel cantare che nel contare storie reali, leggendarie e favolese. Il che spiega la duplice formalizzazione in canti e racconti di temi e motivi ispirati a casi di cronaca, come quello sulla vita licenziosa delle monache esposto nella ballata trecentesca di un celebre repertorio giullaresco reggiano, che, secondo Casini,³⁰ dovè trarre "occasione da qualche fatto reale, non senza naturalmente esagerazione degli accessori e qualche tinta un po' troppo viva" e che comunque non da sola (data la popolarità del tema) fa da *pendant* alla novella di Masetto da Lamporecchio (III 1):

Kyrie, kyrie, pregne son le monache!
Io andai in un monastero,
a non mentir ma dir vero,
ev'eran done secrate:
diezi n'eran tute infoiate,
senza [dir de] la badesa,
che la tiritera spesa
faceva con un prete.

Kyrie ecc.

Or udirete bel sermone:
ciascun in chiesa andòne,
lasciando il dileto
che si posava in sul leto;
per rifare la danza
ciascuna aspetta l'amanza
che diè ritornare.

Kyrie ecc.

²⁹ Cfr. M. Petrini, *op. cit.*, p. 77.

³⁰ Cfr. T. Casini, *Studi di poesia antica*, Città di Castello, L. Lapi, 1913, pp. 126-129.

Quando matutin sonava
in chiesa nesuna andava,
[poi] ch'erano acopiate
qual con prete e qual con frate:
[con lui] stava in oracione
et ciascuno era garzone
che le serviva bene.

Kyrie ecc.

Sendo in chiesa tute andate,
et tute erano impregnate
qual dal prete e qual dal frate,
l'una e l'altra guata;
ciascuna cred'esser velata
lo capo di benda usata:
avieno in capo brache.

Kyrie ecc.

E l'una a l'altra guatando
si vengon maravigliando;
credean che fosse celato,
alor fu manifestato
questo tale conveniente:
e la badessa incontenente
ch'ognun godesse or dice.

Kyrie ecc.

Or ne va, balata mia,
va a quel monistiero,
che vi si gode in fede mia
et questo facto è vero:
ciascuna non li par vero,
et quale [è] la fanziulla
ciascuna si trastulla,
col cul cantano Kyrie.

Kyrie ecc.

Una canzone a ballo nota nel Trecento, *Una donna d'amor fino*, svolge lo stesso tema della novella III 3.

A rendere più calzante tale corrispondenza di motivi e forme influisce l'adeguamento del linguaggio boccacciano ai gradi sociali e livelli culturali dei personaggi, nonché ai luoghi diversi in cui si svolgono i fatti: un adeguamento che per altro verso risponde a una poetica di espressivismo stilistico. Ma è soprattutto eminentemente giullaresca la rappresentazione del mondo mercantile, tutta imperniata sul movimento.

I personaggi delle novelle sono quasi tutti "camminanti". Non per caso l'introduzione alla prima giornata s'inizia paragonando l'"orrido cominciamento" (il ricordo doloroso della peste) all'effetto liberatorio che

produce "a' camminanti una montagna aspra e erta, presso alla quale un bellissimo piano e dilettevole sia reposito, il quale tanto più viene lor piacevole quanto maggiore è stata del salire e dello smontare la gravezza" (*Dec.* I introd.) Il camminare è l'azione costante dei personaggi delle novelle. Le avventure in cui s'imbatte Rinaldo d'Asti (II 2), per es., gli capitano tutte in cammino. Il novellare è funzione da compiere in cammino: il camminare porta a dire orazioni; la novella stessa personificata il narratore se la tira dietro in cammino per andare a raccontarla: "a raccontarsi mi tirai una novella" (II 2, § 3). E similmente: "tirandomi a ciò la precedente novella" (I 7, § 4); "la novella detta da Panfilo mi tira a doverne dire una" (IV 7, § 3), "Emmisi para dinanzi... una novella" (IV 9, § 3), "la precedente novella mi tira a dovere similmente ragionar" (VII 5, § 3).

Il cammino come metafora diventa una ineludibile costante narrativa che connota gli atteggiamenti dei personaggi: "a pensar che *via* e che modo egli [Rustico] dovesse con lei tenere" (III 10, § 10); "Filostrato per non uscir dal *cammin* tenuto da quelle che reine avanti a lui erano state" (III Concl., § 9); "Alla qual cosa e pietoso Amore e benigna fortuna assai occulta *via* m'avean trovata e mostrata, per la quale, senza sentirlo alcuno, io a' miei disideri perveniva" (IV 1, § 36), e passim.

Il cammino, che è un dato di fatto e una norma di vita della società medievale do ogni ordine e ceto, trova il suo naturale sviluppo immaginario nell'errare avventuroso dei personaggi, che è provato da una privazione o mancanza e mirato a sopperire a questa col recupero un oggetto smarrito o negato, o al raggiungimento di un fine bramato, riparatore o comunque benefico. La fuga ordita e attuata da Pietro Boccamuzza, di onorevole casato, per superare l'opposizione del suo parentado alle nozze, da lui desiderate, con la bellissima Agnonella, ch'era invece di famiglia plebea, si presenta nella nov. V 3 come un astuto espediente (noto peraltro al folklore medievale e moderno come forma irregolare di nozze, designata *fuite de la fiancée ou de la mariée* da Van Gennep),³¹ che la funzione di rimuovere una iniziale situazione di ostacolo; e da essa si generano i successivi episodi (motivi), che per il luogo e il modo in cui avviene la fuga assumono significati simbolici, rovesciati sul comico. Il luogo è la selva, e questa si presenta con le insidie della selva dantesca demitizzata, o meglio in versione opposta a quella misticamente allegorica. Il bivio fra destra (che secondo un principio patristico rappresenta la via retta) e sinistra (quella errata) pone il primo enigma, risolto in senso inverso a quello giusto, a cui perciò seguono altri effetti negativi provocati dai sempre incombenti rischi del cammino nel bosco. Narra Elissa:

³¹ Cfr. A. Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, tome I, 1, Paris, A. Picard, 1943, p. 329.

Ora avvenne che, non essendo a Pietro troppo noto il cammino, [...] dovendo a man destra tenere si misero per una via a sinistra; [...]; e da sinistra egli e la sua Agnonella saranno assaliti da dodici fanti che, riconoscendolo amico dei loro, nemici (gli Orsini), volevano impiccarlo a una quercia. Pietro cominciò a fuggir, finché, inseguito e con addosso la paura delle fiere, per é e per l'amata compagna, nella selva fattasi, al sopravvenire della notte, più densa e oscura, smontò dal ronзино e si arrampicò su una grandissima quercia, aspettando che si facesse giorno, senza prender sonno, assalito da incubi per la sua giovane donna, che, dal suo canto, rimasta sola s'era anch'ella tanto inoltrata nella paurosa selva da non poter vedere il luogo donde in quella entrata era.

Formula quest'ultima ricalcata sulla dantesca di *Purg.* 28, 22-24: "Già m'avean trasportato i lenti passi / dentro a la selva antica tanto, ch'io / non potea rivedere ond'io mi 'ntrassi". La morfologia del racconto qui modellata stilisticamente su Dante si attiene a una struttura canonica del periglioso cammino nella selva, che sarà ripresa e variamente sviluppata nell'epica d'arte cinquecentesca (interessante è il riscontro, indicato da Branca, nella *Gerusalemme liberata*) e nella narrativa popolare tradizionale. La salita di Pietro su un albero della foresta per difendersi dalle fiere è un *topos* favolistico ricorrente anche in una fiaba calabrese tramandata oralmente³² con particolari simili, come il cavallo legato allo stesso albero sul quale si arrampica il protagonista, con uguale sequenza di motivi, come l'intraprendere un lungo solitario cammino, l'inoltrarsi in un bosco oscuro, e con analoghi segni di fatica e di ansia, espressi con tipiche formule novellistiche: "camina camina", "doppu tanti jorna di viaggiu", "capitanu nta nu voscu", "caminau tuttu lu jornu, e la sira nci scura".

La centralità che la funzione narrativa 'cammino' assume nel racconto medievale riflette i vari modi in cui si compiva la relativa azione reale di viaggiare da parte di cavalieri, mercanti, monaci questuanti o pellegrini: per avventura, necessità o fede. Vi concorrono in misura notevole altri fattori di ordine culturale: oltre all'allegoria cristiana della vita come cammino, la concezione stessa del viaggio come racconto e la funzione pratica, che si riconosceva al racconto, di alleviare la fatica del viaggio. Particolarmente idonei a tener alta la tensione agonistica e finalistica dei camminanti erano gli enigmi e indovinelli che si ponevano cammin facendo o durante le fermate alle poste. Uno dei più frequenti era l'enigma del cavallo, proposto da un cavaliere dell'allegra brigata decameroniana a madonna Oretta con l'espressione: "[...], quando voi vogliate, io vi porterò, gran parte della via che a andare abbiamo, a cavallo con una delle belle novelle del mondo" (VI I, § 7), cioè a dire 'vi racconterò novelle durante il cammino, in modo che vi sarà più lieve la fatica, come se andaste a cavallo'. E, poiché il cavaliere mostra di non essere un buon novellatore, la

³² L. Di Francia, *Fiabe e novelle calabresi*, in "Pallante", III, dic. 1929, pp. 87-99.

dama lo invita (proseguendo nella metafora) a farla scendere da cavallo: "Messer, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, per che io vi priego che vi piaccia di pormi a piè (§ 11).

La formula "novellando vagar" ricorre una sola volta nel *Decameron* (X 4, § 33), ma, ripetuta altre volte in modi affini, sta a significare la stretta connessione fra le due azioni di 'vagar novellando' e di 'novellar vagando', che era un effettivo modulo di vita à *double face* della società cortese e mercantile dei secoli centrali del medioevo, a cui appartengono le due grandi raccolte qui prese in esame.

Il movimento dei personaggi comporta bruschi mutamenti di scena e un rapido susseguirsi delle azioni. Anche gli spostamenti miracolosi sono avvenimenti straordinari che però rientrano nella prassi normale di vita e immaginazione dell'uomo medievale. Non c'è, quindi, piena corrispondenza con le fiabe di magia, che rappresentano il mondo a una sola dimensione. Il lieto fine non costituisce un connotato caratterizzante, ma solo la soluzione più conveniente al fine del novellare, che era quello di togliere malinconia col riso. L'effetto comico è sempre e solo focalizzato su la beffa, l'intrigo, l'inganno, che sono al centro del racconto. E questo nucleo centrale viene spesso stigmatizzato da proverbi e motti in posizione finale come quello, con cui la novellatrice condanna messer Ricciardo per aver sposato da vecchio una donna giovane: "Per la qual cosa, donne mie care, mi pare che ser Bernabò disputando con Ambruogiuolo cavalcasse la capra inverso il chino" (II 10, § 43); motto che ricalca un modulo popolare molto diffuso.³³

³³ D. P. Rotunda, *Motif-Index* cit.: R. 12.1; R 12.2*; R 211.4*; T 242*.