



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Echi decameroniani nell' "Orlando furioso"

Relatore
Chi.mo Prof. Guido Baldassarri

Laureanda Martina Verzini
n° matr.1109379 / LMFIM

Anno Accademico 2016 / 2017

Ai miei genitori

Introduzione

L'*Orlando furioso* è, per utilizzare le parole di Pio Rajna al termine del suo monumentale (e celeberrimo) saggio critico dedicato alla raccolta delle sue fonti, «un tutto sommamente complesso»¹: la molteplicità di modelli, contaminazioni e suggestioni che si intrecciano nella straordinaria e variopinta tela della creazione ariostesca è per l'appunto un dato innegabile.

La minuziosa e difficilmente integrabile indagine del Rajna mostra, accanto alle relazioni con la precedente materia epico-cavalleresca (primo tra tutti, il debito dell'Ariosto nei confronti dell'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo) risalente sin dalla tradizione dei cantari medievali e dei romanzi del ciclo carolingio e bretone, numerose memorie letterarie tra antichi e moderni.

I riferimenti ai classici spaziano dai poemi omerici (che Ariosto ben conosceva in traduzione latina) alle opere dei poeti e storici della romanità antica, quali l'*Eneide* di Virgilio, le *Metamorfosi* e le *Eroidi* di Ovidio, la *Farsalia* di Lucano, i *Carmi* di Catullo, passando poi per autori quali Apuleio, Valerio Massimo, Seneca e Giustino.

Per quanto riguarda invece i numerosi modelli più prettamente “moderni”, oltre alla già citata primaria fonte boiardesca, spiccano Dante (in particolare in merito alla stessa idea “cosmica” del poema e al senso di “viaggio” reale e narrativo che si racchiude all'interno dell'opera), Petrarca (soprattutto dal punto di vista linguistico), Sannazaro (la cui *Arcadia* è ripresa nella descrizione del paesaggio bucolico che fa da cornice agli amori di Angelica e Medoro) e il Boccaccio, specialmente per quel che concerne la tradizione novellistica risalente al suo *Decameron*.

Quest'ultimo autore ha tuttavia goduto di scarsa attenzione nel panorama novecentesco degli studi sull'*Orlando furioso*; in particolare, nonostante il saggio di Rajna testimoni come il *Decameron* abbia fornito al *Furioso* spunti tematici più o meno rilevanti, le analisi dei rapporti tra le due opere sono state ridotte per lo più a

¹ RAJNA 1975, p. 606.

osservazioni isolate e fortuite, occasionalmente generate in lavori critici miranti a sostenere congetture differenti².

Lungi dalla pretesa di voler integrare l'elenco di fonti individuate dal Rajna, il presente elaborato intende dunque mettere in luce come elementi decameroniani, da un punto di vista tematico e non linguistico, siano presenti nel *Furioso*, e di conseguenza come il *Centonovelle* vi abbia fornito spunti più o meno rilevanti, in particolare per quanto riguarda la forte componente novellistica presente all'interno del capolavoro ariosteo, che sarà oggetto di indagine per parte consistente del lavoro.

A questo scopo, sarà necessario un primo capitolo, la cui parte iniziale di carattere preliminare, una volta tracciata una breve panoramica sulla nascita della novella in Italia, mirerà a portare in rilievo la codificazione del genere novellistico, (prima incerto e indefinito) attuata dal Boccaccio, e l'importanza che il suo *Decameron* ha rivestito nella storia letteraria e nella tradizione novellistica italiana a lui posteriore, sino al Cinquecento.

Giunti a questo punto, ci si concentrerà sul *Furioso* e in particolare sul "criptonovelliere" in esso contenuto, di cui si analizzerà il ruolo all'interno dell'opera e come il modello decameroniano abbia influito sulla sua impostazione.

Il secondo capitolo, di carattere più analitico e testuale, verterà ad individuare le suggestioni decameroniane (e di conseguenza, ad analizzare come esse vengano utilizzate) all'interno delle ultime tre novelle del *Furioso*, definite dai critici "boccacciane" per l'affinità degli schemi in esse contenuti con quelli delle celebri novelle di infedeltà coniugale; ovviamente, data la diversa natura dei due testi, l'uno in prosa e l'altro in ottave, il confronto non sarà di carattere linguistico-stilistico o strutturale, ma si concentrerà sui riscontri a livello di situazioni, schemi e motivi narrativi.

Il terzo e ultimo capitolo abbandonerà invece l'ambito novellistico per concentrarsi su un episodio della "trama portante" del *Furioso*, e precisamente quello che mette in scena la "gara di cortesie" di Ruggiero e Leone: tale sequenza, la più ampia tra le "giunte" della terza edizione del capolavoro ariosteo, ricalca in più punti, come si

² Cfr. SANGIRARDI 1992, p. 25.

vedrà, la trama di due novelle della decima giornata del *Decameron*, ossia quella che intende celebrare gli Spiriti Magni.

In questo contesto, gli echi decameroniani presenti nell'episodio verranno confrontati oltre che dal punto di vista narrativo, anche tematico su quanto concerne il ruolo dell'amicizia e della cortesia.

Avvertenze

Per le citazioni dall' *Orlando furioso* (*Of*) si è fatto riferimento all'edizione del poema a cura di Emilio Bigi, riproposta per le cure di Cristina Zampese nella collana "BUR" dell'editore Rizzoli: Ariosto L., *Orlando furioso*, introduzione e commento di E. Bigi, Milano, 2016 (1ed. 2013).

Dei passi citati si dà sempre il canto (numero romano), seguito da ottave e verso (in cifre arabe).

Per le citazioni dal *Decameron* (*Decam.*) si è fatto riferimento all'edizione curata da Amedeo Quondam (introduzione e note), Maurizio Fiorilla (nota al testo) e Giancarlo Alfano (scheda dell'opera e notizia biografica) nella collana "BUR" dell'editore Rizzoli: Boccaccio G., *Decameron*, Milano, 2013.

Dei passi citati si dà sempre la giornata (numero romano), seguita da novella e capoversi (in cifre arabe); vengono indicate con le sigle *Pr.*, *Intr.* e *Concl.* il Proemio, le Introduzioni alle giornate e le Conclusioni.

CAPITOLO PRIMO

IL “NOVELLIERE” DEL *FURIOSO*:
PARADIGMI BOCCACCIANI

1.1. Caratteri preliminari della novella italiana

1.1.1. Premessa

Il genere novellistico, nel momento in cui il *Decameron* di Giovanni Boccaccio prorompe nel panorama letterario trecentesco, è ancora lontano da un'appropriata definizione teorica e soprattutto terminologica, data la sua lunga gestazione nell'area romanza dell'Europa medievale; quest'imprecisione volontaria nel codificare il genere è condensata, all'interno del capolavoro boccacciano, già nel suo celebre proemio:

[...] intendo di raccontare cento *novelle*, o *favole* o *parabole* o *istorie*
che dire lo vogliamo [...] ³

Tale formulazione, indicante tutta l'incertezza della codificazione del genere della novella⁴ a cominciare dalla scelta unanime di un'adeguata terminologia, è forse il più efficace espediente introduttivo al tema e al suo lungo processo evolutivo a partire dai generi medievali del *sermo brevis*⁵ fino a ciò che noi oggi chiamiamo "racconto".

Come fa notare Picone,

la codificazione del racconto medievale nella novella italiana (dal *Novellino* al *Decameron*) costituisce il punto di arrivo di un processo letterario non monogenetico ma poligenetico. Alle origini della novella non

³ *Decam.* Pr. 13.

⁴ A tale proposito, Segre riporta come la voce dell'*Enciclopedia Italiana* sulla novella inizi, sintomaticamente, con una dichiarazione d'impotenza: « Impossibile definire con sufficiente precisione la novella, che nei vari tempi e paesi assume aspetti diversi ». (SEGRE 1993, P. 109)

⁵ Cfr PICONE 1989, p. 119.

sta cioè una forma specifica di narrazione breve, ma una costellazione di forme, una molteplicità di fonti.⁶

Il processo letterario che conduce alla novella passa quindi non solo dalla narrativa breve medievale,⁷ ma anche da quella lunga della *chanson de geste* e del *roman cortese*,⁸ attingendo quindi da una tradizione narrativa tanto ricca quanto vasta, e avvalendosi allo stesso tempo di connotazioni proprie, uniche: in questo modo, la novella può vantare di vere e proprie “novità” rispetto al racconto tradizionale, così da riuscire a consolidarsi come istituto letterario veramente moderno⁹.

1.1.2. Dalla *narratio brevis* medievale alla novella

Il passaggio dai generi minori della *narratio brevis* medievale (la *legenda*, l'*exemplum*, il *lai*, il *fabliau* e la *vida*) al genere maggiore della novella italiana, implica un progressivo perfezionamento e una conseguente regolarizzazione di tutti gli elementi retorici e stilistici che li costituivano¹⁰: la novella italiana quindi deve essere considerata

⁶ PICONE 1989, p. 119.

⁷ Le principali forme della *narratio brevis* in volgare sono cinque: 1- la *legenda* (breve racconto agiografico che ha come tema la vita di un santo o di un martire); 2- l'*exemplum* (breve racconto moraleggiante che raccoglie alcuni momenti della vita di un santo o di un martire o di un uomo qualunque alle prese con le tentazioni diaboliche, da cui il lettore può trarre insegnamenti di vita); 3- il *lai* (prima realizzazione profana in lingua d'*oïl*, il cui merito è attribuito a Maria di Francia, la quale fonde temi celtici e cortesi, provenienti dai coevi romanzi bretoni); 4- il *fabliau* (breve racconto in lingua d'*oïl*, che si contrappone al *lai* per la visione deformata, comica e burlesca della società cortese che esso presenta); 5- la *vida* (breve racconto in prosa di provenienza occitanica che si propone di divulgare la vita e le opere dei trovatori). Si vedano SEGRE 1993 pp. 109-110 e MALATO 1989 pp. 13-18

⁸ Cfr. PICONE 1989, p. 119; in nota 3 alla pagina, Picone riporta che la segmentazione in serie discreta di episodi indipendenti, nella narrativa “lunga” dei romanzi cortesi, e il conseguente coinvolgimento nella formazione del genere novellistico, sono dimostrati da SEGRE 1974, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, pp. 79-86.

⁹ Cfr. PICONE 2008, p. 12.

¹⁰ Essi sono: A) La *brevitas* [...] il tempo del racconto è vissuto come unità e tende a ridursi a un punto [...], nel “motto” risolutore. B) La *delectatio*. Il racconto aspira a intrattenere il pubblico divertendolo, [...] implica la presenza di un atteggiamento fondamentalmente comico [...]. C) La *linearità*. Il racconto svolge un'azione narrativa in progressione lineare [...], l'attenzione del pubblico si concentra quindi, e si esaurisce, nel racconto. D) La *vanitas*. Nel racconto il senso espresso dalla narrazione non è storico, né morale, né religioso, ma mondano [...], tipico dei *fabliaux* (cfr. PICONE 2008, p. 13); come inoltre riporta anche Alfano, fondamentale per una definizione retorica del racconto

non in maniera isolata ma in seno a un sistema generale di narrazioni brevi, cristallizzatesi in un certo momento in opere novellistiche vere e proprie, anche se sempre portatrice di una caratterizzante eterogeneità relativa a un continuo fruire delle diversità delle condizioni storiche, geografiche e di mentalità¹¹.

La *narratio brevis* (con i suoi generi minori) in lingua romanza prende vita e forma nel nord della Francia alla fine del XII secolo, in contrapposizione alla cosiddetta narrativa “lunga” rappresentata inizialmente dall’epica e dal romanzo cavalleresco con tutta la sua ricchissima tradizione letteraria. Mentre i temi della *chanson de geste* e del romanzo cortese consistevano in storie “lontane”, trattanti le antiche origini di una nazione, le imprese mitiche e le epiche battaglie di eroi leggendari, la novità della narrativa breve, con i suoi sottogeneri, è quella di accogliere invece tematiche più “vicine”, in grado di porre il pubblico allo stesso livello delle storie proposte, storie brevi, prevalentemente orali e di carattere umile e popolare, raccontate dai giullari in piazza o dai commensali a tavola¹².

Le condizioni culturali in cui prendono corpo i generi minori della *narratio brevis* nel contesto degli altri generi letterari sono perciò quelle, in accordo con gli studi di Picone, della marginalità, ovvero

il senso di inferiorità letteraria che posseggono emittenti e riceventi di quel messaggio narrativo, rispetto a quelli di altri messaggi (epico, lirico, romanzesco). [...] In una società gerarchizzata come quella medievale, la condizione di marginalità conduce sì all’esclusione e all’instabilità, ma suscita anche l’interesse e l’attrazione. Fattori questi che renderanno possibile il processo di recupero all’area della letteratura alta delle forme narrative brevi; creando in tal modo le premesse della loro “paginazione”, del loro passaggio cioè dai margini verso il centro della pagina culturale.¹³

medievale risulta essere anche la teoria dei *tria genera narrationum*, da cui gli elementi sopra ricavati derivano (cfr ALFANO 2014, p. 22 e PICONE 2008)

¹¹ Cfr. WETZEL 1989, p. 267.

¹² A tal proposito, Picone aggiunge: «I tratti distintivi, ad esempio del *narratif bref* oitanico, dal *lai* al *fabliau* [...] sono il risultato da una parte delle esigenze di un pubblico, più che popolare o poco raffinato, aleatorio e desideroso di essere immediatamente gratificato, e dall’altra delle imitazioni, oggettive e soggettive, ambientali e culturali, che segnano il lavoro degli autori, per lo più giullari o menestrelli». (PICONE, 2008, pp 14-15)

¹³ *Ibidem*.

Processo, quest'ultimo, che si coronerà con la codificazione della novella italiana una volta distintasi dall'eterogenea "narrazione di tipo novellistico" (che sussume appunto tutti i microgeneri della *narratio brevis*) e assunta, data la vitalità a partire dal Duecento, a vero e proprio genere¹⁴.

1.1.3. La nascita della novella italiana

La novella così designata si afferma dunque in Italia tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo e, come illustra Segre, è lecito separarla da tutte le narrazioni novellistiche precedenti¹⁵, in quanto oramai avvenuta una vera e propria rottura rispetto all'*exemplum* e alla maggioranza dei vari generi della *narratio brevis*, consistente nell'eliminazione quasi generalizzata della moralità¹⁶, nell'introduzione degli effetti di realtà¹⁷ e nel potenziamento del motto¹⁸.

Prima di Boccaccio, il grande codificatore della novella italiana con il suo *Decameron*, è tuttavia il *Novellino* a offrire lo stadio aurorale del genere, utilizzando per

¹⁴ Cfr. SEGRE 1993 ; a questo proposito, Segre abbozza una definizione minima di novella: «..una narrazione breve generalmente in prosa (a differenza dal *fabliau*, dal *lai* e dalla *nova*), con personaggi umani (a differenza dalla favola esopica) e contenuti verosimili (a differenza dalla fiaba) ma generalmente non storici (a differenza dell'aneddoto), per lo più senza finalità morali o conclusione moraleggiante (a differenza dall' *exemplum*).» (SEGRE 1993 p.110)

¹⁵ Interessante è la parentesi di Segre riguardo agli ostacoli incontrati nel periodo di formazione del genere *novella*: « ..Alludo alla contrapposizione al genere *romanzo*, che indubbiamente è molto vicino, perché narrativo, e, sempre più decisamente dopo il Duecento, prosastico.[...] Quando e dove nasce la novella, il romanzo non c'è. La parola *romanzo* indica, nei testi italiani del tempo, i romanzi arturiani.[...] D'altra parte, quando nel Quattrocento la novella si afferma in Francia, il romanzo è lì in piena decadenza. Possiamo dunque dire che, mentre nel secolo XII v'è dialettica, e quasi concorrenza, tra novella e *fabliau*, la novella italiana dal Duecento in avanti, e quella francese nel Quattrocento, si sviluppano nel vuoto del romanzo, che in qualche modo sostituiscono.» (*Ivi*, p. 111)

¹⁶ *Ivi*, p. 114. Molte novelle si risolvono infatti nel puro gusto di narrare: sia quelle di argomento cavalleresco, con la loro patina romanzesca, sia quelle di ambiente contemporaneo, non gravate da un passato d'interpretazione.

¹⁷ *Ibidem.* ; essi vengono ottenuti con localizzazioni precise e verosimili, con riferimenti a personaggi della storia e della cultura anche contemporanea (una lezione che Boccaccio saprà far fruttare).

¹⁸ *Ibidem.* ; « Il potenziamento del motto come soluzione catartica verbale e modernamente antidogmatica di situazioni, che dal motto possono anche essere capovolte. Il gusto del motto, cui Boccaccio dedicherà tutta la giornata sesta, è elemento caratterizzante la cultura italiana del Due e Trecento.»

primo, in l'Italia, l'uso di *novella* come narrazione orale¹⁹, e confermando un impianto prerinascimentale della propria struttura, in quanto

esempio del gusto della borghesia comunale e mercantile e del suo spirito pratico, della valorizzazione dell'ingegno come mezzo di affermazione sociale, e dell'assimilazione del passato cortese e cavalleresco²⁰.

Caratteristiche, queste, che saranno ingredienti fondamentali per lo sviluppo della novella, ma non definitivi, dato il suo continuo mutamento nel panorama letterario, poiché frutto di manifestazioni di vita e di bisogni di una popolazione storicamente definita: si tratta quindi di un vero e proprio fenomeno sociale, e come tale in continua evoluzione.²¹

Per concludere questo rapido excursus sulla nascita della novella, riporto ancora una volta le considerazioni di Segre:

La novella dunque si sviluppa durante una vacanza di generi narrativi prosastici di tenuta letteraria, e con un ritardo che permette di fruire delle novità del gusto e dell'ambiente. [...] la convergenza delle fonti ha fatto sì che la nostra novellistica [...] abbia messo in funzione qualcosa che, più che al

¹⁹ *Novell.*, LXXXIX, «dove si parla d'uomo di corte che “cominciò una novella che no venia meno”» (Segre 1993 p 112).

²⁰ SEGRE 1993, p. 114. Nel citare gli studi di Neuschäfer sui vari affluenti delle novelle boccacciane (*Ivi* p.115), Segre stila un elenco riassuntivo ed esaustivo circa alcune riflessioni riguardo lo sviluppo della novella: « 1) La mancanza, in Italia, [...] del *fabliau*, e perciò di un genere canonico per la narrazione di eventi fittizi e per lo più comici. La novella è la risposta italiana, col ritardo di un secolo, al *fabliau*, che circolava certamente nella penisola [...]. 2) Lo sviluppo, ma solo ai tempi di Boccaccio, del *cantare* in ottave, che in gran parte si concentra su una tematica fiabesca o leggendaria [...], istituendo con la novella un'opposizione affine a quella maturata poi in Inghilterra tra *romance* e *novel*, oltre che un'opposizione verso/prosa che in parte corrisponde [...] a quella tra comunicazione orale e comunicazione scritta. 3) La mancanza, in Italia, del romanzo, solo rappresentato dalle versioni di romanzi francesi in prosa. Così il romanzo cavalleresco può esser liberamente usato come repertorio novellistico, e ciò appare nel *Novellino* più che nel *Decameron* [...]. Il *Decameron*, per contro, accoglie narrazioni che per durata temporale e intreccio degli avvenimenti hanno andamento più di romanzi che di novelle[...]. » (*Ibidem.*).

²¹ Cfr. WETZEL 1989, p.268.

romanzo medievale, si avvicina a quello moderno. Alludo alla sezione integrale della società contemporanea che la pluralità di affluenti favorisce. Una sezione che non riguarda solo la contemporaneità, ma anche i paradigmi validi, pur nella lontananza [...]. I generi letterari, si sa, sono in continuo movimento, anche in rapporto con gli altri generi, [...], ma poi si finirà per riconoscere l'immensa libertà di questo genere che, proprio perché non obbligato a fornire modelli del mondo, è in grado di cogliere, del mondo, infiniti aspetti e giochi e combinazioni, e di potenziare le suggestioni insite in campioni o frammenti di uno sviluppo taciuto.²²

È quindi lecito affermare che la codificazione della novella coincide con l'avvenuta coscienza dell'autonomia letteraria e della dignità artistica del genere-racconto²³, e quindi con la conseguente eliminazione delle condizioni che l'avevano sino a quel momento trattenuto in uno stato di marginalità culturale, arrivando «a racchiudere nel cerchio magico della sua scrittura tutte le potenzialità espressive proprie del racconto tradizionale»²⁴, ad avvalersi di una definizione, di un vero e proprio genere e di prestigio culturale.

²² SEGRE 1993, pp 117-119.

²³ Cfr. PICONE 2008, p. 17.

²⁴ *Ibidem.* ; pregio della novella, continua Picone, è inoltre quello di riprodurre nella pagina scritta le stesse caratteristiche dell'oralità (gestualità, mimica, etc.).

1.2. L'importanza del *Decameron*

1.2.1. Boccaccio codificatore della novella

Nel paragrafo precedente si è tentato di tracciare una breve panoramica sull'origine del genere novellistico, nel quale è emersa la natura multiforme della novella, la sua mutevolezza conseguente alla stretta dipendenza a fattori storici, culturali e geografici e la complessità nel trovarne una definizione.

Posta in bilico tra scrittura e oralità, ricorrendo alle considerazioni di Alfano, la novella appare inoltre

attratta da un doppio fuoco strutturale: da un lato essa sembra doversi destinare a una certa organizzazione formale, a una regolarità di temi e di registri espressivi (è, tra l'altro, un effetto tipico della scrittura, che tende a fissare delle norme che limitino la libertà del parlato); dall'altro essa vive della ricca tipologia della *narratio brevis*, a sua volta oscillante tra la (almeno relativa) stabilità del manoscritto e la labilità della conversazione quotidiana.²⁵

²⁵ ALFANO 2014, p. 21; a dimostrazione di ciò viene riportata inoltre una interessante testimonianza di Petrarca: « Inviando all'amico Giovanni Boccaccio una lettera [...] in cui aveva copiato la sua traduzione latina della novella di Griselda (*Decameron* X 10), Francesco Petrarca spiegava che ne era rimasto talmente avvinto da aver deciso di impararla a memoria per poterla ripetere a piacimento tra sé e sé [...] e per poterla ri-raccontare agli amici riuniti a cena[...]. Petrarca [...] nel momento in cui fissava in latino e per iscritto il racconto dell'amico, non poteva impedirsi un riferimento alle normali pratiche della convivenza[...] che è animata e dal racconto.» (*Ibidem.*) . Una dimostrazione in più, questa, di come l'oralità fosse prerogativa della novella, il cui breve e disimpegnato contenuto appariva ideale per contesti di tipo conviviale: dopotutto, Boccaccio stesso «col massimo impegno letterario e stilistico [...] presenta le sue novelle in una finzione di oralità.» (SEGRE 1993, p. 118)

La novella quindi si conferma un genere “di frontiera”²⁶, a metà strada tra scritto e orale, e in quanto tale necessitante di una codificazione. Ed è con Boccaccio che vengono consegnati alla letteratura italiana e alle letterature europee i parametri di questo genere narrativo, oltre che il primo libro di novelle: il *Decameron*, infatti, «è uno dei testi che hanno potentemente contribuito a plasmare le nozioni che abbiamo ancora oggi di *letteratura* e di *narrativa*.»²⁷

Tale affermazione può tuttavia risultare fuorviante: è infatti doveroso specificare che Boccaccio non deve considerarsi l’“inventore” della novella²⁸ (nel senso di primo autore ad aver usufruito di tale genere narrativo), bensì appunto il suo codificatore, colui che per primo ha individuato norme tematico-formali e statuti strutturali applicandoli in maniera coerente a un certo insieme di testi esplicitamente coordinati²⁹.

Boccaccio, con la sua opera maggiore, ha perciò fornito al panorama letterario italiano ed europeo e alla tradizione una fonte inesauribile di temi, di situazioni e di personaggi, oltre che un modello di prosa letteraria d’invenzione con il quale si scontreranno gli scrittori a venire: il *Decameron* forma quindi « l’orizzonte d’attesa della novella»³⁰, che « quasi tutti i novellieri hanno sempre assunto come punto di riferimento»³¹.

Come sottolinea Alfano,

caratteristica decisiva di questa codificazione è proprio il costante riferimento alla esecuzione del testo narrativo, che risulta così inserito in un contesto più ampio , che prevede l’ascolto, nonché la comprensione e il giudizio su quello che si è ascoltato.³²

L’origine orale della novella è riconosciuta tra l’altro dallo stesso Boccaccio

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ FIDO 1995, p. 14.

²⁸ ALFANO 2014, p. 21; in merito a ciò, è specificato dall’autore stesso come il concetto di “Boccaccio non inventore ma codificatore della novella” sia stato ribadito in più occasioni da Picone.

²⁹ Cfr. *Ibidem*.

³⁰ WETZEL 1989, p. 269.

³¹ *Ibidem*.

³² ALFANO 2014, pp. 21-22.

nel suo mettere in bocca le cento novelle a narratori e narratrici che si esibiscono secondo turni e regole precisi [...]. Col massimo impegno letterario e stilistico [...] presenta le sue novelle in una finzione di oralità.³³

L'autore fiorentino è quindi ben conscio dell'importanza fondamentale dell'ascolto, tratto quest'ultimo derivante dalla tradizione orale del genere narrativo, e dell'imprescindibile rapporto reciproco che il narratore deve avere con il suo interlocutore³⁴;

la novella è sempre (almeno idealmente) immersa nel "discours", suscita una situazione colloquiale, domanda una reazione [...]. Il "discorso" del narratore non si limita a interventi più o meno espliciti nel racconto stesso, la novella è infatti preceduta o seguita da una vera e propria discussione. Per questa ragione, invece di chiamare il genere come "novella", sarebbe più corretto chiamarlo "raccontare o discutere novelle", o più brevemente ancora, "novellare". Inoltre la novella non è soltanto un genere misto [...]: una novella richiede un'altra, un commento provoca una replica.³⁵

Boccaccio dunque circoscrive accuratamente il campo della comunicazione letteraria, così da mettere bene in evidenza la finalità e gli obiettivi della sua opera; il *Decameron* ha un destinatario esterno (le donne) e uno interno (i componenti della brigata). La rappresentazione del raccontare è messa dunque in scena dallo scrittore attraverso la storia della brigata dei dieci giovani, i quali, alternandosi, narrano tra loro delle novelle, e il tutto è racchiuso nel gioco della finzione scenica rappresentato dalla

³³ SEGRE 1993, p. 118.

³⁴ Cfr. STAUBLE 1975 e BRAGANTINI 2003; nella costruzione della cornice decameroniana, il conversare e l'ascoltare appaiono come la ricetta essenziale per una corretta convivenza: «l'enorme e complesso codice dell'ascolto è istituzionalmente legato al racconto» (BRAGANTINI 2003). Inoltre lo stesso quadro esteriore della "cornice"(i palazzi, i giardini, gli ambienti naturali) è stilizzato in maniera fortemente scenografica, da dare l'idea di un teatro (cfr STAUBLE 1975 pp 104-105), paragone, quest'ultimo, che appare sotto la penna stessa di Boccaccio: « le piagge delle quali montagnette così digradando giuso verso il pian discendevano, come ne' teatri veggiamo dalla lor sommità i gradi infino all'infimo venire successivamente ordinati, sempre restringendo il cerchio loro» (*Decam.* VI Concl.)

³⁵ WETZEL 1989, p. 270.

“cornice”: viene offerta in questo modo una rappresentazione tout court del narrare, con narratori e destinatari.

Una delle grandi svolte dell'autore fiorentino è stata inoltre la capacità di inserire nelle sue novelle il carattere della *novitas*³⁶, ovvero il “fatto non conosciuto”, uno dei tratti peculiari della tradizione narrativa precedente, ma allo stesso tempo di superarlo, secondo un principio di riciclaggio e di ri-uso³⁷, giungendo così a una vera e propria “rielaborazione della retorica”³⁸:

la chiave strutturale del genere novellistico si sposta così dal contenuto alla forma, o, per dire meglio: si sposta dal puro materiale narrativo al modo della sua organizzazione [...] la centralità del *modo* significa anche una diversa costruzione del racconto: rispetto alla tradizione breve medievale, Boccaccio parte infatti dalla centralità del personaggio e delle coordinate cronotopiche (cioè dell'intreccio tra tempo e spazio).³⁹

Un nuovo interesse, quindi, sul personaggio, sull'uomo e sulla sua centralità, che porta a quello che Segre ha definito un «atteggiamento tipologico dell'ordinamento»⁴⁰, dove la tipologia « non è tanto tipologia delle novelle, quanto tipologia della vita»⁴¹, poiché i “narratori” del *Decameron*, fuggendo dalla realtà minacciosa della peste, prendono come oggetto, con la strategia complessiva delle cento novelle, tutta la realtà umana.

³⁶ Spiega, Alfano, « al di là della teoria [...], bisogna inoltre osservare che, nel mondo della *narratio brevis*, [...] il lemma “novella” implicava al tempo stesso l'esistenza di un contenuto caratterizzato dalla *novitas* e di un racconto che veicolava quel contenuto [...] il contenuto nuovo era assimilato dentro il tessuto oratorio di un discorso finalizzato all'ammaestramento». (ALFANO 2013, p. 77).

³⁷ ALFANO 2014, p. 22; la teoria esposta è quella di Neuschäfer (1969).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ SEGRE 1993, p. 118.

⁴¹ *Ibidem*.

1.2.2. Teoria della novella boccacciana

Giunti a questo punto, è doveroso tentare di spiegare il significato della tripartizione che il Boccaccio dà al termine “novella” in sede di proemio del *Decameron*, aggiungendo *favole, parabole, istorie*: nel presentare la sua opera ai lettori (o meglio, alle *lettrici*), l'autore dimostra infatti un'incertezza terminologica, da cui emergono, come visto precedentemente, la complessità e l'eterogeneità del genere letterario della narrazione breve.

Certo, Boccaccio ha avuto il merito e il primato di tracciarne i confini nel panorama letterario italiano, codificando di fatto quella che genericamente è chiamata “novella”; tuttavia, la serie di sostantivi utilizzati tradisce la difficoltà dello stesso nel trovare una terminologia adeguata, e allo stesso tempo sottolinea come tutti questi sostantivi possano essere indicati come coerenti nell'amalgama da lui realizzato (e in cui consiste il suo genio unificatore):

Boccaccio stesso ha chiara consapevolezza di questa eterogeneità della sua raccolta quando appunto definisce il termine “novella” – parola ai tempi non molto in uso in senso moderno- con l'aggiunta di « o favole o parabole o istorie». I mutamenti del genere mostrano che qualche volta la tipologia dei racconti chiamati novelle cambia soltanto di dominanze, altre volte invece si evolve in direzione di nuovi generi.⁴²

La genericità delle diverse definizioni ha infatti permesso a Boccaccio di raccogliere il vastissimo patrimonio narrativo medievale in un solo “recipiente” e di tenere insieme con la massima libertà i temi più eterogenei⁴³: *favole, parabole e istorie* risultano perciò coagulate e in qualche modo ri-codificate nella teoria novellistica boccacciana.

⁴² WETZEL 1989, p. 267.

⁴³ Cfr. MENETTI 2003, p. 692.

Vittore Branca ha identificato le “favole” con i *fabliaux* francesi, le “parabole” come “esempi a scopo didattico” e le “storie” come “narrazioni a sfondo storico”⁴⁴; utilizzando queste interpretazioni da un punto di vista “funzionale e strutturale”, secondo il suggerimento di Wetzel⁴⁵, è possibile constatare la presenza dei tre tipi-modello della novella boccacciana: l'*esempio* nella “parabola”, la *beffa* nella “favola” e l'*avventura* nell’ “istoria”⁴⁶.

Favole, parabole e storie sembrerebbero quindi indicare dei sottogruppi di *novelle*, presentando così una sorta di organizzazione tipologica della narrazione breve boccacciana, fondata quindi sulla varietà degli argomenti.

Può essere interessante inoltre ricordare, al fine della giustificazione di questi tre termini come tipologie del suo “nuovo” termine di *novella*, che Boccaccio stesso, una quindicina di anni dopo il *Decameron*, avrebbe scritto quell’impegnativo e talvolta caotico trattato mitologico in latino denominato *Genealogie deorum gentilium*, contenente alcuni capitoli dedicati alla poesia e alla difesa dei poeti.

⁴⁴ Cfr. BRANCA 1976, p 979.

⁴⁵ Cfr. WETZEL 1989, p 272 : in merito a questo, Wetzel riporta in nota 17 del saggio: « se Boccaccio è cosciente della diversità delle sue novelle e se enumera tre forme tradizionali del racconto breve, utilizzate e trasformate nel suo novellare specifico, tuttavia non ci vuol dare un elenco esaustivo di forme elementari del raccontare, [...] ma menziona le tre forme elementari più importanti, con denominazioni tratte dal contenuto e dalla funzione originaria.».

⁴⁶ Il tipo di novella chiamato “parabola” dal Boccaccio, l'ESEMPIO, originariamente è caratterizzato da una struttura che si limita alle funzioni narrative [...] strettamente indispensabili all’illustrazione di una sentenza morale, molto spesso di un proverbio. [...] Nel *Decameron* anche i racconti esplicitamente usati come esempi (si veda “la novella delle papere”) si adeguano a novelle [...]. Il tipo chiamato “favola”, da Boccaccio menzionato in primo luogo e corrispondente al francese “fablel”, è spesso indicato col genere della novella in generale; per evitare confusioni con gli altri tipi di novella si parla piuttosto di BEFFA, utilizzando così un termine che permette di designare la specificità strutturale di questo tipo di novelle [...]. La beffa reagisce con azioni ad una situazione precaria, conflittuale, ma non così disperata da non potersi risolvere con un’azione pronta e ingegnosa, e [...] sanziona e legittima infrazioni a norme sociali e morali, come la sottomissione ai desideri dei prepotenti, alla legge del matrimonio, [...]. Il successo dell’eroe è dovuto nella beffa all’uso di capacità e attitudini nuove, contrastanti con i valori feudali e cristiani [...]; la problematica del caso non viene, nella beffa, risolta, come nella fiaba, da un potere meraviglioso ma dalle forze proprie dell’individuo considerato come essere autonomo [...], e la novella ha così bisogno di una larga esposizione descrittiva di queste capacità, delle attitudini e dei ragionamenti dell’eroe. L’ AVVENTURA (chiamato “storia” dal Boccaccio) è caratterizzata dal susseguirsi di parecchie prove che richiedono piuttosto un reagire che un agire puro e semplice dell’eroe: [...] questa struttura corrisponde all’habitus del cavaliere errante [...]. Nell’avventura trasformata in novella l’eroe reagisce a colpi di fortuna o di sfortuna non soltanto con pazienza e fiducia in Dio o nel meraviglioso. L’eroe astuto è persino in grado di trasformare la sfortuna in fortuna in base alle proprie capacità. (*Ivi*; pp. 273-274).

Come segnala Alfano, Boccaccio, una volta cimentatosi nella stesura del nono capitolo del quattordicesimo libro riguardante l'apologia dell'attività narrativa, ragionando intorno all'assunto che «composuisse fabulas apparet utile potius quam damnosum» (“aver scritto racconti è più utile che dannoso”) nello stesso periodo in cui si dedica a copiare in bella il suo *Centonovelle*, fornisce un'importante definizione etimologica mirante all'attacco dei detrattori dei poeti: questi ultimi non devono essere considerati «fabulosos homines» (“chiacchieroni”) né, ancor peggio, imbrogliatori incantatori, poiché *fabula* risale al verbo *for* (“parlare”), che è principalmente attività collettiva.⁴⁷

Stabilito tale primo principio fondamentale, continua Alfano,

l'autore procedeva affermando che la *fabula* «est exemplaris seu demonstrativa», cioè “è esemplare o dimostrativa”, per cui «amoto cortice, patet intentio fabulantis » (“rimossa la corteccia, si rivela l'intenzione del narratore”). A seconda del gradiente di verità presente nella “corteccia”, secondo Boccaccio risultava possibile distinguere quattro tipi di racconto. Al primo, del tutto falso, vanno ascritte le favole di Esopo; al secondo quelle che hanno una qualche forma di verità, e dunque i miti [...]; al terzo tipo vanno fatte risalire le narrazioni che si avvicinano più alla «hystoria» che alla «fabula», e quindi i poemi eroici e le opere comiche, ma anche quelle di cui [...] Cristo fece di solito uso nelle parabole.⁴⁸

Si può quindi condensare il rapporto semantico che collega gli elementi della terna utilizzata nel *Proemio*, alla luce della classificazione quadripartita delle *Genealogie* e della sequenza a tre tipi del *Decameron*, con la definizione ipotizzata da Lucia Battaglia Ricci: le novelle risulterebbero dei racconti fittizi (*favole*) finalizzati all'istruzione di una verità morale (*parabole*) essendo stati in precedenza sottoposti a un trattamento stilistico e narrativo permettente loro di assumere una pretesa storicità (*istorie*)⁴⁹.

⁴⁷ Cfr ALFANO 2014, pp.22-23.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ivi*, p. 24; Alfano cita BATTAGLIA RICCI all'interno del saggio.

Ricorrendo nuovamente alle considerazioni di Alfano, si può dire che Boccaccio

recuperando sia la riflessione tecnica dei retori antichi e moderni sulla *narratio brevis*, sia la varia produzione di racconti finzionali esemplari e cronachistici, [...] si conferma allora ai nostri occhi come il *codificatore* di un genere che era già presente nell'esperienza narrativa medievale, ma che solo col *Decameron* assume quelle coordinate formali e ideologico-concettuali da cui sarà caratterizzato nei secoli successivi.⁵⁰

Il genio di Boccaccio sta quindi nell'aver stilato una vera e propria teoria della novella, dando così una svolta a un genere ancora indefinito e dai confini non marcati, che, nonostante la sua natura multiforme e in continua evoluzione (complici i fattori storici, geografici e sociologici di ogni popolazione)⁵¹, può ora godere di una struttura basilare che, di fatto, influenzerà l'attività letteraria di quasi tutti i novellieri a venire.

1.2.3. La centralità dell'uomo e l'ironia

Nella *Conclusione dell'autore*, al termine della decima giornata del *Decameron*, Boccaccio, rivolgendosi alle donne-destinatari dell'opera, e chiudendo così il dialogo immaginario inaugurato nell'incipit, fa di nuovo riferimento alla molteplicità dei temi e degli argomenti trattati, attraverso un vero e proprio confronto, con le sue lettrici, sulla poetica che impronta il *Decameron* e soprattutto sulla libertà della narrazione. Dopo essersi soffermato sulla forma e il contenuto delle novelle proposte, ricordandone la destinazione e lo scopo ludico⁵², l'autore insiste con particolare intensità sul rapporto

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Wetzel, come già visto nel paragrafo precedente, sottolinea come «la forma specifica di un genere letterario nasca dalle manifestazioni di vita e dai bisogni di una popolazione storicamente definita», e che quindi non debba essere considerata «creazione di un individuo particolare, ma fenomeno sociale» (WETZEL 1989, p 268).

⁵² Scrive Boccaccio: «Appresso assai ben si può cognoscere queste cose non nella chiesa, delle cui cose e con animi e con vocaboli onestissimi si convien dire, quantunque nelle sue istorie d'altramenti fatte che le scritte da me si truovino assai; né ancora nelle scuole de' filosofanti dove l'onestà non meno che in altra parte è richiesta, dette sono; né tra chierici né tra filosofi in alcun luogo, ma ne' giardini, in luogo di

opera-lettore (o meglio, lettrice), mettendo a punto una vera e propria “teoria della narrazione”: chi legge ha la libertà e la capacità di rielaborare ciò che ogni novella propone, a seconda dei propri gusti e costumi⁵³, e per godere appieno di questo arbitrio, deve essere maturo, consapevole e non influenzabile (“non *pieghevole*”), esattamente come i giovani della “brigata”.

Conviene nella moltitudine delle cose diverse qualità di cose trovarsi. Niun campo fu mai sì ben coltivato, che in esso o ortica o triboli o alcun pruno non si trovasse mescolato tra l'erbe migliori. Senza che, a avere a favellare a semplici giovinette,[...] sciocchezza sarebbe stata l'andar cercando e faticandosi in trovar cose molto esquisite [...]. Tuttavia che va tra queste leggendo, lasci star quelle che pungono e quelle che dilettono legga[...].⁵⁴

Mediante la metafora del campo ben coltivato, il quale può contenere sia erbacce (ovvero i racconti più trasgressivi o scabrosi) che le “erbe migliori”(i racconti più edificanti e di alto valore morale), Boccaccio sottolinea una volta in più come la sua materia sia variegata e come i contenuti possano essere evitati o “raccolti”, a discrezione delle lettrici (a cui suggerisce di usare le “rubriche”), che possono decidere liberamente se avventurarsi tra le ortiche e le sterpaglie o raccogliere le erbe migliori.

Boccaccio non ha scritto il *Decameron* per chi studia e ha domestichezza con materie di un certo spessore, ma per chi ama e per chi, soprattutto, ama leggere; inoltre, ricollegandosi al più volte citato tema della letteratura per “diletto”⁵⁵, lo scrittore rivendica il diritto di scrivere in maniera “leggera e lieve”, ovvero in modo spensierato,

sollazzo, tra persone giovani benché mature e non pieghevoli per novelle, in tempo nel quale andar con le brache in capo per iscampo di sé alli onesti non disdicevole, dette sono.» (*Decam.* Concl. dell'autore, 7). Quella del *Decameron* è dunque una lettura non ecclesiastica o filosofica, ma di svago e divertimento, adatta a una conversazione piacevole e mondana e nata per essere fruita “nei giardini”, in un'atmosfera conviviale; essa inoltre è stata concepita nel momento storico eccezionale della peste, quando la moralità dei costumi era sicuramente in secondo piano rispetto alla necessità della sopravvivenza fisica.

⁵³ Scrive Boccaccio: «Niuna corrotta mente intese mai sanamente parola: e così come le oneste a quella non giovano, così quelle che tanto oneste non sono la ben disposta non posson contaminare, se non come il loto i solari raggi o le terrene brutture le bellezze del cielo» (*Dec.* Concl. dell'autore, 11).

⁵⁴ *Decam.* Concl. dell'autore, 18-20.

⁵⁵ Si vedano il *Proemio* e l' *Introduzione alla Quarta Giornata* del *Decameron*, dove il tema della letteratura per “diletto” è più volte evocato.

ironico, giocoso e gioioso⁵⁶: lo scopo ludico del *Decameron* è evidenziato soprattutto dall'uso di un determinato paradigma tutto umano, quello dell'*ironia*. Come puntualizza Picone,

la distanziamento ironica consente [...] il dominio della parola che [...] si dimostra adatta a risolvere la situazione particolare nella quale è usata, e permette pure il controllo dell'intelligenza [...]. L'ironia, questa marca di nascita del genere-novella, servirà insomma a opporre al livello testuale coloro che riescono ad astrarsi dalla storia nella quale sono immersi, e possono di conseguenza decifrarla, da coloro che stanno dentro la storia, e non arrivano a comprenderla; e al livello della ricezione i lettori sofisticati, perfettamente consapevoli del gioco letterario dell'autore, dai lettori grossolani, incapaci di avvertire tale gioco.⁵⁷

Un paradigma, quello dell'ironia, che si dimostra essere la vera chiave di lettura dell'opera, il solo strumento in grado di codificarla, di permettere davvero di scandagliare l'animo umano in tutte le sue sfaccettature, e di fornire alle lettrici la bussola per consentire loro di orientarsi tra le varie novelle e comprendere il gioco narrativo. Continua Picone:

nel *Decameron* si ricerca una verità soltanto immanente, si vuole conoscere il perché di un certo svolgimento dei fatti o di un dato comportamento delle persone, al fine di formulare un giudizio la cui validità è rigidamente confinata alla dimensione dell' *hinc et nunc* [...]. L'approccio ironico e parodico si pone al livello della storia, e interpreta la realtà umana secondo categorie relative (fortunati/sfortunati, furbi/sciocchi, etc.).⁵⁸

⁵⁶ Cfr. *Decam.*, Concl. dell'autore, 23 « [...] e per ciò, parlato 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 [...]».

⁵⁷ PICONE 2008, p. 21.

⁵⁸ *Ibidem*.

La sequenza delle cento novelle, nella diversa caratterizzazione di genere (favole o parabole o storie), offre così all'autore la possibilità di rappresentare un affresco del mondo senza tralasciarne alcuna sfumatura, e di donare al lettore uno spaccato del tessuto sociale a lui contemporaneo⁵⁹, esplorando tutte le multiformi varietà della vita (senza escludere nessuna categoria e situazione), e indagando su tutti i sentimenti dell'animo umano.

Al centro infatti del capolavoro boccacciano si pone l'uomo, l'uomo con la *u* minuscola, l'uomo generico e non l' *Everyman*, l'uomo lanciato in una *quête* non del divino ma di sé stesso, nella sua grandezza ma anche nelle sue limitazioni, nei suoi aspetti sublimi e tragici ma soprattutto in quelli creaturali e risibili. Questo uomo, su cui si è focalizzata l'attenzione dell'autore, è inoltre un essere afflitto che va consolato.⁶⁰

Una consolazione, questa, che è rappresentata appunto dal libro delle Centonovelle, «dalla modernizzazione, spesso attuata secondo un registro ironico e parodico, della tradizione narrativa romanza, a cominciare dalla stessa *matière de Bretagne* »⁶¹.

Ancora una volta quindi, Boccaccio si dimostra un codificatore del genere novellistico, a cui assegna un vero e proprio “compito”, quello di consolare l'uomo (o meglio, le donne) parlando proprio dell'uomo stesso, ponendolo al centro del suo

⁵⁹ Cfr. ALFANO 2014, p.117: citando Mario Baratto, Alfano scrive che «il capolavoro boccacciano è caratterizzato da un deciso orientamento sul presente», il che significa «muoversi dentro precise coordinate conoscitive, etiche e politiche, che danno ordine al mondo e senso alle esperienze che vi si fanno. E significa inoltre destinarsi al dialogo con una comunità ben definita, di cui si condividono le prospettive culturali». Al di là dei poco numerosi casi in cui la vicenda è ambientata nel passato remoto o in luoghi esotici, la prossimità temporale e spaziale fa sì che i racconti siano «facilmente integrabili nelle strutture concettuali e comportamentali della brigata e delle “lettrici”»; continua poi Alfano, citando questa volta Roland Barthes: «l'allusione al mondo esterno e ai codici di comprensione condivisi da una certa comunità (l'élite fiorentina) produce così “l'effetto di reale”: non l'indicazione referenziale effettiva, ma la rappresentazione del “mondo laffuori”, della realtà storica in cui si vive, filtrata attraverso il riferimento a un universo culturale circoscritto e condiviso, ossia quel “presente” verso il quale l'opera è orientata» (*ivi*, p. 119).

⁶⁰ PICONE 2008, p. 21.

⁶¹ *Ivi* p. 22.

interesse e delle sue indagini: il *Decameron* è insomma un libro nel quale si affabula l'itinerario terreno e ironico dell'uomo⁶². Un itinerario, questo, scandagliato in varie tappe (rappresentate dalle tematiche delle dieci giornate) tutte umane, quali l'Avventura, la Fortuna, l'Amore (e così la morte e la vita) e l'Ingegno (vero *deus ex machina* del Centonovelle), che si realizza secondo due tipologie fondamentali: come astuzia volpina (si vedano le novelle di "beffa" della settima e ottava giornata), o come grandezza leonina (novelle a carattere tragico-idealistico della decima giornata)⁶³.

Un altro grande merito del Boccaccio è stato quindi quello di aver rielaborato le tematiche più esemplari (derivate appunto dagli *exempla*) che già avevano orientato la *narratio brevis* e la novella italiana ai suoi albori (si veda il *Novellino*), i cosiddetti tre *magnalia* (*salus*, *venus* e *virtus*)⁶⁴, in vesti tutte umane e perfettamente integrabili con la società descritta, quali la Fortuna, l'Amore e l'Ingegno.

1.2.4. La funzione della "cornice"

L'opera boccacciana, come è emerso nel paragrafo precedente, individua il suo pubblico ideale non negli ambiti colti ma in chi necessita di svagarsi, attraverso la lettura, dalle pene e dalle afflizioni, soprattutto amorose; in particolare, sono le donne a risultarne il perno e il referente: esse prima di tutto amano, leggono per diletto e consolazione, sognano, fantasticano e inventano.

⁶² Cfr. BRANCA 1990, pp. 93-101.

⁶³ Cfr. PICONE 2008, p. 24; in particolare, Picone afferma che la sesta giornata, in cui «[...]si ragiona di chi con alcun leggiadro motto tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o pericolo scorno» (Bocc. *Dec*, Introd. IV Giornata) si sviluppa una specie di competizione umana per arrivare a pronunciare l'ultima parola, quella che risolve tutte le tensioni ideologiche e narrative. In tal senso, «può essere considerata la radice culturale di tutto il libro, in quanto rappresenta la fissazione della sua ispirazione più profonda: che è quella di dire la parola definitiva sul patrimonio narrativo occidentale» (*infra*).

⁶⁴ Sulla rielaborazione dei *magnalia* nel *Decameron*, Picone spiega: «La tematica della *salus* [...] si può dire che permei di sé tutto il libro, trovandosi inscritta come problema teorico nella cornice (la salvezza dalla peste) e come problema pratico nelle novelle (la svezza di tutta una civiltà in evidente crisi di valori). Anche la tematica della *venus* [...] si propone, fin da subito, come formulazione di un rinnovato codice amoroso, come una moderna *ars amandi*. La *virtus*, [...] rappresenta il vettore che permette di realizzare quella che è l'aspirazione centrale dell'opera: la ricreazione [...] del mondo della narrativa compiuta in dieci giornate». (*Ibidem*).

Boccaccio fa convergere dunque sulla donna le diverse componenti della sua sensibilità artistica nel tentativo di cogliere il centro nodale da cui si dipartono le suggestioni poetiche (donna come musa) e nelle quali avviene il processo della comunicazione letteraria: l'autore, dunque, ne circoscrive accuratamente il campo, così da evidenziare nitidamente la finalità e gli obiettivi della sua opera. Il *Decameron* ha un destinatario esterno (le donne) e uno interno (i componenti della brigata): in altre parole, l'autore mette in scena la rappresentazione del raccontare novelle con la storia dei dieci giovani che recitano vicendevolmente le proprie.

Nella cosiddetta "cornice", ovvero l'espedito strutturale che unisce insieme le cento novelle in una sorta di "superstoria"⁶⁵, i giovani della brigata sono al contempo narratori e ascoltatori/destinatari; Boccaccio è quindi solo l'autore che si limita a trascrivere i racconti dei dieci narratori della brigata, ovviamente nel "gioco" della finzione scenica, con tutto il resto, ossia la storia della "cornice", per il suo pubblico di lettrici.

Boccaccio [...] non solo distingue le funzioni diegetiche dell'autore, ma addirittura le ipostatizza. Già fin dalle prime pagine del Centonovelle vediamo infatti apparire l'Autore, assiso nel suo solenne scranno sapienziale; Autore che chiama sulla scena dieci Narratori [...] i quali, seduti in cerchio su un bel prato, si mettono a rievocare con eleganza e attendibilità fatti e detti riferentesi a una moltitudine di Personaggi, vicini e lontani, presenti e passati, senza però mai mescolarsi con loro.⁶⁶

Il *Decameron* è un'opera «dalla forte coesione testuale»⁶⁷: si tratta infatti di un organismo ben congegnato, costituito da parti che, seppur diverse e caratterizzate da una marcata riconoscibilità individuale, risultano strette da saldi legami sintattici e logici⁶⁸.

⁶⁵ Cfr FIDO 1995, p. 16.

⁶⁶ PICONE 1995¹, p. 35.

⁶⁷ ALFANO 2014, p. 41.

⁶⁸ Cfr *ibidem.*; Alfano aggiunge inoltre che lo stesso Boccaccio, nel suo autografo senile, sottolineò tale aspetto distinguendo lo spazio dedicato alla vita della brigata con maiuscole di differente altezza rispetto a quello riservato alla novella, e, all'interno della quale, tra la frase introduttiva e l'inizio vero e proprio del racconto. (*infra*).

La moderna analisi narratologica applicata al *Decameron* ha fornito almeno un risultato di grande portata ermeneutica: il Centonovelle non è una semplice raccolta di racconti, ma la formulazione di una complessa teoria del racconto. L'opera boccacciana contiene cioè una collezione di cento racconti [...] tenuta insieme da un apparato esegetico che assume la forma di un trattato sull'arte narrativa.⁶⁹

Si può constatare come il Boccaccio abbia apportato una codificazione del genere novellistico, oltre che da un punto di vista tematico, anche strutturale, rendendo così il *Decameron* un vero e proprio punto di riferimento per la tradizione a lui posteriore.

L'artificio letterario della “cornice”, già sperimentato agli albori della tradizione di raccolte di racconti in prosa (si vedano la narrativa orientale e gli *exempla* cristiani⁷⁰) viene rielaborato e codificato da Boccaccio, che ibridandone la dimensione orientale (dialogica e didattica) con la tendenza organizzativa occidentale, ottiene un vero e proprio strumento in grado di offrire all'opera razionalità, sapienza costruttiva e soprattutto equilibrio architettonico⁷¹: in sostanza, la “cornice” deve essere considerata parte integrante della narrazione, uno strumento che permette di percepire il *Decameron* come opera unitaria e non come «un polittico dalle cento sezioni, o un affresco nei suoi multipli riquadri»⁷².

Quella della “cornice” risulta quindi essere la «“storia portante” [...] per mezzo della quale la serie perfetta e conclusa dei cento racconti viene inanellata a formare il

⁶⁹ PICONE 1995¹, p. 36; Picone sottolinea in nota che la tesi esposta sulla “teoria del racconto” è stata svolta da Sanguineti 1975, e perfezionata da De Meijer 1976 (cfr *ibidem*, nota 4)

⁷⁰Cfr. PICONE 2006, pp. 59-74; dal capitolo in questione emerge come la narrativa orientale, specialmente araba e semitica avesse adottato e successivamente trapiantato in Europa una struttura in grado di consentire l'organizzazione di più storie dentro un unico sistema coerente, già molto prima di Boccaccio. Inoltre anche in ambito cristiano europeo era in voga l'usanza di accorpare gli *exempla* mediante astratti criteri di ordinamento, come ad esempio l'ordine alfabetico.

⁷¹ Cfr ALFANO 2000, p. 103; in merito all'importanza della funzione della “cornice” all'interno dell'opera decameroniana, inoltre, Getto definisce riduttivo attribuire a essa una finalità puramente ornamentale, poiché « non ha soltanto una funzione decorativa, ma rappresenta il momento contemplativo dell'arte del Boccaccio di fronte al momento dell'azione che si esplica nelle novelle; e nei confronti della materia fervida e corposa delle novelle, offre al lettore una distaccata e signorile prospettiva» (GETTO 2001).

⁷² QUONDAM 2013, p. 56.

prezioso *liber* della novellistica italiana»⁷³; una storia, dunque, che «alla fine di ciascuna novella, [...] se l'incorpora e la continua commentandola»⁷⁴.

Alla luce di quanto esposto si è potuto precisare il senso dell'opposizione tra cornice e novelle, fra macrotesti e microtesti esistente all'interno del Centonovelle:

mentre la cornice delimita lo spazio del «mondo commentato», espone le occasioni del raccontare, le novelle invece racchiudono lo spazio del «mondo narrato», registrano i racconti veri e propri. In altre parole, mentre la cornice si occupa dell'enunciazione narrativa, del narrare, le novelle invece svolgono gli enunciati narrativi, il narrato. In questo modo la centuria di novelle si trova inserita nel suo contesto storico-pragmatico che non solo ne giustifica la genesi, ma ne permette anche la decifrazione.⁷⁵

⁷³ PICONE 1995¹, p. 38; come riporta lo stesso in nota, la teoria è stata esposta da Muscetta 1972

⁷⁴ *Ivi*, p. 57; la citazione, come segnala Picone in nota 41 alla pagina, appartiene a Weinrich 1964, p. 180.

⁷⁵ *Ivi*, p. 36.

1.3. Dal *Decameron* alle novelle dell'*Orlando furioso*

1.3.1. La lezione boccacciana

Il *Decameron*, come si è visto, ha segnato la narrativa italiana divenendo un vero e proprio modello di prosa letteraria d'invenzione: Boccaccio infatti, codificando il genere novellistico, oltre a consegnare il primo libro di novelle alla letteratura italiana e alle letterature europee, ha gettato solide basi e linee guida (senza dimenticare la fonte inesauribile di temi, situazioni e personaggi) a cui attingeranno i novellieri a venire, i quali assumeranno sempre il Centonovelle come punto di riferimento attribuendo ad esso una forza quasi normativa⁷⁶.

Il *Decameron* è stato di volta in volta definito «un manuale teorico-pratico dell'arte novellistica» (Sanguineti), «un laboratorio di piccole prove narrative, atte a formare un manuale-base per i lettori trecenteschi e per i futuri lettori di novelle» (Bevilacqua), «non una semplice raccolta di racconti, ma la formulazione di una complessa teoria del racconto» (Picone), «riferimento genetico e archetipo fondamentale della novellistica e della sua tradizione» (Surdich).⁷⁷

Nel corso del Quattrocento e specialmente nel Cinquecento, si assiste a una progressiva fioritura del genere novellistico, che vede appunto nel *Decameron* un vero e

⁷⁶ Cfr. WETZEL 1989, p. 269.

⁷⁷ RICCARDI 2006, p. 81; Riccardi fa riferimento rispettivamente a: E. Sanguineti, *Gli "schermata" del "Decameron"*, in *Studi di Filologia e Letteratura II-III dedicati a Vincenzo Perticone*, Genova, Fratelli Pagano 1975, p. 143; M. Bevilacqua, *L'ideologia letteraria de "Decameron"*, Roma, Bulzoni 1978, p. 28; PICONE 1995, p.34; L. Surdich, *Boccaccio*, Bari, Laterza 2001, p. 117.

proprio punto di riferimento⁷⁸, da cui vengono distillate le forme costitutive di questo genere letterario. In particolare, è l'aspetto "colloquiale" della novella a destare l'interesse: come emerge dalla codificazione di Boccaccio, il "discorso" del narratore non si limita a interventi più o meno diretti nel racconto stesso, difatti la novella è preceduta o seguita da una vera e propria discussione⁷⁹ (ovvero i confronti tra i giovani della brigata nella "cornice").

La novella, come emerso nel capitolo precedente «ne richiede un'altra, un commento provoca una replica, si integrano a vicenda, si confermano o si contraddicono o si correggono[...]. Una singola novella è difficile capirla, il senso di una novella si capisce nell'interdipendenza di tutte»⁸⁰.

Da tali considerazioni risulta chiaro come sia in particolare questo concorrere tra le novelle e l'artificio letterario della "cornice" a interessare la narrativa rinascimentale,⁸¹ una narrativa che, come verrà immediatamente illustrato, esordisce nel panorama letterario italiano cinquecentesco come «"incorniciata", ovvero sempre situata in un contesto performativo»⁸².

Il dispositivo della "cornice" decameroniana, il cui ruolo è ben lungi dall'essere meramente esornativo, definisce infatti la chiave di lettura dell'opera, creando così una sorta di campo neutrale in cui è possibile attuare un confronto dei temi proposti dalle novelle, e permettere quindi al lettore di ricavarne il messaggio principale, senza

⁷⁸ Cfr. JAKOBS 2014, pp. 139-140.

⁷⁹ Cfr. WETZEL 1989, p. 270.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ È bene tuttavia ricordare che la forma specifica di un genere letterario non è creazione di un individuo particolare, bensì fenomeno sociale (si veda il par. 1.1.3.); a tale proposito, Wetzel, prendendo in prestito il concetto di "habitus" da P. Bourdieu per descrivere la mentalità che si cela dietro a un fenomeno letterario (cfr. WETZEL 1989 p.268), chiarisce: «Ma i cambiamenti e le numerose varianti testimoniano che si tratta di una relazione molto precaria che reagisce sismograficamente a dislocazioni nell'habitus dell'autore e del pubblico. Non penso solo a mutamenti spettacolari che, in tempo e luogo lontani dal modello e dai cambiamenti dell'habitus come quelli del Cinquecento francese o del Seicento spagnolo, modificano profondamente l'aspetto del genere letterario della novella. Cervantes abbandona la cornice e amplifica estremamente le novelle stesse; i novellieri saggistici della Francia cinquecentesca al contrario fanno proliferare la cornice in combinazione con una riduzione estrema dei racconti in quanto tali. In questi casi l'equilibrio trovato da Boccaccio si rompe sia a profitto della cornice, come pure a profitto delle novelle. E così si formano generi nuovi (i più importanti: il romanzo e il saggio).» (*Ivi*, pp. 270-271).

⁸² BRUSCAGLI 1996, p. 836.

interventi espliciti da parte dell'autore: caratteristica, questa, seppur rielaborata, alla base della tradizione novellistica cinquecentesca.

La più profonda affinità genetica della novella rinascimentale col *Decameron* consiste infatti proprio nell'aver custodito e originalmente sviluppato la natura del modello in quanto "libro di novelle" e non semplice antologia, o repertorio, o magazzino di materiali narrativi disparati. [...] In ciò si deve ravvisare la più profonda ortodossia decameroniana della novella cinquecentesca, e il suo più autentico "boccaccismo": non si tratta di narrare semplicemente una storia, ma di rappresentare l'atto di narrare una storia, costruendole intorno un "teatro" che proietta e anticipa sulla pagina scritta le condizioni di effettiva fruizione dell'opera.⁸³

Dunque, la "lezione" boccacciana più influente per la novellistica rinascimentale sta senza dubbio nel rapporto intercorrente tra "cornice" (che ha la funzione di esprimere le ragioni del narrare e di dare un contesto alle novelle) e racconto, rapporto, questo, fondamentale per fare di un insieme di novelle un'opera unitaria.

Come riporta Bigazzi, «le novelle del *Decameron*, pur ordinate per giornate omogenee e controllate dalla cornice, godono della relativa libertà concessa loro da un autore che si è suddiviso nei suoi novellatori»⁸⁴, quasi a testimoniare la diversità dei punti di vista e dei vari tipi di racconto⁸⁵.

Diviene basilare quindi la presenza di un contesto in grado di concedere un confronto e donare così alle novelle una "ragione di essere" all'interno dell'opera: per concretizzare questa necessità, i confini della "cornice" si fanno via via più sfumati tanto da permettere un amalgama ancora più efficace con le novelle stesse.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ BIGAZZI 2006, p. 69.

⁸⁵ Cfr *ivi* p. 70; Bigazzi racchiude l'emblema di questa diversità nella figura di Dioneo, il più trasgressivo dei dieci novellatori della "brigata": «è appunto il narratore Dioneo che impedisce al cammino ascensionale del *Decameron* [...] di essere veramente lineare alla maniera dantesca: sino alla fine Dioneo rimette tutto in discussione, opponendosi alle soluzioni ideologiche dei suoi compagni.» (*Ibidem*).

Sarà facile constatare come il rigido equilibrio decameroniano si spezzerà nel Cinquecento proprio a favore della “cornice”, talvolta lasciando galleggiare le novelle in un fluire conversativo o all’interno di un’articolata rappresentazione di vita accademica o cortigiana, [...] . In tal modo, il libro di novelle cinquecentesco non semplicemente ibrida il genere novellistico con quello dialogico o trattatistico (il che descrive il fenomeno in termini puramente retorici), ma partecipa della potente spinta della società cinquecentesca a mettersi in scena, a collocare l’atto letterario all’interno di un contesto storicizzato, riconoscibile, contemporaneo.⁸⁶

La novella, quindi, non può più essere intesa singolarmente, come fenomeno isolato e svincolato da qualsiasi contesto, ma assurge a messaggio per il lettore, e in quanto tale diviene un elemento inserito all’interno di uno scenario contemporaneo (e quindi altamente comprensibile per i destinatari) dal quale non può prescindere: questa è la grande lezione di Boccaccio e del suo *Decameron*.

1.3.2. La novella nel poema cavalleresco e il Cinquecento

Nel corso del XVI secolo è dunque l’idea di un novelliere organico su modello boccaccesco a interessare il panorama letterario italiano, in contrapposizione a una tendenza novellistica “spicciolata”⁸⁷ nettamente preferita nel Quattrocento (complice anche una franca antipatia di matrice bembiana verso il genere narrativo) ma ora del tutto minoritaria:

il tipico gene decameroniano della novella “incorniciata” [...] spiega la naturalezza con la quale il genere novellistico si insinua entro generi letterari diversi, che vengono così adibiti alla funzione di scena testuale dell’atto del novellare o, più schematicamente, di “cornice”. Sta di fatto che la prima fortuna del genere novellistico, nel Cinquecento, non si identifica con una

⁸⁶ BRUSCAGLI 1996, pp. 836-837.

⁸⁷ BIGAZZI 1996, p. 22.

fioritura di libri di novelle e neanche, a dire il vero, di prosa novellistica. La novella esordisce invece all'interno del romanzo di cavalleria in ottave, nel *Mambriano* e nell'*Orlando furioso*.⁸⁸

Per comprendere il fenomeno novellistico nell'ambito del romanzo cavalleresco, è necessario fare un piccolo passo indietro e riprendere alcuni passaggi della storia della novella.

Come già trattato nella prima sezione del presente capitolo, giungere a definire una caratterizzazione univoca e assoluta della novella in quanto genere letterario, è impresa ardua se non impossibile⁸⁹: a questa situazione generale, si deve aggiungere il caso particolare della «novella presente nel poema e nel romanzo cavalleresco, la quale sembra sempre in qualche modo voler sfuggire a diverse delle caratterizzazioni che ne sono state date o perlomeno tentate»⁹⁰; considerate anche la mobilità e la complessità degli intrecci narrativi dispiegati nell'intera produzione del poema e del romanzo cavalleresco, la classificazione della novella presenta infatti ostacoli ulteriori, specie nell'infondatezza dell'accostamento del genere novellistico alla sola prosa, come ad esempio la forma della “novella in versi” testimonia.

Riprendendo il breve excursus realizzato da Sangirardi circa gli inserimenti novellistici nei romanzi di cavalleria, si nota che

l'inscription de la nouvelle dans le corps du roman chevaleresque remonte aux grandes compilations en prose d'oïl du XIII^e siècle, du moins si l'on s'en tient à la définition formelle de la nouvelle [...] récit métadiégétique d'une certaine longueur. En effet, l'artifice métadiégétique est largement présent dans le *Tristan* en prose et surtout dans *Guiron le courtois*. Dans ce dernier livre, le

⁸⁸ BRUSCAGLI 1996, p. 839 ; l'autore precisa inoltre che «già Boiardo aveva felicemente innestato la novella nel corpo del romanzo, sfruttando in modo caratteristico la coincidenza tra le suggestioni dell'argentea classicità apuleiana e il modello decameroniano [...]: vale a dire, fermando il flusso della narrazione romanzesca nello spazio chiuso del racconto breve [...], nel quale il contesto cavalleresco si pone nei confronti della novella negli stessi termini della cornice boccacciana.» (*Ibidem*).

⁸⁹ Si veda il par. 1.1. ; alla voce “Novella” dell'*Enciclopedia Italiana* (XXIV p. 995) si legge: «Impossibile definire con sufficiente precisione la novella, che nei vari tempi e paesi assume aspetti diversi». Nell'*Enciclopedia Europea* (VIII p. 143) la si trova catalogata come «breve narrazione in prosa, più raramente in versi, di un fatto reale o immaginario.» (Cfr. FRANCESCHETTI 1989, p. 805.)

⁹⁰ FRANCESCHETTI 1989, p. 806.

réseau des récits métadiégétiques constitue [...] la véritable ossature de l'édifice romanesque [...] et une source très riche d'effets narratifs brillants. Les chevaliers du *Guiron* passent beaucoup de temps à se raconter des histoires, qu'il s'agisse d'expliquer l'origine d'une coutume ou la cause d'une aventure, ou encore de se remémorer leur passé.

L'inserzione della novella all'interno del romanzo cavalleresco risale ai grandi componimenti in lingua d'oïl del XIII secolo, più recentemente se si prende in considerazione la definizione formale di novella [...] come racconto metadiegetico di una certa lunghezza. Infatti, l'artificio metadiegetico è presente in larga misura in prosa, nel *Tristano* e soprattutto nel *Girone il cortese*. In quest'ultimo, il reticolo dei racconti metadiegetici costituisce [...] il vero scheletro della struttura romanzesca [...] oltre che una ricchissima fonte di brillanti effetti narrativi. I cavalieri del *Girone* trascorrono gran parte del tempo a raccontare storie, le quali hanno lo scopo di dare una spiegazione sull'origine di un'usanza o di un'avventura, o ancora, di rimembrare un episodio del proprio passato.⁹¹

Nella prosa risulta quindi non inusuale l'inserimento di novelle come “racconto nel racconto”, attraverso la *metadiegesi* appunto (tecnica permettente una vera e propria «orchestrazione dei punti di vista nel racconto complessivo»⁹² particolarmente cara ad Ariosto per il suo *Orlando furioso*, come si vedrà), in cui i personaggi diventano narratori a loro volta, con lo scopo ad esempio di fornire informazioni su sé stessi o su un dato fatto, mirante a dilettere l'interlocutore (e allo stesso tempo il lettore) o a fornirgli, direttamente o indirettamente, la “chiave” per scoprire o imparare qualcosa su sé stesso e ciò che lo circonda.

Ed a interessare il genere novellistico nel Cinquecento è in particolare quest'ultima funzione della novella, funzione che trova pienamente il suo senso inserita, come già visto, in un determinato contesto storicizzato, presentando così l'opera come una sorta di “novelliere in romanzo”.

⁹¹ SANGIRARDI 2009, p. 117.

⁹² IZZO 2016, p. 375.

Nel caso del poema cavalleresco, è proprio il contesto di cavalleria a rivestire, per la novella, lo stesso ruolo che la “cornice” aveva nel *Decameron* di Boccaccio; «proprio questa tipologia narrativa, della storia breve appaltata a un narratore implicato nella trama romanzesca, e che da questa attende la risoluzione della peripezia novellistica, è quella prediletta da Ariosto nel *Furioso*»⁹³, in cui il contesto cavalleresco non deve figurarsi d’altro canto come evasione dalla realtà della vita: anzi, è attraverso la finzione romanzesca che Ariosto si avvicina ai grandi problemi della sua epoca, con un’attenta riflessione etica sull’uomo, sulla storia e, di riflesso, anche su sé stesso.

⁹³ BRUSCAGLI 1996, pp. 841-842.

1.4. Le novelle del *Furioso* e l'eredità decameroniana

1.4.1. Ariosto e l'arte del narrare

Per la costruzione del suo poema, come è ben noto, Ariosto riprese l'argomento trattato da Boiardo nel suo *Inamoramento de Orlando*⁹⁴ esattamente al punto in cui era stato bruscamente interrotto, ovvero nel momento in cui si compie la fuga di Angelica dal campo cristiano in seguito al caos scaturito dalla vittoria saracena; riallacciandosi in questo modo alla trama di un'opera non solo largamente diffusa e apprezzata⁹⁵, ma anche consolidata da un punto di vista creativo, «nel cui mondo si poteva solo passeggiare»⁹⁶, per usare una bella metafora di Pio Rajna, l'Ariosto

mostrava di non preoccuparsi affatto di trovare per il suo poema una materia che fosse originale e nuova da un punto di vista esterno e contenutistico. Preferiva realizzare la sua più vera novità, la sua profonda originalità umana e poetica all'interno di una materia già di patrimonio

⁹⁴ Ariosto non fu certo il primo ad inserirsi sulla scia del poema boiardesco incompiuto (Cfr. BORSELLINO 1972, p.31). Per la carrellata di autori che si cimentarono in tale impresa, e per le edizioni delle relative opere, cfr. ZATTI 2016, pp. 61-62.

⁹⁵ *L'Inamoramento de Orlando* nasce appunto dalla rievocazione di un repertorio di vecchie storie ricchissime di situazioni narrative affascinanti (l'epica carolingia e il romanzo arturiano) e dalla presenza di un pubblico potenzialmente interessato a fruirne, complice il rinato gusto per la poesia classica: il poeta riesce infatti genialmente ad amalgamare tutti questi ingredienti, trovando così la strada per raccontare la materia popolare conservandone il fascino narrativo e introducendovi infiniti echi di cultura classica. Il grande poema di Boiardo «nacque infatti dal proposito di offrire piacere e diletto a un pubblico che chiedeva una letteratura di consumo e intrattenimento.» (ZATTI 2016, p. 59)

⁹⁶ Cfr. RAJNA 1975, p. 33.

comune, [...] con una sicura coscienza della dimensione radicalmente nuova che egli realizzava [...]»⁹⁷.

In altre parole, il fatto di attingere direttamente da un universo già precedentemente creato e stabilito, quello appunto dell'*Inamoramento* boiardesco, ha permesso ad Ariosto di concentrarsi principalmente sulla sua poetica, sulla messa a punto di una narrativa avventurosa e dinamica, attenta a cogliere l'imprevedibilità e la contraddittorietà della natura e dell'esistenza umana, e di poter sfruttare la sua conoscenza del mondo e degli uomini, complice una vita vissuta al servizio della corte estense, rappresentando così nel poema una realtà armonizzata nei suoi contrasti e nei suoi eccessi.

Ed è proprio il suo genio, frutto di una vocazione letteraria impregnata di un'autentica esperienza vitale, di un'indubbia capacità di azione e di un forte inserimento nella cultura del suo tempo, a permettere una realizzazione di tale scopo, sin dall'uso di una sapiente e sperimentale arte narrativa, la quale vede una perfetta combinazione del carattere romanzesco della struttura generale del poema in relazione al perseguimento di un più ampio disegno epico (disegno che emerge particolarmente nella seconda parte del poema).

«La disinvoltura con cui Ariosto padroneggia la tecnica romanzesca», scrive Zatti, «gli consente di sfruttare al massimo tutte le risorse di un codice espressivo fino a metterne a nudo la pura natura di *fictione*»⁹⁸, mostrandosi quindi un narratore *tout court*, tanto da far considerare ai posteri il suo capolavoro come un vero e proprio romanzo⁹⁹, oltre che ad essere acclamato egli stesso un capostipite del genere; i suoi diritti di primogenitura sono stati riconosciuti dagli scrittori a venire (a cominciare da Cervantes fino al “nostro” Calvino¹⁰⁰) nella rappresentatività umana dei suoi personaggi, nella

⁹⁷ BINNI 1968, p. 229.

⁹⁸ ZATTI 1990, p. 13.

⁹⁹ Cfr. SANGIRARDI 2009, p. 121 e BIGAZZI 1994, pp. 47

¹⁰⁰ Calvino stesso definisce l'*Orlando furioso* come uno dei classici divenuto il “suo” libro; in più occasioni infatti, lo scrittore ha dichiarato il suo amore sconfinato per l'Ariosto, vera e propria fonte d'ispirazione per gran parte della sua opera narrativa, oltre che modello interpretativo del reale. A proposito della devozione del Cervantes per il poeta ferrarese, Calvino riporta nella sua rilettura del poema ariostesco un'implicita testimonianza di gratitudine e venerazione del narratore spagnolo verso Ludovico, contenuta proprio tra le pagine del *Don Chisciotte*, quando «tra i pochi libri che si salvano,

figura di un autore-narratore in grado di controllare ironicamente i meccanismi del racconto e di commentare il proprio testo, e nell'intreccio costitutivo tra *novel* e *romance* (cioè tra dimensione realistica e dimensione romanzesca)¹⁰¹.

Ma è soprattutto nella «capacità di tessere una tela multipla per mescolanza di generi, di azioni e di stili, mescolanza che si realizza strutturalmente grazie all'intersecarsi delle varie storie»¹⁰², ovvero alla tecnica dell'*entrelacement*, che Ariosto

si lascia alle spalle il modello narrativo medievale [...], che consiste in una serie di incontri o di avventure rilette dal viaggio del protagonista [...] di esperienza in esperienza; o meglio, lo moltiplica facendone il nuovo modello europeo moderno: tanti personaggi, tante storie che si intersecano.¹⁰³

L'*entrelacement*, ossia la raffinata tecnica «fondata sulla polifonia delle linee narrative, sulla loro indipendenza e sulle continue transizioni dall'una all'altra»¹⁰⁴, inaugurata dal ciclo carolingio con Chrétien de Troyes e già adottata da Boiardo¹⁰⁵, permettendo di interrompere in un punto cruciale il racconto delle avventure di un personaggio per passare a narrare le vicende di altri protagonisti, si dimostra essere l'espedito chiave per la realizzazione di questo "modello": è col prendere coscienza della complessità del reale che si attua nella mescolanza, nei continui mutamenti di direzione e inversioni di prospettiva, che l'educazione del personaggio deve tener conto di una continua rimessa in discussione provocata dall'intersecarsi della sua vicenda con quella altrui.¹⁰⁶ I personaggi, le passioni che li muovono, gli eventi e le circostanze narrate sono tutte coinvolte, in egual modo, nel perenne fluire della narrazione, sempre giostrata dalla calibrata e vigile regia dell'autore.

quando il curato e il barbiere danno alle fiamme la biblioteca che ha condotto alla follia l'hidalgo della Mancia, c'è il *Furioso...*» (CALVINO 1970, p.22).

¹⁰¹ Cfr. BIGAZZI 2006, p. 70.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ PRALORAN 2016, pp. 107-108.

¹⁰⁵ Per una "storia" dell'utilizzo della tecnica dell'*entrelacement* nella narrativa precedente all'*Orlando furioso*, cfr. ZATTI 2016, pp. 81-82.

¹⁰⁶ Cfr. BIGAZZI 2006, p. 70.

Lo stesso Ariosto, «come un artigiano che mentre lavora nella sua bottega, ci spiega i propri procedimenti creativi»,¹⁰⁷ segnala ripetutamente all'interno dell'opera la sua costante presenza e la sua volontà di dominare la poliedricità della materia cavalleresca attraverso un filtro razionale, determinato dalla propria conoscenza del mondo e degli uomini, rappresentando quindi una realtà di fatto armonizzata nei suoi contrasti e nei suoi eccessi; l'utilizzo di una tecnica apparentemente divagante e dispersiva come quella dell'*entrelacement* diventa quindi, con Ariosto, «strumento per dimostrare il suo completo controllo sull'organizzazione del testo»¹⁰⁸ attraverso il proprio sapiente lavoro di narratore onnisciente, non a caso paragonandosi a un tessitore intento a tramare le fila del racconto lavorando su più di un telaio contemporaneamente:

Ma perché fila a varie tele
uopo mi son, che tutte ordire intendo¹⁰⁹

Di molte fila esser bisogno parme
a condor la gran tela ch'io lavoro.¹¹⁰

o a un viaggiatore che non teme di avventurarsi per strade diverse da quella principale:

Or l'altra fantasia, ch'un sentier solo
non vuol ch'i'segua ognor, quindi mi guida
e mi ritorna ove il moresco stuolo
assorda di rumor Francia e di grida, [...] ¹¹¹

¹⁰⁷ CELATI 2016, p. 66.

¹⁰⁸ ZATTI 2016, p. 83.

¹⁰⁹ *Of.* II, 30, 5-6.

¹¹⁰ *Ivi* XIII, 81, 1-2.

¹¹¹ *Ivi*. XIV, 65, 1-4.

o a un suonatore che, per tener sempre vigile l'interesse del suo pubblico, si mantiene continuamente pronto a cambiare il tono e il ritmo della sua musica, indicante, quest'ultimo, il proprio ritmo poetico traducibile nell'inesauribile rinnovo che contraddistingue il ritmo vitale stesso:

Signor, far mi convien come fa il buono
sonator sopra il suo instrumento arguto,
che spesso muta corda, e varia suono,
ricercando ora il grave, ora l'acuto.¹¹²

Dunque il *Furioso*, spesso accusato di disordine e di eccessiva instabilità di motivi e di narrazione, è al contrario regolato da un ordine ben saldo e definito, anche se nel frattempo estremamente volubile¹¹³, coincidente con la complessità del ritmo vitale stesso: la varietà appare la caratteristica dominante della narrativa del capolavoro ariostesco, l'elemento rappresentante il comune denominatore dei vari canti, come vario, molteplice e contraddittorio è il reale.

1.4.2. Gli inserti novellistici del *Furioso*

La varietà, come si è appena trattato, rappresenta quindi l'ingrediente alla base dell'arte narrativa di Ariosto in quanto portavoce non di disordine, bensì di un ordine aperto e duttile, come estremamente energetico ed elastico è il ritmo vitale, che nel *Furioso* vede la sua piena concretizzazione attraverso la tecnica narrativa dell'*entrelacement*.

Ariosto ne fa un uso sapiente e congeniale,

¹¹² *Ivi* VIII, 29, 1-4.

¹¹³ Cfr. BINNI 1968, p. 232.

consapevole di dialogare da un lato con la grande tradizione della letteratura arturiana e, dall'altro lato, con l'originale riutilizzo che ne aveva già fatto Boiardo, con lo scopo di garantire varietà e polifonia al racconto, di generare un gioco di risposdenze interne particolarmente fitto tra i singoli episodi [...]. Come si comprende, quindi, Ariosto carica la tecnica dell'*entrelacement* di molteplici e importanti responsabilità sia per l'orchestrazione del racconto sia per la più complessiva interpretazione.¹¹⁴

Sull'utilizzo dell'*entrelacement* nel *Furioso* sono stati versati fiumi d'inchiostro, miranti nella maggior parte dei casi all'indagine sull'intreccio degli episodi nelle sequenze dei canti; tuttavia è bene analizzare quanto tale fenomeno riguardi in realtà quella che è l'ossatura del capolavoro ariostesco, ossia la costellazione delle novelle, la cui inserzione nel poema, o meglio, nel romanzo del *Furioso*, non è affatto occasionale, bensì calcolata nel sistema: intorno ad ogni novella si organizza infatti un episodio o digressione, fenomeno causante perciò una mescolanza di generi e quindi una concorrenza di prospettive, come la tecnica dell'intreccio narrativo richiede.¹¹⁵

La tendenza della critica è sempre stata, nella maggioranza dei casi, quella di considerare le novelle all'interno dell'*Orlando furioso* quasi come «zone laterali in cui l'artista scarica il suo gusto di narratore puro»¹¹⁶, non appunto come un

corpus da porre in rapporto con la struttura del poema, ma piuttosto come luoghi privilegiati in cui si distilla il significato degli episodi contigui o della sequenza di cui fanno parte, perché apparentemente si limitano a riscriverne i temi in una storia conclusa, raccontata di solito ai personaggi più importanti, in modo da mostrare a loro (e ai lettori) ciò che davvero dà un senso unitario alle avventure altrimenti divaganti dei cavalieri.¹¹⁷

¹¹⁴ TOMASI 2016, p. 65.

¹¹⁵ Cfr. BIGAZZI 1996, pp.19-20.

¹¹⁶ BINNI 1968, p. 301.

¹¹⁷ BIGAZZI 1996, p. 22.

Ed è proprio perché le novelle, all'interno del romanzo ariostesco, consentono ai vari personaggi un "confronto" permettente loro di apprendere qualcosa su di sé dal racconto in cui si "imbattono", che non possono essere dissociate dalla trama e ridotte a nuclei a sé stanti dalle finalità puramente ludiche. E allo stesso tempo, è proprio in virtù della *varietas* che contraddistingue la narrativa del *Furioso*, che le novelle, « in quanto appartenenti a un altro genere che si avvale anche di una differente struttura, sono una componente ricca di "diversità", e il loro insieme non può non avere conseguenze sull'architettura generale»¹¹⁸.

Le novelle che costellano il *Furioso* vengono raccontate ai personaggi o vissute da loro ai margini delle trame principali, presentandosi come novelle di struttura tradizionale (comiche, tragiche, romanzesche, erotiche)¹¹⁹ e niente affatto casualmente inserite nel flusso narrativo: anzi, grazie alla loro mescolanza di generi e registri, si dimostrano perfettamente sintonizzate nel sistema dell'*entrelacement*, oltre a riscontrare una propria logica in grado di offrire una corrispondenza con la "trama portante" secondo il modello decameroniano, come verrà subito esposto, consentendo poi una continua rimessa in discussione dell'educazione del personaggio coinvolto, a causa dell'intersecarsi della sua vicenda con quelle altrui.

1.4.3. Il "disegno novellistico" all'interno del *Furioso*: un paradigma decameroniano

Il più significativo elemento boccacciano in ambito novellistico rinascimentale, come si è già visto, va ravvisato nell'idea di «una novella "recitata" all'interno di un contesto comunicativo radicato nella contemporaneità»¹²⁰, e quindi imprescindibile da esso per la sua corretta interpretazione: l'inserimento bilanciato dei racconti in una "cornice", su modello decameroniano, diviene infatti uno dei parametri della narrativa cinquecentesca.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 23.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ BRUSCAGLI 1996, p. 837.

Tale tecnica, come appunto la lezione boccacciana insegna, permette dunque un vero e proprio coinvolgimento autore e pubblico, un rapporto che, soprattutto nel Quattrocento, era difficilmente concepibile dato il carattere “spicciolato” assegnato alle novelle, accantonate per lo più a una funzione riempitiva e ludica, come accade per esempio all’interno del boiardesco *Inamoramento de Orlando*¹²¹.

Nell’ *Orlando furioso*, invece, avviene non solo un’ «attualizzazione della scena del testo [...] che conduce l’esempio boiardesco a esiti di coinvolgimento autore pubblico fin allora impensati»¹²², grazie alla calibrata e vigile “regia” ariostesca, ma anche un’accurata distribuzione delle novelle nel poema, tanto da indurre a pensare «che il loro pieno significato stia proprio nel disegno che esse compongono tutte assieme, nel “libro” che costruiscono all’interno del poema, [...], nel rapporto di questo “libro” con il poema, nell’interazione tra due generi letterari diversi».¹²³

Non a caso considerato uno dei tre maggiori maestri dell’arte narrativa¹²⁴ insieme allo stesso Boccaccio e a Manzoni, Ariosto

è un grande poeta narratore, possiede del narratore la tecnica perfetta e scaltrita: così entro la trama del poema, nelle pieghe delle sue linee fondamentali, egli sa costruire quasi dei racconti più brevi, o addirittura delle vere e proprie novelle [...] che vanno viste nella loro piena aderenza alla sua linea vitale, senza insistere su una loro presunta secondarietà e quasi minore serietà rispetto alla trama centrale¹²⁵.

¹²¹ Cfr. BIGAZZI 1996, p. 21.

¹²² BRUSCAGLI 1996, p. 837.

¹²³ BIGAZZI 1996, pp.21-22; in nota 11 alla pagina, Bigazzi chiarisce: «In questo senso, Ariosto sembra sì partire da un uso “spicciolato” della novella (o meglio dalla tipologia delle “spicciolate” a coppia, l’una contrapposta all’altra), ma non solo per puntare al novelliere organico cinquecentesco su modello boccacesco [...], ma soprattutto [...] a una struttura precoce di romanzo, con episodi interpolati» (*ibidem*).

¹²⁴ Cfr. FRANCESCHETTI 1989, p. 818; in nota n. 30, a proposito di tale affermazione, Franceschetti precisa di aver prelevato tale espressione da P. Niccolini, *Ariosto dopo il IV centenario*, Roma, Formiggini, 1936, p. 257 (*ibidem*).

¹²⁵ BINNI 1968, pp. 294-295.

Gli inserti novellistici presenti nel *Furioso* vanno quindi interpretati come “trionfo” della *varietas* che ne caratterizza la mutevole e movimentata poetica, e come collante ulteriore per l’unità interna dell’opera, grazie alla «loro saggezza [...] che precisa con un impegno tutto risolto e agevole [...] il senso della dialettica armonia della vita che anima la poesia ariostesca»¹²⁶.

Gli episodi narrativi che costellano il capolavoro ariostesco, a causa del carattere sfuggente e della loro non limpida classificazione da un punto di vista strutturale, (alcuni, infatti, sono stati “declassati” a semplici brevi digressioni, tanto da essere stato coniato per esse il termine *diversioni*¹²⁷), hanno da sempre diviso la critica circa il loro ruolo all’interno del *Furioso*, a cominciare dalla loro stessa numerazione, ancora oggi “incerta” e non unanimemente definita; allo stesso tempo, sembra innegabile constatare che, estrapolati dal contesto, questi racconti

perderebbero molto nel loro significato, come illustrazione e chiarificazione delle vicende in cui appaiono e delle circostanze cui si legano, come interventi precisi che mirano sempre a uno scopo specifico, a un fine puntuale ben determinato [...]¹²⁸.

La novella nel *Furioso* quindi «rappresenta sì [...] un episodio isolato e una diversione, ma non è mai comunque una parentesi completamente staccata dalla *fabula* complessiva del poema»¹²⁹, anzi, si dimostra sempre in stretto dialogo con la sua trama portante, con la “cornice” quindi, il cui rapporto, in linea con la tradizione prosastica rinascimentale, sta tutto nella tradizione decameroniana; e “decameroniano” è il preciso disegno novellistico presente, «che serve da controcanto tutt’altro che episodico o casuale rispetto allo spartito romanzesco»¹³⁰, un disegno che vede inoltre uno sviluppo evolutivo ben riconoscibile e una distribuzione simmetrica delle novelle tanto da creare,

¹²⁶ *Ivi*, p. 295.

¹²⁷ Cfr. DALLA PALMA 1984, p. 139.

¹²⁸ FRANCESCHETTI 1989, p.839.

¹²⁹ *Ivi*, p. 833.

¹³⁰ BRUSCAGLI 1996, p. 842.

all'interno del poema, una sorta di "criptonovelliere"¹³¹, per usare un'efficace definizione di Brusca, in stretto rapporto con la sua "cornice".

Per poter comprendere meglio tale considerazione e distinguere così più nitidamente i contorni di questo "disegno novellistico", è necessario osservare brevemente la distribuzione dei racconti nell'opera ariostesca.

Secondo Dalla Palma, il *Furioso* conta complessivamente quattordici novelle, da lui denominate *diversioni*, che si presentano dunque all'interno del poema come parti narrative autonome¹³².

Un catalogo di tredici racconti è invece quello stilato da Barbirato¹³³ e da Franceschetti¹³⁴: quest'ultimo coglie, pur nella loro differenza di lunghezza, ambientazione e tipologia, degli aspetti comuni tra i racconti, ovvero le dimensioni limitate e non interrotte (a differenza della trama del poema, in cui domina la legge dell'*entrelacement*, pur tuttavia essendo in tale tecnica coinvolte), l'uso della metadiegesi (il racconto esposto da un personaggio interno alla trama principale a un altro, o più, personaggi) e la presenza di una "morale" offerta dal narratore di secondo grado al proprio interlocutore¹³⁵.

Quindici le novelle, invece, secondo il conteggio di Sangirardi¹³⁶, per un totale di 650 ottave, circa un ottavo dell'intero spazio dell'opera¹³⁷, nell'ultima redazione del *Furioso*: il criterio adottato per il riconoscimento della novella all'interno del capolavoro ariostesco consiste nella presenza di un racconto di secondo grado, la cui

¹³¹ Cfr. *ivi*, p. 843.

¹³² Cfr. DALLA PALMA 1984, pp. 139-141; spiega l'autore: «Queste diversioni (novelle) svolgono situazioni narrative che configurano temi e valori esemplari [...], le vicende che vengono raccontate finiscono col divenire *exempla*, esempi paradigmatici che consentono in alcuni casi di interpretare gli sviluppi della trama e in particolare alcune sue sequenze [...]. Le *diversioni* hanno il compito di creare una *pausa riflessiva*, una sospensione rispetto alle sequenze funzionali delle *fabulae*, sospensione che, in una serie di casi, permette di illustrare e interpretare [...] la sequenza o le sequenze a cui sono appoggiate. Per precisare poi l'aspetto con cui si presenta questo narrato occorre dire che si è davanti a una *diversione* quando qualche personaggio a un certo punto si mette a narrare una storia oppure una propria storia.» (*Ibidem*).

¹³³ Cfr. BARBIRATO 1987, p. 329.

¹³⁴ Cfr. FRANCESCHETTI 1989, pp. 828-829.

¹³⁵ Cfr. FERRARO 2014, p. 125; a sua volta, Ferraro riporta le considerazioni di Franceschetti (FRANCESCHETTI 1989, pp. 819-820).

¹³⁶ Cfr. SANGIRARDI 2009, p. 116; «douze présentes dès la première édition (1516) et trois ajoutées dans la dernière (1532)»

¹³⁷ Cfr. SANGIRARDI 2006, p. 126.

lunghezza sia ritenibile sufficiente per lo sviluppo di un intrigo, ma allo stesso tempo in grado di rientrare nei limiti della codificazione del genere.¹³⁸

Infine, per Bigazzi, le novelle all'interno del poema sono da considerare solamente dodici, in quanto due di esse doppie¹³⁹; in questa catalogazione, lo studioso ne segnala una spartizione simmetrica in quanto «distribuite nelle due metà dell'opera, suddivisa dalla pazzia di Orlando nel canto XXIII»¹⁴⁰.

Non casualmente al centro esatto del poema, l'episodio chiave della follia del paladino cristiano segna di fatto un *turning point*¹⁴¹ che divide la “trama portante” del *Furioso* in due metà, la prima dominata da una *quête* materiale (come l'inseguimento di Angelica, la ricerca delle varie componenti dell'armatura o di un cavallo) e la seconda caratterizzata da una *quête* morale (primo tra tutti il tormentato processo di formazione di Ruggiero, la sua conversione, il dovere amicale verso Leone e il matrimonio con Bradamante, ma anche il percorso interiore di Rinaldo e lo stesso rinsavimento di Orlando).

Il diagramma dell'opera, passando da un'inchiesta materiale a una di tipo conoscitiva-filosofica, pare così di stampo “ascensionale”, esattamente come quello del *Decameron*.

Nella cornice del capolavoro boccacciano, infatti, si compie un percorso di rinnovamento umano e spirituale attraverso la brigata che, fuggendo da una città dilaniata dalla peste e oramai priva di ogni ordine civile e morale, rappresenta una via d'uscita, una rinascita. Il percorso ideale dei dieci giovani, è proposto da Boccaccio stesso alle sue “lettrici” nell'*Introduzione alla I giornata*, in cui viene segnalato metaforicamente come, dopo la degradazione causata dalla peste e la memoria e il dolore della morte, si potranno ricavare gli elementi per ricostruire la propria vita:

questo orrido cominciamento vi fia non altramenti che a' camminanti una
montagna aspra e erta, presso alla quale un bellissimo piano e dilettevole sia

¹³⁸ Cfr. SANGIRARDI 2009, p. 116.

¹³⁹ E quindi riconducibili a un'unica novella; cfr. BIGAZZI 2006, p. 71.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Cfr. ZATTI 1990, pp. 44-45.

reposto, il quale tanto più viene lor piacevole quanto maggiore è stata del salire e dello smontar la gravezza.¹⁴²

Le manifeste finalità pedagogiche del percorso della brigata sono supportate dalle novelle stesse, le quali, collocandosi tra due estremi opposti, l'ignobile "infernale" vicenda di Ser Ciappelletto, e il "paradiso" del magnanimo esempio di Griselda, ne confermano il percorso ascensionale, offrendo così un "disegno" direttamente rapportato alla novella della cornice.

E nell'*Orlando furioso*? Lo schema della "cornice" sembrerebbe rappresentare sì un diagramma ascendente, come è stato segnalato poc'anzi, ma con un rapporto "inverso" dal punto di vista novellistico rispetto ad essa.

Le novelle appaiono simmetricamente distribuite in entrambe le metà della trama principale, suddivisa, come si è visto, dalla pazzia di Orlando nel canto centrale del romanzo; una distribuzione simmetrica che non può essere casuale, ma anzi, indice di un certo ordine nell'apparente caos della trama e, come già esposto, in perfetta sintonia con la tecnica dell'*entrelacement*:

l'accurata ripartizione tra le due parti del *Furioso* induce [...] a pensare che il loro pieno significato stia proprio nel disegno che compongono all'interno del poema e [...] nel rapporto di questo vero e proprio "novelliere" con il poema stesso, nell'interazione tra due generi letterari diversi, tra forma breve e forma lunga.¹⁴³

Dunque un disegno novellistico rapportato sì alla trama della "cornice", come avviene nel *Decameron*, ma caratterizzato questa volta da una simmetria contrapposta: nella prima parte, mentre i paladini sembrano avere smarrito la "retta via" e con essa gli ideali propri della cortesia, le novelle "controbilanciano" esaltando le virtù attraverso episodi di figure magnanime (si vedano ad esempio Olimpia o Isabella e Zerbino, che

¹⁴² *Decam. Intr. I, 4.*

¹⁴³ BIGAZZI 2006, p. 71.

offrono a un Orlando illuso e in perenne timore per Angelica esempi di straordinaria fedeltà amorosa). E il modello delle novelle in questa prima parte, è proprio il Boccaccio che «accetta l'eredità del *romance* medievale, esaltandone la finale vittoria degli ideali o piegandola, quando tragica come in Tancredi e Ghismonda, a *exemplum* di nobile protesta di fronte ai persecutori»¹⁴⁴, con lo scopo di contrapporre la “vera” cortesia a quella degradata dei cavalieri.

Allo stesso modo, nella seconda parte, al continuo dibattito sui grandi valori quali amore, amicizia, onore e fede (e la relativa conquista di essi, culminante con l'episodio finale parigino in cui avviene il ritorno unanime), si contrappongono novelle dai contenuti più cupi, a tratti scabrosi, in cui dominano tradimenti e infedeltà (come accade nella novella di Astolfo e Iocondo o in quella del nappo).¹⁴⁵ In questa sezione, le novelle sono le più “boccacciane”, perfettamente concluse nella loro trama e quindi le più riconoscibili e meglio incastonate all'interno del *Furioso*: esse definiscono ancora più nitidamente il rapporto con la “cornice”, perché miranti a portare scompiglio nel processo di abnegazione cavalleresco, e a produrre un conseguente intervento concreto del personaggio¹⁴⁶, come avviene nei “dibattiti” tra i giovani della brigata del *Decameron*.

Questa simmetria basata su un rapporto di contrapposizione rispetto alla trama portante presenta dunque «una struttura a X dove i vari aspetti della novellistica, dalla beffa al romanzesco, dal comico al tragico, sono accortamente utilizzati come controcanto a ciò che avviene nel poema»¹⁴⁷, offrendo quindi, all'interno di esso, un disegno atto a celebrare lo straniamento, il “rovescio” desacralizzato con cui Ariosto evidenzia il carattere illusorio del mondo cavalleresco rappresentato e la complessità variegata dell'umano.

Un percorso ascensionale della trama, quindi, rapportato da un ben leggibile schema novellistico, su modello decameroniano, che, proprio come nel capolavoro del Boccaccio, ha il compito di supportare quelle che sono le intenzioni della cornice: ma mentre nel *Decameron* la chiave di lettura è la “rinascita”, la salvezza, il ripristino dei valori cortesi messi in discussione dalla degradazione morale della peste, nel *Furioso* il

¹⁴⁴ BIGAZZI 1996, p. 37.

¹⁴⁵ Cfr. *ibidem*.

¹⁴⁶ Cfr. FERRARO 2014, p. 126.

¹⁴⁷ BIGAZZI 1996, p. 37.

percorso ascensionale verso la riconquista degli ideali, la ricerca di sé e il rinnovamento interiore, è sempre in balia del vizio, perennemente in agguato per distogliere i cavalieri dal proprio obiettivo “salvifico”, per insidiarli ricordando loro come ad esempio l’avidità della ricchezza (si veda la novella del giudice Anselmo) o l’infedeltà coniugale (la novella di Fiammetta e quella del nappo) regnino sovrane le vite degli uomini, così da rendere molto più fosche le tinte del proprio rinnovamento morale.

Le intenzioni dunque sono le stesse, ma è l’esito a cambiare, proprio perché Ariosto, da perfetto “uomo del suo tempo”, ben conscio del tramonto degli ideali di quel troppo a lungo vagheggiato mondo cavalleresco giunto al proprio autunno, guarda al mondo degli antichi paladini come a delle creature larvali svuotate dei valori cortesi tanto echeggiati nella tradizione letteraria precedente, e oramai pronte a farsi carico delle inquietudini contemporanee divenendo umili e inconsapevoli attori delle passioni umane.

1.4.4. La novella e la molteplicità del reale

Lo stretto rapporto che nel *Furioso* domina dunque le novelle con la “cornice”, la forma lunga con quella breve, è sicuramente uno dei debiti maggiori di Ariosto nei confronti del Boccaccio: l’innegabile presenza di questo « “criptonovelliere” [...] annidato nelle pieghe del poema di cavalleria»¹⁴⁸ può fornire dunque una chiave di lettura all’opera, oltre a consentire, grazie alla differente struttura narrativa propria della novella, un’inesauribile possibilità di variazione, incidendo così decisamente sull’architettura generale.

La formula ariostesca è allora chiara: l’universo novellistico è una sintesi di quei generi e modi da sposare con la forma lunga del romanzo cavalleresco, che procura a sua volta una molteplicità di storie o meglio di fili narrativi romanzeschi.¹⁴⁹

¹⁴⁸ BRUSCAGLI 1996, p. 843.

¹⁴⁹ BIGAZZI 2006, p. 74.

Un concetto, quello della varietà, che è proprio anche del *Decameron*: secondo Sabina Longhitano,

una grande lezione boccacciana (del *Decameron*) ben recepita da Ariosto è quella della polifonia, come un aspetto della varietà che per Ariosto è un tratto programmatico del suo poema. [...] li accomuna il gusto per la varietà delle narrazioni (che a volte sono contenute in storie più grandi, come una matrioska russa) e dei narratori (dei loro punti di vista, del loro modo di essere, dei loro valori) come uno specchio della varietà del mondo.¹⁵⁰

Il “variare” è infatti un paradigma del capolavoro boccacciano, e la sua rilevanza all’interno dell’opera è ravvisata sin dal *Proemio* stesso, a partire dalla tripartizione *favole, parabole, istorie*,¹⁵¹ nelle quali

[...] aspri casi d’amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno così ne’ moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali [...] parimento diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno conoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare [...].¹⁵²

Una *varietas* che riguarda non solo dunque le strutture narrative (si veda il paragrafo 1.2.2.) ma anche gli argomenti stessi proposti: Boccaccio, codificando di fatto il genere novellistico, è stato il primo a riunire, come già trattato in questo primo capitolo, un vastissimo patrimonio narrativo (quello medievale con le sue molteplici strutture e sfumature) in un unico “contenitore”, ossia quello che è il primo libro di novelle della letteratura italiana; di questa molteplicità, il Boccaccio fa riferimento nel *Proemio* ammonendo le sue lettrici sulla disparità dei temi trattati (e che riprende poi

¹⁵⁰ LONGHITANO 2015, p. 180.

¹⁵¹ Cfr. ivi p. 72; per la tripartizione decameroniana *favole, parabole, istorie*, rimando al par. 1.2.2.

¹⁵² *Decam.* Pr. 14.

nella *Conclusione dell'autore* mediante la metafora del campo ben coltivato che può contenere sia le “erbacce” che le “erbe migliori”, come esposto nel paragrafo 1.2.3.) segnalati questi ultimi dalle “rubriche” iniziali.

E tali *incipit* sentenziosi sono utilizzati anche da Ariosto nel suo *Furioso*, sia come prologo dei canti, con lo scopo di donare tonalità alla materia trattata, ma anche come prologo delle novelle stesse, come nel caso del dialogo tra i monaci e Rinaldo alla fine del canto IV, in cui viene preannunciata la vicenda di Ginevra e Ariodante, oggetto del successivo canto:

L'aspra legge di Scozia, empia e severa,
vuol ch'ogni donna, e di ciascuna sorte,
ch'ad uom si giunga, e non gli sia mogliera,
s'accusata ne viene, abbia la morte.¹⁵³

Inoltre, l'uso di questi *incipit* ripresi dalla tradizione decameroniana, permettono ad Ariosto anche un più accurato controllo della molteplicità tematica del testo per così al meglio organizzarlo, regolarlo e dominarlo in ogni sua fibra, in modo che in ogni filo della tela si possa stagliare l'occhio vigile del suo artefice¹⁵⁴.

All'interno di questo “variare” inscritto nel codice decameroniano si può trovare quindi una delle più rilevanti eredità lasciate da Boccaccio ad Ariosto per il suo *Orlando furioso*; ma c'è una *varietas* il cui valore è ancora più importante rispetto a quella strutturale e tematica, ossia la molteplicità del reale, di un panorama umano multiforme e variegato, che diviene di fatto l'oggetto di indagine di entrambe queste grandi opere.

Nel *Decameron*, il novellare, l'esperienza letteraria, diventano un mezzo per affrontare nuovamente la vita dopo l'evento apocalittico della peste: la scelta di narrare, infatti, permette alla brigata di inquadrare e quasi classificare la varietà del panorama umano e di descrivere la complessità del mondo reale. In questo modo, viene passata in rassegna ogni fibra del tessuto sociale, dai più antichi esponenti del mondo feudale e cavalleresco alla più recente borghesia comunale, sino alla contemporanea classe

¹⁵³ *Of. IV*, 59, 1- 4.

¹⁵⁴ Cfr. PRALORAN 2016, p.108.

mercantile, passando per le diverse gerarchie della società medievale corrente: clero, nobiltà, e il popolo tutto, compresi uomini e donne di malaffare, senza nessuna esclusione.

Nel *Furioso*, è innegabile come «l'occhio e la mente dell'autore siano fissi, e puntualmente fissi, sulla natura umana»¹⁵⁵; nel capolavoro di Ariosto la molteplicità del reale prende corpo in una rassegna di numerosissimi personaggi, ma ciò avviene da un punto di vista più “astratto” : ognuno degli attanti rappresenta un aspetto tipico dell'umano più che una gerarchia sociale, anche se comunque nessuno di essi ne esaurisce la complessità, in linea con la tecnica dell'*entrelacement* che inibisce l'instaurarsi di una “voce dominante” all'interno del poema.

Tuttavia, ciò non impedisce di cogliere nel *Furioso* la costante volontà del suo autore di cogliere la varietà della vita, e, proprio perché anch'egli, come Boccaccio, in linea col suo tempo (un periodo storico ben differente da quello in cui è immerso il poeta certaldese, è doveroso ricordare), utilizza questa molteplicità per offrire un quadro della situazione a lui contemporanea, una situazione di disordine, contraddittorietà, contrasti ed eccessi.

E le novelle contenute nel poema giocano un ruolo chiave per la rappresentazione di questa pluralità; tutti, all'interno dell'opera, hanno diritto di prendere la parola e di raccontare una storia senza la mediazione del narratore principale, cristiani o pagani, donne o uomini, senza distinzione alcuna:

Pinabello, Dalinda, Astolfo, Olimpia, Isabella, Guidone, Ermonide, Ricciardetto, Lidia, Atlante, Marfisa e poi frati, fanciulle, cavalieri e scudieri, osti, ostesse e nocchieri: il diritto a farsi narratore, interrompendo con il proprio racconto la trama principale, Ariosto non lo nega a nessuno.¹⁵⁶

Attraverso il racconto, i personaggi si confrontano, si mettono in discussione, apprendono qualcosa su loro stessi: «narrare vuol dire rivolgersi a qualcuno al quale è

¹⁵⁵ PADOAN 1975, p. 292.

¹⁵⁶ IZZO 2008, p. 79.

indirizzata la narrazione»¹⁵⁷, implicando così l'ascolto, e l'ascoltare le storie altrui è un innato desiderio proprio degli uomini, uno slancio appassionatamente umano che unisce chi ascolta e chi racconta, per cui chi parla sa di trovare un orecchio disponibile e chi ascolta obbedisce alle ragioni di questo desiderio¹⁵⁸.

Non per nulla, «umana cosa è aver compassione degli afflitti»¹⁵⁹: nella sentenza del celebre *incipit* del *Proemio* del *Decameron*, è contenuta la ragione più profonda che spinge gli uomini a narrare e ad ascoltare, condensandone la dialettica. Tutto l'umano è coinvolto nell'arte del racconto, e a sua volta il raccontare riesce a coinvolgere tutto l'umano.

Si può quindi, alla luce di queste considerazioni, definire l'*Orlando furioso* come un romanzo della "coralità", in cui nessuna voce è negata, e in cui ancora una volta si percepisce la lezione decameroniana; e la novella, in particolare, permettendo sempre uno scambio e un contatto tra narratore e ascoltatore/i¹⁶⁰, consente davvero di coinvolgere tutta la molteplicità della natura umana, del reale.

1.4.5. Ariosto verso il moderno e la lezione di Boccaccio

La novella, nel *Furioso*, permette di passare in rassegna l'umano, e non deve essere dunque considerata un «divertimento, una pausa vorticoso del poema, ma il luogo deputato in cui si capisce un'esperienza di vita»¹⁶¹, in cui il personaggio impara qualcosa su di sé grazie al racconto che gli viene narrato o nel quale si trova suo malgrado coinvolto; e perché ciò si manifesti, è necessario un reciproco rapporto tra chi narra e il suo interlocutore, poiché, come è emerso nei paragrafi precedenti di questo

¹⁵⁷ SCORRARO 2013, p. 85.

¹⁵⁸ Cfr. *ibidem*.

¹⁵⁹ *Decam.* Pr. 1.

¹⁶⁰ Cfr WETZEL 1989, p. 270 (rimando al par. 1.2.1.). Inoltre, è interessante constatare che la trasformazione del personaggio-ascoltatore in *deus ex machina* finalizzato a risolvere la situazione (o meglio, il problema) in cui si è venuto a trovare il narratore o in cui egli stesso si trova con lui coinvolto, diviene un ulteriore ed efficace collante tra novella e trama principale, atto così a donare maggior compattezza al tessuto narrativo e a integrare al meglio questi molteplici tasselli di racconto (cfr. FRANCESCHETTI 1989, p.834).

¹⁶¹ BIGAZZI 2006, p. 72.

capitolo, il novellare implica sempre uno scambio, un confronto. E dato che le novelle sono raccontate dai personaggi principali,

è come se questo primo, organico novelliere cinquecentesco avesse una cornice ipertrofica dove la brigata (qui costituita dai cavalieri) e l'Autore non si limitano ad ascoltare e commentare, ma portano implicitamente nell'ascolto i problemi che stanno vivendo [...] e tornano poi nell'azione arricchiti o identificati da ciò che hanno udito e non importa se non lo mettono in pratica¹⁶².

Nella "cornice" del *Decameron*, l' "onesta brigata" trova il suo senso e la sua funzione quando, seduta in cerchio, a turno racconta e ascolta novelle: i dieci giovani si fanno al contempo novellatori e ascoltatori, ma anche e soprattutto destinatari essi stessi dei messaggi contenuti nelle storie apprese, poiché «alla fine di ciascuna novella sta ogni volta in attesa la storia cornice, la quale se l'incorpora e la continua commentandola»¹⁶³; immagine dell'autore e insieme del pubblico, i novellatori della cornice boccacciana «da un lato ordinano la molteplicità del reale, [...] dall'altro le loro reazioni al racconto sono indicazioni sul modo di lettura, non sempre universalmente condiviso»¹⁶⁴.

D'altra parte, all'interno del *Decameron* è tutto un proliferare di narratori (e qui si ritrova ancora il tema della *varietas*) divisibili in diversi piani¹⁶⁵: quello *extradiegetico* dell'autore (individuabile nel *Proemio*, nelle rubriche, nell'*Introduzione alla IV giornata*, nella *Conclusione*) quello *intradiegetico* dei giovani della brigata (che

¹⁶² BIGAZZI 1996, pp. 45-46.

¹⁶³ WEINRICH 1964, p. 180.

¹⁶⁴ BIGAZZI 2006, p. 74. Il pubblico della "cornice" decameroniana si commuove ascoltando storie tragiche e ride quando vengono raccontati avvenimenti comici; tuttavia il riso non è sempre incondizionato, e si accompagna qualche volta, soprattutto nelle donne, ad un certo imbarazzo di fronte a storie di argomento erotico, imbarazzo che si traduce talvolta in vergogna e rossore, come ad esempio accade al termine della prima novella raccontata dal lascivo Dioneo (*Dec. I, 52*). Molto spesso la reazione del pubblico si esteriorizza in giudizio, per lo più sommario e generico, sulla novella stessa; la brigata esprime la sua ammirazione per la maniera in cui la storia è stata raccontata, oppure formula un apprezzamento positivo o, più raramente, negativo, sul comportamento dei personaggi o sulla loro presenza di spirito o prontezza di parola (*Dec. VII, 52* e *Dec. I, 54*).

¹⁶⁵ Cfr. PICONE 1995, p. 36 e sg.

narrano, introducono e commentano le novelle) e quello *metadiegetico* dei personaggionarratori (il cosiddetto “racconto nel racconto”): ed è in quest’ultimo livello che vediamo aprirsi «davanti a noi il laboratorio quotidiano della produzione novellistica, il luogo in cui si trova condensata l’energia verbale che [...] genera la novella boccacciana»¹⁶⁶, ma anche ariostesca, dato che proprio il racconto di secondo grado è il prediletto nel *Furioso*.

Ma tornando brevemente al *Decameron*, un esempio tra tutti, come segnalato da Bigazzi¹⁶⁷, di racconto metadiegetico all’interno del capolavoro boccacciano, si trova nella celebre novella di Alatiel (*Dec.* II, 7) : la bellissima vergine figlia del sultano di Babilonia, vittima di un naufragio lungo la rotta verso la reggia del Re di Garbo a cui è promessa sposa, è protagonista di una lunga serie di avventure erotiche con uomini diversi in tutte le tappe del suo periplo attraverso il Mediterraneo, sino al ritorno in patria grazie all’aiuto di Antigono, vecchio frequentatore della corte paterna, a cui confida la sua storia; giunto il momento del confronto con il padre , Alatiel riporta un diverso racconto, direttamente ispirato dagli «ammaestramenti di Antigono» ,che è di fatto la storia che il genitore si aspetta di sentire, e non la verità.

Fra il racconto vero e quello falso di Alatiel si pone dunque «il racconto artistico che Panfilo offre ora al lettore, frutto della mescolanza della verità e dell’impostura del secondo, risultato del superamento del dramma del vissuto col riso del narrato»¹⁶⁸:

Alatiel si regola cioè [...] secondo l’orizzonte di attesa dell’augusto genitore. Il padre si aspetta infatti un *romance* alla vecchia maniera, che spieghi la scomparsa e poi il ritorno della figlia, e la fanciulla glielo darà, con l’immancabile verginità salvata da ogni pericolo. [...] Alatiel, come il suo scrittore Boccaccio che le ha prestato mascherandosi da Antigono questa coscienza, commisura il genere al pubblico, che in questo caso è il padre, ma, in evidente sintonia con l’autore, ammicca al lettore.¹⁶⁹

¹⁶⁶ *Ivi* p. 58.

¹⁶⁷ Cfr. BIGAZZI 2006, pp 74-75.

¹⁶⁸ PICONE 1995², p.152.

¹⁶⁹ BIGAZZI 2006, p. 75.

Il senso del racconto di Alatiel , inserito a sua volta nel racconto di Panfilo, sta proprio nel suo essere non solo un'auto-falsificazione della propria storia, ma soprattutto nell'essere l'esibizione scherzosa del *romance*: «ciò che conta, è il racconto dei fatti, non la realtà dei fatti»¹⁷⁰; mentre il padre crede alla storia romanzesca e stereotipata della fanciulla perseguitata che salva la propria castità da ogni insidia, il lettore del *Decameron*, così come i giovani della brigata destinatari della novella, sa cogliere l'ironia e ha accesso alla vera storia¹⁷¹.

Al di là dell'inganno perpetrato ai danni del padre, detentore quindi del “vecchio” sistema, è qui presente la volontà del personaggio (e del narratore) di demistificare gli obsoleti e falsi valori della cultura tradizionale e cristiana (come la verginità) e di innalzare i valori autentici della cultura moderna e laica, tra cui l'erotismo e, soprattutto, il divertimento verbale.

Boccaccio, quindi, si dimostra ancora una volta un innovatore, anche da un punto di vista tematico, poiché «già padrone e esempio di una letteratura in cui lo scrittore affida il significato proprio al gioco dei generi e chiede a un pubblico capace di capire questo gioco tra vecchia e nuova struttura»¹⁷². In altre parole, attraverso una sapiente padronanza della tecnica novellistica (frutto anch'essa della sua codificazione del genere) e della metadiegesi, riesce a creare un'opposizione, un vero e proprio gioco narrativo tra coloro che, astraendosi dalla storia in cui sono immersi, sono in grado di decifrarla, (come avviene per i giovani della brigata che ascoltano la novella e, cogliendone il significato all'interno del falso-racconto di Alatiel, apprezzano “commentando” con la risata) da quelli che stanno “dentro” alla storia, radicati in concetti precostituiti (quelli del *romance*), e che perciò non arrivano a comprenderla.

Ma questa consapevolezza del «passaggio dal vecchio al nuovo mondo»¹⁷³ e la relativa “padronanza letteraria” nel gestirla, raggiunge il suo apice proprio con l'Ariosto: l'inserimento stesso di novelle all'interno del suo poema, rappresenta la messa in gioco di “altre possibilità”, di un nuovo significato tutto moderno da cogliere tra le pieghe di quello tradizionale e stereotipato, tipico del *romance*, proprio perché

¹⁷⁰ BARBERI SQUAROTTI 1985, p. 25.

¹⁷¹ Cfr. *ibidem.* e PICONE 1995², p.152.

¹⁷² *Ivi.* p. 76.

¹⁷³ JOSSA 2011, p. 8.

l'inserzione novellistica in quanto tale è «innesto di un racconto secondo all'interno del flusso del narrare, che viene messo in pausa: quindi è alterità per statuto narrativo»¹⁷⁴.

È perciò nelle novelle che va ravvisato questo nuovo codice interpretativo del reale, poiché esse, soprattutto quelle contenute nella seconda parte del simmetrico “disegno” narrativo leggibile nel *Furioso* (si veda il par. 1.4.3.), non sono più «luoghi in cui il paladino irrompe per riportare la legge giusta, ma *exempla* che ne stimolano la riflessione e ne influenzano la condotta»¹⁷⁵.

Scorrendo velocemente gli episodi novellistici di questa seconda metà, la cui linea divisoria è delimitata dalla pazzia di Orlando, possiamo scorgere nelle tematiche un progressivo deterioramento di quelle virtù proprie della sfera cortese, che nel mondo ed esse parallelo della “cornice” i paladini (che in questi racconti interagiscono, come è noto) stanno gradualmente ricostruendo o ritrovando, rischiando così in qualche modo di compromettere o deteriorare il loro percorso di abnegazione.

Dal dibattito (con relativa condanna) sulla “leggerezza” e infedeltà delle donne della novella di Fiammetta, alle tematiche della gelosia dell'avidità di ricchezza della storia del cavaliere del nappo e del giudice Anselmo, è inevitabile come i protagonisti della trama principale si trovino duramente messi alla prova e ostacolati nella loro *quête* tutta morale.

Nel *Furioso* quindi il tema di fondo appare complessivamente una

dialettica tra il mondo com'è e il mondo come dovrebbe essere, tra ciò che è instabile perché dominato dalla fortuna e ciò che consiste (o, meglio, si vorrebbe che consistesse). E [...] mutazione e stabilità hanno una doppia faccia: saper mutare in accordo con la camaleontica Fortuna è il segreto del successo, ma d'altra parte, la realtà ha regole fisse che occorre conoscere e seguire.¹⁷⁶

Tutto, quindi, deve essere giocato sul confronto, per risolversi: poiché ogni situazione è sempre in balia della Fortuna, è necessario mettersi in gioco, conoscere la

¹⁷⁴ FERRARO 2014, p.137.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 129

¹⁷⁶ BIGAZZI 1996, p.42.

realtà in tutte le sue sfumature e accettarle, per poter così *sopravvivere* e non *impazzire* (come Orlando, la cui follia è l'infelice esito della non rassegnazione alla realtà dei fatti, ovvero al non essere stato scelto dalla "sua" Angelica) e soccombere.

Si possono prendere come esempi all'interno del poema le figure di Rinaldo e Rodomonte: entrambi valorosi paladini, l'uno cristiano, l'altro saraceno, entrambi sentimentalmente provati da un amore non corrisposto (l'uno per Angelica, complice la Fonte dell'Odio a cui la fanciulla ha bevuto, l'altro per Doralice, sua promessa sposa, che tuttavia gli ha preferito Mandricardo).

Cosa li distingue, eccetto la "bandiera" per cui combattono? Semplicemente l'esito delle loro rispettive esposizioni alla realtà oggettiva.

Rinaldo, una volta rifiutata la prova del nappo, in linea con la sua volontà di preferire il dubbio alla verità dei fatti, e ristorato dalla consapevolezza di aver così fatto la scelta giusta dopo averne udito la storia, ascolta la "novella del giudice Anselmo" raccontatagli dal nocchiero: di fronte ai temi dell'infedeltà e dell'avarizia che, nel racconto, vincono sull'amore, Rinaldo reagisce "stoicamente" grazie alla moderazione e al buon senso acquisiti, mostrando di aver appreso la "legge di fondo": ognuno è libero di scegliere chi e ciò che vuole, poiché non ci sono norme precostituite regolanti le passioni umane.¹⁷⁷

Rodomonte, dopo aver richiesto e ascoltato una novella (quella di Fiammetta) a fine consolatorio, trovando conferma della sua opinione circa l'inaffidabilità delle donne, reagisce brutalmente, preparandosi «che peggio non si potrebbe all'incontro con Isabella»¹⁷⁸, il cui esito sarà fatale. Il re d'Algeri, non riesce a comprendere (e di conseguenza accettare) la "lezione" della storia di Fiammetta, ovvero l'abbandonarsi alla risata di fronte alla volubilità femminile (come del resto fanno i protagonisti maschili Astolfo e Iocondo), e a rassegnarsi del fatto che la donna è ormai nelle condizioni di scegliere da sé chi amare, proprio perché "mentalmente chiuso", ancora cristallizzato nei canoni cortesi del mondo cavalleresco, un mondo che però sta tramontando.

E il suo non accettare "il nuovo", lo porta ad uno stato di brutalità animalesca.

¹⁷⁷ Cfr. FERRARO 2014, p. 136.

¹⁷⁸ WEAVER 1977, p. 391.

La follia e l'assimilazione sbagliata del contenuto della verità trasmessa dalle storie narrate sono dovute all'appiattimento del comportamento degli altri sulle proprie categorie morali: ciò che fa impazzire gli Orlando e Rodomonte [...] è un errore di valutazione della realtà [...].¹⁷⁹

Rinaldo, al contrario, accettando il relativismo dei comportamenti umani e ridendoci sopra¹⁸⁰, dimostra l'adattabilità al "nuovo", e ad accettare, senza prendere posizioni troppo rigide, tutta la gamma dell'umano, esorcizzandola con il riso.

E non è certo un caso che la "linea divisoria" del romanzo ariostesco sia delimitata proprio dall'episodio della follia di Orlando, generata in seguito al racconto - conferma del pastore sugli amori di Angelica e Medoro: è proprio il non aver saputo accettare la possibilità di un risvolto alternativo ai classici canoni cortesi (la bellissima e desiderabile principessa che sceglie il più valoroso dei paladini di Francia) e di sapersi quindi adattare al flusso degli eventi secondo un'ottica umanistica e relativistica, a far impazzire il conte tanto da denigrarlo a uno stato ferino.

La lezione che vuole dare Ariosto, in linea con quella di Boccaccio nel *Decameron*, è che i personaggi mutano nel tempo, "crescono", e la narrativa acquista senso e complessità quando si prendono le distanze, ironiche e nostalgiche, da un precedente modo di essere che corrisponde a un diverso genere, che da quel momento non è più dominante ma diventa uno dei tanti possibili; Boccaccio ha sicuramente il merito di avere fatto di questa presa di coscienza, esistenziale e letteraria insieme, uno dei pilastri costruttivi del *Decameron*.¹⁸¹

Ma il *Decameron*, di fatto, propone un percorso salvifico, di rinnovamento umano, il cui scopo è rilanciare una nuova morale in contrapposizione alla dispersione di ogni senso di civiltà causata dalla peste, una morale sì rinnovata e cosciente del cambiamento, ma che di fatto guarda ancora al mondo cortese, ne aspira ancora gli ideali. Non è un caso che lo schema novellistico sia ascensionale, in linea con quello della cornice in cui i dieci giovani, di giorno in giorno, progettano e ricostruiscono le basi per un ritorno a Firenze interiormente rinnovati.

¹⁷⁹ FERRARO 2014, pp. 134-135.

¹⁸⁰ Cfr. *ibidem*.

¹⁸¹ Cfr. BIGAZZI 2006, p. 78.

Come ha sottolineato Cardini,

Il *Decameron* è un *Genesis* laico, un *vadamecum* della rifeudalizzazione e di quel *revival* dei valori cavallereschi che si affaccerà in Europa alla fine del Trecento e che sarà il primo di una serie di ricorrenti *revivals* del medesimo segno. Ma naturalmente, il mondo che uscirà dalla crisi della Morte Nera sarà quello moderno, non quello proposto dal “reazionario” Boccaccio¹⁸²

Nella razionalità di Boccaccio si respira dunque una sorta di sogno utopico.

Con Ariosto invece, si prendono definitivamente le distanze da un mondo, quello cortese, che ha raggiunto da tempo il suo canto del cigno, realtà di cui il poeta ferrarese è pienamente consapevole. E nonostante questa presa di coscienza dell'irreversibile autunno della cavalleria, Ariosto non rinuncia al piacere di narrarlo e di narrarvi, attraverso esso, la realtà dell'uomo del suo tempo, di utilizzarlo come filtro per riflettere sulla vita, sulla caducità dei sogni umani, sul confronto virtù e fortuna.

E in particolare nelle sue novelle, nel loro schema “inverso” rispetto alla trama portante, in cui nella seconda parte a un'abnegazione cavalleresca segnata da una *quête* morale si contrappone una serie di novelle dalle tinte sempre più cupe, emerge questa dialettica su dove potrebbero portare i pericoli che nel frattempo i personaggi stanno affrontando, e la cui chiave per la salvezza sta nell'accettare proprio l'esistenza di quelle possibilità.

¹⁸² CARDINI 2005, p.51.

CAPITOLO SECONDO

LE NOVELLE “BOCCACCIANE”
DEL *FURIOSO*

2.1. Un “trattico novellistico” boccacciano

Gli episodi novellistici che costellano il *Furioso*, come si è visto, non sono da considerare segmenti narrativi completamente svincolati dalla *fabula* complessiva del poema, bensì parte integrante della stessa, miranti in qualche modo a completarla divenendone così componente essenziale, tanto da essere presi in esame dalla critica con un’ottica non differente da quella utilizzata per gli episodi della “trama portante”. La connessione di queste novelle¹⁸³, anche se spesso labile e mascherata, con le situazioni della trama principale, si riscontra nella presenza all’interno del poema di un preciso disegno novellistico dallo sviluppo evolutivo ben identificabile, che va dall’implicazione più marcata con la trama romanzesca delle prime novelle, le più in sé “incomplete” e dai contorni più sfumati, a un’apparente autonomia delle ultime in quanto perfettamente concluse e risolte da un punto di vista narrativo, ma comunque fondamentali, sia per la realizzazione delle *quêtes* esemplari della parte conclusiva del poema (si veda ad esempio il ruolo cruciale delle novelle del nappo e del giudice per il completamento del percorso di rinnovamento interiore di Rinaldo), sia per la

¹⁸³ È interessante segnalare l’assenza, in Ariosto, del vocabolo “novella” a indicazione di una qualsiasi parte del suo poema. È riscontrabile invece il termine generico di *istoria*, occasionalmente abbinato a *esempio*, a proposito del racconto stesso (in XXVII 140 e XLIII 70 e 144). Il termine *istoria* ricorre spesso a proposito della novella di Astolfo e Iocondo, che l’oste narratore afferma di aver appreso da Gian Francesco Valerio (figura letteraria reale celebre per le posizioni misogine, nonché amico di Ariosto stesso), come ad avvalorare la veridicità del racconto stesso. Il termine *istoria* sembra infatti essere utilizzato da Ariosto come connotazione indicante fatti realmente accaduti, al contrario di *fabula* intesa come episodio inventato (non a caso il vecchio saggio che dubita della veridicità della novella dell’oste, l’appella come *fabula*, XXVIII, 76). In questo senso Franceschetti fa notare che «difficilmente l’Ariosto avrebbe potuto far ricorso al termine “novella” che caratterizzava, soprattutto nell’ambito della tradizione in ottave, un racconto non contraddistinto dalla veridicità e non esente da toni fantastici e meravigliosi, anche perché questo esplicito riferimento a un genere diverso avrebbe necessariamente condizionato tutta la sua opera collocandola in una luce di letterarietà affatto remota da quella concretezza e da quel tono realistico con cui il poeta intendeva invece qualificare la propria creazione» (FRANCESCHETTI 1989, pp. 812-813). Cfr. sull’argomento *ivi* pp. 811-813, e WEAVER 1977, p. 394.

“condanna” definitiva del personaggio (come dimostra l’effetto disastroso della novella dell’oste su Rodomonte e la sua ripercussione sulla trama, culminante col martirio volontario di Isabella).

Nel caso del *Furioso* perciò

le novelle rappresentano dei frammenti troppo ampi e troppo spesso significativi nel loro gioco di richiami e di contrapposizioni, e toglierle dal poema comporterebbe necessariamente deformare in maniera cospicua il discorso intessuto con tanta ricchezza e varietà di termini dell’Ariosto. Sarebbe come togliere a un quadro alcuni dei suoi colori più raffinati e preziosi.¹⁸⁴

Gli inserti novellistici sono catalogati come tali mediante due criteri fondamentali, quali la presenza di un narratore (e, conseguentemente, di un ascoltatore implicato nella trama) non identificabile con l’autore (reale o immaginario che sia), e l’estensione in un gruppo di ottave, più o meno lunghe, dell’intreccio narrativo della vicenda¹⁸⁵.

Data perciò la massiccia presenza di materiale novellistico nel capolavoro ariosteo, risulta quindi evidente ricercare, all’interno di esso, elementi decameroniani, attraverso un filtro più tematico che linguistico e stilistico, considerate le diverse nature narrative delle due opere (una in prosa e costituita da una successione continua di novelle organizzate in una struttura a cornice, mentre l’altra in ottave e articolata nella raffinata tecnica narrativa dell’*entrelacement*).

In particolare, le ultime tre novelle, per la precisione, quella di Astolfo, Iocondo e Fiammetta, del cavaliere del nappo e del giudice Anselmo, sono riconducibili al tema dell’infedeltà coniugale (da parte femminile), e, almeno esternamente, al tradizionale schema del triangolo erotico; esse risultano non a caso le più affini al *Decameron*, e di conseguenza, le più ricche di spunti dal Centonovelle, tanto da essere state identificate dalla critica con l’appellativo di “boccacciane”, per l’appunto.

I principali segni distintivi di questa sorta di trittico novellistico dal sapore decameroniano consistono innanzitutto nella presenza di una “cornice” adibita a

¹⁸⁴ FRANCESCHETTI 1989, p. 839.

¹⁸⁵ *Ivi* pp. 819-820.

contestualizzare l'episodio narrato e a offrire anche un luogo per l'inevitabile discussione o riflessione conseguente (come di fatto, avviene nella cornice boccacciana), nella totale assenza di un legame narrativo tra personaggi delle novelle e trama portante del poema, e infine nell'inserzione di un personaggio-novellatore totalmente estraneo alle vicende epico-cavalleresche, il cui unico compito consiste nel narrare una novella appunto autonoma rispetto alla trama e a permettere così ai personaggi principali di venire a conoscenza.¹⁸⁶

A differenza delle altre novelle, in cui l'arresto del racconto secondo è attiguo al suo ricongiungersi cronologicamente con la trama principale (nel caso di Ginevra, Olimpia e Isabella salvate da Rinaldo e Orlando) o in cui si verifica una minimizzazione, se non addirittura un'assenza, di interazione tra ascoltatore e narrazione (ad esempio nella novella di Lidia narrata ad Astolfo), in queste tre novelle "boccacciane" è presente una ripercussione profonda della storia ascoltata sull'interlocutore¹⁸⁷: la vicenda narrata è sì totalmente autonoma ed estranea allo spazio e al tempo narrativi in cui si svolgono le vicende dei paladini, ma si rivela comunque fondamentale per la trama, in quanto agente sulla "psicologia" dell'ascoltatore (Rodomonte per la prima novella, Rinaldo per le seguenti) e perciò, sulle loro conseguenze all'interno di essa.

¹⁸⁶ Cfr. BARBIRATO 1987, p. 330.

¹⁸⁷ Cfr. IZZO 2008, pp. 78-80; IZZO 2013 pp. 133-134 e FERRARO 2014, pp.126-127.

2.2. Utilizzo (e ribaltamento) di elementi decameroniani

2.2.1. Astolfo, Iocondo e Fiammetta

La novella (XXVIII, 4-74) è raccontata dall'oste della taverna di Acquamorta (presso cui si è rifocillato uno sconcolato e frustrato Rodomonte in seguito allo scorno di Doralice), con lo scopo di confortare e allietare il «muto e pensoso»¹⁸⁸ re di Algeri, e, allo stesso tempo, di ammonire gli ospiti presenti sull'universalità della “leggerezza” delle donne, poiché nessuna di loro, a detta propria, è refrattaria all'innata predisposizione all'infedeltà

La trama è la seguente: il re longobardo Astolfo e il suo vassallo Iocondo, uomini dotati entrambi di straordinaria bellezza, scoprono, con grande sconcerto, di essere stati ambedue traditi dalle loro mogli con uomini di rango e avvenenza inferiori, tanto che, addirittura, la regina si è concessa al nano di corte.

I due giovani decidono così di intraprendere insieme un viaggio per verificare l'eventuale moralità delle donne altrui, dote che si dimostra essere ben presto vana.

Dopo aver sedotto una gran quantità di donne maritate e non, accertate quindi l'incostanza femminile e l'incontenibilità del desiderio muliebre, i due uomini si accordano riguardo al condividere una sola donna, la giovane Fiammetta.

Una volta acquistatala (letteralmente) dal padre, i due vanesi amici la rendono partecipe del loro viaggio trasformandola in un vero e proprio giocattolo sessuale, tanto da farla dormire ogni notte in mezzo a loro due per poter entrambi continuamente goderne, fino a quando non si scopre che la ragazza, una notte, è riuscita a portarsi nel letto già occupato dagli ignari Astolfo e Iocondo pure un terzo amante, e per giunta un umile garzone.

¹⁸⁸ *Of*, XXVII, 132, 8.

Rassegnati perciò all'insaziabile volubilità che contraddistingue senza eccezioni le donne, dopo aver dato in moglie Fiammetta al garzone, i due giovani uomini terminano così, con una grande risata, il loro peregrinare e fanno ritorno dalle proprie mogli.

Per quanto riguarda le fonti della storia, come segnalato dagli studi di Rajna¹⁸⁹, spiccano innanzitutto le analogie con la novella-cornice delle *Mille e una notte*, alla quale è riconducibile l'intreccio, e alla novella 84 della raccolta *De Ingenio Mulieris Adultere* del Sercambi¹⁹⁰; tuttavia, è innegabile la presenza di rinvii decameroniani tra le pieghe del tessuto narrativo del racconto.

Innanzitutto, si possono riscontrare delle affinità con la novella di re Agilulf (*Decam.* III, 2) non solo per via della comune ambientazione longobarda (anche Astolfo è sovrano dello stesso popolo) e quindi dell'*incipit*¹⁹¹, ma anche, come ha notato Barbirato¹⁹², per la bassa condizione dell'adultero, elemento di certo non privo di vaghezza in entrambe le novelle:

[...] un pallafreniere della detta reina, uomo quanto a nazione di vilissima condizione [...]¹⁹³

Riconobbe l'adultero di botto,
per la pratica lunga che n'avea;
ch'era de la famiglia sua un garzone,
allevato da lui, d'umil nazione.¹⁹⁴

¹⁸⁹ RAJNA 1975, pp. 436-439: la vicenda dei fratelli Sciahrijar e Sciahzeman, scoprendosi traditi dalle mogli, si mettono in viaggio per scoprire se una tale disgrazia sia toccata anche ad altri.

¹⁹⁰ *Ivi* pp. 443-448. Il Rajna, segnalando da un lato i rapporti di ciascun testo con la lontana fonte orientale e dall'altro le indiscutibili corrispondenze tra i due testi italiani, conclude: «La novella ariosteica e la sercambiana risalgono dunque indipendentemente a un comune progenitore» (*ivi* p. 448).

Un ulteriore breve confronto tra i tre testi, e in particolare sugli italiani, è svolto da Annalisa Izzo (*IZZO* 2012, pp. 5-6).

¹⁹¹ *Decam.* III 2, 4, 1 → *Of.* XXVIII, 4, 1.

¹⁹² Cfr. BARBIRATO 1987, p. 331.

¹⁹³ *Decam.* III, 2, 5, 3-4

¹⁹⁴ *Of.* XXVIII 21, 5-8.

Come si può notare, l'amante della moglie di Iocundo, infatti, è presentato molto similmente allo stalliere con cui la regina (anche se involontariamente) tradisce il marito. In entrambe le situazioni, viene evidenziata l'inferiorità di rango dell'adultero, particolare non secondario in quanto determinante, anche se in maniera differente, a evidenziare lo scopo della novella:

Il divario sociale fra marito e amante è l'occasione, nella novella decameroniana, non solo per affermare la possibilità di una nobiltà d'animo pur in un uomo di bassa condizione, ma anche per giocare fra i due una gara sul piano del «senno», della «saviezza» (prologo di Papinea), nella quale il palafreniere riesce a spuntarla. L' «umil nazione» del garzone ariostesco, invece, serve unicamente a rendere ancora più eccezionale e inspiegabile [...] il tradimento.¹⁹⁵

In altre parole, la disparità di rango tra marito e amante, in entrambe le novelle importante e quindi evidenziata, ha una connotazione “positiva” nel *Decameron* in quanto il lignaggio inferiore, oltre che a rifarsi ai precetti dell'amor cortese, avvalorata la lotta di intelligenza e furbizia vinta dallo stalliere contro il suo stesso re, mentre è “negativa” in Ariosto poiché la bassa condizione del garzone preferito al nobile e bellissimo Iocundo, non fa che aggravare la colpa della donna e l'insaziabilità del suo desiderio (che corrisponde al fulcro della novella), e che raggiunge il suo apice nella scena della regina e del nano, «la più sconciamente bizzarra del poema»¹⁹⁶ sia per il suo lato sorprendente

Pon l'occhio quindi, e vede quel che duro
a creder fora a chi l'udisse dire:
non l'ode egli d'altrui, ma se lo vede

¹⁹⁵ BARBIRATO 1987, p. 332.

¹⁹⁶ *Ivi* p. 333.

et anco agli occhi suoi proprii non crede¹⁹⁷

Quindi mirando vide una strana lotta
ch'un nano aviticchiato era con quella:
et era quel piccin stato di dotto,
che la regina avea messa di sotto.¹⁹⁸

sia per quel che concerne l'irrefrenabilità dell'appetito femminile

A uno sgrignuto mostro e contrafatto
dunque (disse) costei si sottomette
che'l maggior re del mondo ha per marito,
più bello e più cortese? oh che appetito!¹⁹⁹

Trova l'altro di ancor che si lavora,
e l'altro; e al fin non si fa festa giorno:
e la regina (che gli par più strano)
sempre si duol che poco l'ami il nano.²⁰⁰

Anche la metafora erotica²⁰¹ del «far festa» per riposo dall'attività sessuale è chiaramente di matrice decameroniana, e precisamente riscontrabile nella novella di

¹⁹⁷ *Of.* XXVIII, 33, 5-8.

¹⁹⁸ *Of.* XXVIII, 34, 5-8.

¹⁹⁹ *Of.* XXVIII, 35, 5-8.

²⁰⁰ *Of.* XXVIII, 37, 5-8.

²⁰¹ Per quanto riguarda le metafore erotiche, viene segnalata da Izzo anche quella della “cavalcata”, (*Decam.* VIII, 8 → *Of.* XXVIII 43, 6-7), «soprattutto, laddove la regina è assimilata a una giumenta» (IZZO 2012, p.7). Tale metafora si trova anche in riferimento a Fiammetta nella descrizione del suo amplesso col Greco: «Cavalcò forte, e non andò a staffetta/ che mai bestia mutar non gli convenne» (*Of.* XXVIII 64, 5-6), così come nelle ottave seguenti 65, 2-5; 66, 2-4, 7-8; 67, 1-4.

Paganino da Monaco, al momento del discorso tra Bartolomea e Ricciardo di Chinzica²⁰²:

[...] E dicovi che se voi aveste tante feste fatte fare a' lavoratori che le vostre possession lavorano, quante faciavate fare a colui che il mio piccol campicello a lavorare, voi non avreste mai ricolto granel di grano [...] né mai dentro a quello uscio entrò né sabato né domenica né vigilia né quattro tempora né quaresima, ch'è così lunga, anzi di di e di notte ci si lavora e battecisi la lana.²⁰³

Un particolare molto interessante segnalato da Izzo circa la fonte decameroniana della novella ariostesca consiste nell'immagine *voyeuristica* della "cortina del letto"²⁰⁴, scostata la quale viene scoperto l'adulterio (o comunque, l'amplesso in generale) attraverso una visione perciò «teatralizzata, mediata [...] dalla cortina dell'alcova»²⁰⁵:

La cortina levò senza far motto
E vide quel che men veder credea,
che la sua casta e fedel moglie, sotto
la coltre in braccio a un giovane giacea.²⁰⁶

²⁰² Cfr BARBIRATO 1987, p. 333, e IZZO 2012, p. 7; la novella del *Decameron* a cui si fa riferimento è la decima della seconda giornata, raccontata da Dioneo, che vede protagonista il giudice pisano Ricciardo di Chinzica, il quale si vede respinto dalla moglie Bartolomea in seguito al rapimento del pirata Paganino da Monaco in quanto quest'ultimo era sempre pronto a soddisfare gli appetiti della moglie, a differenza del marito, timoroso di Dio e delle festività durante le quali non era conveniente, secondo la sua visione, praticare l'attività sessuale.

²⁰³ *Decam.* II, 10, 32-33

²⁰⁴ Cfr IZZO 2012, pp 6-8; Izzo sottolinea inoltre come l'immagine della cortina del letto sia totalmente assente nella fonte sercambiana, riallacciandosi così al ragionamento di Rajna secondo il quale sia Ariosto che Sercambi abbiano assunto da un progenitore comune (RAJNA 1975, p. 448) e interrogandosi su un'eventuale invenzione dello stesso Ariosto per il particolare o su l'utilizzo di un altro modello (che a quanto pare è proprio il *Decameron* in quanto l'immagine del velo del letto è tipica). Sia nel Sercambi che nelle *Mille e una notte* l'adultera viene semplicemente scoperta tra le lenzuola assieme all'amante (cfr. *ibidem*).

²⁰⁵ *Ivi* p. 6.

²⁰⁶ *Of.* XXVIII 21, 1-4.

Così, infatti, Iacono coglie in flagrante il tradimento della moglie con l'umile garzone; tale elemento rappresenta secondo Izzo un ulteriore rimando al *Decameron*:

questa cortina, sipario che dischiude una verità troppo inattesa, è latrice di memorie letterarie troppo esplicite per farsi trascurare. Infatti, se il triangolo amoroso è uno degli indiscussi protagonisti del *Decameron*, la scoperta degli amanti si compie molto spesso proprio scostando il velo del letto.²⁰⁷

L'immagine delle cortine è presente nel capolavoro boccacciano, ad esempio, nella celebre novella di Ghismonda, quando Tancredi vi si nasconde dietro per poi scoprire, suo malgrado, gli amplessi della figlia con Guiscardo:

[...] trovando le finestre della camera chiuse e le cortine del letto abbattute, a piè di quello in un canto sopra un carello si pose a sedere; e appoggiato il capo al letto e tirata sopra sé la cortina, quasi come se studiosamente si fosse nascoso, quivi si addormentò. E così dormendo egli, Ghismonda [...] se ne entrò nella camera: e [...] senza accorgersi che alcuna persona vi fosse, aperto l'uscio a Guiscardo che l'attendeva e andatisene in su il letto, sì come usati erano, e insieme scherzando e sollazzandosi, avvenne che Tancredi si svegliò e senti e vide ciò che Guiscardo e la figliuola facevano.²⁰⁸

Ma anche nella novella di Madonna Isabella, in cui l'amante Lionetto, costretto a nascondersi dietro le cortine del letto, la vede unirsi con un altro uomo:

La donna [...] pregò Leonetto che grave non gli fosse il nascondersi alquanto dietro alla cortina del letto, infino a tanto che messer Lambertuccio se n'andasse. Leonetto [...] vi si nascose; e ella comandò alla fante che andasse a

²⁰⁷ IZZO 2012, p.7.

²⁰⁸ *Decam.* IV, 1, 17-18.

aprire a messer Lambertuccio; [...] E dopo [...] entratisene in camera e serratisi dentro, cominciò messer Lambertuccio a prender diletto di lei.²⁰⁹

E ancora, nella novella di Caterina e l'usignolo, quando Messer Lizio, alzando le cortine, scopre la figlia giacere con Ricciardo:

[...] E andato oltre pianamente levò alto la sargia della quale il letto era fasciato, e Ricciardo e lei vide ignudi e iscoperti dormire abbracciati [...].²¹⁰

Alla luce di tali considerazioni risulta quindi difficilmente contestabile che una scena quale la scoperta *voyeuristica* dalle cortine del talamo, tra le più topiche all'interno del capolavoro boccacciano²¹¹, non abbia fortemente suggestionato l'Ariosto nella raffigurazione dell'episodio.

Proseguendo oltre, è possibile far risalire a uno spunto decameroniano anche il *ménage à trois* risolutivo, poiché la decisione di Astolfo e Iocondo di condividere la stessa donna (Fiammetta) appare molto simile allo snodo narrativo della novella boccacciana che vede protagonisti i due amici Zeppa e Spinelloccio²¹², anche se, mentre in quest'ultimo caso il rapporto "a quattro"²¹³ risulta essere un felice esito risolutivo interpretabile esclusivamente all'interno del proprio nucleo familiare, in quello ariosteo la condivisione della stessa donna appare come una soluzione rassegnata e quasi ironicamente sadica, dettata dall'universalità del principio astratto e assoluto circa l'infedeltà femminile.

²⁰⁹ *Decam.* VII, 6, 10-13.

²¹⁰ *Dec.* V, 4, 32-33.

²¹¹ Cfr. IZZO 2012, pp. 7-8; la cortina del letto è da considerare un vero e proprio *tòpos* narrativo in quanto assolve sempre la stessa funzione (la messa in scena della scoperta dell'adulterio) e include sempre gli stessi attori (gli adulteri da un lato e l'autorità che ha in guardia la donna -marito, padre o fratello che sia- dall'altro).

²¹² Cfr. BARBIRATO 1987, p. 334, ma anche IZZO 2012 p. 7 (nota 13).

²¹³ Cfr. *ivi* p.335. In questa novella (*Decam.* VIII, 8) il *ménage* si fa più "ampio" poiché prevede, da parte dei due uomini (in seguito a episodi di beffa e controbeffa) la condivisione di entrambe le mogli.

Spinelloccio [...] senza far troppe novelle disse: «Zeppa, noi siam pari pari, e perciò è buono, come tu dicevi dianzi alla mia donna, che noi siam amici come solavamo e, non essendo tra noi dua niuna altra cosa che le mogli divisa, che noi quelle ancora comunichiamo». Il Zeppa fu contento, e nella miglior pace del mondo tutti e quattro desinarono insieme; e da indi innanzi ciascuna di quelle donne ebbe due mariti e ciascun di loro ebbe due mogli, senza alcuna quistione o zuffa mai per quello insieme averne.²¹⁴

Gli è meglio una trovarne che di faccia
e di costumi ad ambi grata sia;
che lor communemente sodisfaccia,
e non n'abbin d'aver mai gelosia.

[...]

So ben ch'in tutto il gran femineo stuolo
una non è che stia contenta a un solo.²¹⁵

Una, senza sforzar nostro potere,
ma quando il natural bisogno inviti,
in festa goderemoci e in piacere,
che mai contese non avren né liti.
Né credo che si debba ella dolere:
che s'anco ogn'altra avesse duo mariti,
più ch'ad un solo, a duo saria fedele;
né forse s'udirian tante querele.²¹⁶

Un altro particolare interessante in risposta alle ricerche di Rajna sulle fonti riguarda l'espedito a cui ricorrono Fiammetta e il Greco per l'incontro notturno nel letto di Astolfo e Iocondo: Barbirato²¹⁷ individua anche per la composizione di tale scena una pista decameroniana, in contrapposizione all'azzardata ipotesi formulata dal

²¹⁴ *Decam.* VIII, 8, 34-35;

²¹⁵ *Of.* XXVIII 50, 1-4, 7-8.

²¹⁶ *Of.* XXVIII, 51.

²¹⁷ Cfr. BARBIRATO 1987, p.335.

Rajna, che vedeva come spunto per tale sequenza la trentacinquesima novella delle *Cent nouvelles Nouvelles*, un «racconto di origine incerta»²¹⁸, per sua stessa ammissione. La novella decameroniana a cui Barbirato allude come fonte, «sia per l'amore focoso che accomuna Pinuccio e il Greco, sia soprattutto per la scena che [...] dà il via agli equivoci notturni»²¹⁹ è la sesta della nona giornata:

[...] Pinuccio [...] parendogli che ogni uomo addormentato fosse, pianamente levatosi se n'andò al lettucello dove la giovane amata da lui si giaceva, e miselesi giacere allato: dalla quale [...] fu lietamente raccolto, e con essolei di quel piacere che più desideravano prendendo si stette.²²⁰

Pensa ella alquanto, e poi dice che vegna
quando creder potrà ch'ognuno dorma;
[...]
Il Greco, sì come ella gli disegna,
quando sente dormir tutta la torma,
vien all'uscio e lo spinge, e quel gli cede:
entra pian piano, e va a tenton col piede.
[...]
e tien la mano inanzi simil metro,
va brancolando infin che'l letto trova:
[...]
Fra l'una e l'altra gamba di Fiammetta,
che supina giacea, diritto venne;
e quando le fu a par, l'abbracciò stretta,
e sopra lei sin presso al dì si tenne.²²¹

²¹⁸ RAJNA 1975, p. 454. La novella in questione racconta gli amori di un cavaliere e della sua storica amante i quali, per potersi incontrare all'oscuro del marito della donna, fanno occupare il letto coniugale dalla serva di lei.

²¹⁹ BARBIRATO 1987, p. 335.

²²⁰ *Decam.* IX, 6, 13.

²²¹ *Of.* XXVIII, 62, 1-2 e 5-8; 63, 5-6; 64, 1-4.

Per quanto riguarda il nome stesso assegnato a Fiammetta, inoltre, «riesce troppo difficile non attribuirne l'impulso al Boccaccio»²²²: oltre ad essere la donna “simbolo” della narrativa dello scrittore certaldese, è anche una delle giovani donne dell’ “onesta brigata” della cornice decameroniana e, tra tutti i componenti, l’unica ad essere descritta e a possedere così una sorta di fisicità, come se volesse in qualche modo essere estratta dalla sua dimensione eterea e farsi più “carnale”, come emblema della carnalità è la sua omonima ariosteia. La Fiammetta decameroniana appare come una “fanciulla in fiore” traboccante di giovinezza, dal «viso ritondetto con un color vero di bianchi gigli e di vermiglie rose»²²³; e “fanciulla in fiore” appare anche la Fiammetta della novella nel *Furioso*, «ancor sul fiorir di primavera»²²⁴; la scelta del nome della protagonista di questa novella tanto boccacciana sembrerebbe davvero quindi un ammiccamento dell’Ariosto al maestro della novellistica e autore del *Decameron*.

Tornando ora a rimandi più prettamente “novellistici” che topici, risulta indubitabile il richiamo all’*incipit* della novella decameroniana di Bernabò e Zinevra (*Decam.* II,9)²²⁵: la taverna come sede di disputa sulla fedeltà e i desideri delle donne (che, si ricorda, fa da cornice al racconto dell’oste) è infatti la stessa ambientazione borghese-mercantile in cui si svolge la parte iniziale della novella del *Decameron*. In una locanda parigina (della quale, come fa notare Izzo, l’osteria di Acquamorta, sulla strada per la capitale francese, sembra essere una succursale²²⁶) gremita di mercanti italiani,

[...] avendo una sera [...] tutti lietamente cenato, cominciarono di diverse cose a ragionare, e d’un ragionamento in altro travalicando pervennero a dire delle lor donne, le quali alle lor case avevan lasciate. E [...] cominciò alcuno a dire: «[...] quando qui mi viene alle mani alcuna giovinetta, che mi piaccia, lascio stare dall’un de’ lati l’amore il quale porto a mia moglie e prendo di

²²² RAJNA 1975, p. 448.

²²³ *Decam. Concl.* IV, 4

²²⁴ *Of.* XXVIII, 53, 1.

²²⁵ Cfr. BARBIRATO 1987, pp. 336; IZZO 2012 p. 12 e SANGIRARDI 1992, p. 54.

²²⁶ Cfr. IZZO 2012, p. 7.

questa qua il piacere che io posso». L'altro rispose: «E io fo il simigliante, per ciò che se io credo che la mia donna alcuna sua ventura procacci, ella il fa, e se io non credo, sì il fa [...]» [...] e brevemente tutti pareva che a questo si accordassero, che le donne lasciate da loro non volessero perder tempo. Un solamente, il quale aveva nome Bernabò [...] disse il contrario [...].²²⁷

Nella novella del *Furioso*, Rodomonte, ammutolito dallo sconforto per la cocente delusione d'amore inflittagli da Doralice, dopo aver cenato e bevuto, rompe il suo silenzio e si rivolge all'oste e a tutti i commensali, domandando

se d'essi alcuno avea moglie a lato.
Che l'oste e che quegli altri tutti quanti
l'aveano, per risposta gli fu dato.
Domanda lor quel che ciascun si crede
de la sua donna nel servagli fede.

Eccetto l'oste, fer tutti risposta,
che si credeano averle e caste e buone.²²⁸

Ora è innegabile la citazione fatta da Ariosto della novella boccacciana, tuttavia altrettanto palese è il ribaltamento delle parti all'interno della questione innalzata²²⁹ (ovvero la fedeltà delle donne); l'opinione "solitaria" di Bernabò nel *Decameron* (la castità e fedeltà della propria moglie) diventa quella "collettiva" degli avventori dell'osteria nel *Furioso*, mentre la drastica e disillusa conclusione a cui erano giunti i mercanti nell'*incipit* della novella di Boccaccio (l'incorreggibile "vizio" delle donne) diventa ora la verità indiscutibile che l'oste, come una sorta di pittoresca Cassandra dinanzi ai refrattari clienti, assolutizza «in un tipo di sentenziosità di sapore popolare e proverbiale»²³⁰:

²²⁷ *Decam.* II, 9, 5-8.

²²⁸ *Of.* XXVII 134, 3-8 e 135, 1-2.

²²⁹ Cfr. BARBIRATO 1987 p. 336, IZZO 2012 p. 12 e SANGIRARDI 1992, p. 54.

²³⁰ BARBIRATO 1987, p. 337.

Il vostro sciocco credere vi costa
ch'io stimi ognuno di voi senza ragione;
e così far questo signor deve anco
se non si vuol mostrar nero per bianco.

Perché, sì come è sola la fenice,
né mai più d'una in tutto il mondo vive,
così né mai più d'uno esser si dice,
che de la moglie i tradimenti schive.
Ognun si crede d'esser quel felice,
d'esser quel sol ch'a questa palma arrive.
Come è possibil che v'arrivi ognuno,
se non ne può nel mondo esser più d'uno?²³¹

Nel *Decameron*, fa notare Barbirato²³², è Ambrogiuolo, l' "antagonista" nell'intreccio boccacciano, a fare da portavoce dell'opinione della comunità, e assumendo così il ruolo dell'oste ariosteo nel compito di dare una scossa all'ingenuo Bernabò:

[...] se per ogni volta che elle a queste così fatte novelle attendono nascesse loro un corno nella fronte, il quale desse testimonianza di ciò che fatto avessero, io mi credo che poche sarebber quelle che v'attendessero; ma non che il corno nasca, egli non se ne pare, a quelle che savie sono, né pedata né orma, e la vergogna e'l guastamento dell'onore non consiste se non nelle cose palesi: per che, quando possono occultamente, il fanno, o per mattezza lasciano.²³³

Dal "generale" al "particolare" dunque, e viceversa: un ribaltamento, questo, che assume connotazioni ancora più profonde, in quanto si può riflettere sulle

²³¹ *Of.* XXVII 135, 5-8 e 136.

²³² BARBIRATO 1987, p. 337.

²³³ *Decam.* II, 9, 19.

argomentazioni delle diatribe stesse: nella locanda “boccacciana” del Trecento si sostengono ancora le ragioni naturali del desiderio, il riconoscimento dei “naturali appetiti” negli uomini e soprattutto nelle donne (tra l’altro ampiamente difesi dalla “brigata” della cornice decameroniana, che addirittura tramite la “voce” delle stesse donne giudicherà una “bestia” Bernabò²³⁴, in quanto incapace di comprendere tale verità e rinchiuso nella sua ottusità); nella taverna ariosteana quello che di fatto è un diritto della donna (il diritto alla libertà di appagare i propri desideri) viene stigmatizzato e denigrato a vituperio.

È con il tempestivo intervento, al termine del racconto, dell’ «uom d’età, ch’avea più retta / opinion degli altri, e ingegno e ardire»²³⁵, che si instaura, o almeno, si tenta, un clima di equilibrio e giudizio, attraverso la ripresa dell’argomentazione dei mercanti decameroniani²³⁶, a cui fa il verso riportando che è propria dell’uomo e non della donna l’iniziativa al tradimento:

Ditemi un poco: è di voi forse alcuno
ch’abbia servato alla sua moglie fede?
che nieghi andar, quando gli sia opportuno,
all’altrui donna, e darle ancor mercede?
credete in tutto ‘l mondo trovarne uno?
chi’l dice, mente; e folle è ben chi’l crede.
[...]
Conoscete alcun voi, che non lasciasse
la moglie sola, ancor che fosse bella,
per seguire altra donna, se sperasse
in breve e facilmente ottener quella?²³⁷

L’entrata in scena del vecchio e la sua posizione sembrerebbero quindi incarnare il dibattito culturale sulla *querelle des femmes*²³⁸ tanto in voga nell’epoca di Ariosto, e a

²³⁴ *Decam.* II, 10, 3 e *Concl.* II, 2.

²³⁵ *Of.* XXVIII, 76, 1-2.

²³⁶ Cfr. BARBIRATO 1987, p.338 e IZZO 2012, p. 13.

²³⁷ *Of.* XXVIII, 79, 1-6 e 80, 1-4.

riportare la diatriba a un livello più rinascimentale, in accordo con le conclusioni di Izzo²³⁹; e soprattutto, il suo inserimento nella novella non deve ridursi a una sorta di galanteria finalizzata ad ammorbidire i toni (e i contenuti) aspri e accesi della disputa in previsione di una lettura da parte del pubblico femminile, bensì deve interpretarsi come una meditata mossa in linea con la retorica narrativa del *Furioso*, in cui una delle figure tipiche consiste proprio nell'opposizione della ragione del singolo all'irragionevolezza della credenza comune²⁴⁰.

Figura che, tradotta nella paradossalità e nella difficoltà della ragione intesa come capacità di riconoscere e sfuggire le contraddizioni del reale, troverà il suo interprete e risolutore in Rinaldo (prima unico oppositore dell'«aspra legge di Scozia»²⁴¹ in virtù del principio di uguaglianza, poi il solo a negarsi al «periglioso saggio»²⁴² del nappo al fine di preservare la sua tranquillità d'animo), il personaggio più complesso e risolto, «forse perché proprio più di altri [...] ascoltatore di novelle»²⁴³.

2.2.2. Il nappo fatato e il cavaliere mantovano

La “cornice” della novella ha inizio nell'ultima parte del canto XLII, e ha protagonista Rinaldo che, durante il viaggio attraverso l'Italia, una volta giunto alle rive del Po, incontra un anonimo cavaliere «cortese ne l'aspetto e nei sembianti»²⁴⁴; quest'ultimo, dopo avergli chiesto se è sposato, lo invita nel proprio sfarzoso palazzo (sulla cui descrizione, e in particolare su quella della sua maestosa fontana, Ariosto si sofferma particolarmente) con la promessa di mostrargli una cosa utile a chi, come lui, è ammogliato.

²³⁸ Cfr. WEAVER 2016, p.81.

²³⁹ Cfr. IZZO 2012, p. 12.

²⁴⁰ Cfr. SANGIRARDI 1992, p. 56; precisa l'autore: «non deve sfuggire che così l'oste nell'accusare come il vecchio nello scagionare le donne (col rendere partecipi gli uomini delle loro colpe, e non certo asserendone l'assoluta innocenza) si pongono come solitari difensori di un punto di vista che cozza con la credenza comune».

²⁴¹ Cfr. *Of.* IV-VI, la novella di Ginevra e Ariodante, di cui Rinaldo è *deus ex machina*.

²⁴² *Of.* XLIII, 44, 8.

²⁴³ BARBIRATO 1987, p. 343.

²⁴⁴ *Of.* XLII, 70, 8.

Al termine di una sontuosa cena, il cavaliere, la cui angosciante sofferenza non è sfuggita al paladino di Montalbano, «pon su la mensa un bel nappo d'or fino, / di fuor di gemme, e dentro pien di vino»²⁴⁵, invitando il suo ospite a berne e avvertendolo che il calice ha il potere di dimostrare, a ogni marito che ne liba, la fedeltà della propria moglie: all'atto di bere, il vino trabocca sul petto di chi ha consorte fedifraga, mentre chi ha moglie fedele riesce a consumare il contenuto del nappo senza sporcarsi.

Dopo una lunga esitazione, Rinaldo rifiuta la prova, negandone il valore e dichiarando la sua posizione a non volere andare “oltre” a ciò che gli è concesso di sapere.

Colpito dalla saggezza delle parole di Rinaldo, il cavaliere, in lacrime, maledice chi l'ha persuaso a fare tale prova, e racconta così la propria storia, da cui il nappo ha avuto origine.

La trama del *flashback*, vera e propria novella (XLIII, 12-46), è raccontata eccezionalmente in prima persona: il magnifico palazzo in cui risiede il cavaliere (e in cui è ambientata la cornice della novella) era stato magicamente creato da un vecchio saggio mantovano con lo scopo di rinchiudervi la bellissima figlia per preservarla dal vizio dell'avarizia in cui era caduta la madre, sedotta per denaro.

Una volta cresciuta lontana dal mondo e all'insegna della castità, era stata data in sposa al cavaliere, giovane bellissimo e ardentemente innamorato di lei, con cui conduce una serena vita coniugale, fino a quando una maga, chiamata Melissa, innamoratasi perdutamente del cavaliere, tenta invano di sedurlo.

All'ennesimo rifiuto del fedelissimo uomo, Melissa lo invita a provare la fedeltà dell'amata e casta moglie per constatare un'eventuale fermezza in caso di estrema tentazione.

Il cavaliere accetta e la maga, sottoposto alla prova del nappo fatato e dopo avergli suggerito di inscenare una partenza per il Levante, gli fa assumere le sembianze di un cavaliere ferrarese innamorato invano della moglie; presentatosi in queste vesti alla consorte, le offre una gran quantità di gemme in cambio della sua disponibilità, sino a quando essa, vinta dall'avarizia (come la sua stessa madre), accetta di concedersi.

Il cavaliere riprende così immediatamente le proprie sembianze, e la donna, sconcertata per essere stata colta in fallo, non tollerando la situazione, fugge dal palazzo

²⁴⁵ *Of.* XLII, 98, 7-8.

rifugiandosi proprio tra le braccia del cavaliere ferrarese, lasciando così solo e disperato all'interno della sontuosa residenza il marito, la cui unica consolazione, da quel giorno in avanti, consisterà nel sottoporre ogni uomo sposato alla prova del nappo, constatando in questo modo che nessuno è esente dal bagnarsi il petto.

Le fonti della novella, come segnalato da Rajna²⁴⁶, sono riscontrabili nel mito di Cefalo e Procri e nella sua abbondante ricezione, ma anche in questo caso non mancano elementi decameroniani.

Innanzitutto, un'affinità col capolavoro boccacciano è individuabile nella prima parte del racconto del cavaliere, basata sulla reclusione a cui è costretta, da fanciulla, la moglie per volere del vecchio padre; una situazione questa, che richiama la celeberrima "novella delle papere" contenuta nell' *Introduzione alla IV giornata del Decameron* che il Boccaccio utilizzò, riadattando a sua volta un celebre e diffusissimo *exemplum* medievale, come propria difesa per rispondere alle accuse dei suoi detrattori²⁴⁷.

Nella suddetta novella, il protagonista Filippo Balducci, in seguito alla morte della moglie, alleva il figlio fuori dalla società educandolo nel modo più onesto possibile per impedire che esso possa conoscere il vizio, soprattutto carnale, così come la moglie del cavaliere viene cresciuta rinchiusa in un palazzo, lontana dal mondo e nel culto dell'onestà, educata ai più alti valori da «vecchie donne e caste» (e anche mediante le immagini delle illustri donne della fontana che domina il palazzo) per timore che, come la madre, possa essere corrotta dall'avarizia.

Costui per la morte della sua donna tanto sconcolato rimase [...] e solo, del tutto si dipose di non volere più essere al mondo ma di darsi al servizio di Dio e il simigliante fare del suo piccol figliuolo. [...] se n'andò sopra Monte Asinaio, e quivi in una piccola celletta se mise col suo figliuolo, col quale di limosine in digiuni e orazioni vivendo, sommamente si guardava di non ragionare [...] d'alcuna temporal cosa né di lasciarne alcuna vedere, acciò

²⁴⁶ RAJNA 1975, pp. 571-573; Rajna passa in rassegna le varie ricezioni del mito, dalle *Metamorfosi* di Ovidio (da cui è ripreso l'atto di tentare la propria moglie assumendo un'altra sembianza per intervento magico di una spasimante respinta, si veda a tal proposito anche FERRONI 2008, p. 390, nota 95) alle *Fabulae* di Igino («laddove Melissa, nell'atto di mettere la moglie alla prova, loda il marito della fedeltà che egli le vuol serbare», *ivi* p. 572), sino alla *Fabula di Cefalo* di Niccolò da Correggio, le cui testimonianze più manifeste si hanno «nel dialogo del marito trasformato, colla sua donna», *ibidem*.

²⁴⁷ Cfr. BARBIRATO 1987, pp 3455-346.

che esse da così fatto servigio nol traessero [...] null'altro che sante orazioni insegnandogli. E in questa vita molti anni il tenne, mai della cella non lasciandolo uscire né alcuna altra cosa che sé dimostrandogli.²⁴⁸

E per vietar che simil la figliuola
alla matre non sia, che per mercede
vendè sua castità che valea sola
più che quanto oro al monso si possiede,
fuor del commercio popular la invola;
et ove più solingo il luogo vede,
questo amplo e bel palagio e ricco tanto
fece fare a demonii per incanto.

A vecchie donne e caste fe' nutrire
la figlia qui, ch'in gran beltà poi venne;
né che potesse altr'uom veder, né udire
pur ragionarne in quell'età sostenne. [...]²⁴⁹

Tuttavia, come nella novella delle papere, alla prima “esposizione” alle donne il figlio di Balducci esprime il desiderio di possederne subito una, rendendo così vani tutti quegli anni di segregazione, allo stesso modo anche la moglie del cavaliere, alla prima occasione di fronte ai preziosi, cede dichiarandosi disponibile a comprometersi.

A cui il giovane domandano disse: «O son così fatte le male cose?». «Sì» disse il padre. E egli allora rispose: «Io non so che voi vi dite, né perché queste sieno mala cosa: quanto è, a me non è ancora paruta vedere alcuna così bella né così piacevole come queste sono. [...] Deh! Se vi cal di me, fate che noi ce ne meniamo una colà su di queste papere, e io le darò a beccare».²⁵⁰

²⁴⁸ *Decam. Intr. IV*, 14-15.

²⁴⁹ *Of. XLIII*, 14 e 15, 1-4

²⁵⁰ *Decam. Intr. IV*, 26-28.

Turbossi nel principio ella non poco,
divenne rossa, e ascoltar non volle;
ma il veder fiammeggiar poi, come fuoco,
le belle gemme, il duro cor fe' molle:
e con parlar rispose breve e fioco,
quel che la vita a rimembrar mi tolle;
che mi compiaceria, quando credesse
ch'altra persona mai nol riapesse.²⁵¹

Ora, prendendo in esame proprio quest'ultima ottava riguardante il "cedimento" della moglie, è interessante notare un ulteriore richiamo a una situazione descritta in una novella decameroniana²⁵², e precisamente la prima dell'ottava giornata, in cui l'avara Ambruogia, nell'accettare di concedersi a Gulfardo, dispone due condizioni, ovvero il silenzio e una somma di denaro in cambio:

La donna, dopo molte novelle, venne a questa conclusione, che ella era presta di far ciò che Gulfardo volesse dove due cose ne dovesser seguire: l'una, che questo non dovesse mai per lui esser manifestato a alcuna persona; l'altra, che, con ciò fosse cosa che ella avesse per alcuna sua cosa bisogno di fiorini duecento d'oro, voleva che egli, che ricco uomo era, gliele donasse, e appresso sempre sarebbe al suo servizio.²⁵³

Per quanto riguarda il patto di segretezza da mantenere circa l'eventuale relazione extraconiugale, come si può notare, non c'è alcuna differenza tra le due novelle. Ma mentre è Ambruogia stessa a richiedere esplicitamente del denaro in cambio della sua concessione (atteggiamento, questo, che verrà non solo punito dallo stesso Gulfardo tanto che «isdegnato per la viltà di lei la quale egli credeva che fosse una valente donna

²⁵¹ *Of.* LXIII, 38.

²⁵² Cfr. BARBIRATO 1987, p. 345.

²⁵³ *Decam.* VIII, 1, 7.

[...] pensò di doverla beffare»²⁵⁴, ma anche aborrito dalla brigata stessa, in quanto «esser degna del fuoco la quale a ciò per prezzo si conduce»²⁵⁵), alla moglie del cavaliere le gemme vengono offerte, provocando in essa una brama e un'avidità così forti, nonostante il lusso da cui era sempre stata attorniata e le virtù che avevano fatto da sovrane alla sua educazione, da scalfirne irrimediabilmente il senso dell'onore.

Tuttavia, fa notare Rinaldo al cavaliere una volta terminato il racconto, il tradimento della moglie non è stato dettato dall'innamoramento per lo spasimante, cosa che sarebbe risultata ben più grave, bensì dall'avarizia, "vizio" che spinge tutte le donne all'infedeltà, e che prescinde dai sentimenti:

Se d'avarizia la tua donna vinta
a voler fede romperti fu indutta,
non t'ammirar: né prima ella né quinta
fu de le donne prese in sì gran lotta;
e mente via più salda ancora è spinta
per minor prezzo a far cosa più brutta.²⁵⁶

Le donne quindi, sono spinte a tradire non per il desiderio amoroso²⁵⁷, ma per il desiderio di guadagno: l'avarizia, forza incoercibile e negativa alla quale non si può far fronte, tanto da soppiantare e svilire nelle donne il sentimento, sembra quindi quasi "giustificabile", o perlomeno, perdonabile, al contrario dell'infedeltà puramente erotica, che all'interno del poema non merita discolpa poiché

nei personaggi femminili ariosteschi [...] non è mai dettata da un vero sentimento amoroso (concepito unicamente come assoluta fedeltà allo sposo o

²⁵⁴ *Decam.* VIII, 1, 8.

²⁵⁵ *Decam.* VIII, 1, 4.

²⁵⁶ *Of.* XLIII, 48, 1-6.

²⁵⁷ Viene opposto alla mollezza della moglie del cavaliere dinanzi alle gemme l'esempio di Odorico, il cui tradimento nei confronti dell'amico Zerbino fu spinto «da intollerando assalto» (*Of.* XXIV 32, 8), cioè dalla forza incontenibile dell'amore verso la bellezza di Isabella, che tenta di concupire invano (cfr. BARBIRATO 1987, p. 346).

al promesso: Bradamante, Isabella, Fiordiligi, Ginevra, Olimpia, Lucina, Drusilla) o dall'insoddisfazione della propria vita coniugale (che è invece ideale per le mogli di Astolfo e Iocondo, ma anche per la moglie del cavaliere) bensì risulta accompagnata o sopravanzata da altri vizi, che possono andare dal tradizionale «mobile ingegno» (che è il meno grave: Alcina, Doralice), alla simulazione perfida (Orrigille, Gabrina), alla lussuria omicida (Gabrina) infine, appunto, all'avarizia (novelle).²⁵⁸

Avviene perciò, a questo punto, di nuovo un ribaltamento degli ideali decameroniani: se nel capolavoro boccacciano il desiderio amoroso, con tutte le sue pulsioni, è la forza motrice di uomini e donne, sempre giustificabile anche in sede di adulterio, mentre tutto ciò che è improntato nell'ottica del guadagno è aborrito (e la suddetta novella di Ambruogia ne è esempio), in Ariosto è proprio l'avarizia ad avere la meglio.

Spostandoci ora su quella che è la “cornice” della novella, inserita in «un'ambientazione aristocraticamente raffinata»²⁵⁹ (in contrapposizione allo sfondo popolano dell'osteria di Acquamorta), il cui contesto presagisce un meditato confronto anziché una diatriba, occorre soffermarsi brevemente su quello che di fatto ne è il tema principale, ovvero la gelosia, gemella crudele dell'amore nel poema ariostesco²⁶⁰, una delle principali manifestazioni della follia umana, che spinge il cavaliere a testare la fedeltà della moglie, e così tutti i suoi ospiti a cedere alla prova del nappo.

Nel *Decameron* la gelosia del marito ha generalmente un significato comico che fa da preludio alla beffa, la quale, sotto forma di adulterio, ne rappresenta la meritata punizione da parte della moglie stessa²⁶¹, come accade nella novella quarta della settima giornata, che vede protagonisti i coniugi Tofano e Monna Ghita:

²⁵⁸ BARBIRATO 1987, p. 345, nota 28.

²⁵⁹ *Ivi* p. 343.

²⁶⁰ Cfr. FERRETTI 2010, p. 25.

²⁶¹ Cfr. DI DOMENICO 2014, p. 260; la studiosa si rifà alle considerazioni di Sanguineti (E. Sanguineti, *Lettura del Decameron*, a c. di E. Grimaldi, Torino, Nino Aragno editore, 2011, p. 80), che, a sua volta, riporta gli studi di Segre e Masciandaro. (cfr. *ibidem* nota 41).

A costui fu data per moglie una bellissima donna [...] della quale egli senza sapere perché prestamente divenne geloso, di che la donna avvedendosi prese sdegno; e più volte avendolo della cagione della sua gelosia addomandato né egli alcuna avendone saputa assegnare se non cotali generali e cattive, cadde nell'animo alla donna di farlo morire del male del quale senza cagione aveva paura²⁶²

Ma anche in quella immediatamente successiva, avente protagonista un anonimo marito geloso che, travestitosi da prete, confessa la moglie affinché gli riveli un ipotetico adulterio, per poi, scoperto il tranello, essere beffato a propria volta come punizione per la sua diffidenza, in una sorta di legge dantesca del contrappasso²⁶³:

Credi tu, marito mio, che io sia cieca degli occhi della testa, come tu sé cieco di quegli della mente? Certo no: e vedendo conobbi chi fu il prete che mi confessò, e so che fosti desso tu; ma io mi puosi in cuore di darti quello che tu andavi cercando, e dieditelo.²⁶⁴

Nella novella del *Furioso* invece la gelosia del marito ha risvolti tragici, poiché il voler andare oltre, cercando quello che non si vorrebbe trovare (parafrasando il ragionamento di Rinaldo «ben sarebbe folle / chi quel che non vorria trovar cercasse»²⁶⁵), porta inevitabilmente alla pazzia: l'indagine laddove non è necessaria o comunque supportata da sospetti davvero fondati può essere controproducente, e quello che poteva essere un balsamo diviene irrimediabilmente il peggiore dei veleni.

Rinaldo, conscio dell'inopportunità di squarciare il velo del proprio equilibrio interiore (tra l'altro riacquistato subito prima dell'incontro col cavaliere mantovano, grazie alla manifestazione epifanica dello Sdegno che l'ha guarito dall'amore, e così

²⁶² *Decam.* VII, 4, 5.

²⁶³ Cfr. BATTISTINI 2004, p. 191.

²⁶⁴ *Decam.* VII, 5, 53.

²⁶⁵ *Of.* XLIII, 6, 3-4.

dalla gelosia, per Angelica), rifiuta infatti la prova del nappo, poiché, come spiega al suo ospite,

Così, se de la moglie sua vuol l'uomo
tutto saper quanto ella fece e disse;
cade de l'allegrezze in pianti e in guai,
onde non può più rivelarsi mai.²⁶⁶

Anche nel *Decameron* si assiste alla stessa lezione, nella già citata novella del marito geloso (VII, 5), da parte della moglie:

[...] Ma se tu fossi stato savio, come esser ti pare, non avresti per quel modo tentato di sapere i segreti della tua buona donna [...]²⁶⁷

Si ricordi, in Boccaccio la gelosia è una condizione in grado di far regredire l'uomo a uno stato bestiale sì, ma dalle venature “comiche”, tanto da renderlo una macchietta di sé stesso e quindi degno di essere burlato; perciò, in linea con la ramanzina della moglie, è «savio» chi è “normale”, chi cioè non regredisce a questa caricaturale condizione animalesca, restando quindi al proprio posto e senza lasciarsi sedurre dalla diffidenza e, di conseguenza, dalla curiosità.

In Ariosto la situazione è più complessa: oltre alla condizione di bestialità intesa come doloroso annichilimento a cui l'uomo è condotto dalla gelosia, il concetto di saggezza, o anzi, più correttamente, di prudenza (in accordo con l'interpretazione albertiana di Barbirato)²⁶⁸ non è da ridursi a un “rimanere fermi” quasi al limite

²⁶⁶ *Of.* XLIII 8, 5-8.

²⁶⁷ *Decam.* VII, 5, 54.

²⁶⁸ Cfr. BARBIRATO 1987, p. 349; lo studioso rivela una consonanza tra la saviezza di Rinaldo e quella di Mizio negli *Uxoria* dell'Alberti « più fiè utile dissimulare non vedere quello che non bene si possa emendare, che mostrarsi curioso dove el tuo investigare poco giovì [...] Certo è stoltizia grandissima cercare in prova cosa quale a me sarebbe stata acerbissima trovarla. Fu adunque prudenza

dell'inconsapevolezza, bensì nel ponderare con una presa di coscienza, come Rinaldo, sui vantaggi e gli svantaggi (il cui piatto della bilancia è di gran lunga il più tendente al basso) che il voler “andare oltre” apprendendo una certa verità, possono dare:

Quasi Rinaldo di cercar suaso
quel che poi ritrovar non vorria forse
fu presso di volere in prova porse:
poi, quanto fosse periglioso il caso
a porvi i labri, col pensier discorse.²⁶⁹

[...]

Potria poco giovare e nuocer molto;
che'l tentar qualche volta Idio disdegna.
Non so s'in questo io mi sia saggio o stolto;
ma non vo' più saper, che mi convegna.²⁷⁰

[...]

Or si pente, or tra sé dice:- E' mi giova
ch'a tanto paragon venir non volli.²⁷¹

[...]

sì che, s'al paragon mi succedessi,
poco il meglio saria ch'io ne trarrei:
ma non già poco il mal, quando vedessi
quel di Clarice mia, ch'io non vorrei.
Metter saria mille contra uno a giuoco;
che perder sì può molto, e acquistar poco.²⁷²

stimare quanto sia la femmina per sua natura prona e proclive a ogni lascivia» (*Uxoria*, 11, 10-15 e 13, 15)

²⁶⁹ *Of.* XLII, 104, 1-6.

²⁷⁰ *Of.* XLIII, 7, 1-4.

²⁷¹ *Of.* XLIII, 65, 5-6.

²⁷² *Of.* XLIII, 66, 3-8.

La saggezza “prudente” di Rinaldo consiste dunque, previa accurata ponderazione, nell’acceptare il fatto di un probabile fallimento della prova: in cuor suo, sa di poter anch’egli, come tutti i commensali del cavaliere, bagnarsi col vino del nappo e quindi fallire, poiché la sua donna «è donna, et ogni donna è molle»²⁷³; ma ciò avviene con la presa di coscienza, propria della poetica ariostesca, dell’acceptazione della debolezza, di ciò che non si può controllare, e che quindi rischierebbe di compromettere la sua serenità.

2.2.3. Il giudice Anselmo, Argia e Adonio

La terza e ultima (anche preso in considerazione l’intero “novelliere” incluso nel *Furioso*) novella di stampo “boccacciano” ha come ascoltatore ancora una volta Rinaldo, che, lasciato il palazzo del cavaliere del nappo, prosegue per via fluviale il suo viaggio; in questa circostanza, ripensando all’immediatamente precedente vicenda del nappo, discute la sua decisione (ossia l’aver voluto rifiutare la prova) con il nocchiero, il quale propone di raccontare una vicenda avvenuta tempo addietro a Mantova, con il consenso dell’incuriosito campione di Montalbano.

La novella (XLIII, 72-143) vede come protagonista il gelosissimo giudice Anselmo, della cui splendida moglie, Argia, si innamora perdutoamente Adonio, un gentil cavaliere che, nel vano tentativo di corteggiarla, dissipa ben presto tutti i suoi averi, riducendosi in miseria.

Allontanatosi dalla città, durante il suo peregrinare impedisce a un contadino di uccidere un serpente, animale simbolo della propria casata, per poi scoprire, sette anni dopo, ritornato a Mantova nonostante la miseria, che dietro a quelle sembianze di rettile vi si trovava la fata Manto, ora a lui palesatasi con l’intenzione di sdebitarsi per il salvataggio.

²⁷³ *Of.* XLIII, 6, 5.

Nel frattempo, Anselmo, chiamato presso il papa per un incarico, suggestionato dalla previsione di un astrologo riguardo la futura corruzione della moglie per denaro durante la sua assenza, in preda alla gelosia relega la consorte in campagna, lontana dai vizi cittadini, mettendole a disposizione tutte le sue ingenti sostanze per la soddisfazione di ogni desiderio materiale, al fine di evitarle ogni possibile tentazione.

Tuttavia, la fata Manto, assicurati ad Adonio ricchezze e l'amore di Argia per sua stessa intercessione, si trasforma in un piccolo cane, che il cavaliere, nei panni di un pellegrino mendicante, una volta presentatosi alla casa campestre del giudice, mostra alla donna. Sbalordita dalle qualità magiche del cane (in grado di far comparire pietre preziose col solo scuotersi), si dimostra interessata ad acquistarlo; a questo punto, il mendicante-cavaliere propone in cambio una notte d'amore, e Argia, appresa poi la vera identità del falso pellegrino, accetta la condizione.

Una volta tornato, Anselmo, consultando nuovamente l'astrologo, scopre l'effettivo tradimento della consorte; dopo un primo scetticismo in mancanza di prove, trova conferme dalla balia, progettando così di far uccidere la moglie. Avvisata dal cane, Argia riesce a fuggire, mettendo ben presto Anselmo sulle sue tracce; questi, durante le ricerche, incappa in uno sfarzoso palazzo (artificio anch'esso della fata Manto) il cui proprietario, un Etiope dall'aspetto sgradevole, si dichiara favorevole a cederglielo in cambio dei suoi servizi.

E mentre Anselmo, dopo varie titubanze, si dichiara disponibile alle profferte, appare Argia che, coltolo in fallo, dopo aver rivendicato la minore gravità del proprio tradimento, anche se effettivamente consumato, rispetto a quello che il marito era in procinto di compiere, dichiara quindi la parità dei loro conti, riportandoli così alle condizioni matrimoniali iniziali.

Come nel racconto del cavaliere del nappo, in questa novella, fa notare il Rajna²⁷⁴, le fonti sono riconducibili al mito di Cefalo e Procri, e in particolare alla versione datane

²⁷⁴ Cfr. RAJNA 1975, pp. 581-589; in particolare, a proposito delle analogie con la novella precedente: «Entrambe sono trasformazioni delle avventure di Cefalo e Procri; l'una, della sola prima parte; quest'altra, della prima e della seconda insieme. Naturalmente non si potevano ripetere le stesse cose; quindi il poeta s'è dato con ogni studio a tramutare e ad arricchire i casi già imitati una volta; e la metamorfosi è riuscita così piena, che neppure si riconoscerebbe più il punto di partenza, se non fossero le somiglianze della seconda parte» (*ivi* p. 581). Fa inoltre notare Ferroni (FERRONI 2008, p. 391, nota 97) che «il rapporto con il modello ovidiano qui è meno diretto, riguarda più genericamente le proposte

da Igino, anche se comunque spicca, più che negli altri racconti, l'immaginazione novellistica ariosteica, tanto che qui «la fantasia di Ludovico ha una parte assolutamente considerevole»²⁷⁵.

La storia, inoltre,

giunge a sfiorare un effetto di allucinazione, in una singolarissima associazione tra realistico e fantastico e in una trascinate deformazione di elementi mitici, sfiorando addirittura il mito dell'origine di Mantova [...] Manto, la maga eponima di Mantova, proveniente da Tebe, la città che il mito dice fondata da Cadmo con seguaci nati dai denti di un drago.²⁷⁶

Tuttavia, non sono assenti nemmeno in questa novella richiami all'universo decameroniano, a cominciare dall'*incipit*, la cui situazione descritta è un esplicito rimando all'attacco della (già riscontrata) novella di Paganino da Monaco, l'ultima della seconda giornata:

Fu adunque in Pisa un giudice, più che di corporal forza dotato di ingegno, il cui nome fu messer Riccardo di Chinzica; il quale, forse credendosi con quelle medesime opere soddisfare alla moglie che egli faceva agli studii, essendo molto ricco, con non piccola sollecitudine cercò d'averne e bella e giovane donna per moglie [...]²⁷⁷

[...]messer lo giudice, il quale era sì geloso che temeva dell'aere stesso [...]²⁷⁸

Il nocchier cominciò:- Già fu di questa
terra un Anselmo di famiglia degna,

erotiche che fanno affidamento all'avarizia, [...]. Molto vicino è invece alla versione che della seconda parte del mito di Cefalo e Procri dà Igino».

²⁷⁵ *Ivi* p. 581.

²⁷⁶ FERRONI 2008, p. 392.

²⁷⁷ *Decam.* II, 10, 5.

²⁷⁸ *Decam.* II, 10, 14.

che la sua gioventù con lunga vesta
spese in saper ciò ch' Ulpiano insegna;
e di nobil progenie, bella e onesta
moglie cercò, ch'al grado suo convegna;
e d'una terra quindi non lontana
n'ebbe una di bellezza sopraumana;²⁷⁹

e di bei modi e tanto graziosi,
che pareva tutto amore e leggiadria;
e di molto più forse, ch'ai riposi,
ch'allo stato di lui non convenia.
Tosto che l'ebbe, quanti mai gelosi
al mondo fur, passò di gelosia:
non già ch'altra cagion gli ne desse ella,
che d'esser troppo accorta e troppo bella.²⁸⁰

In entrambe le novelle, quindi, sono presenti le figure dell'uomo dotto esercitante la professione giuridica che, non più nel fiore degli anni, desidera trovare, riuscendovi, una donna bella, giovane e virtuosa, per la quale coltiva fin da subito una significativa gelosia.

Il parallelismo tra le due novelle termina qui, ma non mancano di certo altre piste decameroniane; la reclusione di Argia nella salubre campagna da parte del gelosissimo Anselmo in seguito alla predizione del tradimento, lontano dalle pericolose sollecitazioni cittadine (materiali e di conseguenza, in linea con gli ammonimenti dell'astrologo, carnali) affinché non possa venirne corrotta, se da un lato, seppur vagamente, riecheggia ancora una volta la "novella delle papere" nell'*Introduzione alla IV giornata*, dall'altro appare come un preciso richiamo all'ingannevole opinione riportata (e poi contraddetta dall'intreccio stesso, come noto) nell'introduzione della narratrice di turno, Neifile, alla celebre novella di Masetto da Lamporecchio²⁸¹:

²⁷⁹ *Of.* XLIII, 72

²⁸⁰ *Of.* XLIII, 73.

²⁸¹ Cfr. BARBIRATO 1987, p. 353.

E similmente sono ancora di quegli assai che credono troppo bene che la zappa e la vanga e le grosse vivande e i disagi tolgano del tutto a' lavoratori della terra i concupiscibili appetiti e rendan loro d'intelletto e d'avedimento grossissimi.²⁸²

La prega che non faccia, se non sente
ch'egli ci sia, ne la città dimora;
ma ne la villa, ove più agiatamente
viver potrà d'ogni commercio fuora.
Questo dicea, però che l'umil gente
che nel gregge o ne' campi gli lavora,
non gli era avviso che le caste voglie
contaminar potessero alla moglie.²⁸³

I suggerimenti del Centonovelle sono riscontrabili ancora una volta nella novella di Bernabò e Zinevra (II, 9) nella determinazione del marito a far uccidere la moglie infedele (anche se, nell'episodio decameroniano l'adulterio della moglie è solo presunto):²⁸⁴

[...] e al famiglio segretamente impose che, come in parte fosse con la donna che il miglior gli paresse, senza niuna misericordia la dovesse uccidere e a lui tornarsene.²⁸⁵

²⁸² *Decam.* III, 1, 4.

²⁸³ *Of.* XLIII, 92.

²⁸⁴ Cfr. SANGIRARDI 1992, p.53.

²⁸⁵ *Decam.* II, 9, 34.

Commanda al servo, ch'alla moglie Argia
torni alla villa, e in nome suo le dica
ch'egli è da febbre oppresso così ria,
che di trovarlo vivo avrà fatica;
sì che, senza aspettar più compagnia,
venir debba con lui, s'ella gli è amica
(verrà: sa ben che non farà parola);
e che tra via le seghi egli la gola.²⁸⁶

Così come nella mancata esecuzione del delitto da parte del «famiglio» che ne è incaricato (per la pietà di lui e l'avvedutezza di Zinevra in Boccaccio, grazie all'intervento magico della fata in Ariosto):

pervennero in un vallone molto profondo e solitario [...], tratto fuori il coltello e presa la donna per lo braccio, disse: «Madonna [...] a voi convien morire [...], ma di che voi abbiate offeso vostro marito io nol so, se non che egli mi comandò che senza alcuna misericordia aver di voi io [...] v'uccidessi». A cui la donna piagnendo disse: «[...] io mi dileguerò e andronne in parte che mai né a luinè a te né in queste contrade di me perverrà alcuna novella». Il familiare, che mal volentieri l'uccidea, leggiermente divenne pietoso: per che [...] pregandola che di quelle contrade si dileguasse, la lasciò nel vallone a piè.²⁸⁷

A chiamar la patrona andò il famiglio
per far di lei quanto il signor commesse.²⁸⁸
[...]

Levato il servo del camino s'era;
e per diverse solitarie strade
a studio capitò su una riviera²⁸⁹

²⁸⁶ *Of.* XLIII, 123.

²⁸⁷ *Decam.* II, 9, 36-41.

²⁸⁸ *Of.* XLIII, 124, 1-2.

²⁸⁹ *Of.* XLIII 125, 1-3.

[...]

Trasse la spada, e alla padrona disse
quanto commesso il suo signor gli avea;
perdono a Dio d'ogni sua colpa rea.
Non ti so dir com'ella si coprìsse:
quando il servo ferirla si credea,
più non la vide, e molto d'ogn'intorno
l'andò cercando, e al fin restò con scorno.²⁹⁰

[...]

Ch'a' suoi servigi abbia la moglie prota
la fata Manto, non sapea il marito²⁹¹

Uno degli spunti decameroniani più significativi per la novella ariosteica è riscontrabile nella figura di Adonio; il gentil cavaliere perdutoamente innamorato della bellissima Argia, per tentare di compiacere la quale scialacqua tutte le sue ingenti ricchezze riducendosi in miseria, riecheggia i tratti di Federigo degli Alberighi, sicuramente uno dei personaggi più celebri dell'universo boccacciano:

[...] in Firenze fu già un giovane chiamato Federigo di messer Filippo Alberighi, [...]. Il quale, sì come il più dè gentili uomini avviene, d'una gentil donna chiamata monna Giovanna s'innamorò, né suoi tempi tenuta delle più belle donne [...]; e acciò che l'amor di lei acquistar potesse, giostrava, armeggiava, faceva feste e donava, e il suo senza alcun ritegno spendeva [...]. Spendendo adunque [...] oltre a ogni suo potere molto e niente acquistando [...] le ricchezze mancarono e esso rimase povero [...].²⁹²

²⁹⁰ *Of.* XLIII, 126.

²⁹¹ *Of.* XLIII, 127, 5-6.

²⁹² *Decam.* V, 9, 5-7.

Ne la città medesma un cavalliero
era d'antiqua e d'onorata gente,
che discendea da quel lignaggio altiero
[...]
Il cavalier, ch'Adonio nominosse,
di questa bella donna inamorosse.²⁹³

E per venire a fin di questo amore,
a spender cominciò, senza ritegno
in vestire, convitti, in farsi onore,
quanto può farsi un cavaliere più degno.
Il tesor di Tiberio imperatore
non saria stato a tante spese al segno.
Io credo ben che non passar duo verni,
ch'egli uscì fuor di tutti i ben paterni.²⁹⁴

Entrambi i personaggi, inoltre, relegati ai margini della società a causa della rovinosa caduta in miseria, sono costretti a lasciare il proprio ambiente cittadino:

Per che, amando più che mai né parendogli più potere essere cittadino come desiderava, a Campi, là dove il suo poderetto era, se n'andò a stare. Quivi [...] senza alcuna persona richiedere, pazientemente la sua povertà comportava.²⁹⁵

La casa ch'era dianzi frequentata
matina e sera tanto dagli amici,
sola restò, tosto che fu privata
di starne, di fagian, di coturnici.
Egli che capo fu de la brigata,

²⁹³ *Of.* XLIII, 74, 1-3 e 7-8.

²⁹⁴ *Of.* XLIII, 75.

²⁹⁵ *Decam.* V, 9, 8.

rimase dietro, e quasi fra mendici.
Pensò, poi ch' in miseria era venuto,
d'andare ove non fosse conosciuto.²⁹⁶

Tuttavia, mentre per Federigo l'abbandono della città in favore della campagna è dettata, oltre che dalla discriminazione legata alla sua caduta in miseria, da una ragione di sussistenza, per Adonio l'esilio volontario è principalmente dovuto a una questione di "onta" sia in quanto abbandonato e stigmatizzato dalla società, sia per la vanità dei suoi sforzi per conquistare l'amore di Argia; e in questo auto allontanamento, infranto soltanto, a un certo punto, dalla nostalgia del ricordo dell'amata, l'Ariosto ha chiaramente attinto da un'ulteriore novella decameroniana, quella di Tedaldo degli Elisei²⁹⁷, alla quale è abbastanza esplicito pure il richiamo alla durata dell'esilio auto imposto, ovvero sette anni:

[...] e ogni fatica trovando vana, a doversi dileguar del mondo, per non far lieta colei, che del suo male era cagione, di vederlo consumar, si dispose. [...] ancora che spesso della sua crudel donna si ricordasse e fieramente fosse d'amor trafitto e molto desiderasse di rivederla, fu di tanta costanza che sette anni vinse quella battaglia. [...] in tanto disidero di rivederla s'accese, che più non potendo soffrir, si dispose a tornare a Firenze.²⁹⁸

Con questa intenzione una mattina,
senza far motto altrui, la patria lascia;
e con sospiri e lacrime camina
lungo lo stagno che le mura fascia.
La donna che del cor gli era regina,

²⁹⁶ *Of.* XLIII, 76.

²⁹⁷ Cfr RAJNA 1975, p.586 e SANGIRARDI 1992, p. 53.

²⁹⁸ *Decam.* III, 7, 6-8.

già non oblia per la seconda ambascia.²⁹⁹

[...]

[...]

Adonio ne va poi dove s'avisa
che sua condizion sia meno intesa;
e dura con disagio e con affanno
fuor de la patria appressoal settimo anno³⁰⁰.

Né mai per lontananza, né strettezza
del viver, che i pensier non lascia ir vaghi,
cessa Amor che sì gli ha la mano avezza,
ch'ognor non li arda il core, ognor impiaghi.
È forza al fin che torni alla bellezza
che son di rivedere sì gli occhi vaghi.
Barbuto, afflitto, e assai male in arnese,
là donde era venuto, il camin prese.³⁰¹

Occorre ora però ritornare al parallelismo tra Adonio e la figura di Federigo. L'affinità con quello che è considerato forse il più nobile rappresentante, all'interno dell'universo decameroniano, dei valori cavallereschi e, di conseguenza, dell'amore cortese, è innegabile; questo, tuttavia, è dimostrabile sino a un certo punto.

Adonio infatti, parrebbe possedere tutte le carte in regola per incarnare anch'esso questo tipo di magnanimità: la sua devozione imperitura nei confronti della donna amata si inserisce perfettamente all'interno del tradizionale codice cavalleresco, per seguire il quale finisce rovinosamente in miseria, auto infliggendosi un esilio che diventa però insopportabile, in linea con gli ideali cortesi, per la nostalgia degli «occhi vaghi». Ma una volta ritornato in città, incontra la fata Manto, la quale, dopo avergli promesso il ritorno all'agiata condizione iniziale, gli suggerisce anche come conquistare il cuore di Argia, ovvero seducendola con le ricchezze di cui in poi potrà disporre:

²⁹⁹ *Of.* XLIII, 77, 1-6.

³⁰⁰ *Of.* XLIII, 80, 5-8.

³⁰¹ *Of.* XLIII, 81.

Tre volte più che di tuo padre erede
non rimanesti, io ti fo ricco or ora:
né vo' che mai più povero diventi,
ma quanto spendi più, che più augumenti.

E perché so che ne l'antiquo nodo,
in che già Amor t'avinse, anco ti trovi,
voglioti dimostrar l'ordine e'l modo
ch'a disbramarmi tuoi desideri giovi.
Io voglio, or che lontano il marito odo,
che senza indugio il mio consiglio provi;
vada a trovar la donna che dimora
fuori alla villa, e sarò teco io ancora.³⁰²

Avviene, perciò, un nuovo capovolgimento, nelle novelle del *Furioso*, dei concetti decameroniani³⁰³: i valori antichi del mondo cavalleresco quali la nobiltà d'animo, la cortesia, la generosità, proposti come antidoto a una realtà dominata dalla sete di guadagno, sono oramai del tutto soppiantati dall'avarizia. Boccaccio, con la sua poetica, proponeva di fondere i nuovi valori coniugando il contemporaneo spirito mercantile e commerciale con la gentilezza e la magnanimità; tale progetto risulta però ora impossibile, poiché nessuno è immune davanti alla prospettiva di ricchezze, nemmeno chi sembrava incarnare i più nobili ideai come quelli cortesi.

Ecco che quindi in Adonio viene in realtà ribaltata la figura di Federigo: quest'ultimo prima conquistava monna Giovanna con la propria grandezza d'animo e l'incoercibile devozione nei suoi confronti, e solo alla fine, una volta sposatala, ritornava ricco; Adonio invece prima riacquista le ricchezze perdute, con l'influsso della magia, e poi conquista l'amata, ma corrompendola con le pietre preziose.

³⁰² *Of.* XLIII, 103, 5-8 e 104.

³⁰³ Cfr. BARBIRATO 1987, p. 355.

La proposta cruda ed esplicita rivolta ad Argia non riecheggia nemmeno lontanamente l'antica cortesia che aveva contraddistinto il personaggio nelle ottave iniziali della novella:

ma se vuol ch'una notte seco giaccia,
abbiasi il cane, e'l suo voler ne faccia.³⁰⁴

E altrettanto cruda ed esplicita è la “risposta” della prima sempre indifferente Argia:

ella accettò il bel cane, e per mercede
in braccio e in preda al suo amator si diede.³⁰⁵

Il ribaltamento dei precetti boccacciani è riscontrabile anche nell'altra figura decameroniana richiamata da Adonio, quella di Tedaldo degli Elisei, rappresentante, questa volta, l'intelligente intraprendenza: infatti Tedaldo, una volta rientrato in città dopo sette anni di esilio forzato, ottiene l'adempimento del suo desiderio grazie alla sua abilità e astuzia (la novella del suddetto è inserita, non a caso, nella terza giornata, in cui «si ragiona [...] di chi alcuna cosa molto da lui disiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse»³⁰⁶), mentre Adonio è “costretto” a ricorrere a un aiuto magico per conquistare, seppur ignobilmente, l'amata, laddove nemmeno la magnificenza e la cortesia avevano ottenuto il minimo risultato.

In accordo con le riflessioni di Sangirardi³⁰⁷, si conferma perciò che, all'interno della seppur variegata umanità ariostesca, insidiata da passioni insane, in primis tra tutte l'avarizia, né l'industria e l'intraprendenza intelligente (Tedaldo) né tantomeno la

³⁰⁴ *Of.* XLIII, 111, 7-8.

³⁰⁵ *Of.* XLIII, 115, 7-8.

³⁰⁶ *Decam. Intr.* III, 1.

³⁰⁷ Cfr SANGIRARDI 1992, p. 53-54.

cortesìa e la nobiltà d'animo proprie degli ideali cavallereschi (Federigo) hanno la meglio.

La forza della cupidigia, come si è visto nel paragrafo precedente, era già tematica della novella del cavaliere del nappo, alla quale, non a caso, è attigua: in entrambe le novelle, le mogli cedono di fronte alla prospettiva di possedere ingenti ricchezze; ma mentre nella storia del cavaliere mantovano l'avarizia è un dato riscontrabile solo nel momento in cui la moglie dichiara la propria disponibilità in cambio delle gemme, circoscrivendo così l'intero universo femminile (si ricordi, infatti, che anche la madre di lei era caduta nello stesso vizio), in questa novella non appare solo come motivazione dell'infedeltà di Argia, ma

viene ora a invadere la struttura narrativa, si allarga agli altri personaggi e a tutta l'ambientazione, dà un tono nuovo all'esemplarità della novella, non più limitata allo scetticismo allegro dell'oste o alla lezione prudenziale di Rinaldo, ma consistente in una visione più articolata e più amara dei rapporti umani.³⁰⁸

Nessuno quindi, è esente dalla caduta nel peccato dell'avarizia: anche il personaggio della balia, nel *Decameron* "galeotta" e fidata confidente delle proprie padrone circa le trame d'amore di queste ultime (immagine topica, del resto, della novellistica e della commedia, che risale sin dalla classicità), sempre pronta a ricordare quello che è uno dei principi della morale decameroniana, ossia il saper approfittare del bene che la fortuna offre sul momento (discorso ovviamente valido anche per gli affari d'amore)³⁰⁹, viene ora proposta come una figura ancora sì consigliera, ma mirante ad indirizzare la padrona verso il guadagno e non verso la soddisfazione del proprio amore.³¹⁰

Pare alla balia averne più derata,
che di pagar dieci ducati o venti.

³⁰⁸ BARBIRATO 1987, p. 354.

³⁰⁹ Cfr. *ivi* p. 356. Barbirato rimanda alla novella di Rinaldo d'Esti (*Decam.* II 2, 35-36) e alla conseguente discussione dei novellatori, che elogiano il comportamento della fantesca della vedova (*Decam.* II 3, 2).

³¹⁰ Cfr. *ibidem*.

Torna alla donna, e le fa l'imbasciata;
e la conforta poi, che si contenti
d'acquistare il bel cane; ch'acquistarlo
per prezzo può, che non si perda a darlo.

La bella Argia st ritrosetta in prima;
parte che la sua fè romper non vuole,
parte, chesser possibile non stima.
La balia le ricorda, e rode, e lima,
che tanto ben di rado avvenir suole;
[...]
De la puttana sua balia i conforti,
i prieghi de l'amante e la presenza
il veder che guadagno se l'apporti³¹¹

E soprattutto, caso ancor più emblematico, di questa forza negativa e incoercibile quale è l'avarizia, pare essere vittima anche l'uomo: per la brama di possedere il sontuosissimo palazzo, sorgente proprio laddove Argia avrebbe dovuto essere giustiziata per la sua infedeltà, il giudice Anselmo è disposto a cedere alle profferte dell'Etiopo³¹², macchiandosi così di una colpa «tanto più grave e ripugnante»³¹³ rispetto a quella commessa dalla propria moglie.

A questo gli risponde il brutto Moro,
e dice: «E questo ancor trova il suo pregio:
se non d'oro o d'argento, nondimeno
pagar lo può quel che vi costa meno»³¹⁴

[...]

³¹¹ *Of.* XLIII, 112, 3-8 e 113, 1-6 e 115, 1-3.

³¹² Sulle fonti utilizzate per la figura dell' "Etiopo" si veda Barbirato, e, in particolare, il rimando all'emblema dell'insaziabilità femminile che ne dà il *Corbaccio*: «La loro lussuria è focosa e insaziabile; e per questo non patisce né numero né elezione: il fante, il lavoratore, il mugnaio, e ancora il *nero etiopo*, ciascuno è buono, sol che possa» (cfr. BARBIRATO 1987, p. 358).

³¹³ SANTORO 1983, p. 146.

³¹⁴ *Of.* XLIII, 138, 5-8.

e tanti modi a persuaderlo adatta,
sempre offerendo in merito il palagio,
che fe' inchinarlo al suo voler malvagio.³¹⁵

La storia del geloso Anselmo estende perciò la regola dell'incostanza, dovuta alla corruzione del denaro, a tutta l'umanità, un'umanità che rivela progressivamente la sua corruzione; la novella, differentemente dalla precedente, riesca ad avere, con l'immagine del giudice che si dichiara disponibile a concedersi al repellente moro, un risvolto comico, nonostante le premesse, date dalla premonizione su un'infedeltà della donna dettata non da amore ma da avarizia, non lasciassero presagire quindi le condizioni per l'instaurazione di una novella di beffa tipica decameroniana.

Allo stesso modo, la gelosia del marito, elemento "tragico" come già analizzato nella situazione del cavaliere del nappo, perché causa inesorabile di un vero e proprio annichilimento specie nel momento in cui essa trova conferma, ha qui un risvolto finale quasi comico, non solo in quanto anch'esso non esente dalla corruzione, ma soprattutto perché, siglando un patto con la moglie, una volta constatata la parità delle loro reciproche situazioni, dimostra di aver "accettato" la realtà dei fatti, e dunque di poter tollerare una rimozione degli errori.

A imporsi quindi, per utilizzare le parole di Sangirardi, è «una sorta di pattuita sospensione del giudizio su cui sola può fondarsi l'accettazione della realtà»³¹⁶: la novella dunque in un certo senso ricalca e corregge le precedenti, sia mostrando esplicitamente come l'avarizia agisca in ugual modo sia sulle donne che sugli uomini, sia verificando la parità e reciprocità fra ambo i sessi sia nella corruzione che nell'essere infedeli, confermando perciò la necessità di una mentalità aperta e di un'accettazione dei propri limiti nella consapevolezza e non consapevolezza.

Rinaldo non ha più nulla da imparare o da mettere in pratica dall'ascolto di questa novella, e l'unica cosa che gli rimane da fare, avendo già appreso gli insegnamenti, è sorridere, esattamente come Astolfo e Iocondo dinanzi allo "scacco" di Fiammetta, e, come loro e lo stesso giudice Anselmo, «è capace di accettare il relativismo dei

³¹⁵ *Of.* XLIII 139, 6-8.

³¹⁶ SANGIRARDI 1992, p. 54.

comportamenti umani e riderci sopra, con umanistica comprensione e umana leggerezza»³¹⁷:

Così disse il nocchiero; e mosse a riso
Rinaldo al fin de la sua istoria un poco;
[...] Rinaldo Argia molto lodò, ch'avviso
ebbe d'alzare a quello augello un gioco
ch'alla medesma rete fe' cascallo,
on che cadde ella, ma con minor fallo.³¹⁸

³¹⁷ FERRARO 2014, p. 135.

³¹⁸ *Of.* XLIII, 144, 1-2 e 5-8.

CAPITOLO TERZO

LA “MAGNIFICENZA”
DECAMERONIANA E LA “GARA DI
CORTESIE” NEL TERZO *FURIOSO*

3.1. I modelli della X Giornata

Nei casi precedentemente analizzati, si è potuto constatare come le suggestioni decameroniane costellassero gli inserti novellistici del *Furioso* inserendovisi come «tessere sparse nel mosaico dei modelli»³¹⁹, e come essi venissero di conseguenza utilizzati e, soprattutto, rovesciati.

Tuttavia, nel capolavoro ariostesco, gli elementi riecheggianti il *Centonovelle* non sono riconducibili solamente ai nuclei novellistici, e specialmente, a quello che è appunto il blocco più “boccacciano”, sede, come si è visto, di “dibattito” sulle tematiche morali quali l’infedeltà coniugale, la gelosia e l’avarizia.

Anche se la forte componente novellistica risulta senza dubbio il luogo maggiormente suggestionato, gli spunti decameroniani si estendono, più o meno marcatamente, anche ad altri temi e situazioni³²⁰ all’interno del capolavoro ariosteo, fornendo, almeno parzialmente, la loro stessa intelaiatura alla vicenda implicata nella trama romanzesca, coinvolgendovi così direttamente i personaggi principali senza nessuna mediazione novellistica.

È questo il caso che verrà ora preso in esame, ovvero il lungo episodio in cui viene messa in scena la cosiddetta “gara di cortesie” tra Ruggiero e Leone, costruito sul modello dell’ottava novella della decima giornata, celebrante gli “Spiriti Magni”, che vede protagonisti i celebri amici Tito e Gisippo e che richiama in parte anche un’altra novella della stessa giornata, quella di Natan e Mitridanes.

³¹⁹ SANGIRARDI 1992, p. 51.

³²⁰ È bene rammentare che «i riscontri decameroniani più significativi non sono tanto quelli di carattere linguistico-stilistico o strutturale, ma si presentano a livello di situazioni, schemi, motivi narrativi» (BARBIRATO 1987, p. 329); posizione questa, già condivisa dal Rajna (cfr. RAJNA 1975, p. 625). Per un’analisi indirizzata alle relazioni testuali tra *Decameron* e *Orlando furioso*, rimando alla prima parte dell’articolo di Sangirardi (SANGIRARDI 1992, pp. 28-48).

3.1.1. Il trionfo della magnificenza

La decima giornata del *Decameron* celebra, sotto il reggimento di Panfilo, «chi liberamente o vero magnificamente alcuna cosa operasse intorno a' fatti d'amore o d'altra cosa»³²¹; una tematica, dunque, incentrata sulla magnificenza, intesa come magnanimità³²² secondo l'accezione aristotelica (la cui dottrina è da considerare come chiave di lettura dell'intera giornata) e tomistica, ossia la virtù che rende più grandi e più splendide tutte le altre, portandole al sommo grado di perfezione.

Da qui, infatti l'ampia rassegna di personaggi, i cosiddetti “spiriti magni”, le cui gesta

non sono e non vogliono essere, semplicemente, gesta “virtuose”, ma gesta di eccezionale e straordinaria virtù, giacché la dimensione dell'«eccesso» e dell'«oltranza» pertiene specificamente alla magnanimità. La materia di queste novelle non è dunque, semplicemente, la “virtù” (liberalità, magnificenza, fermezza, temperanza, amicizia, umiltà, pazienza), ma - propriamente - la ‘magnanimità’, che porta la virtù al limite estremo di perfezione.³²³

Non a caso scelta come tematica dell'ultima giornata, e quindi preludio del ritorno a Firenze dei dieci giovani, essa intende concludere il percorso di rinnovamento umano (dall' «orrido cominciamento» al «bellissimo piano e dilettevole») attuatosi all'interno della brigata (e dell'opera), infondendo perciò quei valori che saranno necessari per

³²¹ *Decam. X Intr.* 1.

³²² A questo proposito, precisa Bausi (BAUSI 1999, p.208) che Boccaccio nel *Decameron* «considera “magnificenza” quale sinonimo di “magnanimità”, così inserendosi all'interno di una tradizione medioevale ricca di attestazioni; la sovrapposizione dei due termini (con l'assunzione del concetto di *magnanimità* all'interno della nozione, per certi aspetti indubbiamente affine, di *magnificenza*), molto frequente nella nostra letteratura volgare delle origini è stata da alcuni ricondotta all'ambigua definizione ciceroniana di *magnificentia*, ma la sua più immediata spiegazione deve forse essere ricercata nella pressoché totale assenza dei lessemi “magnanimo” e “magnanimità” nel volgare italiano duecentesco e primo-trecentesco. D'altronde, anche nel *Decameron* rarissime sono le occorrenze di *magnanimità* (1) e di *magnanimo* (3), contro le molte di *magnificenza* (17) e di *magnifico* (29)».

Per attenerci al linguaggio boccacciano, verrà usato, in questa sede, preferibilmente il termine “magnificenza”.

³²³ *Ivi* p. 209.

rilanciare le ragioni di una nuova morale contro la dispersione di ogni senso di civiltà causata dalla peste.

Del resto, queste virtù celebrate nell'ultima giornata del *Decameron* non sono da considerare interpretabili attraverso un filtro prettamente cristiano, benché non ne contestino né annullino i principi, bensì umano; Boccaccio, attraverso le parole di Panfilo nell'introdurre la tematica, vuole infatti attribuire un compito pratico, quello di preparare il passaggio dalla letteratura alla vita, dall'*exemplum* narrato a quello vissuto, gettando così le basi per una nuova società fondata su comportamenti sociali e principi etici di assoluto valore³²⁴.

[...] voglio che domane ciascuna di voi pensi di ragionare sopra questo, cioè: di chi liberalmente o vero magnificamente alcuna cosa operasse intorno a' fatti d'amore o d'altra cosa. Queste cose e dicendo e facendo senza alcun dubbio gli animi vostri ben disposti a valorosamente adoperare accenderà: ché la vita nostra, che altro che breve esser non può nel mortal corpo, si perpetuerà nella laudevole fama; il che ciascuno che al ventre solamente, a guisa che le bestie fanno, non serve, dee non solamente desiderare ma con ogni studio cercare e operare³²⁵.

Da un punto di vista strutturale, è possibile distinguere le dieci novelle in due blocchi, composti rispettivamente da tre e da sette novelle (il cui rapporto numerico richiama quello della composizione della brigata dei novellatori, composta da sette giovani donne e da tre giovani uomini): le prime tre vertono direttamente sulla liberalità e sulla magnificenza (in relazione alla ricchezza e ai beni materiali), nonché sui vizi ad esse contrapposti (per eccesso o per difetto), mentre le altre sette sono, in senso più preciso e più stretto, incentrate sulla magnanimità, intesa come la virtù che accresce e adorna tutte le altre.

Verranno ora sinteticamente analizzate le due novelle, contenute nella giornata e appartenenti rispettivamente al secondo e primo blocco, prese a modello per l'episodio ariosteo oggetto dell'analisi.

³²⁴ Cfr. CERVIGNI 2013, p. 421.

³²⁵ *Decam.* IX concl., 4-5.

3.1.2. Tito e Gisippo

La celeberrima novella di Tito e Gisippo, l'ottava della decima giornata, dimostra di inserirsi perfettamente nel contesto della magnificenza sin dal preambolo della narratrice Filomena, la quale inoltre puntualizza come, a differenza dei racconti precedenti atti a celebrare la magnanimità e la generosità in qualità di virtù eminentemente politiche (in quanto esercitate da sovrani)³²⁶, nella novella proposta, l'applicazione delle stesse a due semplici «cittadini amici» vengano presentate come fondamento delle relazioni interpersonali, e quindi come vere e proprie virtù cardinali della condotta umana in genere:

[...] se voi con tante parole l' opere del re essaltate e paionvi belle, io non dubito punto che molto più non vi debbian piacere e esser da voi commendate quelle de' nostri pari, quando sono a quelle de re' simiglianti o maggiori; per che una laudevole opera e magnifica usata tra due cittadini amici ho proposto in una novella da raccontarvi.³²⁷

Pertanto Filomena celebra, con la presente novella, il concetto di amicizia come apoteosi della magnificenza, come virtù massima in grado di permettere ai due protagonisti di assolvere prove molto impegnative con prontezza, in uno spirito di generosità che mette a repentaglio le cose a loro più care (la donna amata) fino addirittura la stessa vita.

E il motivo della morte “volontaria” è tra l'altro il più ricorrente nel corso della novella, come segnalato da Bausi³²⁸: entrambi i personaggi si mostrano infatti più volte

³²⁶ Sia in X 6 che in X 7, infatti, la liberalità viene esercitata da un re. La “polemica” di Filomena nel preambolo verte su come le virtù elencate e precedentemente celebrate appartengano eminentemente alla sfera politica, e come tali, caratteristiche del sovrano, che dall'alto del proprio ruolo deve saperle esercitare a prescindere.

³²⁷ *Decam.* X, 8, 4.

³²⁸ Cfr. BAUSI 1999, p. 238.; lo studioso individua inoltre affinità col pensiero aristotelico: «He does not run into trifling dangers, nor is he fond of danger, because he honours few things; but he will face great dangers, and when he is in danger he is unsparing of his life, knowing that there are conditions on

disposti a sacrificare la vita per il bene dell'amico e ad affrontare senza timore la morte, caratteristica, questa, distintiva del magnanimo.

Le intenzioni di Boccaccio sono chiare: attraverso la novella, egli intende celebrare l'amicizia come la più alta e sublime forma d'amore, la più genuina espressione di magnificenza e di magnanimità, e la sola, unica virtù in grado di spingere gli uomini a rinunciare ai propri beni materiali e affettivi, sino alla propria vita, per il bene dell'amico³²⁹.

L'inno all'amicizia come massima virtù e modello di cortesia e magnificenza superiore all'amore stesso, è condensato nella chiusa della novella stessa:

Santissima cosa adunque è l'amistà, e non solamente di singular reverenzia degna, ma d'essere con perpetua laude commendata, sì come discretissima madre di magnificenzia e d'onestà, sorella di gratitudine e di carità, e d'odio e d'avarizia nimica, sempre, senza priego aspettar, pronta a quello in altrui virtuosamente operare che in sé vorrebbe che fosse operato³³⁰

Un'amicizia, quella celebrata dalla presente novella, da considerare un vero e proprio *exemplum* poiché intesa nella sua forma più alta e perfetta, quella tra buoni, fondata non sull'utile o il piacere, ma sulla virtù.

La trama della novella è la seguente: il romano Tito, giovane rampollo della classe dirigente all'epoca del triumvirato di Ottaviano, viene inviato dal padre ad Atene, secondo l'usanza consona al proprio lignaggio, affinché possa intraprendere gli studi di filosofia; una volta giunto in Grecia, il ragazzo conosce il coetaneo nonché compagno di studi Gisippo, con il quale lega un profondissimo rapporto d'amicizia. Quando a quest'ultimo viene promessa in sposa la bellissima Sofronia, una nobile fanciulla greca, Tito, segretamente innamoratosi della giovane, turbato dalle opposte ragioni dell'amicizia e dell'amore, finisce col chiudersi in sé stesso ed ammalarsi, tanto da far

which life is not worth having» (*Ethica*, IV, 8, 1124b, 8-9) ARISTOTELE, *Ethica Nicomachea*, Oxford University press, 1954.

³²⁹ Cfr. CERVIGNI 2013, p. 442.

³³⁰ *Decam.* X, 8, 111.

preoccupare Gisippo che, una volta scoperte le ragioni del dolore dell'amico, rinuncia spontaneamente alla fidanzata, cedendogliela.

Per evitare tensioni tra le famiglie, Tito viene sposato, secondo uno stratagemma, di nascosto alla fanciulla, la quale è all'oscuro di tutto. In previsione poi del ritorno a Roma di Tito, i due amici rivelano tutto a Sofronia e ai parenti, i quali, in un primo momento indignati con Gisippo per l'inganno subito, vengono ben presto rabboniti grazie alle parole di Tito che, oltre a elogiare la magnanimità del gesto dell'amico, informa loro della sua agiata e rispettabile condizione sociale in madrepatria.

Qualche anno dopo, Gisippo, esiliato da Atene per motivi politici e ridotto in miseria, giunge a Roma in condizioni estreme, sperando nell'aiuto di Tito: credendo erroneamente di essere stato riconosciuto e sdegnato dall'amico dopo averlo rapidamente incrociato, decide di darsi la morte auto accusandosi di un omicidio a cui però è estraneo.

Durante l'interrogatorio, Gisippo viene riconosciuto da Tito, il quale, al fine di discolparlo e salvargli così la vita, accusa sé stesso: tale gesto spinge il reale omicida, mosso da tanta magnanimità, a costituirsi; condotti poi tutti e tre dinanzi a Ottaviano, costui, colpito dal nobile gesto d'amicizia, li assolve lasciandoli liberi.

Gisippo, riabbracciato Tito, ottiene dall'amico non solo l'ospitalità romana, ma anche la mano della sorella e la divisione delle sue ricchezze.

3.1.3. Natan e Mitridanes

La novella, narrata da Filostrato, si inserisce nel primo "blocco", ossia quello incentrato sulla liberalità e la magnificenza in relazione ai beni materiali; fin dal preambolo, il narratore ribadisce di aver appreso pienamente il tema della giornata, dimostrando la coerenza dell'argomento stesso della novella, il superamento, con quello della magnificenza proposto dal re Panfilo, poiché magnificenza è superamento; concetto, questo, inteso dalla brigata stessa³³¹, la quale, nel corso della giornata, attuerà

³³¹ Come si nota dai commenti della brigata in chiusura alla novella: «Maravigliosa cosa parve a tutti che alcuno del proprio sangue fosse liberale: e veramente affermaron Natan aver quella del re di Spagna e dello abate di Cligni trapassata» (*Decam. X 4, 2*).

una vera e propria “gara” intesa a superare («trapassare») in liberalità e magnificenza di volta in volta, la novella precedente.

La storia, ambientata nel Catai (l’odierna Cina settentrionale) vede come protagonista Natan, uomo di venerabile età tanto ricco quanto generoso, il quale decide di costruire un magnifico palazzo nell’incrocio della strada che collega il Levante col Ponente al fine di ospitare i numerosi viaggiatori di passaggio e far loro conoscere la sua magnanimità.

La sua fama si estende a dismisura, raggiungendo l’altrettanto ricco ma ben più giovane Mitridanes, il quale, invidioso di tanta generosità, fa edificare anch’esso uno sfarzoso palazzo adibito allo stesso scopo, instaurando così a distanza una sorte di competizione sul piano della magnificenza.

Un giorno, in seguito a un moto di stizza nei confronti dell’insistenza all’elemosina di una vecchia mendicante, viene confrontato da quest’ultima con Natan, il quale, avendole fatto la carità sino a trentadue volte senza mai scomporsi, si è dimostrato ben più uomo di liberalità.

Turbato da ciò, Mitridanes, appresa la vanità dei suoi sforzi di emulazione, progetta di uccidere il rivale per porre così fine alla gara di cortesie: recatosi nella sontuosa dimora di Natan, vi incontra proprio il proprietario che tuttavia non si palesa, spacciandosi per un vecchio servitore.

I due fanno ben presto amicizia, tanto che Mitridanes, ancora ignaro della vera identità del falso servo, gli comunica di voler uccidere Natan, il quale, oltre a non cercare di sfuggirgli, gli rivela anche dove e come compiere il gesto senza avere impedimenti.

Il mattino seguente, il giovane si reca nel boschetto indicatogli da Natan come luogo in cui poter attuare il suo piano, e, nell’aggrederlo, riconosce così nell’uomo il vecchio della sera prima; mosso dalla vergogna, Mitridanes si prostra in lacrime ai suoi piedi, e, pentito, gli intima di vendicarsi.

Tuttavia l’anziano, dopo averlo abbracciato ed elogiato per il suo desiderio di emulazione, si dichiara pronto a morire per mano del giovane, poiché in linea con la sua volontà, ovvero l’accontentare i desideri di ogni suo ospite; sopraffatto dall’estrema generosità di Natan, Mitridanes esprime l’impossibile desiderio di donargli alcuni dei suoi anni, al che il vecchio propone uno scambio di dimora e nome, così che Natan

possa continuare a vivere come “giovane” nella persona di Mitridanes. Quest’ultimo, compreso il vero significato celato dietro la richiesta, dichiara con grande magnanimità la sua perenne inadeguatezza e inferiorità nei confronti della liberalità del suo interlocutore, dimostrando di aver compreso come la virtù sia allo stesso tempo gara e apprendimento della giusta misura.

3.2. Ruggiero, Leone e la “gara di cortesie”

3.2.1. Le “giunte” del terzo *Furioso*

Il lungo episodio di Ruggiero e Leone³³², snodantesi tra la prima parte del canto XLIV (e precisamente, dall’ottava 35)³³³, e la seconda metà del canto XLVI, è sicuramente il più corposo delle aggiunte alla terza edizione del poema.

L’*Orlando furioso* venne pubblicato infatti, sotto la sorveglianza dell’autore, in tre diverse edizioni, uscite a Ferrara rispettivamente il 22 aprile 1516, il 13 febbraio 1521³³⁴ e il 1° ottobre 1532; quest’ultima, ovvero quella che tuttora noi leggiamo, a differenza dei 40 canti dell’*editio princeps*, si compone di sei canti in più, grazie all’inserzione di ottave sparse e di quattro nuovi episodi: quello di Orlando e Olimpia (tra i canti IX e XI), di Ullania e della rocca di Tristano (tra i canti XXXII e XXXIII), di Marganorre (XXXVII) e infine, quello appunto che vede le ultime imprese di Ruggiero, inclusa la “gara di cortesie” con Leone, per un totale di più di settecento ottave.³³⁵

³³² Da intendere in questo caso nella sua completezza (includendo perciò il “rifiuto” della mano di Bradamante da parte di Amone e Beatrice e le imprese balcaniche del futuro capostipite estense) e non ridotto alla sola “gara di cortesie” tra Ruggiero e Leone, la quale ha inizio verso la metà del canto XLIV.

³³³ Cfr. *Of.* XLIV, 12, 3; Bigi riporta in nota che la st. e le due seguenti furono inserite in C (ovvero l’edizione terza del 1532) e che esse costituiscono l’inizio dell’ultima e più ampia delle quattro grandi «giunte» del terzo *Furioso*, dedicata alla narrazione delle vicende derivate, per l’appunto, dalla promessa di Amone all’imperatore d’Oriente. (cfr. *ibidem.* nota 1).

³³⁴ La seconda edizione del 1521, la cui revisione accurata venne ostacolata da preoccupazioni economiche dovute alla sottrazione, da parte degli Este, di possedimenti appartenuti per secoli agli Ariosto, è caratterizzata da poche aggiunte e soppressioni di ottave, oltre che a una serie di minute correzioni di lingua e di stile, che fanno da preludio ai profondi mutamenti introdotti nel disegno complessivo e nello stile della terza edizione. La “giunta” che Ariosto non riuscì a integrare nella seconda edizione del *Furioso* è identificata dagli studiosi con i *Cinque Canti*, rimasti allo stadio di frammento escluso al corpo del romanzo, ed editi soltanto postumi, nel 1545 e 1548. (Cfr. SANGIRARDI 2006, pp. 98-99).

³³⁵ Cfr. CASADEI 2016, pp. 15-16.

L'inserimento della suddetta vicenda apporta così una dilazione della conclusione, (oltre che il conseguente allontanamento di parti di testo prima strettamente unite tra loro³³⁶) che vedeva, con il ritorno dei paladini alla corte di Carlo Magno, la celebrazione in pompa magna del matrimonio tra Ruggiero e Bradamante (“ufficializzato” nel canto immediatamente precedente con la concessione da parte di Rinaldo della mano della sorella al neo battezzato paladino) e il conseguente duello tra il progenitore estense e Rodomonte.

Una conclusione quindi rimandata a favore di un episodio che nobilitasse ulteriormente Ruggiero, e lo riscattasse rendendolo davvero degno della sua missione dinastica, per il qual scopo, probabilmente, lo scontro finale con l'antico compagno d'armi, ricalcato sul celebre duello tra Enea e Turno in chiusura dell'Eneide, non bastava.

3.2.2. Trama dell'episodio

La vicenda prende avvio dal rimprovero sdegnoso di Amone e, soprattutto, della moglie Beatrice, nei confronti del figlio Rinaldo, che ha promesso la mano della sorella Bradamante a Ruggiero di propria iniziativa; essi tuttavia si dimostrano risentiti non solo per la mancata consulta, ma soprattutto per le condizioni del pretendente, privo di titolo e regno, oltre che di ricchezze: doti che invece non mancano al figlio dell'imperatore d'Oriente, il principe Leone, al quale hanno già approvato la richiesta di matrimonio della figlia.

Ruggiero, vedendo così compromessa la realizzazione del suo amore, decide di uccidere il rivale e togliergli l'impero; raggiunti i Balcani, teatro di guerra tra gli imperiali e i Bulgari, il paladino, sotto un'occulta insegna raffigurante un liocorno, abbraccia la causa di questi ultimi combattendo per loro. Grazie alla sua tempra, costringe ben presto l'esercito Greco a battere in ritirata; tuttavia Leone, che ha assistito alle gesta di Ruggiero, nonostante la disfatta dei suoi, rimane profondamente colpito dal

³³⁶ Ad esempio, la lunga sequenza che vede protagonista Rinaldo a partire da XXXVIII, 28 era collocata subito prima dell'ultimo canto del poema, e doveva rappresentare una sorta di commento alle sue vicende, a cominciare da quelle legate alla pazzia d'amore (si veda l'incontro col cavaliere del nappo e le novelle ascoltate); cfr. *ivi* p. 16.

valore del misterioso cavaliere del liocorno, per il quale comincia a nutrire una profonda ammirazione sconfinante nell'idolatria.

Precedendo l'avanzata dei Bulgari, Ruggiero cerca di raggiungere Leone in fuga per ucciderlo, ma nella notte si ferma in una città dove, riconosciuto da un cavaliere nemico come responsabile della morte del nipote dell'imperatore (fatto avvenuto nel corso della precedente battaglia) viene catturato nel sonno e consegnato alla sorella di Costantino, la quale, assetata di vendetta per la perdita del figlio, lo imprigiona e tortura in attesa di un'imminente efferata condanna a morte.

Leone tuttavia, appresa la notizia, nella sua sconfinata ammirazione nutrita per il valore di Ruggiero, lo libera uccidendo la guardia della prigionia, e lo nasconde presso di sé: l'odio del paladino di Francia si trasforma così in un'immensa gratitudine nei confronti del suo salvatore, a cui giura riconoscenza e amicizia.

Intanto, Bradamante, fedelissima a Ruggiero, per sfuggire alle nozze imposte dalla famiglia, giunge con Carlo Magno a un compromesso, ovvero di divenire la sposa di chi sarà in grado di sconfiggerla in duello.

Una volta appresa la condizione, Leone, conscio di non essere all'altezza della prova, chiede a Ruggiero, di cui ignora l'identità, di combattere al suo posto: il paladino, pur addolorato, è costretto ad acconsentire, non potendo rifiutare la richiesta di chi gli ha salvato la vita.

I due partono per Parigi, e Ruggiero, con le insegne di Leone, combatte così, con tutta la delicatezza possibile, contro l'amata, che a sua volta ignara della vera identità dell'avversario, duella con furia ferina. La tenzone si conclude in parità, e perciò lo sfidante è considerato degno della donna. Ruggiero, dopo essere stato calorosamente ringraziato da Leone, si ritira nel bosco, deciso a lasciarsi morire per la disperazione e il dolore.

Nel frattempo Marfisa, segnalato a Carlo Magno che Bradamante è vincolata a Ruggiero poiché ha già precedentemente formulato con lui le promesse nuziali, propone un duello tra il fratello e Leone. Quest'ultimo, intenzionato a ritrovare il cavaliere del liocorno per farlo nuovamente duellare al suo posto, viene guidato da Melissa, vero e proprio *deus ex machina* della vicenda, nel punto in cui si trova Ruggiero distrutto dal dolore, e qui il paladino, di fronte alla premurosa esortazione dell'amico a confidarsi con lui, gli si rivela, confessando inoltre il proprio amore per Bradamante.

Leone, dando prova di grande liberalità e riconoscendo la superiorità dell'amico, rinuncia alla donna. Con l'arrivo inoltre di un'ambasciata dei Bulgari a Parigi proclamante Ruggiero loro re in merito al valore dimostrato nella battaglia contro l'Impero, è superato anche l'ultimo ostacolo al matrimonio, in quanto ora l'eroe, in qualità di sovrano di un regno, appare un pretendente degno agli occhi di Amone e Beatrice, e finalmente le nozze possono compiersi.

3.2.3. Il “*Bildungsroman*” di Ruggiero

Secondo l'opinione pressoché unanime dei critici³³⁷, lo scopo dell'aggiunta dell'episodio di Leone appare quindi quello di approfondire lo spessore del personaggio di Ruggiero, rendendolo così più interessante ed anche più nobile.

Le vicende del futuro progenitore della dinastia estense, all'interno del poema, sono caratterizzate da un andamento zigzagante attraverso un percorso lungo e accidentato, tanto da rendere il paladino, utilizzando le parole di Saccone, una sorta di «Hercules in bivio»³³⁸; un eroe quindi, specie nella prima parte del poema, in balia del vizio, come dimostrano la mollezza durante la prigionia di Alcina e , in seguito, il tentato «dolce assalto» alla nuda Angelica dopo averla salvata dall'Orca:

tutto ne' gesti era amoroso, come
fosse in Valenza a servir donne avvezzo:
non era in lui di sano altro che' l nome;
corrotto tutto il resto, e più che mezzo³³⁹

³³⁷ Cfr. PAVLOVA 2013, p. 166. La studiosa sottolinea che ciononostante, l'episodio ha dato luogo a reazioni contrastanti, poiché «mentre taluni studiosi hanno trovato commovente la gara di cortesie tra i due rivali, non è mancato chi vi ha scorto qualcosa di artificioso, ritenendo l'aggiunta estranea allo spirito del primo *Furioso*.», *ibidem*.

³³⁸ SACCONI 1971, p. 222.

³³⁹ *Of.* VII, 55, 3-6.

Qual ragion fia che'l buon Ruggiero raffrene,
sì che non voglia ora pigliar diletto
d'Angelica gentil che nuda tiene
nel solitario e commodo boschetto?
Di Bradamante più non gli soviene,
che tanto aver solea fissa nel petto:
e se gli ne sovien pur come prima,
pazzo è se questa ancor non prezza e stima³⁴⁰

Ma Ruggiero è un eroe anche in balia di sofferti ripensamenti, (aspetto che emerge invece nella seconda parte del poema) sospeso tra la fedeltà verso l'amata Bradamante, a cui dovrebbe rispondere con la conversione e il fidanzamento, e la parola d'onore al suo re, al cui servizio si trova vincolato.

Quello di Ruggiero appare quindi una sorta di *bildungsroman* che lo vede, da cavaliere errante senza precisa meta, passivo e oggetto di *quête*, non cercato ma rincorso (da Bradamante³⁴¹ in primis, ma anche dal mago Atlante, votato fino alla propria morte alla salvezza del suo pupillo) e pure salvato (dalla schiavitù erotica di Alcina e dal palazzo incantato dell'irremovibile patrigno), a paladino campione dell'esercito pagano, amante fedele di Bradamante e, finalmente battezzato, ad essa ufficialmente fidanzato.

Ruggiero è quindi, all'interno di un poema popolato da eroi tradizionali, primo tra tutti Orlando, « l'*homo novus*, il personaggio che deve compiere un percorso di formazione per assurgere al ruolo di eroe-fondatore»³⁴², avviandosi a una sorta di apprendistato che lo scongelerà dalla sua statica posizione di "eterno ritorno", perennemente mediata dall'ala protettrice di Atlante, e che lo porterà a intraprendere la

³⁴⁰ *Of. XI, 2.*

³⁴¹ Bradamante interpreta per tutta la prima parte del romanzo la parte "attiva": è lei che insegue e salva l'innamorato, a ruoli ribaltati secondo i canoni. Questo concetto è segnalato già dal Tasso nella sua celeberrima *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*: «Ruggiero è amato più che amante, e Bradamante ama più che non è amata, e segue Ruggiero, e cerca di trarlo di prigione, e fa tutti quegli uffici e quelle operazioni che parrebbero più tosto convenevoli a cavaliere per acquistar l'amore della sua donna, quantunque ella fosse guerriera; là dove Ruggiero non fa cosa alcuna per guadagnarsi quelli di Bradamante, ma quasi pare che la dispreggi e ne faccia poca stima».

³⁴² FERRARO 2015, p. 27.

sua missione dinastica attraverso il processo battesimo-matrimonio-morte che diverrà la stella polare del suo percorso nel *Furioso*.³⁴³

Nella prima parte del poema, Ruggiero è connotato, oltre che dalla passività, da una svagata pigrizia che lo porta a girovagare a caso, disorientato da quella che è la retta via: un continuo procrastinatore insomma, privo di qualsiasi fretta verso il raggiungimento delle proprie (nemmeno troppo focalizzate) priorità, persino quando trattasi dell'amata Bradamante.

Quindi partì Ruggier, ma non rivenne
per quella via che fe' già suo malgrado,
[...]
di qua e di là, dove più gli era a grado,
volse al ritorno far nuovo sentiero,
come, schivando Erode, i Magi fero.³⁴⁴

[...]

Ben che di Ruggier fosse ogni desire
di ritornare a Bradamante presto;
pur, gustato il piacer ch'avea di gire
cercando il mondo, non restò per questo³⁴⁵

Il vero *turnng point* nella vicenda di Ruggiero sembra collocarsi, come notato da Residori³⁴⁶, nel canto XXII (ottave 31-98) che vede, dopo la dissoluzione del palazzo incantato di Atlante (e la morte del negromante africano), la liberazione definitiva del paladino dal padre putativo, ovvero il principale antagonista del disegno epico-

³⁴³ Cfr. *ivi* p. 34.

³⁴⁴ *Of.* X, 69, 1-2 e 6-8.

³⁴⁵ *Of.* X, 72, 1-4.

³⁴⁶ Cfr. RESIDORI 2016, pp. 527-528; lo studioso riporta inoltre, a proposito dell'importanza "strategica" del canto, che «alcuni interpreti individuano [...] una chiave di volta del *Furioso* e fanno notare opportunamente che, prima delle "giunte" della terza edizione, esso rappresentava (come ventesimo di quaranta canti) il centro esatto del poema» (*ib.*). Tra i vari elementi di svolta individuabili nel canto, viene segnalata anche l'imminente uccisione di Pinabello, con la quale «viene preannunciato l'esito veramente ultimo della vicenda epico-dinastica, ovvero la morte di Ruggiero» (*ibidem*).

dinastico, e il suo primo vero ricongiungimento con Bradamante, al quale segue il primo scambio di promessa, da parte dell'eroe, di battezzarsi.

Inoltre, altra chiave di volta all'interno del processo di formazione di Ruggiero, in questo canto, è lo sbarazzarsi delle armi prodigiose, che sino ad ora gli avevano permesso di vincere facilmente e ingloriosamente («ciò ch'io vinsi mai, fu per favore, / diran, d'incanti, e non per mio valore.»³⁴⁷).

Con la rinuncia ad ogni estro magico, si avvia perciò l'itinerario di crescita del personaggio in quanto paladino e futuro eroe³⁴⁸, che lo porterà a divenire «il miglior cavallier de l'età nostra»³⁴⁹ e pupillo di Agramante; e proprio questa ultima condizione di fedeltà al sovrano pagano, ostacolo al battesimo e alla realizzazione così del matrimonio con l'amata guerriera cristiana, costituirà una nuova prova al percorso di Ruggiero. Il paladino, infatti, in virtù dell'onore cavalleresco, differisce ancora la conversione (e così la sua missione) antepoendo, seppur a cuor stretto, il *foeudus honoris* verso il suo signore al *foeudus amoris* dato a Bradamante³⁵⁰ («potea in lui molto il coniugale amore / ma vi potea più il debito e l'onore»³⁵¹), persino quando scopre le sue origini cristiane, denotando così un'incapacità ancora irrisolta dell'affrontare il proprio destino e raggiungere la sua meta.

In seguito al naufragio della barca diretta verso l'Africa (e Agramante), Ruggiero, lottando contro la forza delle onde furiose, comincia a intuire che la tempesta altro non è che la vendetta di Cristo per la sua riluttanza ad abbandonare i saraceni:

Gli ritornano a mente le promesse
che tante volte alla sua dona fece;
[...]
Sì che pentito, a Dio che non volesse
punirlo qui, tre volte e quattro e diece
disse; e votosse di core e di fede

³⁴⁷ *Of.* XXII, 90, 7-8.

³⁴⁸ Cfr. DELCORNO BRANCA, 1973, p. 97.

³⁴⁹ *Of.* XLVI, 23, 6.

³⁵⁰ Cfr. FERRARO 2015, p. 38.

³⁵¹ *Of.* XL, 68, 7-8.

farse christian, se ponea in sciutto il piede;³⁵²

e mai più non pigliar spada né lancia
contra à Fedeli in aiuto de' Mori;
ma che ritorneria subito in Francia
e a Carlo renderia debiti honori;
né Bradamante più terrebbe a ciancia,
e verria a honesto fin de li suoi amori.³⁵³

Con la conversione e il conseguente battesimo una volta giunto a riva, l'eroe «rompe ogni indugio ponendo fine alle ultime incertezze»³⁵⁴: il voto a Dio come tappa ultima del suo percorso di formazione, antepoendo di conseguenza l'amore e il disegno provvidenziale al valore, lo ha reso un vero paladino di Cristo e quindi degno della mano di Bradamante e, soprattutto, della missione dinastica affidatagli.

Non resta ora che convolare a nozze, una volta avvenuto il rientro a Parigi dei paladini cristiani in trionfo, verso una sorta di risolutivo *happy ending* minato soltanto dal duello finale di Ruggiero con Rodomonte su modello virgiliano, come già accennato, e il definitivo trionfo del progenitore estense.

Tuttavia, secondo un'analisi più "psicologica", come brevemente segnalato da Maria Pavlova,³⁵⁵ la promessa a Dio di rinuncia alla causa saracena e, soprattutto, di recisione del "patto feudale" con Agramante, paiono in realtà dettate dalla paura della morte, piuttosto che da una profonda e maturata persuasione dell'unicità e autenticità della fede cristiana; e sempre la paura della morte, pare quindi aver distolto Ruggiero dalla sua promessa di cortesia nei confronti del proprio sovrano.

Ed è forse per espiare questa "colpa" di rinuncia al valore della cortesia, aggiunta a una presa di posizione non intimamente convinta, che l'opera ancora non si può concludere, così come non si può ritenere ancora concluso il percorso di riscatto di Ruggiero, che anzi, sembra necessitarne un altro.

³⁵² *Of.* XLI, 48, 1-2 e 5-8.

³⁵³ *Of.* XLI, 49.

³⁵⁴ FERRARO 2015, p. 43.

³⁵⁵ Cfr. PAVLOVA 2013, p. 164.

La più corposa “giunta” all’edizione del 1532, con l’episodio della celebre “gara di cortesie” tra Ruggiero e Leone, sembra perciò finalizzata a questo, a nobilitare un Ruggiero forse ancora considerato indegno del suo ruolo, di paladino e di capostipite di una casata come quella d’Este, e a renderlo, dopo una serie di prove estenuanti, un inscalfibile campione di cortesia.

3.3. La “gara di cortesie”: un confronto decameroniano

Già da una prima lettura, è possibile scorgere, all'interno dell'ampia “giunta”³⁵⁶ che mette in scena la “gara di cortesie” tra Ruggiero e Leone, la presenza di suggestioni decameroniane: al di là di alcuni spunti provenienti dall'*Historia di Bradamonte*, da un lungo episodio del *Tristan* e da un canto del *Mambriano*, come segnalato da Rajna³⁵⁷ all'interno della sua sapiente raccolta di fonti ariostee, l'intelaiatura della sequenza è offerta, in buona parte, dalla novella di Natan e Mitridanes (per la prima sezione) e, soprattutto, da quella di Tito e Gisippo, in particolare per quello che concerne il fulcro dell'episodio, ovvero lo scambio, ai limiti della competitività, di gesti magnanimi tra i due protagonisti.

La giornata in cui si collocano le due novelle decameroniane prese a modello, come si è già visto, è la decima, ossia quella celebrante la magnificenza dei valori cortesi, nonché l'ultima prima del congedo dell' “onesta brigata” e perciò tappa finale del percorso salvifico attuatosi nella “cornice”: un contesto quindi ottimale per fornire spunti atti a esaltare la cortesia all'interno dell'episodio del *Furioso*.

La “giunta” in questione, inoltre, non manca di elementi tali da renderla «a metà strada tra il racconto epico e la commedia degli equivoci»³⁵⁸, venendo perciò ad

intrecciare ai dati eroici e alle prove di gratitudine e cortesia che si svilupperanno nel suo prosiegua, il peso di una lacerazione familiare, di

³⁵⁶ Nel costruire questa narrazione, l'Ariosto può aver ricordato anche qualche precedente storico, come le guerre sostenute contro i Bulgari dall'imperatore bizantino Costantino V Copronimo e dal figlio di lui Leone IV il Cazaro (775-780), il quale anche avrebbe iniziato trattative, poi sospese, per sposare una principessa della corte di Carlo Magno. Per altre informazioni sulle possibili fonti “storiche” dell'episodio, rimando al commento di Emilio Bigi all'edizione del *Furioso* in bibliografia (*Of.* XLIV 12 nota 1).

³⁵⁷ Cfr. RAJNA 1975, pp. 596-598.

³⁵⁸ D'AMICO 2011, p. 3.

atteggiamento di gretto egoismo e autoritarismo paterno e materno, che si oppongono ai diritti dell'amore e ostacolano i grandi destini annunciati per la coppia Bradamante-Ruggiero: è come una scaglia di realismo quotidiano, più conveniente al mondo della commedia come "specchio di vita privata".³⁵⁹

La situazione iniziale, quindi, inserita in un contesto familiare, ricalca quella di stampo "comico" del matrimonio ostacolato per ragioni di tipo economico e sociale: il duca Amone ha promesso Bradamante all'erede dell'impero d'Oriente, Leone, sdegnando quindi Ruggiero, «il qual non ch' abbi regno, / ma non può al mondo dir: questa è mia cosa»³⁶⁰. E ancora più ritrosa appare la moglie Beatrice,

[...] ch'aver crede alle sue voglie
la magnanima figlia, la conforta
che dica che, più tosto ch'esser moglie
d'un pover cavallier, vuole esser morta;³⁶¹

Così, a brevissima distanza dalla sua agognata conversione al cristianesimo, Ruggiero scopre che il tarlo dell'avarizia (l'abborrito vizio ariosteo) si è insediato nella magnanima corte di Carlo Magno, rodendo in questo modo l'animo di molti nobili, compresi i Chiamonte, genitori della sua promessa sposa: una scoperta amara³⁶² da parte di Ruggiero, che, dopo un lungo lamento contro il volgo, dedito solo a celebrare la ricchezza ignorando le virtù, progetta, come unica soluzione per ottenere il prestigio necessario agli occhi dei duchi di Montalbano e, finalmente, di conseguenza, la mano dell'amata, di uccidere Leone e sottrargli l'impero.

³⁵⁹ FERRONI 2008, pp. 397-398.

³⁶⁰ *Of.* XLIV 36, 5-6.

³⁶¹ *Of.* XLIV 38, 1-4.

³⁶² Cfr. PAVLOVA 2013, p. 166; la studiosa nota anche come, ai tempi precedenti alla conversione di Ruggiero, «Agramante non gli aveva mai negato niente, né alcun altro re o barone africano non gli aveva mai rimproverato il non essere ricco» (*ibidem*).

Ch'io spero intanto, che da me deposto
Leon col padre de l'imperio fia;
e poi che tolto avrò lor le corone,
genero indegno non sarò d'Amone.³⁶³

[...]

[...] vo' che muoia
con più ragion questo Leone Augusto,
venuto a disturbar tanta mia gioia:
io vo' che muoia egli e'l suo padre ingiusto.³⁶⁴

Tale situazione ricorda, nella novella decameroniana di Natan e Mitridanes, la sorda collera del giovane dinanzi all'evidenza dell'impossibilità di “spodestare” Natan, e la sua conseguente decisione di ucciderlo come unica alternativa in grado di permettergli la fama e il giusto riconoscimento da parte dei più.

«[...]quando aggiugnerò io alla liberalità delle gran cose di Natan, non che io il trapassi come io cerco, quando nelle piccolissime io non gli posso avvicinare? Veramente io mi fatico invano, se di terra nol tolgo: la qual cosa[...] convien senza alcun indugio che io faccia con le mie mani».³⁶⁵

Sia Ruggiero che Mitridanes, inoltre, si mettono subito in viaggio, in incognito, verso il nemico-rivale:

senza parlarne altrui si mette in core³⁶⁶

[...]

³⁶³ *Of.* XLIV, 52, 5-8.

³⁶⁴ *Of.* XLIV, 56, 1-4.

³⁶⁵ *Decam.* X 3, 11.

³⁶⁶ *Of.* XLIV, 76, 5.

L'arme che fur già del troiano Ettore,
e poi di Mandricardo, si riveste,
e fa la sella al buon Frontino porre,
e cimier muta, scudo e sopraveste.³⁶⁷
[...]

Sceglie de' suoi scudieri il più fedele,
e quel vuole e non altri in compagnia;
e gli fa commission, che non rivele
in alcun loco mai, che Ruggier sia.³⁶⁸

E con questo impeto levatosi, senza comunicare il suo consiglio a alcuno,
con poca compagnia montato a cavallo [...]. E a' compagni imposto che
sembianti facessero di non esser con lui né di conoscerlo[...].³⁶⁹

Il riferimento alla novella decameroniana appare anche nel momento in cui avviene il repentino capovolgimento della disposizione nei confronti del rivale; in Boccaccio Mitridanes, riconosciuto in Natan il vecchio servitore che tanto amorevolmente lo aveva accolto la sera prima (sino a fornirgli addirittura indicazioni su come svolgere l'assassinio senza avere alcun tipo di impedimento), muta i suoi sentimenti tanto «che di presente gli cadde il furore e la sua ira si convertì in vergogna»³⁷⁰, sopprimendo definitivamente gli istinti precedenti, che trasforma in moti di profonda devozione nei confronti della liberalità del vecchio.

In Ariosto l'odio precedentemente nutrito da Ruggiero per il rivale Leone muta in gratitudine e riconoscenza nel momento in cui scopre che questi gli ha salvato la vita:

e tramutato sì da quel pensiero
che quivi tratto l'avea tante miglia,

³⁶⁷ *Of.* XLIV 77, 1-4.

³⁶⁸ *Of.* XLIV 78, 1-4.

³⁶⁹ *Decam.* X 3, 12.

³⁷⁰ *Decam.* X 3, 27.

che mettendo il secondo col primiero,
né a questo quel, né questo a quel simiglia.
Il primo tutto era odio, ira e veneno;
di pietade è il secondo e d'amor pieno.³⁷¹

Giunti a questo punto, prima di addentrarci in quello che è il fulcro dell'episodio, ovvero la gara di cortesie, occorre fare un passo leggermente indietro e analizzare le condizioni di innamoramento, o meglio, per dirla alla Schachter, di *innamiciziamiento*³⁷², che legano Leone a Ruggiero.

Il principe Greco, dall'alto della collina da cui osserva la disfatta dei suoi, rimane letteralmente ammaliato dal valore del misterioso condottiero che sta costringendo l'esercito imperiale in ritirata, e la sua folgorazione è tale che «non lo può odiar, perch' all'amor più tira / l'alto valor, che quella offesa all'ira»³⁷³.

La sconfinata ammirazione per quegli che di fatto è il nemico, (che addirittura eleva a immagine apocalittica e insieme reverenziale di angelo inviato da Dio per punire la cattiva condotta del popolo greco) lo induce così a pensare di poter persino rinunciare alla lealtà verso i suoi e al suo ruolo, pur di risparmiare un cavaliere di tale calibro:

gli sarebbe per un de' suoi che muore,
vederne morir sei manco spiaciuto,
e perder anco parte del suo regno,
che veder morto un cavallier sì degno.³⁷⁴

E queste sue pulsioni giungono poi ad essere concretizzate a tutti gli effetti, tanto che, senza nessuna esitazione, libera Ruggiero, condannato a morte dalla crudele zia (con il consenso del padre Costantino), antepoendo a tutto, persino al suo dovere

³⁷¹ *Of.* XLV, 51, 3-8.

³⁷² Cfr SCHACHTER 2000, p. 73.

³⁷³ *Of.* XLIV 92, 7-8.

³⁷⁴ *Of.* XLIV 91, 5-8.

filiale, «mosso da quel valor ch'unico chiama, / e che gli par che soprumano sia»³⁷⁵, il desiderio di ottenere l'amicizia del valorosissimo guerriero.

Leon Ruggier con gran pietade abbraccia,
e dice:- Cavalier, la tua virtute
indissolubilmente a te m'allaccia
di voluntaria eterna servitute;
e vuol che più il tuo ben, che'l mio, mi piaccia,
né curi per la tua la mia salute,
e che la tua amicizia al padre e a quanti
parenti io m'abbia al mondo, metta inanti.

Io son Leone, acciò tu intenda, figlio
di Costantin, che vengo a darti aiuto,
come vedi, in persona con periglio
(se mai dal padre mio sarà saputo)
d'esser cacciato, o con turbato ciglio
perpetuamente esser da lui veduto;
che per la gente la qual rotta e morta
da te gli fu Belgrado, odio ti porta.-³⁷⁶

L'abbraccio inoltre che «con gran pietade» Leone dona a Ruggiero, richiama nuovamente la novella decameroniana di Natan e Mitridanes, in cui lo stesso gesto è «teneramente»³⁷⁷ rivolto dal vecchio al giovane nel dimostrare la sua venerazione nei confronti di quest'ultimo, nonostante le condizioni (la risolutezza di Mitridanes nel voler uccidere il rivale), dimostrando così la sconfinata liberalità.

A questo punto Ruggiero, estremamente riconoscente per il gesto subito, non può che legarsi al suo benefattore formulando quello che è una sorta di patto feudale, dichiarandosi a completa disposizione di ogni evenienza del principe, secondo i canoni

³⁷⁵ *Of.* XLV 42, 3-4.

³⁷⁶ *Of.* XLV 46 e 47.

³⁷⁷ *Decam X* 3, 30

della cortesia, consapevole di avere nei suoi confronti un debito (la stessa vita) che nessuna azione potrà mai veramente estinguere:

Molto la notte e molto il giorno pensa,
d'altro non cura et altro non disia,
che da l'obligazion che gli avea immensa,
scirsi con pari e maggior cortesia.
Gli par, se tutta sua vita dispensa
in lui servire, o breve o lunga sia,
e se s'espone a mille morti certe,
non gli può tanto fa, che più non merte.³⁷⁸

È da questo momento che si entra nel merito di ciò che rappresenta l'essenza dell'episodio di Ruggiero e Leone, ovvero la “gara di cortesie”, finalizzata a nobilitare e ad ulteriormente riscattare la figura del neo paladino di Francia; e da questo momento risulta evidente l'utilizzo di un modello decameroniano, la novella trionfo di magnificenza e liberalità che ha come protagonisti i due amici Tito e Gisippo.

Come emerso precedentemente, la suddetta novella boccacciana, perfettamente inserita nel disegno della magnificenza (che si ricorda essere il tema della decima giornata) è una celebrazione dell'amicizia come forma più sublime di amore e virtù perfetta, riscontrabile tuttavia solo fra chi non è mosso da interessi personali quali l'utilità o il piacere.³⁷⁹

Le allusioni alla suddetta novella decameroniana contenute nell'episodio ariosteo sono tangibili e innegabili: i protagonisti, mossi da reciproca venerazione e rispetto, avviano una serie di scambi di impegnative gesta magnanime, che spaziano dalla rinuncia alla donna amata al rischio e alla disponibilità di perdere la vita.

La corrispondenza maggiore con la storia di Tito e Gisippo è riscontrabile nell'ultima parte della lunga giunta presa in esame: Ruggiero ha accettato di combattere in vece di Leone contro Bradamante in virtù della riconoscenza a lui dovuta per averlo salvato dalla condanna a morte della crudele Teodora, consegnando così la propria

³⁷⁸ *Of.* XLV, 52.

³⁷⁹ Cfr PIZZOLATO 1993, p.52.

donna in sposa all'amico. In preda al dolore per l'irreversibile perdita dell'amata, ma allo stesso tempo vincolato dalla cortesia nei confronti di Leone che è intenzionato a non tradire in nessun modo, trovandosi così letteralmente impotente, Ruggiero, con grande magnanimità, decide di lasciarsi morire di stenti in un bosco³⁸⁰; allo stesso modo Tito, consumato dall'amore che è costretto a soffocare in nome dell'amicizia verso Gisippo, a cui la donna è legittimamente promessa, si lascia consumare dai tormenti arrivando a un passo dalla morte. In entrambi i casi, l'intervento dell'amico, mosso da grande liberalità e colpito dall'altrettanta magnanimità della controparte, risolve la situazione.

Nel *Furioso*:

Leon con le più dolci e più soavi
parole che sa dir, con quel più amore
che può mostrar, gli dice:- Non ti gravi
d'apirmi al cagion del tuo dolore;
che pochi mali al mondo son sì pravi,
che l'uom trar non se ne possa fuore,
se la cagion si sa; né debbe privo
di speranza esser mai, fin che sia vivo.

Ben mi duol che celar t'abbi voluto
da me, che sai s'io ti son vero amico,
non sol dipoi ch'io ti son sì tenuto,
che mai dal nodo tuo non mi districo,
ma fin allora ch'avrei causa avuto
d'esserti sempre capital nimico;
e dei sperar ch'io sia per darti aita
con l'aver, con gli amici e con la vita.

Di meco conferir non ti rinresca

³⁸⁰ Il bosco come luogo di agnizione (è qui infatti che Leone scopre la vera identità di Ruggiero) appare come un ulteriore richiamo alla novella di Natan, che nel «boschetto» in cui aspetta la morte, viene riconosciuto da Mitridanes (*Decam X 3, 27* → *Of. XLVI 34*).

il tuo dolore, e lasciami far prova,
se forza, se lusinga, acciò tu n'esca,
se gran tesor, s'arte, s'astuzia giova
Poi, quando l'ora mia non ti riesca,
la morte sia ch'al fin te ne rimuova:
ma non voler venir prima a quest'atto,
che ciò che si può far, non abbi fatto.³⁸¹

Nel *Decameron*:

Gisippo, il qual più l'avea veduto di pensier pieno e ora il vedeva infermo, se ne doleva forte e con ogni arte e sollecitudine, ma da lui non partendosi, s'ingegnava di confortarlo, spesso e con istanza domandandolo della cagione de' suoi pensieri e della infermità; [...] «Tito, se tu non fossi di conforto bisognoso come tu se', io dico di te a te medesimo mi dorrei, sì come d'uomo il quale hai la nostra amicizia violata, tenendomi sì lungamente la tua gravissima passione nascosa»³⁸²

Un'ulteriore corrispondenza è riscontrabile anche nella cessione della donna, per la cui perdita sia Leone che Gisippo, differentemente da Ruggiero e Tito, non morirebbero (in quanto spinti da un amore più “temperato” nei confronti di essa).

Così dice Leone:

Molto più a te, ch'a me, costei conviensi,
la qual ben ch'io per li suoi merit' ami,
non è però, s'altri l'avrà, ch'io pensi,
come tu, al viver mio romper li stami.
Non vo'che la tua morte mi dispensi,
che possi, sciolto ch'ella avrà i legami

³⁸¹ *Of.* XLVI 30-32.

³⁸² *Decam.* X 8, 21-25.

che son del matrimonio ora fra voi,
per legitima moglie averla io poi.

Non che di lei, ma restar privo voglio
di ciò c'ho al mondo, e de la vita appresso,
prima che s'oda mai ch'abbia cordoglio
per mia cagion tal cavalliero oppresso.
De la tua difidenza ben mi doglio;
che tu che puoi, non men che di te stesso,
di me dispor, più tosto abbi voluto
morir di duol, che da me avere aiuto.³⁸³

Così Gisippo:

Egli è vero che Sofronia è mia sposa e che io l'amavo molto e con gran festa le sue nozze aspettava; ma per ciò che tu, sì come molto più intendente di me, con più fervor desideri così cara cosa come ella è, vivi sicuro che non mia ma tua moglie verrà nella mia camera. E per ciò lascia il pensiero, caccia la malinconia, richiama la perduta santà e il conforto e l'allegrezza, e da questa ora innanzi lieto aspetta i meriti del tuo molto più degno amore che il mio non era [...] Adunque, quando per altro io non t'amassi, m'è acciò che io viva cara la vita tua.[...] potend'io leggerissimamente altra moglie trovare ma non altro amico, [...] io voglio innanzi trasmutarla che perder te.³⁸⁴

Tuttavia, nonostante l'evidenza del calco boccacciano in molti punti, anche in questo caso si assiste a delle divergenze, se non addirittura, ancora una volta a dei ribaltamenti³⁸⁵ di quelli che sono i concetti decameroniani (restando ovviamente, nell'ambito della decima giornata).

³⁸³ *Of.* XLVI 43- 44.

³⁸⁴ *Decam.* X 8, 30- 38.

³⁸⁵ Rimando al secondo capitolo del presente lavoro.

La novella di Tito e Gisippo, che come si è detto più volte, mira a celebrare l'amicizia come «discretissima madre di magnificenza e d'onestà»³⁸⁶ e come legame fondato non sul piacere e l'utilità, ma sulla virtù, offre uno scambio di atti liberali tutti costruiti sullo schema dell'offerta e del rifiuto del beneficio³⁸⁷: Gisippo, infatti, offre spontaneamente la sua promessa sposa a Tito, “dono” che però, in un primo momento, Tito prova vergogna ad accettare, secondo il principio di magnanimità aristotelico che fa da chiave di lettura alla novella e alla decima giornata in generale. Allo stesso modo Gisippo, autoaccusatosi di un delitto non commesso, rifiuta l'aiuto di Tito che, per salvare l'amico, si è autoaccusato a sua volta del crimine.

Anche se entrambe le situazioni si risolvono col lieto fine, ciò che emerge, e che Boccaccio esalta, è la prontezza, e soprattutto il godimento, a beneficiare per l'amico,³⁸⁸ l'offrire un dono senza prima aspettare una richiesta, che anzi, per il magnanimo, è fonte di vergogna porre.

Questo aspetto non si rileva in Ariosto: Leone salva sì la vita a Ruggiero senza aspettarsi qualcosa in cambio (ma anzi, mosso da amore e sincera venerazione), e Ruggiero pone sì, riconoscente e consapevole della vastità del beneficio ricevuto, la sua vita al servizio del benefattore.

Ma Leone non esita a “prendere in parola” Ruggiero e a pregarlo, «con efficaci detti»³⁸⁹, di combattere in sua vece contro Bradamante per ottenerne così la mano: un comportamento, questo che stride alquanto con quelle che sono le condizioni della magnificenza boccacciana (con i suoi influssi aristotelici, come si è visto) e, più generalmente parlando, con i principi della cortesia³⁹⁰.

Ruggiero, dal canto suo, accetta (seppur col cuore stretto in una morsa) le condizioni, ma in virtù più che altro del *foeudus honoris* che lo lega a Leone: la gratitudine sincera del paladino di Francia verso il benefattore sembra più quella di un

³⁸⁶ *Decam.* X 8, 111.

³⁸⁷ Cfr. BAUSI 1999, p. 238.

³⁸⁸ Cfr. PIZZOLATO 1993, p. 55.

³⁸⁹ *Of.* XLV 55, 5.

³⁹⁰ Quest'ultima posizione è condivisa anche da SCHACHTER 2000, p. 75, che a sua volta cita Wiggins (*Wiggins, Figures*, 107): «when Leone stoops to deception to win Bradamante by asking Ruggiero to take his place in combat with her, he is not acting courteously».

cavaliere votato al proprio signore, tanto più che la sua risposta alla «voluntaria eterna servitute»³⁹¹ appare come una formula feudale:

Ruggier gli dice:- Io v'ho di grazia infinita;
e questa vita ch'or mi date, intendo
che sempremai vi sia restituita,
che la vogliate riavere, et ogni
volta che per voi spenderla bisogna.³⁹²

La “gara” di magnificenza intrapresa da Tito e da Gisippo nella novella decameroniana scaturisce quindi dal fatto che, secondo la posizione aristotelica ampiamente condivisa dal Boccaccio, gli amici vogliono allo stesso modo l’uno ciò che è bene per l’altro³⁹³; la gara di cortesia di Ruggiero scaturisce invece dalla presenza di un “debito da estinguere”, o meglio, da una questione d’onore, quell’onore sempre perseguito in tutto il *Furioso*, l’onore che aveva sempre anteposto al pur sincero amore verso Bradamante, con il continuo procrastinare la conversione poiché vincolato dalla promessa di fedeltà al suo sovrano.

Ruggiero tuttavia dimostra una grande liberalità nell’affrontare la prova richiestagli, che accetta nonostante il grande dolore, poiché «prima ch’a Leon non ubbidire, mille volte, non ch’una, è per morire»³⁹⁴: la sua *alta cortesia*³⁹⁵, di cui dà dimostranza nell’occasione, riesce infatti davvero a nobilitarlo e a completare finalmente il suo percorso formativo.³⁹⁶

E quando, con grande magnanimità, per l’ideale della cortesia (che lo lega al suo signore ma che allo stesso tempo lo priva di Bradamante) decide di lasciarsi morire, Leone, con l’aiuto (è bene sottolineare) di Melissa, trovandolo, dà prova finalmente della «voluntaria servitute» promessagli, portando così il rapporto alla pari e

³⁹¹ *Of.* XLV 46, 4.

³⁹² *Of.* XLV 48, 4-8.

³⁹³ Cfr. BAUSI 1999, p. 238.

³⁹⁴ *Of.* XLV 57, 7-8.

³⁹⁵ MARSH 1981, p. 146 (in italiano nel testo).

³⁹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 148-149.

dimostrando di volere davvero anteporre al proprio il bene dell'amico, di cui ha compreso una volta in più il valore, ora ulteriormente nobilitato da queste prove di cortesia.

Tornando ora ai capovolgimenti dei concetti decameroniani, è possibile riscontrarne uno anche nell'ambito dell'altra novella presa a modello, quella di Natan e Mitridanes, che aveva offerto spunti all'Ariosto per la prima parte dell'episodio, e che, col suo ribaltamento, sembra chiuderne il cerchio: Ruggiero, ottenuta la corona bulgara al termine dell'episodio, diviene conseguentemente, e "finalmente" un partito interessante e accettabile agli occhi dei Chiaramonte, che in un primo momento avevano sdegnato, poiché «nobiltà poco si prezza, / e men virtù se non v'è ancor ricchezza»³⁹⁷. I

In questo modo viene celebrato perciò il prestigio esclusivo della ricchezza, ossia l'esatto rovesciamento dell'ottica liberale di Natan, mirante non all'accumulo ma al prodigare le proprie ricchezze per gli altri:

vivi adunque di me sicuro, e abbi di certo che niuno altro uom vive il quale
te quant'io ami, avendo riguardo all'altezza dello animo tuo, il quale non a
amassar denari, come i miseri fanno, ma a ispendere gli ammassati sé dato³⁹⁸

Tutto ciò inoltre si inserisce in un'ottica totalmente anti-cortese, in quanto, l'anteporre il lignaggio alla virtù e all'onore, cozza con quelli che ne sono i precetti fondamentali.

La cortesia quindi, non appare, come in Boccaccio, una virtù massima, in grado di adeguare a sé la realtà, come nel caso della lezione impartita da Natan a Mitridanes, o di mostrare un'eccezionale forza pervasiva, come nella felice risoluzione della novella di Tito e Gisippo in cui la *magnificenza* tocca addirittura il cuore del giovane criminale; ma

³⁹⁷ *Of.* XLIV 36, 7-8.

³⁹⁸ *Decam.* X 3, 31.

costretta a muoversi entro scenari assai più complessi, a tratti anche cupi, e segnati dall'intrecciarsi fitto di azioni e intenzioni antagonistiche, non può farsi strada se non a prezzo di compromessi.³⁹⁹

In Ariosto la cortesia quindi si inserisce nella dialettica tra il mondo com'è e il mondo come “dovrebbe” essere (e come si vorrebbe fosse), e non può più quindi considerarsi come virtù assoluta, in quanto appartenente a un mondo, quello cavalleresco, che ormai è tramontato.

³⁹⁹ SANGIRARDI 1992, p. 52.

Conclusione

L'artificiosa trama della tela ariostesca, per utilizzare un'immagine standardizzata e contemporaneamente cara all'autore stesso, è tutto un complesso intrecciarsi di fili provenienti dalle fonti più disparate, esibite più o meno esplicitamente, che spaziano dall'antico al moderno.

Il blocco più consistente delle storie e dei personaggi è ovviamente prelevato dall'opera di Boiardo, del cui *Inamoramento* il poema ariostesco vuole essere la continuazione; tuttavia l'Ariosto attinge, dovunque gli siano congeniali, spunti narrativi, dei quali conserva sì la bellezza, ma allo stesso tempo li arricchisce e li rielabora poeticamente.

La fonte boccacciana e in particolare riferita al *Decameron*, è stata l'oggetto dell'analisi svolta: pur senza istituire parallelismi azzardati circa la diversa natura narrativa delle due opere, è emerso infatti come il modello del *Centonovelle* abbia influenzato l'Ariosto nell'indirizzare lo sguardo e la sua indagine sulla molteplicità del reale e su tutte le sfumature della natura umana, aspetto emerso in particolare nelle inserzioni novellistiche presenti nel *Furioso*.

Esse, inscritte nei limiti di un preciso "disegno" sapientemente meditato e dallo sviluppo evolutivo ben riconoscibile, hanno permesso più che mai di scandagliare l'animo umano concedendo la possibilità di imparare qualcosa su di sé non solo al personaggio implicatovi, ma anche al lettore stesso, fornendogli di fatto la chiave di lettura dell'opera, ovvero la dialettica tra il mondo oggettivo e quello che "dovrebbe" essere, tra ciò che è instabile perché dominato dalla fortuna e ciò in cui si vorrebbe che consistesse.

Quest'ottica, frutto delle inquietudini dell'Ariosto e soprattutto dell'epoca in cui si trova, porta quindi al definitivo abbandono del trionfo delle virtù umane in grado di

riscattare i capricci della Fortuna, tanto osannate da Boccaccio, e dei valori cortesi che il *Decameron*, nel suo ideale percorso salvifico, si proponeva di ristabilire.

Infatti, nonostante la consapevolezza, da parte del poeta certaldese della necessità della presa di distanza da un precedente modo di essere, col *Decameron*, si propone per l'appunto un rinnovamento umano finalizzato alla ricostruzione di un nuovo mondo plasmato secondo i valori antichi e cortesi, con lo scopo di rilanciare una rinnovata morale contrapposta al degrado contemporaneo: una rinnovata morale, certo, ma che di fatto, nonostante la presa di coscienza del cambiamento, guarda ancora al mondo cortese, aspirandone gli ideali.

Il ribaltamento dei concetti decameroniani, particolarmente emerso dai confronti tra gli elementi del capolavoro boccacciano con le novelle (ma anche con l'episodio romanzesco di Ruggiero e Leone) in cui sono inseriti, dà ulteriormente testimonianza di questo cambiamento di ottica.

Ariosto invece, proprio perché pienamente consapevole del tramonto di quegli ideali, guarda a quel mondo con occhio disincantato e sguardo ironico, partecipando egli stesso alle inquietudini, agli affanni e alle illusioni della realtà dei suoi paladini, che con le loro gesta all'interno del poema, non fanno che donare plasticità a quest'inquietudine tutta moderna.

Bibliografia

- ALFANO 2000 Alfano G. , Comico in progresso: la funzione poetica della cornice Decameroniana in “Nuova rivista di letteratura italiana”, anno 2000, n.1, pp 99-119.
- ALFANO 2013 Alfano G., Scheda dell’opera in “Decameron”, a cura di Amedeo Qondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano, Milano, BUR Classici, 2013
- ALFANO 2014 Alfano G., Introduzione al “Decameron” di Boccaccio, Roma-Bari, Gius. Laterza & figli Editori, 2014
- BARBERI SQUAROTTI 1985 Barberi Squarotti G., La vergine Alatiel in AA.VV. Metamorfosi della novella, a cura di Giorgio Barberi Squarotti. Foggia, Bastogi, 1985, pp. 7-31.
- BARBIRATO 1987 Barbirato G., Elementi decameroniani in alcune novelle ariostesche, in “Studi sul Boccaccio” n. 26, anno 1987, pp. 329-360.
- BATTAGLIA RICCI 2000 Battaglia Ricci L., Giovanni Boccaccio in “Storia della Letteratura Italiana” diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, anno 2000.
- BATTISTINI 2004 Battistini A., Il “triangolo amoroso” della settima giornata in AA.VV. Introduzione al Decameron. Lectura Boccaccii Turicensis, a cura di Michelangelo Picone e Margherita Mesirca. Firenze, Franco Cesati Editore, 2004., pp. 187-201.
- BAUSI 1999 Bausi F., Gli Spiriti Magni. Filigrane aristoteliche e tomistiche nella decima giornata del «Decameron» , in “Studi sul Boccaccio”, n. 27, anno 1999, pp. 205-253.

- BIGAZZI 1994 Bigazzi R., *Le novelle del Furioso. Riscrittura, Intertestualità, Transcodificazione. Personaggi e scenari, Seminario di studi* (Pisa, febbraio-maggio 1993), diretto da E. Scarano e D. Diamanti. Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1994, pp. 47-57.
- BIGAZZI 1996 Bigazzi R., *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*. Pisa, Nistri-Lischi, 1996
- BIGAZZI 2006 Bigazzi R., *Boccaccio e il romanzo europeo*, in “Levia Gravia”, n.8, anno 2006, pp. 69-80.
- BINNI 1968 Binni W., *Le novelle del “Furioso” in Ludovico Ariosto*. Torino, Eri, 1968.
- BORSELLINO 1972 Borsellino N., *Lettura dell’ “Orlando furioso”. Una guida dall’interno del poema*. Roma, Bulzoni, 1972.
- BRAGANTINI 2003 Bragantini R. *Premesse sull’ascolto decameroniano con primi appunti sul codice biblico nel “Decameron”*, in “Filologia e critica”, n.1, anno 2003, pp. 23-40.
- BRANCA 1976 Branca V. *Decameron* in “Tutte le opere di Giovanni Boccaccio”, Milano, Mondadori, 1976, vol IV.
- BRANCA 1990 Branca V. *Boccaccio medievale e nuovi studi sul “Decameron”*, Firenze, Sansoni, 1990 (1ª ed. 1956)
- BRUSCAGLI 1996 Bruscaagli R., *La novella e il romanzo in Sez.VI · Apogeo e declino del Rinascimento* in “Storia della Letteratura Italiana” diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, anno 1996, vol. IV
- CALVINO 1970 Calvino I., *Orlando furioso di Ludovico Ariosto*. Milano, Oscar Moderni Mondadori, 2017 (1ª ed. Torino, Einaudi, 1970).
- CARDINI 2005 Cardini F., *Una novella mai scritta e una catarsi cavalleresca* in «Studi sul Boccaccio» n. 33, anno 2005, pp. 17-54.

- CASADEI 2016 Casadei A., Nota sulle tre redazioni in AA.VV. "Lessico critico dell'Orlando furioso" a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci editore, 2016, pp. 15-19.
- CELATI 2016 Celati G., Angelica che fugge, in Studi d'affezione per amici e altri. Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 49-104.
- CERVIGNI 2013 Cervigni D.S., Making amends and Behaving Magnificently: "Decameron" 10's Secular Redemption in "Annali d'Italianistica", n.31, anno 2013, pp. 416-458.
- D'AMICO 2011 D'Amico J.C., Bradamante, Ruggiero e le false profezie nel «Furioso» in "Chroniques italiennes web", 19, I, pp. 1-20 (<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web19/Damico.pdf>).
- DALLA PALMA 1984 Dalla Palma G., Le strutture narrative dell' «Orlando Furioso». Biblioteca dell' "Archivium Romanicum" fondata da Giulio Bertoni. Firenze, Leo S. Olschki editore, 1984.
- DELCORNO BRANCA 1973 Delcorno Branca D., L'«Orlando furioso» e il romanzo cavalleresco medievale. Firenze, Olschki, 1973.
- DI DOMENICO 2014 Di Domenico M., La Settima Giornata: mascheramenti, figure femminili e profili di letture in "Misure Critiche", n.1, anno 2014, pp. 249-286.
- FERRARO 2014 Ferraro L., Gli effetti del racconto sui personaggi del Furioso : l'azione e il pharmakon, in "Levia Gravia" nn. 15-16, anni 2013/2014, pp. 125-138.
- FERRARO 2015 Ferraro L., Percorsi e ruoli che si intrecciano nel «Furioso»: Ruggiero e Bradamante in "Chroniques italiennes web", 30, 2, pp. 26-46 (<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web30/Ferraro.pdf>).
- FERRETTI 2010 Ferretti F., La follia dei gelosi. Lettura del canto XXII dell'Orlando furioso, in "Lettere italiane", n.1, anno 2010, pp. 20-62.
- FERRONI 2008 Ferroni G., Ariosto. Roma, Salerno Editrice, 2008.

- FIDO 1995 Fido F., Architettura in “Lessico critico Decameroniano”, a cura di Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni. Torino, Bollati Boringhieri Editore, 1995, pp. 13-33
- FRANCESCHETTI 1989 Franceschetti A., La novella nei poemi del Boiardo e dell’Ariosto in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola [19-24 settembre 1988]*, Roma, Salerno Editrice, 1989, Tomo II, pp. 805- 840.
- GETTO 2001 Getto G. , Significato della cornice nel Decameron in “Letteratura italiana”, a c. di Luigi De Bellis, anno 2001
- IZZO 2008 Izzo A., Il racconto di secondo grado nel Furioso in “Italianistica”, n.3, 2008, pp. 77-85
- IZZO 2012 Izzo A., Misoginia e filoginia nell’Orlando furioso, in “Chroniques italiennes web”, 22, I, pp. 1-24 (<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web22/Izzo.pdf>)
- IZZO 2013 Izzo A., Discorso indiretto e “entrelacement” nel romanzo cavalleresco: Boiardo e Ariosto in AA.VV. “D’un parlar ne l’altro” a cura di Annalisa Izzo, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 113-140.
- IZZO 2016 Izzo A., Racconti in AA.VV. “Lessico critico dell’Orlando furioso” a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci editore, 2016, pp. 367-385.
- JAKOBS 2014 Jakobs B., Una fruttuosa concorrenza: la malinconia tra stato patologico ed umore positivo nella novellistica rinascimentale, in “Levia Gravia” nn. 15-16, anni 2013/2014, pp. 139-152.
- JOSSA 2001 Jossa S., Oltre la tradizione romanzesca: Rinaldo e l’«aspra legge di Scozia» in “Chroniques italiennes web”, 19, I, pp. 1-20 (<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web19/Jossa.pdf>).

- LONGHITANO 2015 Longhitano S., Boccaccio come fonte dell'«Orlando furioso», in Boccaccio. Influenza e attualità. Atti delle XI Giornate di Studi Italiani di Città del Messico [28 ottobre-1 novembre 2013]. A cura di Mariapia Lamberti, Fernando Ibarra, Sabina Longhitano. Firenze, Cesati editore, 2015.
- MALATO 1989 Malato E., La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese in La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola [19-24 settembre 1988], Roma, Salerno Editrice, 1989, Tomo I, pp. 3-45.
- MARSH 1981 Marsh D., Ruggiero and Leone: revision and resolution in Ariosto's «Orlando Furioso», in “Modern Languages Notes”, n. 91, anno 1981, pp. 144-151.
- MENETTI 2003 Menetti E. Giovanni Boccaccio in “L'età di Dante, Petrarca e Boccaccio”, coordinamento di Ezio Raimondi, Trento, Mondadori, 2003
- PADOAN 1975 Padoan G., L'«Orlando furioso» e la crisi del Rinascimento in “Lettere italiane” n. 27, anno 1975, pp. 286-307.
- PAVLOVA 2013 Pavlova M., Rodomonte e Ruggiero: una questione d'onore in “Rassegna Europea di Letteratura Italiana”, n. 42, anno 2013, pp. 135-177.
- PICONE 1989 Picone M. , L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione in La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola [19-24 settembre 1988], Roma, Salerno Editrice, 1989, Tomo I, pp. 119- 154.
- PICONE 1995¹ Picone M. , Autore/narratori in “Lessico critico Decameroniano”, a cura di Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni. Torino, Bollati Boringhieri Editore, 1995, pp. 34-59.
- PICONE 1995² Picone M., Dal romanzo antico alla novella medievale: «Decameron» II.7 in “Studi sul Boccaccio” n. 23, anno 1995, pp, 197-217.

- PICONE 2006 Picone, M. , Dalle “Mille e una notte” al “Decameron” in Il “Decameron” nella letteratura europea. Atti del Convegno organizzato dall’Accademia delle Scienze di Torino [17-19 settembre 2005], a cura di C. Allasia, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2006, pp. 59-74.
- PICONE 2008 Picone, M. , Introduzione in “Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron”, a cura di Nicole Coderey, Claudia Genswein e Rosa Pittorno, Ravenna, Longo Editore, 2008, pp. 11-25.
- PIZZOLATO 1993 Pizzolato L., L’idea di amicizia nel mondo antico classico e cristiano. Torino, Einaudi, 1993.
- PRALORAN 2016 Praloran M., Le strutture narrative dell’«Orlando Furioso», in AA.VV. Lettura dell’«Orlando furioso». Diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran. Volume I. A cura di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi. Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 102-124.
- QUONDAM 2013 Quondam A., Introduzione in “Decameron”, a cura di Amedeo Qondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano, Milano, BUR Classici, 2013
- RAJNA 1975 Rajna P., Le fonti dell’Orlando furioso. Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d’inediti. A cura e con presentazione di Francesco Mazzoni. Firenze, Sansoni, 1975. (1^aed. 1876 ; 2^aed. 1900).
- RESIDORI 2016 Residori M., Lettura canto XXII in AA.VV. Lettura dell’«Orlando furioso». Diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran. Volume I. A cura di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi. Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 521-541.
- RICCARDI 2006 Riccardi C., Un ponte novellistico tra Trecento e Ottocento: da Boccaccio a Verga, in “Levia Gravia”, n.8, anno 2006, pp. 81-93.
- SACCONE 1971 Saccone E., Il soggetto del Furioso. Napoli, Liguori, 1971.

- SANGIRARDI 1992 Sangirardi G., La presenza del Decameron nell'Orlando furioso in "Rivista di letteratura italiana", n. 10, anno 1992, pp. 25-67.
- SANGIRARDI 2006 Sangirardi G., Ludovico Ariosto. Firenze, Le Monnier, 2006.
- SANGIRARDI 2009 Sangirardi G., Les nouvelles du Roland furieux, in "Cahiers d'études italiennes", n.10, anno 2009, pp. 115-128.
- SANTORO 1983 Santoro M., La prova del nappo e la cognizione ariostesca del reale, in L'anello di Angelica. Napoli, Federico & Ardia, 1983, pp. 133-152.
- SCHACHTER 2000 Schachter M., "Egli s'innamorò del suo valore": Leone, Bradamante and Ruggiero in the 1532 «Orlando Furioso», in "Modern Languages Notes", n. 115, anno 2000, pp. 64-79.
- SCORRARO 2013 Scorraro L., Il privilegio di Ippolito e le "cuciture" narrative dell' Orlando Furioso, in "Studi Rinascimentali", n. 11, anno 2013, pp. 85-98.
- SEGRE 1993 Segre C., Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?, Torino, Einaudi editore, 1993
- STAUBLE 1975 Stauble A., La brigata del Decameron come pubblico teatrale, in "Studi sul Boccaccio", n.9, anni 1975-1976
- TOMASI 2016 Tomasi F., Entrelacement in AA.VV. "Lessico critico dell'Orlando furioso" a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci editore, 2016, pp. 61-80.
- WEAVER 2016 Weaver E. Filoginia e misoginia, in AA.VV. "Lessico critico dell'Orlando furioso" a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci editore, 2016, pp. 81-97.
- WEAVER 1977 Weaver E.B., Lettura nell'intreccio dell'Orlando Furioso: il senso delle tre pazzie d'amore in "Strumenti critici", n. 3, anno 1977, pp. 384-406.
- WEINRICH 1964 Weinrich H., Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo. Bologna, Il Mulino, 1978.

- WETZEL 1989 Wetzel H.H., Premesse per una storia del genere della novella. La novella romanza dal Due al Seicento in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola [19-24 settembre 1988]*, Roma, Salerno Editrice, 1989, Tomo I, pp. 265-281.
- ZATTI 1990 Zatti S., *Il Furioso tra epos e romanzo*. Lucca, Pacini Fazzi, 1990.
- ZATTI 2016 Zatti S., *Leggere l'Orlando furioso. Guida alle grandi opere* a cura di Andrea Battistini. Bologna, Il Mulino, 2016.

Sommario

INTRODUZIONE -----	5
AVVERTENZE -----	9
1.1. CARATTERI PRELIMINARI DELLA NOVELLA ITALIANA -----	13
1.1.1. Premessa -----	13
1.1.2. Dalla <i>narratio brevis</i> medievale alla novella -----	14
1.1.3. La nascita della novella italiana-----	16
1.2. L'IMPORTANZA DEL <i>DECAMERON</i> -----	19
1.2.1. Boccaccio codificatore della novella -----	19
1.2.2. Teoria della novella boccacciana-----	23
1.2.3. La centralità dell'uomo e l'ironia -----	26
1.2.4. La funzione della "cornice" -----	30
1.3. DAL <i>DECAMERON</i> ALLE NOVELLE DELL'<i>ORLANDO FURIOSO</i> -----	34
1.3.1. La lezione boccacciana -----	34
1.3.2. La novella nel poema cavalleresco e il Cinquecento -----	37
1.4. LE NOVELLE DEL <i>FURIOSO</i> E L'EREDITÀ DECAMERONIANA -----	41
1.4.1. Ariosto e l'arte del narrare -----	41
1.4.2. Gli inserti novellistici del <i>Furioso</i> -----	45
1.4.3. Il "disegno novellistico" all'interno del <i>Furioso</i> : un paradigma decameroniano -----	47
1.4.4. La novella e la molteplicità del reale -----	54
1.4.5. Ariosto verso il moderno e la lezione di Boccaccio-----	58
2.1. UN "TRITTICO NOVELLISTICO" BOCCACCIANO -----	69
2.2.1. Astolfo, Iocondo e Fiammetta -----	72
2.2.2. Il nappo fatato e il cavaliere mantovano -----	85
2.2.3. Il giudice Anselmo, Argia e Adonio-----	95
3.1. I MODELLI DELLA X GIORNATA -----	112
3.1.1. Il trionfo della magnificenza -----	113
3.1.2. Tito e Gisippo -----	115
3.1.3. Natan e Mitridanes -----	117
3.2. RUGGIERO, LEONE E LA "GARA DI CORTESIE" -----	120
3.2.1. Le "giunte" del terzo <i>Furioso</i> -----	120
3.2.2. Trama dell'episodio -----	121
3.2.3. Il " <i>Bildungsroman</i> " di Ruggiero -----	123
3.3. LA "GARA DI CORTESIE": UN CONFRONTO DECAMERONIANO -----	129
CONCLUSIONE -----	143
BIBLIOGRAFIA -----	145