

Lettura linguistica di *Decameron* IV, 5

1. Mi trovo a partecipare ad un esercizio di lettura che s'intitola « Il testo moltiplicato »; lettura, cioè, di una novella del Boccaccio « alla luce di diversi orientamenti metodologici (storia della letteratura e dei sistemi ideologici, psicoanalisi, storia della lingua, semiotica, antropologia) », come il manifesto stesso chiarisce. A me è stata affidata la lettura linguistica; ed io vengo a far la mia parte dopo che altri hanno fatto la loro, interpretando variamente i contenuti di questa stessa novella: la triste novella di Lisabetta e del suo macabro vaso di basilico (quinta della giornata IV). Ma ecco subito, per me, una difficoltà di principio o, se preferiamo, teorica: che cosa può rimanere per una lettura meramente linguistica, quando le diverse letture che l'hanno preceduta sono necessariamente passate attraverso la lingua? quando, per di più, sappiamo che una lettura veramente semiologica non può non guardare tanto al contenuto quanto alla forma? quando, infine, mi consta che tra le letture tenute prima della mia c'è stata non già convergenza, ma, com'è naturale, divergenza d'interpretazione?

Piuttosto che di risolvere questo grave problema (il che m'impedirebbe di assolvere il compito a cui sono chiamato) cerco di aggirarlo pensando che alcuni aspetti delle altre letture si saranno riferiti non tanto al testo quanto al contesto, ossia a ciò che stava al di fuori del puro testo linguistico e che forse era in parte ignoto all'autore stesso della novella (mi appello alla distinzione petöfiana tra CO-testo, o testo linguistico, e CON-testo, o insieme dei presupposti culturali e pragmatici che lo condizionano). E poi considero che un testo letterario è necessariamente il prodotto di una tecnica dello scrivere, la quale chiede di essere interpretata e apprezzata anche di per sé. Per di più noi ci troviamo di fronte a un testo antico, il quale, benché italiano, presenta difficoltà particolari. Un testo italiano — potremmo dire con un gioco di parole — ma antico; un testo antico, sì, ma italiano. In parole più esplicite: se un testo italiano, per il fatto di es-

sere antico, possiede caratteri diversi dall'italiano odierno, che abbisognano di spiegazione, per il fatto di essere italiano, cioè di una lingua che, rimasta per alcuni secoli più scritta che parlata, non ha subito mutamenti radicali, può essere compreso senza il puntuale lavoro di traduzione che imporrebbe a un francese o a un inglese la lettura di un testo medievale nelle loro lingue rispettive. Noi italiani siamo, rispetto ai nostri antichi testi letterari, in una condizione fortunata; la quale però vela l'insidia del facile equivoco tra l'antico e il moderno, della piacevole tentazione di considerare immutati i significati e i valori quando sono rimaste immutate le forme, e quindi non ci dispensa da un attento lavoro di verifica. Se Giacomo Leopardi, nello *Zibaldone* (p. 4034), scriveva di essere in grado di distinguere il « numero o suono » del periodo degli scrittori del Trecento da quello del periodo degli scrittori del Cinquecento, ammetteva con ciò stesso, in forza del suo acutissimo senso della lingua, che quelle due prose fossero diverse fra di loro. Della diversità tra fasi e livelli non solo di una stessa lingua, ma di uno stesso autore, noi dobbiamo renderci conto, cercando di trasporre, quando è possibile, i fatti e i valori antichi nella lingua odierna (senza di che non vi sarebbe piena comprensione), ma evitando tanto i conguagli intuitivi e fallaci quanto i disgusti o rigetti impazienti.

2. Dopo la seconda guerra mondiale si affermarono due opposti modi di analizzare un'opera letteraria. Da un lato ci fu la tendenza all'esame della forma, culminato nella critica stilistica, successivamente arricchitasi con la scoperta tardiva del formalismo russo e con lo strutturalismo; dall'altro, nel rinnovato impegno politico e con la penetrazione del marxismo si andò proponendo una visione sociologica dell'opera d'arte come espressione degli aspetti pragmatici e ideologici di una società. L'una e l'altra visione, l'una e l'altra analisi, storiche sì, ma statiche; alle quali è successo un modo dinamico di accostarsi all'opera d'arte, un bisogno di capirla per appropriarsene, per farla valere dentro e fuori di noi, per « gestirla », come oggi si suol dire con una parola che evidentemente corrisponde al nostro tempo. Se l'opera d'arte — si sostiene — è un messaggio, noi dobbiamo adoperarci per riceverlo compiutamente e quindi passarlo a chi non è in grado di fare il nostro stesso lavoro d'interpretazione. La quale assai spesso, specie per l'opera antica, è ben più di una traduzione e di un commento nel vecchio senso; è l'appropriazione totale, spesso soverchiante o addirittura alienante, della

straordinaria ricchezza che lo spirito umano ha prodotto nella sua creatività millenaria e a cui l'uomo, per il passare del tempo, non vuol rinunciare neppure in quella forma di distaccato, casto possesso che è l'interpretazione storico-filologica. La punta avanzata di questa appropriazione è nella gestione del genere più adatto ad essere rivissuto immediatamente e collettivamente: il dramma. Orbene, se questa tendenza c'è, e non è sopprimibile né, pur coi suoi eccessi, condannabile, ci domandiamo perché una opera importante come il Decamerone, teatro di una società dalle nostalgie araldiche e dai goduti approcci col nuovo mondo mercantile e borghese, specchio di una civiltà vitale e molteplice, perché il *Decameron* debba restare estraneo a tanti lettori a causa di una tecnica letteraria non più « nostra », non più direttamente e sicuramente intuibile, anzi proverbiata, per chi vi si avventuri, come un labirinto prolisso e fastoso.

Ammesso dunque che una delle maggiori difficoltà ad accostare il Boccaccio e fruirne pienamente stia proprio nella sua tecnica letteraria, noi riteniamo possibile, anzi doveroso, nel rispetto filologico dell'opera, svelare (per dir così) quella tecnica in modo che essa — accettata col gusto che danno le cose difficili una volta comprese — cessi di costituire un diaframma tra il lettore moderno e la commedia umana rappresentata nel gran testo; in modo insomma che quel gran testo non resti un capolavoro da professori. *His freti*, prendiamo questa novella e facciamo tranquillamente una lettura linguistica, lasciando agli altri interpreti di questo ciclo di letture il compito e la responsabilità dei loro diversi propositi.

Siamo disposti a riconoscere che, tra le novelle del Boccaccio che si leggono a scuola, questa non è delle entusiasmant, e non solo per ragioni di contenuto; nell'aspetto stilistico non meno che nel tematico essa è una delle più scostanti. Ma, fatta questa concessione, vogliamo porci la domanda se l'impressione di « scosto » stilistico sia un dato puramente negativo, un caso insomma (che può capitare anche a un grande scrittore) d'infelicità espressiva, oppure sia funzionale al carattere di questa novella. Sappiamo infatti benissimo che anche tra le novelle del *Decameron* che si leggono a scuola ce ne sono di stilisticamente sapide e attraenti, e ancor più tra quelle che a scuola non si leggono; ed è ormai pacifico che il Boccaccio, scrittore sempre elaboratissimo, non dispone di un solo registro, e se la pluralità della sua tavolozza sintattica è stata ridotta, nella stima di molti lettori, a un modello greve e complesso di periodo detto cice-

roniano, ciò va addebitato al cristallizzarsi di un ideale retorico ma non corrisponde alla reale varietà e ricchezza del nostro autore. Il quale deve essere affrontato di volta in volta, concretamente, sulla novella che ci racconta.

3. Per penetrare nel proprio dello stile di questa novella occorre anzitutto eliminare quelle difficoltà e possibilità di equivoci che, data l'antichità del testo, sono comuni a tutte le novelle e certo contribuiscono a confermare l'impressione scostante che ci dà la lettura di questa. Bisogna cioè distinguere, tra i fattori di tale impressione, quelli prevalentemente linguistici, relativi alla fase di lingua cui il testo appartiene, e quelli prevalentemente stilistici, ovviamente pertinenti anch'essi alla stessa fase, ma sollecitati e talvolta forzati dallo scrittore a divenire la propria forma di certi contenuti. Procediamo dunque al primo spoglio, cominciando, scolasticamente e umilmente, dai gradini più bassi della scala grammaticale; ad esempio, dal lessico.<sup>1</sup>

*Mercatante* (4), da *mercatare*, come *mercante* da *mercare*, non ci fa difficoltà; e neppure la « giovane assai bella e costumata » (4), dove *costumata* significa « bene allevata ed educata », in quanto è parola in parte viva in questa accezione. (Mi scuso di piluccare così, senza leggere a distesa, ma penso che ormai il testo di questa novella dobbiate saperlo a memoria). Può colpire invece, accanto a *sorella* (4), la sua variante *sirocchia* (7), che viene da un'altra forma di diminutivo latino ed era certamente più familiare e più affettiva. Quando incontro *i lor fatti* che il giovinetto pisano Lorenzo « guidava e faceva » (5), devo tradurre nel moderno *i loro affari*, senza dimenticare che l'espressione sopravvive in quel « farsi i fatti loro » che ha oggi una punta provocatoria. Poco dopo (procedo dall'indietro in avanti, senza saltellare e zigzagare) trovo *guatare* (5), antico germanismo — come più oltre *guisa* (8) « modo » e *guari* (15) « molto » — oggi non più usato, che vuol dire « guardare con interesse, considerare »; e poi *stranamente* (5) nella frase « le incominciò stranamente a piacere », dove il senso odierno di « in modo strano, poco comprensibile » sarebbe fuori luogo. I commenti sono general-

1. Citerò dall'edizione critica del *Decameron* di Vittore Branca, fondata sull'autografo (Firenze, Accademia della Crusca, 1976) e terrò presente l'ottimo commento dello stesso autore, pubblicato dall'editore Le Monnier. I numeri entro parentesi, seguenti ogni citazione, si riferiscono ai paragrafi in cui il Branca ha suddiviso la novella.

mente concordi nel ritenere che qui *stranamente* significhi « in modo insolito, straordinariamente ». E a tale significato ben corrisponde l'*assicuratisi* che segue, nel passo: « non passò gran tempo che, assicuratisi, fecero di quello che più desiderava ciascuno » (5); perché quell'amore straordinario, travolgente li condusse non già a prendere misure di cautela, come potremmo oggi intendere, ma a sentirsi sicuri, a prender malcauta confidenza nei loro rapporti. Qui si vede bene quanto sia importante non cadere nel tranello dell'anacronismo, che, attraendo la lingua del Boccaccio verso la nostra, genera equivoci, appiattimenti o quanto meno banalizzazioni che falsano i rapporti dei valori psicologici ed etici propri del Boccaccio. Ecco subito un caso altrettanto probante di quello or ora esaminato: dove leggiamo che al maggiore dei fratelli di lei fu molto *noioso* accorgersi della relazione della sorella (6), dobbiamo intendere *noioso*, parola che risale al provenzale, come « penoso », cioè assai più che « molesto »; e l'« onesto consiglio » da lui seguito, di rinviare il proprio intervento, non è una soluzione intrinsecamente morale, sibbene rivolta a coprire il compromesso onore della famiglia, risparmiandolo dall'*infamia* (sarà detto dopo, 7) che avrebbe potuto macchiarlo. Sorvoliamo la parola *sconcio* (« senza danno o sconcio di loro », 7) che va attenuata nel nostro « scomodo, disagio », e il *far sembianti* (8) « far le viste, fingere », espressione di ascendenza provenzale, oggi disusata, e fermiamoci sopra « il che leggermente creduto fu » (9), perché è utile chiarire che qui *leggermente* non significa « per frivolezza, per leggerezza », ma « facilmente »; e che il *sollecitamente* (10) che qualifica il domandare di Lisabetta indica non la sua fretta ma la sua sollecitudine nel senso etimologico di ansiosa premura per lo scomparso e bene si correla al successivo « domandandone ella molto *istantemente* » (10), cioè con grande insistenza. Queste precisazioni e collimazioni servono dunque anche a farci constatare la coerenza interna del testo costruito (uso con intenzione questa parola) dal Boccaccio.

Proseguendo, incontriamo fatti meno rilevanti e tuttavia meritevoli di osservazione: la *dimora* del paragrafo 10 ha il senso di « indugio, ritardo »; il *trista* di « la giovane dolente e trista » (11) è un allomorfo di *triste*, con valore sinonimico (il senso di « malvagio, astuto » che in *tristo* oggi prevale, e che anche allora esisteva, non sarebbe conveniente a Lisabetta); *disegnatole il luogo* (13) non implica una dimostrazione grafica da parte dell'ombra del giovane ucciso, ma una semplice designazione (dal

latino *designare* derivano infatti tanto la forma popolare *disegnare*, che ha assunto il significato di « raffigurare graficamente », quanto la forma dotta *designare*, che coincide con quella latina e significa « indicare esattamente »). Ancora: in « andare fuor della terra a diporto » del paragrafo 15 *terra* ha l'accezione specifica (come anche in Dante) di « città », ma poco oltre, dove è detto che la giovane *cavò* (cioè scavò) *la terra* per disseppellire il corpo dell'amato, la parola riacquista l'accezione generica; e più avanti la parola *femina*, nell'enunciato « Di che più che altra femina dolorosa... » (16), non implica scarso riguardo, anche se *donna*, che spesso ha il valore specifico di « moglie », conserva talvolta il prestigio del suo etimo latino *domina*, come si vede chiaramente nella novella VII della giornata VIII, quando il vendicativo studente chiede alla fantesca della spietata vedova: « Buona femina, che è della donna tua? » (131). Ma se nel Boccaccio *femina* e *donna* spesso sono fungibili, *donna* resta immune dagli attributi degradanti che contaminano il suo quasi-sinonimo: « rea, mala, malvagia femina ».<sup>2</sup> Finalmente, vale la pena fermarsi un attimo sul *quivi* di « conoscendo che quivi non era da piangere » (16) per dissipare il frequente equivoco di ritenerlo un sinonimo antico di *qui*, mentre il suo significato è « lì », come del resto indica la sua etimologia.

Ma non possiamo né dobbiamo esaurire il nostro tempo nei fatti lessicali. Tralasciamone alcuni e saliamo un gradino nella scala grammaticale, entrando nella fonetica e nella morfologia, dove non mancano difficoltà o comunque fenomeni che disorientano il lettore, inducendolo in supposizioni erranee sulla natura dell'italiano antico. Quando, ad esempio, s'incontrano forme come *faccendo* (8) e *sappiendo* (11), non è lecito ritenerle errori di scrittura dovuti all'incertezza dell'ortografia trecentesca. No: si tratta di forme non meramente grafiche, ma linguistiche, cioè reali, che hanno una giustificazione etimologica. La flessione del verbo è stata una delle parti più tormentate e mosse del sistema linguistico nel passaggio dal latino all'italiano, nella quale gli sviluppi etimologici sono stati spesso alterati o sostituiti da processi analogici o d'incrocio. Se oggi il gerundio del verbo *fare* è *facendo*, sopravvive tuttavia il sostantivo *faccenda*, di origine gerundivale, a ricordarci che la forma col *c* rafforzato non era pu-

2. Per simili rilievi sulle associazioni, la frequenza, la presenza o l'assenza di parole nel *Decameron* sono indispensabili le *Concordanze del «Decameron»* a cura di Alfredo Barbina, Giunti-Barbera, Firenze, 1969.

ramente grafica, cioè foneticamente illusoria. E neppure la forma *basci* (17) per *baci* deve farci credere ad una anomalia o, peggio, a un errore: è infatti, insieme con *camiscia*, *brusciare* ecc., il regolare esito antico-fiorentino del gruppo latino *sj*+vocale (*bascio* da *basium*), ed era pronunciato così, con una consonante prepalatale, anche quando veniva scritto come lo scriviamo oggi. Ci possono anche colpire certe alternanze morfologiche come *fratelli* e *fratei* nello stesso enunciato (10), o come *uccisano* (8) e *ritraessano* (22) di contro a *diedero*, *dissero*, *fecero*, *temettero*, *conoscessero* ecc. Nel primo caso si tratta della palatizzazione dell'*l* intervocalica sotto l'influenza della *i* finale, desinenza del plurale, fenomeno assai vivo nel senese e anche nei dintorni di Firenze e approdante talvolta al dileguo della consonante: donde forme come *animai*, per *animali*, *tai* per *tali* ecc. Nel secondo caso la desinenza etimologica fiorentina del passato remoto *-ero*, estesasi anche al congiuntivo imperfetto, viene analogicamente sostituita dalla desinenza *-no* del presente e dell'imperfetto indicativo, anche sotto l'influenza delle altre parlate toscane. Etimologica è invece la forma *compuose* (23), dove il dittongo è giustificato dalla antica brevità dell'*o* tonica latina, e analogico è il nostro *compose*, risultato da un livellamento con le forme del presente, dotate, nella fase latina, di una *o* lunga e quindi non dittongante. Finalmente, di una forma verbale come « senza più domandarne *si stava* » (11) non ci meraviglieremo troppo, pensando che si tratta di una di quelle forme medialità (*starsi*, *andarsi*, *essersi*) che in parte sopravvivono nei nostri *starsene*, *andarsene*, *venirsene*.

4. Una volta dunque che noi prendiamo coscienza di queste peculiarità dell'italiano antico, e di altre che per brevità tralasciamo (che poi tutte insieme, a causa della conservatività della lingua italiana, non sono moltissime), le strutture fonetiche e morfologiche del fiorentino del Boccaccio, malgrado la stagionatura di sei secoli, non ci appaiono radicalmente diverse da quelle dell'italiano di oggi. Ciò che più ci separa, linguisticamente, dal grande novelliere sono, come ora vedremo, i fatti sintattici largamente intesi.

Uno dei minori, ma che può disturbarci, è la ripetizione della congiunzione *che* dopo un inciso, quasi a ribadire l'interrotto legame sintattico con la reggente: « ... non seppero sì segretamente fare *che* una notte, andando Lisabetta là dove Lorenzo dormiva, *che* il maggiore de' fratelli ... non se ne accorgesse » (6). Ce n'è

un altro caso più avanti (10). Si tratta dunque di un fenomeno sporadico; fenomeno invece ricorrente e che ha valore di regola è la cosiddetta legge di Tobler e Mussafia, dal nome dei due romanisti che la individuarono: legge, ovviamente, interna alla lingua, non già esterna come quelle imposte dalla grammatica puristica. Essa impediva, a chi parlasse o scrivesse nel volgare dei primi secoli fino a tutto il Trecento (salve, come di ogni regola, alcune eccezioni), di mettere al primo posto della frase un pronome atono, che doveva collocarsi dopo il verbo, diventando enclitico. Un esempio illustre: sulla porta dell'inferno dantesco leggiamo « Per me *si va* nella città dolente », con un *si* proclitico perché non si trova in prima posizione; poco dopo leggiamo « *Fece*mi la divina potestate », col *mi* enclitico perché la legge che abbiamo esposta impediva a Dante di scrivere « Mi fece... », ponendo il pronome in prima posizione, anche se la metrica non faceva alcuna difficoltà. Si trattava insomma di grammatica, non di stile. Orbene, nella nostra novella troviamo « egli *le incominciò*... a piacere » (5), « senza più domandarne *si stava* » (11), « pietosamente *il chiamava* » (11), « Lorenzo *l'apparve* » (12), « i tuoi fratelli *m'uccisano* » (13), « là *se n'andò* » (15) ecc.; ma « e *parvele* che egli dicesse » (13), perché la congiunzione *e* non faceva posizione, come si vede nel bell'esempio contrastivo del paragrafo 16: « Quindi *si partì* e *tornossene* a casa sua ». Non costituisce eccezione il caso di « e *me* con le tue lagrime fieramente accusi » (13), perché si tratta di un pronome tonico. L'uso effettivo della frase oggettiva « che essi alla capellatura crespa non conoscessero lei [la testa] esser quella di Lorenzo » (21) ci porta invece nel campo delle scelte stilistiche da parte di chi ben conosceva le strutture del latino e ne arricchiva quelle, più semplici e più povere, del proprio volgare.

Siamo ormai giunti in quel settore della sintassi dove la struttura linguistica può diventare — in termini retorici — figura, imprimendo al testo la forma ritenuta più congrua col suo contenuto. Una delle *figurae elocutionis* più care al Boccaccio è la dittologia, cioè la ripetizione variata di un medesimo concetto mediante una struttura binomica: « bello della persona e leggiadro molto » (5), « di buon tempo e di piacere » (6), « dolente e trista » (11), « il pianto e le lagrime » (20); oppure l'accoppiamento di concetti complementari secondo una particolare *gradatio*: « assai bella e costumata » (4), « solitario e rimoto » (8), « [né] guasto né corrotto » (15), « bellissimo e odorifero molto » (19), « i loro fatti guidava e faceva » (5), « molto spesso

e sollicitamente » (10), « lungamente e amaramente » (17), « uccidono e sotterrarono » (8), dove si vede che il fenomeno può concernere tanto il sostantivo e l'aggettivo che il verbo e l'avverbio. La dittologia può essere, anziché sinonimica, disgiuntiva, come in « veduta o saputa » (6) e « senza danno o sconcio » (7). Ne ho elencate un certo numero per mostrare la loro frequenza e far più facilmente comprendere il loro effetto nel testo: frutto di una osservazione insistita e bifida, e spesso anche di un compiacimento ritmico, la dittologia, che giunge fino a scindere un concetto unico diventando endiadi, rallenta il flusso sintattico scandendolo nel ritmo bilanciato delle coppie binomiche.

Il rallentamento è accentuato dagli effetti di legato che lo scrittore consegue con mezzi sintattici contrari alla progressione lineare del tipico discorso romanzo (determinato + più determinante), quale troviamo prevalere in testi meno elaborati, non dico il *Tristano Riccardiano* o lettere o documenti, ma il *Novellino* e Restoro d'Arezzo e la prosa stessa di Dante. Grande sviluppo ha la ripresa anaforica, che salda formalmente il nuovo enunciato al precedente. Il congegno più semplice è la frase relativa, preferita alla coordinata; un esempio: « ... che il maggior de' fratelli, senza accorgersene essa, non se ne accorgesse. *Il quale*, per ciò che savio giovane era... » (6). Ma colpisce in particolare l'uso della *coniunctio relativa* in forma di apposizione compendiaria: « *Di che* Lorenzo accortosi » (5); « *Per che* la giovane dolente e trista » (11); « *Di che* più che altra femina dolorosa » (16); « *Il che* udendo i fratelli » (20); « *Di che* essi si maravigliaron forte » (22). Siffatto congegno anaforico è meno frequente in struttura coordinata: « *E in questo* continuando » (6); « *E in tal disposizion* dimorando » (8). Talvolta poi l'uncinamento è conseguito con la ripresa della stessa parola: « e per lungo spazio, tanto che tutto il basilico bagnava, piagnea. *Il basilico...* » (18-19). Ma il legamento più forte si attua con l'intercizione e l'incastro delle strutture, per cui una struttura sintattica viene interrotta da un'altra (che può essere a sua volta interrotta da una terza, e così via) e poi riprende il suo corso, sì che il lettore deve chiaramente memorizzare la polifonia e la continuità della partitura, e, se legge ad alta voce, deve modulare l'intonazione in modo da far percepire le interruzioni e sospensioni dei costrutti. Infatti l'inciso si manifesta con un abbassamento tonale che produce un andamento melodico sinuoso, rallentante il tempo sintattico. Facciamo un esempio: « ... sì andò la bisogna che, piacendo l'uno all'altro igualmente, non passò gran

tempo che, assicuratisi, fecero di quello che più desiderava ciascuno. E in questo continuando e avendo insieme assai di buon tempo e di piacere, non seppero sì segretamente fare, che una notte, andando Lisabetta là dove Lorenzo dormiva, che il maggior de' fratelli, senza accorgersene ella, non se ne accorgesse » (5-6). Come si vede, e si sente, questi periodi non si limitano ad avere un organismo gerarchico, fatto di principali e di subordinate, di una prodoxi ascendente e di una apodosi discendente; ma con l'uso e a volte l'abuso di gerundi e di participi assoluti, forme funzionalmente plurivalenti, e con l'inversione dell'ordine progressivo delle parole realizzano intrecci e incastri che tuttavia non rispondono, come invece, per lo più, nel periodo ciceroniano, ad esigenze logiche. Si osservi quest'altro periodo, dove la presenza dei gerundi è soverchiante, il loro valore ambiguo e perciò il loro reciproco rapporto indefinito: « Il che udendo i fratelli e accorgendosene, avendonela alcuna volta ripresa e non giovando, nascosamente da lei fecero portar via questo testo; il quale non ritrovando ella con grandissima instanzia molte volte richiese, e non essendole renduto, non cessando il pianto e le lagrime, infermò » (20). Non c'è dubbio che in siffatte strutture periodiche sia concorso il lungo studio dei classici latini, che tanto servì ad arricchire il lessico e le risorse sintattiche del volgare. Ma la struttura del periodo classico e spesso postclassico fu vista attraverso il gusto retorico medievale, che apprezzava certe *figurae elocutionis*, specialmente quelle ritmiche e simmetriche, e proprie dell'*ordo artificialis*, più che l'architettura logico-semantiche, sì che del modello antico passò nel prodotto medievale piuttosto l'*ornatus* che la consequenzialità.

Ho accennato poco sopra all'inversione dell'ordine progressivo delle parole. La più avvertibile è quella del verbo, escludendo però la posposizione dell'ausiliare, di uso assai frequente e quindi non propriamente stilistico. Ecco alcuni casi in frase principale: « ... infino alla mattina seguente trapassò » (6); « ciò che veduto aveva la passata notte d'Elisabetta e di Lorenzo raccontò » (7); « ...Lorenzo, che di ciò niuna guardia prendeva, uccidono e sotterrarono » (8); « La giovane... amaramente pianse » (14); « quanto più tosto poté là se n'andò » (15); « sopra essa lungamente e amaramente pianse » (17); « più volte da' suoi vicini fu veduta » (19). Ed ecco casi in frase dipendente: « che tutti i lor fatti guidava e faceva » (5); « acciò che né a loro né alla sirochia alcuna infamia ne seguisse » (7); « E in tal disposizion dimorando... » (8); « quella [la testa] in uno asciugatoio involupata,

e la terra sopra l'altro corpo gittata... » (16). E si notino effetti chiaslici: « Non tornando Lorenzo, e Lisabetta... i fratei domandandone » (10); « non restando di piagnere e pure il suo testo adimandando » (23). Infine gli effetti di separazione degli elementi, normalmente contigui, di un costrutto mediante intercalazione di elementi ad esso non pertinenti: si veda nel paragrafo 8 « così cianciando e ridendo... come *usati erano* » e nel paragrafo 9 « spesse volte *eran* di mandarlo da torno *usati* ». Inversioni e strutture chiasliche possono aversi anche con altre parti del discorso, per esempio con l'avverbio: si vedano « assai bella e costumata » (4), « molto solitario e rimoto » (8) appetto a « bellissimo e odorifero molto » (19) e « assai bello della persona e leggiadro molto » (5).

Una così attenta e intensa cura della collocazione delle parole non poteva essere un fatto di incondizionata ricerca ritmica e melodica, perché necessariamente implicava un continuo confronto e cimento con l'« ordine naturale » e con le attese informative generate da questo nel lettore, quindi una distribuzione insolita dell'informazione con insoliti effetti di senso. Prosatore perciò altamente saputo ed elaborato, l'autore del *Decameron*. Ma bisogna guardarsi — è bene ripeterlo — dal confinarlo entro un unico registro stilistico; errore in cui è incorso chi lo ha accusato di una colpa da lui comunque non commessa: di avere ciceronianizzato la prosa letteraria italiana. C'è sì, nel *Decameron* (e ancor più in altre opere del Boccaccio), il prosatore solenne e macchinoso, il cui periodare, così lontano dal nostro, non è di facile e neppure di gradevole accesso, come una partitura talmente complessa da non essere eseguibile a prima vista. Ma c'è anche — è superfluo citare la novella di ser Ciappelletto, quelle di ambiente fiorentino e altre — un maestro del narrare icastico e incalzante, dello stile dialogico, di un parlato-scritto volutamente municipale eppur sempre studiatissimo; tutti registri che il Boccaccio non solo vigilmente domina ma avvicenda, a seconda dei temi e dei livelli, all'interno di una stessa novella. Perciò è utile e insieme onesto, nei riguardi del nostro autore, che anche a proposito della novella di Lisabetta, dopo averne individuato alcuni dei congegni sintattici che la contrappongono al nostro senso linguistico e al nostro gusto, noi passiamo dall'analisi alla sintesi per accertare: 1) se in questa novella esiste un solo registro sintattico-stilistico, e quindi è fondata l'impressione di monotonia che il lettore ne riceve; 2) qual è la ragione stilistica — partendo dalla presupposizione di una scelta consapevole dell'artista — del-

la prevalenza di una certa strutturazione sintattica, di quella appunto che rende la nostra novella una delle meno accettabili e quindi fruibili dal lettore sprovveduto.

5. Cominciamo col leggere l'inizio della novella. « Erano adunque in Messina tre giovani fratelli e mercatanti, e assai ricchi uomini rimasi dopo la morte del padre loro, il quale fu da San Gimignano; e avevano una loro sorella chiamata Elisabetta, giovane assai bella e costumata, la quale, che se ne fosse cagione, ancora maritata non aveano. E avevano oltre a ciò questi tre fratelli in un lor fondaco un giovinetto pisano chiamato Lorenzo, che tutti i lor fatti guidava e faceva; il quale... » (4-5). Ci fermiamo, perché da qui in avanti cominciano le strutture plurincassate, a scatola cinese, quindi gl'incisi e i gerundi stratificati. Fin qui, invece, tre enunciati coordinati, reggenti (salvo un caso) subordinate relative di primo grado; le parole hanno l'ordine progressivo (determinato + determinante), quindi naturale al volgare, eccetto il participio passato *rimasi*, posposto al suo determinante, e il verbo di due relative, collocato in fondo alla frase, fatto però non raro nel caso dell'ausiliare. Si deve anche notare, nel primo e nel secondo enunciato, la posposizione del soggetto: « Erano... in Messina tre giovani fratelli... »; « E avevano oltre a ciò questi tre fratelli... »; ma nel primo, trattandosi di frase esistenziale, la posposizione del soggetto è di regola (si pensi all'invalsa formula fiabesca del « C'era una volta... »), nel secondo la formulazione del soggetto, logicamente superflua, è un fatto di ripresa, quindi uno stilema tipico del narrare, che nella lettura ad alta voce può essere pronunciato come inciso apposizionale. I tre enunciati dell'inizio sono dunque coordinati e piani, ma non inconditi: in poche righe, articolate da costrutti apposizionali e relativi che distribuiscono opportunamente l'informazione d'impianto, ci sono, come in un prologo, tutte le premesse della narrazione. La dominanza del tempo imperfetto ci presenta infatti una situazione, che precede gli eventi e fa loro da sfondo; quando essi si verificheranno, comincerà la narrazione, il cui decollo è semanticamente segnato dal passato remoto dello specifico verbo *avvenire*: « avvenne che egli [il giovinetto pisano Lorenzo] le incominciò stranamente a piacere » (5). Ed è proprio nella narrazione, divisa in due campiture di quasi eguale ampiezza dal discorso del morto Lorenzo, che la struttura del periodo si fa complessa, involuta e, per il lettore moderno, prolissa e raggelante; una struttura che si allontana da quella lineare e progressiva di

tipo romanzo per recuperare gl'incastri, le spirali, le inversioni di quella latina, nel gusto però di una ridondanza medievale.

Ma si legga attentamente il discorso di Lorenzo, aperto dal vocativo e svolto in tre coordinate simmetriche, battenti sui verbi al tempo presente, che anche per la loro collocazione finale costituiscono martellati culmini semantici e chiavi dell'evocazione spettrale; chiuso infine da due passati remoti che suggellano l'irrevocabilità della vicenda sanguinosa, mentre il congedo del morto trapassa in un indiretto che trasforma il parlato in narrato, conseguendo sintatticamente un effetto di dissolvenza: « " O Lisabetta, tu non mi fai altro che chiamare e della mia dimora t'attristi e me con le tue lagrime fieramente accusi; e per ciò sappi che io non posso più ritornarci, per ciò che l'ultimo dì che tu mi vedesti i tuoi fratelli m'uccidono ". E disegnatole il luogo dove sotterrato l'aveano, le disse che più nol chiamasse né l'aspettasse, e disparve » (13). Ebbene, dopo la lettura di questo brano magistrale noi dubitiamo che il suo autore possa aver costruito gli altri senza una ragione stilistica che ce li motivi formalmente, primo passo — almeno per noi — a motivazioni ulteriori.

Ecco la ragione, e la relativa chiave di lettura, che noi proponiamo. Per narrare, il Boccaccio dispone di due canali d'informazione: il canale eventivo e il canale circostanziale. Il primo, servito da lessemi verbali (spesso semaforici: *avvenire*), da tempi e da avverbi designanti l'evento, porta avanti la narrazione; il secondo, servito da gerundi, da participi, da frasi o locuzioni modali, lo prepara e motiva. Generalmente in ognuno dei vasti e complessi periodi sono presenti i due canali, che vi hanno vario sviluppo e vi sono più o meno complicatamente alternati o intrecciati. Un primo esempio, proprio nell'avvio narrativo: « il quale [cioè il giovane Lorenzo] essendo assai bello della persona e leggiadro molto, avendolo più volte Lisabetta guatato [fin qui, tutto preposto, il canale circostanziale], avvenne che egli le incominciò stranamente a piacere [canale eventivo, introdotto dallo specifico verbo *avvenire* e tutto posposto] » (5). Poco più avanti un esempio del controtagliarsi e intrecciarsi dei due canali: « e sì andò la bisogna [canale eventivo] che, piacendo l'uno all'altro igualmente [canale circostanziale], fecero di quello che più desiderava ciascuno [canale eventivo] » (5). Ecco ora due periodi in cui il canale circostanziale è soverchiante: « Non tornando Lorenzo, e Lisabetta molto spesso e sollecitamente i fratei domandandone, sì come colei a cui la dimora lunga gravava, avvenne un giorno che, domandandone ella molto instantemente, che l'uno

de' fratelli disse: " Che vuol dir questo? ... " » (10); e più avanti: « Il che udendo i fratelli e accorgendosene, avendonela alcuna volta ripresa e non giovando, nascosamente da lei fecero portar via questo testo; il quale non ritrovando ella con grandissima istanza molte volte richiese, e non essendole renduto, non cessando il pianto e le lagrime, infermò » (20). In periodi come questi l'operazione di trasferire nel canale circostanziale gran parte della materia che potrebbe appartenere al canale eventivo produce una ipertrofia ed una compattazione del momento preparante e motivante a tutto scapito del momento narrativo, che risulta ridotto, frenato, talvolta quasi bloccato. Altra volta invece constatiamo la preponderanza del canale eventivo: « Quivi con questa testa nella sua camera rinchiudasi, sopra essa lungamente e amaramente pianse, tanto che tutta con le sue lagrime la lavò, mille basci dandole in ogni parte. Poi prese un grande e un bel testo, di questi ne' quali si pianta la persa o il basilico, e dentro la vi mise fasciata in un bel drappo; e poi messavi sù la terra, sù vi piantò parecchi piedi di bellissimo basilico salernetano, e quegli da niuna altra acqua che o rosata o di fior d'aranci o delle sue lagrime non innaffiava giammai » (17). Qui lo scrittore ha sentito il bisogno di distendere il suo discorso in modo che seguisse una per una le operazioni pietose e amoroze della donna; non così poco prima, nella precipitosa decapitazione del cadavere: « ... con un colpo il meglio che poté gli spiccò dallo 'mbusto la testa, e quella in uno asciugatoio involuppata, e la terra sopra l'altro corpo gittata, messala in grembo alla fante, senza essere stata da alcun veduta, quindi si dipartì e tornossene a casa sua » (16); dove le azioni più importanti e impressionanti vengono compattate in quella serie di participi assoluti per fare emergere l'evento minimo ma liberatorio, la fuga verso casa; e dove altresì la posposizione dei participi, e quindi l'ordine logicamente regressivo (determinante+determinato), anziché rallentare, come spesso fa, accelera i processi per martellarne il risultato perfettivo.

Tra le narrazioni del Boccaccio questa è certo una delle più « gelate », perché oltre ai consueti effetti di legato prodotti dai bilanciamenti, dalle riprese e dagli altri uncinamenti anaforici, l'evento vi è sommerso dalla circostanza. Ritengo questa constatazione utile, se non essenziale, a chi voglia, oltre che penetrare con curiosità e con gusto, invece che con fastidio, il segreto formale di questa novella, cercarne le ragioni sostanziali e magari riconnetterlo a ciò che di acuto e di profondo hanno detto i « moltiplicatori » di questo testo che mi hanno preceduto.