

AUTORI E LETTORI DI BOCCACCIO

**Atti del Convegno internazionale di Certosa
(20-22 settembre 2001)**

**a cura di
Michelangelo Picone**



MICHELANGELO PICONE

LA MORTA VIVA: IL VIAGGIO DI UN TEMA NOVELLISTICO

Quando, nella tragedia shakespeariana di *Romeo and Juliet*, frate Lorenzo suggerisce alla protagonista il ricorso al «remedy» della pozione che le darà la sensazione e la parvenza di essere morta senza che sia morta veramente («a thing like death [...] / that cop'st with death himself to scape from it»), assistiamo alla definitiva, e certo più memorabile, comparsa di un ben noto tema novellistico, antico e medievale: quello della morte apparente, o della sepolta viva¹. Come noto, l'intreccio narrativo prevede l'utilizzazione di questo stratagemma per evitare che Giulietta – la quale ha già contratto, grazie alla mediazione dello stesso frate Lorenzo, delle nozze segrete con l'amato Romeo – venga costretta a sposare il conte Paride; in tal modo ella potrà non solo rimanere fedele al marito (che è stato nel frattempo bandito da Verona), ma riuscirà addirittura a ricongiungersi con lui. La storia di questo tema è stata tracciata da quel grande «italianisant» francese che risponde al nome di Henri Hauvette, in un volumetto (frutto di una serie di lezioni pubbliche tenute alla Sorbona) del 1933²; ed è stata di nuovo ripercorsa, nella prospettiva del capolavoro shakespeariano, da Olin Moore in uno studio del 1950³. Se ne riprendo ora la trattazione, in modo certo più sommario, non è perché abbia molto di nuovo da aggiungere, bensì per mettere in maggiore evidenza qualche elemento di passaggio; e più in particolare per individuare

¹ È il tipo narrativo n. 990 («The Seemingly Dead Revives») dei *Types of the Folktale* classificati da A. AARNE e S. THOMPSON (Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1964); per altre classificazioni narratologiche vd. anche la nota 5. Sulla diffusione del tema folklorico si può ora consultare la voce «La donna che sembrava morta» nel *Dizionario delle fiabe e delle favole*, a c. di T. Dekker et al., trad. it., Milano, Bruno Mondadori, 2001, pp. 134-40.

² H. HAUETTE, *La "morte vivante". Étude de littérature comparée*, Paris, Boivin, 1933. Molti dei testi romanzeschi e novellistici – dall'antichità al Rinascimento – relativi a questo tema sono stati raccolti da A. ROMANO, in *Le storie di Giulietta e Romeo*, 2 tomi, Roma, Salerno Editrice, 1993.

³ O.H. MOORE, *The Legend of Romeo and Juliet*, Columbus, The Ohio State University Press, 1950.

nel *Decameron* di Boccaccio il punto nodale dell'evoluzione del tema in questione. L'opera di Boccaccio si conferma così, anche sotto questo speciale aspetto, come il luogo di incontro fra antichità e modernità: essa ci offre cioè la misura dell'originale riuso che la nostra civiltà ha fatto del patrimonio narrativo tradizionale.

Il tema della morta viva è di lontana ascendenza orientale. Di questo fatto Boccaccio dimostra di essere perfettamente consapevole; e lo fa capire al suo lettore attraverso una delle solite notazioni metaletterarie sparse nel Cento-novelle. Nella quarta novella della decima giornata, che racconta appunto un caso paradigmatico di morte apparente, viene ricordata l'«usanza di Persia» (§§ 24-25 e 29): per onorare l'amico che ha invitato a casa sua, l'anfitrione gli fa vedere «quella cosa, o moglie o amica o figliuola o che che sia, la quale egli ha più cara». Così facendo l'autore del *Decameron* intende velatamente coinvolgere il modello letterario che ha ispirato la composizione del suo microtesto novellistico; nella fattispecie si tratta di una delle più famose raccolte di racconti inseriti in cornice (e quindi di un modello anche a livello macrotestuale) che dall'India sia arrivata in Europa, passando attraverso la mediazione precisamente della Persia: mi riferisco alla *Šukasaptati* o «Le settanta storie del pappagallo» (che in pehlevi riceve il titolo di *Tuti-nameh*)⁴. Nell'archetipo orientale troviamo fra l'altro chiaramente formulata la questione che, adattata, verrà proposta nella narrazione boccacciana: chi sia più degno del-

⁴ Ancora fondamentale l'articolo di P. RAJNA, *L'episodio delle "Questioni d'amore" nel "Filocolo" di Boccaccio*, in «Romania», XXXI (1901), pp. 28-81, alle pp. 57 ss. (ristampato in *Id., Saggi di filologia e di linguistica romanza*, a c. di G. Lucchini, 3 tomi, Roma, Salerno Edarice, 1998, t. II, pp. 671-727): viene qui provato che la lontana fonte della novella decameroniana si trova nel secondo racconto della collezione indiana del *Vetalpanchavimsati* («Le venticinque storie del lemure»), poi riadattato nel ventesimo racconto del *Tuti-nameh* (che Rajna cita dalla traduzione tedesca del Rosen, Leipzig 1858, vol. II, p. 53; l'originale indiano è ora leggibile nella moderna traduzione italiana delle *Storie del pappagallo* a c. di F. Orsini, Venezia, Marsilio, 1992). In queste versioni orientali del nostro tema abbiamo tre pretendenti all'amore della giovane donna che è stata sepolta viva: il primo (che assomiglia al protagonista di *Dec. X.4*) entra nella tomba per vedere per l'ultima volta il volto dell'amata; il secondo (che è un medico) osserva che la donna dà ancora segni di vita; e il terzo (verso il quale vanno tutte le simpatie del narratore) picchia con violenza il corpo della presunta morta per riportarlo in vita. La questione è: chi dei tre pretendenti ha meritato di più l'amore della donna? Noto di sfuggita che il racconto portante del *Vetalpanchavimsati* (il protagonista deve trasportare in un luogo prescelto, e in una notte stabilita, il cadavere di un impiccato senza dire parola: un lemure, lo spirito cioè che abita nel cadavere, rende però vano il suo tentativo perché lo intrattiene, cammin facendo, con un racconto problematico, a cui egli si sente obbligato di rispondere; e questo per ventiquattro volte) presenta molti punti di contatto con la prima novella della nona giornata del *Decameron* («Madonna Francesca amata da un Rinuccio e da uno Alessandro e niuno amandone, col fare entrare l'un per morto in una sepoltura e l'altro quello trarne per morto, non potendo essi venire al fine imposto, cautamente se gli leva da dosso»).

l'amore della donna ritenuta morta, il marito che l'ha sepolta o l'amante che le ha restituito la vita?

Vediamo anzitutto come il tema della morta viva viene attualizzato nella cultura occidentale. Due sono le versioni principali. La prima, ampiamente attestata in campo folklorico, è conosciuta sotto il nome della "moglie di Salomone". Registrata nel *Motif-Index* di Stith Thompson con la sigla K 1862 («Death feigned to meet lover»)⁵, essa è di ispirazione chiaramente misogina: i racconti relativi infatti hanno una portata esemplaristica, in quanto si propongono di mostrare il potere devastante della lussuria femminile. La moglie di Salomone, pur di soddisfare la sua voglia sessuale, è disposta a ricorrere all'inganno più estremo, come può essere quello di simulare la sua propria morte. È così che l'astuzia di una donna innamorata è riuscita a prevalere sull'uomo più sapiente del mondo. Invaghitasi di un paggio che frequentava la corte del re Salomone, la donna si fa credere morta, per poter così vivere pienamente questa sua passione. I medici del re sospettano che ci sia sotto un inganno, e sottopongono la finta morta agli esperimenti più terribili: ad esempio, le versano del piombo fuso sulle mani. La donna però resiste ad ogni prova: in effetti la sua forza d'animo le consente di rimanere totalmente insensibile al dolore corporale. Per cui alla fine la moglie di Salomone viene dichiarata ufficialmente morta, e può essere raggiunta nella tomba dal suo amante che la porta via con sé⁶. Un tentativo di inserire questa vicenda paradigmatica dentro delle coordinate storiche precise lo troviamo realizzato nel *Novelliere* di Giovanni Sercambi, esattamente nell'*exemplum* CLV, pervenuto purtroppo in stato frammentario: lo scrittore lucchese intende in questo modo spiegare la tragica distruzione della città di Luni, avvenuta appunto per colpa della moglie di un re nordico la quale, trovandosi a soggiornare in quella località posta fra la Liguria e la Toscana, si rese protagonista di una simile avventura amorosa⁷.

Ma è la seconda versione – che troviamo attestata in campo soprattutto

⁵ S. THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 voll., Bloomington, Indiana University Press, 1932-36; importanti sono anche altri motivi, come K 1860 («Deception by feigned death»), K 1538 («Death feigned to meet paramour»), etc.; cfr. anche D.P. ROTUNDA, *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*, New York, Haskell House, 1973, che scheda le occorrenze novellistiche relative a p. 128.

⁶ La migliore trattazione del tema rimane ancora quella di G. PARIS, *La femme de Salomon*, in «Romania», IX (1880), pp. 436-43; rifiuta poi in ID., *Cligès*, in *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, vol. I, Paris, Champion, 1910, pp. 229-327, alle pp. 313 ss.

⁷ G. SERCAMBI, *Il Novelliere*, a c. di L. Rossi, Roma, Salerno Editrice, 1974, t. II, pp. 233-37; ma si veda ora anche l'edizione curata da G. Sinicropi, che in appendice alla novella allega una accurata scheda bibliografica (G. SERCAMBI, *Novelle*, Firenze, Le Lettere, 1995, vol. II, pp. 1326-30).

letterario, dal romanzo antico a quello medievale, da Senofonte Efesio a Chrétien de Troyes – quella che interessa più da vicino la nostra prospettiva di studio. Nell'episodio centrale del *Cligès* – che, come ho cercato di dimostrare recentemente, non ha mancato di esercitare un significativo influsso sulla parte conclusiva della *Vita Nova* di Dante⁸ – la morte apparente della protagonista, Fenice, non è più vista come un inganno diabolico per tradire il marito e fuggire con l'amante, bensì come l'unico mezzo che la donna ha per ovviare ad una unione forzata (quella col re di Costantinopoli) e propiziare invece l'unione voluta e libera (con l'amato Cligès)⁹. Il tema da misogino si trasforma pertanto in filogino: esso viene funzionalizzato all'espressione della più alta ideologia amorosa, serve a rappresentare il trionfo delle idealità cortesi sulle forze anticortesi.

La riscrittura che Boccaccio propone del tema della morta viva inizia già nel quarto libro del suo romanzo giovanile, il *Filocolo*, dove costituisce il nucleo narrativo della XIII «questione d'amore» dibattuta da una brigata di giovani napoletani¹⁰. Ma è soprattutto nel *Decameron* che questo tema riceverà il più ampio e esaustivo trattamento, dato che lo troviamo pienamente sviluppato nella citata novella di Gentile de' Carisendi (che riprende quella precedentemente affabulata nel *Filocolo*), mentre alcuni suoi motivi costitutivi saranno utilizzati in altri microtesti novellistici.

Basta leggere la rubrica della novella in questione per rendersi conto della portata rivoluzionaria dell'operazione letteraria condotta da Boccaccio:

⁸ M. PICONE, *Per una lettura romanzesca della «Vita Nuova»*, in *Bibliologia e critica dantesca. Saggi dedicati a Enzo Esposito*, a c. di V. De Gregorio, Ravenna, Longo Editore, 1997, vol. II, pp. 25-38, alle pp. 35-38.

⁹ Oltre all'articolo di PARIS, *Cligès* cit., si vedano F. LYONS, *La fausse mort dans le «Cligès» de Chrétien de Troyes*, in AA.VV., *Mélanges Mario Roques*, Paris, Didier, 1950, vol. I, pp. 167-77; e G. ZAGANELLI, *Béroul, Thomas e Chrétien de Troyes (sull'amore, la morte, la gioia)*, in «Le forme e la storia», n. s., IV (1992), pp. 9-46, soprattutto alle pp. 26-29 (si indica la matrice tristaniana della morte apparente di altri eroi romanzeschi, da Erec a Lancelot a Yvain).

¹⁰ G. BOCCACCIO, *Filocolo*, a c. di A.E. Quaglio, Milano, Mondadori, 1967, pp. 391-94. Sulle questioni d'amore sviluppate nel romanzo giovanile di Boccaccio si è accumulata una consistente bibliografia, le cui voci più significative (oltre a quella di P. Rajna citata alla n. 4) sono: P. CHERCHI, *Sulle «questioni d'amore» nel «Filocolo»*, in *Andrea Cappellano, i trovatori e altri temi romanzeschi*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 210-19; L. SURDICH, *Il «Filocolo»: le «questioni d'amore» e la «quête» di Florio*, in *La cornice di amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS, 1987, pp. 13-75 (ma si vedano anche le pagine che lo studioso dedica all'argomento in questo stesso volume); W. TRIMPI, *Capellanus and Boccaccio: From «question» to «novella»*, in *Muses of One Mind. The Literary Analysis of Experience and Its Continuity*, Princeton, Princeton University Press, 1983, pp. 328-44; V. KIRKHAM, *Reckoning with Boccaccio's «Questioni d'amore»*, in *Fabulous Vernacular. Boccaccio's «Filocolo» and the Art of Medieval Fiction*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001, pp. 186-99.

tematica ~~del~~ fol' amor *tristadrusca*
d la *La morta viva: il viaggio di un tema novellistico*

Messer Gentil de' Carisendi, venuto da Modona, trae della sepoltura una donna amata da lui, sepolta per morta; la quale riconfortata partorisce un figliuol maschio, e messer Gentile lei e 'l figliuolo restituisce a Niccoluccio Caccianimico marito di lei.

La novella decameroniana appare scritta nella prospettiva della sua conclusione; in funzione cioè dell'azione magnifica compiuta dal protagonista che «restituisce» la presunta morta (di cui era, ed è tuttora, innamorato) al suo legittimo marito. Rispetto alle versioni tradizionali, dove l'amante sottraeva (proprio grazie allo stratagemma della morte apparente) la donna al marito, la versione boccacciana innova profondamente per il fatto che l'amante (che pure si è guadagnato il diritto di tenere la donna con sé) la cede magnanimamente al suo rivale. Un racconto di inganno amoroso si trasforma così nell'esaltazione di un amore puro e sublimato. È questo il senso trasmesso dalla novella; che troviamo non a caso inserita nella decima giornata del *Decameron* destinata ad affabulare casi di straordinaria magnificenza operati «intorno a' fatti d'amore o d'altra cosa». Una tale conclusione paradigmatica getta inevitabilmente una luce diversa sulle restanti azioni compiute dal personaggio maschile. Quando egli, spinto da un bisogno di postuma autocompensazione, entra nella tomba della donna che non aveva mai corrisposto in vita al suo amore, più che compiere un atto di necrofilia, e addirittura di aggressione sessuale¹¹, si rende protagonista di un gesto disperato, dettato da una passione tanto sconfinata quanto irrazionale, ispirato da una *fol' amor* tragica e sublime. Ma sarà proprio un tale gesto di amore illimitato che opererà il miracolo del passaggio dalla morte alla vita: toccando il petto della donna amata Gentile de' Carisendi si accorgerà che essa dà ancora dei deboli segnali di vita, e in tal modo le potrà restituire (aiutato dalla madre) tutte le sue funzioni vitali.

Boccaccio procede ad un accurato smontaggio e rimontaggio degli elementi costitutivi del racconto tradizionale: se utilizza il tema principale nella X.4, sfrutta poi la serie dei motivi secondari in altre novelle del suo capolavoro. Così il motivo della pozione soporifera, del narcotico capace di provocare un sonno simile a quello della morte, viene utilizzato in chiave comica sia nella novella di Ferondo (III.8) sia in quella di Ruggieri e della moglie del medico salernitano (IV.10). Il motivo parallelo della pozione velenosa (si ricordi che in latino POTIONE[M] significa tanto 'veleno' quanto 'beveraggio ma-

¹¹ È in questi termini che si esprime N. MOE, *Not a Love Story: Sexual Aggression, Law and Order in «Decameron» X 4*, in «The Romanic Review», 86 (2000), pp. 623-38; era stato preceduto, in siffatta lettura «modernizzante», da D. DUTSCHKE, *Boccaccio: A Question of Love (A Comparative Study of «Filocolo» IV, 13 and «Decameron» X, 4)*, in «Humanities Association Review», VI (1975), pp. 300-12.

gico', è *poison* e *potion* al tempo stesso) viene invece sviluppato nella novella più tragica della raccolta: quella di Ghismonda, che inizia la quarta giornata dedicata appunto alle storie di amore e morte¹². Il motivo infine dell'incontro nella tomba con una persona non morta ma viva, oltre che in IX.1, trova la sua geniale realizzazione nello spiritato finale della novella di Andreuccio da Perugia (II.5), la quale conferma, anche per questo aspetto, la sua affinità col romanzo antico. Appare subito chiara l'intenzione di Boccaccio di modulare questo tema tradizionale secondo una tonalità sia alta e seria (nelle novelle della quarta e della decima giornata, con l'eccezione di quella di Ruggieri raccontata dall'eslege Dioneo), sia bassa e faceta (nelle novelle delle altre giornate), privilegiando comunque la prima sulla seconda. Si può pertanto capire la ragione per cui Dioneo racconti quella particolare novella alla fine della quarta giornata: egli ricorre ad una tematica intrinsecamente tragica (rimanendo così fedele all'argomento imposto da Filostrato), ma ne offre un trattamento smaccatamente comico (non tradendo con ciò la sua estrosa personalità).

Ciò che a questo punto mi sembra importante osservare è il fatto che la ricezione successiva del tema della morta viva, la sua fortuna rinascimentale e moderna, si svolge tutta nel segno del *Decameron* di Boccaccio. Il processo di codificazione a cui l'autore del *Decameron* ha sottoposto questo schema narrativo tramandato dalla tradizione orientale alla cultura occidentale, dal mondo classico a quello medievale, ha consentito agli scrittori che sono venuti dopo di lui, e che hanno voluto riproporre lo stesso schema – ai vari Masuccio Salernitano, Luigi Da Porto, Matteo Bandello, Pierre Boisteanu, Arthur Brooke, William Painter, William Shakespeare, etc. –, di fare i conti col solo capolavoro boccacciano, senza dover necessariamente ritornare alle fonti originarie, lontane nel tempo e nello spazio. In altre parole, il *Decameron* rappresenta al tempo stesso un punto di arrivo e un punto di partenza: esso costituisce il capolinea dell'intera tradizione narrativa precedente, ma anche l'avvio della tradizione narrativa successiva; chiude il passato, e apre verso il futuro. Pertanto la tragedia europea di Giulietta e Romeo non sarebbe stata assolutamente concepibile e ipotizzabile senza la presenza di Boccaccio. Shakespeare non avrebbe potuto scrivere *Romeo and Juliet* se i suoi ispiratori diretti (da Bandello a Brooke) non avessero potuto a loro volta ispirarsi al *Decameron* di Boccaccio per comporre le loro novelle o *histoires tragiques*. La leggenda dei tragici amanti di Verona è insomma un mosaico formato da tasselli riconducibili tutti al grande libro di novelle italiano: il nostro compito è precisamente quello di individuare questi tasselli, di studiare la loro forma-

¹² Rinvio, per una più accurata analisi, a M. PICONE, *Dal lai alla novella: il caso di Ghismonda* («*Decameron*», IV 1), in «*Filologia e critica*», XVI (1991), pp. 325-43.

zione e la loro riutilizzazione in scrittori ed opere appartenenti ad epoche, lingue e culture diverse.

Lo studio contrastivo degli elementi compositivi della leggenda di Romeo e Giulietta ci permetterà di afferrare meglio la portata di questa operazione, il senso di questo viaggio del tema della morta viva *to and fro* Boccaccio: dall'antichità verso il *Decameron* e dal *Decameron* verso la modernità. Possiamo cominciare con la figura dell'adiuvante, di colui che non solo consiglia l'uso della pozione ma è anche capace di prepararla: ruolo che nella novellistica rinascimentale e nella tragedia elisabettiana è ricoperto da frate Lorenzo. Già qui risulta decisiva la mediazione boccacciana: nella tradizione narrativa precedente al *Decameron* questo ruolo veniva infatti affidato a un medico o ad una compagna (ancella o nutrice) della protagonista; Boccaccio invece per la prima volta lo assegna ad un religioso.

Nel romanzo antico il personaggio che consegna alla protagonista la pozione, aiutandola così ad uscire dalla situazione difficile in cui si trova, è di solito un medico. Nelle *Efesiache* di Senofonte, ad esempio, Anzia convinta che Abrocome (il marito da cui è stata separata all'inizio della storia) è morto si rivolge ad un medico (suo conterraneo e compagno di sventure) affinché le procuri il veleno col quale intende uccidersi. La protagonista vuole così sottrarsi al pericolo imminente di venir meno alla fede data ad Abrocome: pericolo posto dal fatto che Perilao (l'uomo che l'aveva salvata dalle mani di alcuni briganti) vuole sposarla. Il medico accetta di aiutare la giovane donna, non solo perché proviene dalla sua stessa città (Efeso), ma anche perché gli è stata promessa una forte somma di denaro con la quale egli spera di poter tornare in patria. Egli non vuole però essere la causa, seppure indiretta, della morte di una così bella fanciulla, e pertanto invece di un farmaco letale le fornisce un potente sonnifero che avrebbe provocato la sua catalessi temporanea, la "similmorte" per così dire. Anzia viene così ritenuta morta e seppellita; quando – finito l'effetto del narcotico – si risveglierà nella sua tomba, ella si vedrà inopinatamente davanti ad alcuni ladri venuti lì per derubarla dei suoi ornamenti e delle sue ricche vesti (ad un episodio analogo si ispirerà Boccaccio per il finale della novella di Andreuccio da Perugia). Le peripezie della donna attraverso tutto il Mediterraneo potranno così continuare fino al suo felice ricongiungimento col marito¹³.

Nella proposta parodica di questa trama romanzesca offerta da Apuleio – in uno dei tanti racconti inseriti del suo *Asino d'oro* – si assiste ad una diversa

¹³ SENOFONTE EFESIO, *Le Efesiache* III, 4-10 (vd. la traduzione italiana, a cura di L. Canfora, in *Storie d'avventure antiche*, Bari, Edizioni Dedalo, 1987, pp. 368-74).

utilizzazione e disposizione degli stessi motivi narrativi. Anche qui è un medico che dà ad una donna un sonnifero al posto del veleno da lei richiesto: solo che in questo caso la donna non è virtuosa ma viziosa. Il racconto riprende infatti il *pattern* mitico di Fedra: innamoratasi del figliastro, e da lui respinta, la donna cerca di vendicarsi somministrandogli quello che crede essere un veleno ma è in realtà un narcotico. La pozione viene però accidentalmente bevuta dal fratello della vittima designata, cioè dal figlio naturale della donna. Quando questi cade a terra fulminato, la donna accusa l'altro figlio di averlo avvelenato. Al processo, che viene subito istituito contro il giovane innocente, interviene il saggio medico che può provare la verità della sua versione dei fatti portando i giudici nella tomba, proprio al momento in cui il figlio ritenuto morto sta per svegliarsi. La perfida matrigna viene quindi smascherata e esemplarmente punita¹⁴. Basta questo breve riassunto della storia del medico saggio, raccontata da Lucio nell'*Asino d'oro*, per farci capire l'impatto che essa può aver esercitato su Boccaccio. La novella decameroniana che deriva però dal racconto apuleiano non è (come a suo tempo ritenuto da Billanovich) quella di Gentile de' Carisendi, bensì quella di Ruggieri e del medico salernitano¹⁵. L'*Asino d'oro* si rivela così essere l'intertesto privilegiato col quale Boccaccio dialoga ogniquale volta voglia trattare in modo comico una determinata materia narrativa. Quanto abbiamo appena osservato fa cadere la frettolosa annotazione dei commentatori che denunciano l'assenza di fonti significative per questa particolare novella¹⁶; la fonte non solo esiste, ma era anche estremamente agevole trovarla, dato che appartiene all'incartamento classico pertinente al tema ivi sviluppato: quello appunto della morte apparente.

¹⁴ APULEIO, *Le metamorfosi* (o *L'asino d'oro*) X, 5-12 (vd. la traduzione italiana, procurata da C. Annaratone, Milano, Rizzoli, 1955, pp. 582-97; ecco quello che il medico dichiara davanti al giudice: «dedi venenum, sed somniferum, mandragoram illum gravedinis compertae famosum et morti simillimi soporis efficacem» [diedi perciò la pozione, ma si trattava in realtà di narcotico, quello famoso della mandragora, che ha sicure virtù soporifere e produce un letargo assai simile alla morte]).

¹⁵ L'opinione di G. BILLANOVICH (*La leggenda dantesca del Boccaccio*, in «Studi Danteschi», XXVIII [1949], p. 46) è stata contestata da F. MAZZONI (*Una presunta fonte del Boccaccio*, *ib.*, XXIX [1950], pp. 192-96), che a sua volta non s'accorge però che il testo apuleiano opera al fondo di Dec. IV.10.

¹⁶ Si veda il commento al *Decameron* (Torino, Einaudi, 1980, p. 570) di V. Branca, che si limita ad indicare antecedenti «di scarso significato», prediligendo la solita fantomatica «filigrana storica» (la novella sarebbe cioè un aneddoto legato alla cronaca salernitana!). Che la novella boccacciana sia una riscrittura del racconto apuleiano lo dimostrano le seguenti considerazioni: in ambedue i testi il morto apparente è un giovane che beve un liquido narcotizzante che era stato preparato per un altro, e esiste una tresca amorosa (riuscita o no) fra la protagonista e il giovane.

Il modello invece che agisce al momento della composizione della novella di Gentile de' Carisendi è un romanzo che ha goduto di enorme prestigio, e che ha avuto una vasta diffusione nel Medioevo: la *Historia Apollonii regis Tyri*. Ai capitoli 25-27 di questo romanzo troviamo narrato uno dei molteplici viaggi compiuti dal protagonista attraverso il Mediterraneo; in questo caso egli viene accompagnato dalla giovane moglie, che è incinta. La donna partorisce una bambina sulla nave; ma le doglie del parto sono così forti da provocare il coagulo del sangue e la cessazione totale del respiro. I marinai, ritenendola morta, decidono allora di gettare il suo cadavere in mare; con grande dolore di Apollonio, che ottiene almeno che il corpo della moglie adorata venga messo in una cassa piena di ricchi addobbi e di denaro, oltre che atta a galleggiare. Dopo due giorni di navigazione la cassa approda a Efeso nei pressi della proprietà di un medico, il quale la fa portare nella sua casa, dove viene aperta davanti ai suoi studenti. Tutti rimangono ammirati per la straordinaria bellezza mantenuta dalla donna, ma nessuno dubita che sia morta veramente. Solo uno degli studenti, mentre spalma sul petto della presunta morta l'unguento rituale per le cerimonie funebri, si rende conto che essa è ancora in vita: «sentit a praecordiis pectoris torporis quietem» (frase che Boccaccio traduce quasi alla lettera nel comma 11 della novella: «gli parve sentire alcuna cosa battere il cuore a costei»). Per dimostrare al maestro la fondatezza della sua assunzione, il giovane e brillante allievo inizia le pratiche necessarie per far rivivere la donna apparentemente morta: vengono così disposti attorno al suo letto quattro torce (nel *Decameron* si parla di «grandissimi fuochi», § 13), e il suo corpo viene massaggiato con olio caldo e panni bagnati (ciò che corrisponde al «bagno» predisposto per Catalina dalla madre di Gentile)¹⁷. Anche nel romanzo mediolatino, dunque, la figura del medico (o meglio, dello studente-medico) riveste un ruolo decisivo nell'affabulazione del tema; invece però di preparare la pozione che causerà la morte apparente dell'eroina, egli si ingegna a riportarla in vita dopo la sua catalessi naturale. Esattamente la stessa situazione narrativa troviamo riprodotta nella novella di Boccaccio: anche qui abbiamo un caso di catalessi naturale (che riguarda una donna pure incinta), e anche qui la competenza medica (dimostrata dalla madre di Gentile) viene funzionalizzata al recupero delle facoltà vitali della presunta morta.

¹⁷ *Historia Apollonii regis Tyri*, ed. a c. di G.A.A. Kortekaas, Groningen, Bouma's Boekhuis bv, 1984, pp. 326-37; si veda anche E. ARCHIBALD, *Apollonius of Tyre. Medieval and Renaissance Themes and Variations*, Cambridge, D.S. Brewer, 1991, pp. 136-43 (con accurata bibliografia). Per un primo confronto fra il romanzo mediolatino e la novella boccacciana (nelle sue due versioni, del *Filocolo* e del *Decameron*) vd. MAZZONI, *Una presunta fonte del Boccaccio* cit.; ma il problema meriterebbe un più approfondito esame.

Quando arriviamo al *Cligès* di Chrétien ci si prospetta davanti un personaggio diverso nel ruolo di adiuvante: non più quello del medico (anche se tre medici salernitani compaiono sulla scena, più però come oppositori che come adiuvanti: persone che, dubitando del fatto che la protagonista sia davvero morta, la costringono a subire le stesse torture della moglie di Salomone), ma quello della nutrice. È Tessala, la fedele nutrice di Fenice, a preparare e a somministrare alla sua signora il *boivre* contenente un potentissimo narcotico capace di darle le parvenze della morte. In questo modo la protagonista del romanzo potrà sottrarsi alla deprecata vita matrimoniale con Alis (lo zio di Cligès, che gli ha usurpato la corona di re di Costantinopoli) e iniziare, dopo la sua falsa morte, la vera vita amorosa con Cligès in un meraviglioso *locus amoenus* preparato apposta per loro¹⁸. Chiaro il ribaltamento che il romanzo di Chrétien presenta nei confronti del romanzo di *Tristan*: il *love-drink* che aveva portato gli amanti di Cornovaglia a vivere una tragica storia di amore e morte, propizia invece per gli amanti di Costantinopoli la felicità dell'amore dopo la (presunta) morte di Fenice. Se la pozione aveva causato la *fol' amor* di Tristano e Isotta, essa permette a Cligès e Fenice di realizzare pienamente la loro *fin'amor*, da emblema di una condizione di colpa, essa passa a sigillare un'avventura amorosa lecita e legittima. Nel *Decameron* troveremo ripresa sia l'ipotesi negativa e distruttiva del *Tristan*, sia l'ipotesi positiva e costruttiva del *Cligès*: la prima nella quarta giornata (ma con forte attenuazione del giudizio etico) e la seconda nelle altre giornate (dopo esser stata sottoposta però ad un deciso ridimensionamento comico).

Il personaggio che nel Centonovelle boccacciano prepara la pozione saporifera non è, come si è detto, un medico (il medico salernitano di IV.10 fa sì «stillare» l'acqua narcotizzante, ma per scopi anestesici legati alla sua professione), e nemmeno una nutrice (in IV.1 Ghismonda distilla lei stessa l'acqua velenosa che le darà la morte), è bensì un frate.

Possiamo considerare questa come un'innovazione epocale, che permette al tema tradizionale della morta viva di affermarsi definitivamente sulla scena letteraria europea, e di trovare il suo sigillo artistico nella tragedia shakespeariana. Analizziamo a tale proposito la novella di Ferondo (*Dec.* III.8), che costituisce il microtesto decisivo per la modernizzazione del tema:

Ferondo, mangiata certa polvere, è sotterrato per morto; e dall'abate, che la moglie di

¹⁸ CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès*, a c. di A. Micha, Paris, Champion, 1970, pp. 155-90 (il lungo episodio occupa i vv. 5097-6258); oltre agli studi citati alla n. 9, si veda l'analisi di J. FRAPPIER, *Le roman breton: «Cligès»*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1951; e l'ottimo *reader* curato da M.L. MENEGHETTI, *Il romanzo*, Bologna, Il Mulino, 1988, *passim*.

Pasolini 19

lui si gode, tratto della sepoltura è messo in prigione e fattogli credere che egli è in Purgatorio; e poi risuscitato, per suo nutrimento un figliuol dell'abate nella moglie di lui generato.

Evidente appare la ripresa dello schema narrativo ereditato dalla tradizione orientale, classica e medievale: anche qui la «polvere», la pozione narcotizzante, serve a dare al personaggio principale la parvenza della morte, tanto che viene «sotterrato»; esso viene poi trasferito dalla tomba in un luogo preparato apposta per lui (non si tratta però del paradisiaco *locus amoenus* del *Cligès*, bensì della purgatoriale «prigione» del convento, dove potrà espiare i suoi peccati, in particolare quello della «gelosia»); il personaggio viene infine «risuscitato», reinserito nella sua vita normale, e con un ruolo meglio definito proprio grazie all'esperienza catalettica. Ma in modo altrettanto evidente Boccaccio attribuisce a questa stessa peripezia una valenza non seria ma giocosa: al posto della falsa morta troviamo il falso morto, la pozione non serve ad evitare un matrimonio non voluto ma ad aggirare un matrimonio già esistente, l'artefice dell'inganno è il beneficiario dello stesso, il parto del bambino non è più la causa ma l'effetto della catalessi, etc. Il punto in cui la novella boccacciana si allontana maggiormente dai suoi modelli riguarda però la pozione: la sua funzione (che diventa esclusivamente erotica) e il suo detentore (che da adiuvante diventa soggetto, da figura secondaria passa ad assumere un ruolo centrale).

Ma vediamo come l'abate si procura la «polvere» che più tardi somministrerà a Ferondo; vengono già qui enucleati gli elementi essenziali per la futura ricezione novellistica e tragica del tema:

[...] ritrovata una polvere di maravigliosa virtù, la quale nelle parti di Levante avuta avea da un gran prencipe (il quale affermava quella solersi usare per lo Veglio della Montagna quando alcun voleva dormendo mandare nel suo Paradiso o trarlone, e che ella, più e men data, senza alcuna lesione faceva per sì fatta maniera più e men dormire colui che la prendeva, che, mentre la sua virtù durava, non avrebbe mai detto colui in sé aver vita) e di questa tanta presane che a far dormir tre giorni sufficiente fosse, e in un bicchier di vino non ben chiaro ancora nella sua cella, senza avvedersene Ferondo, gliele diè bere. (§ 31)

L'abate dunque, entrato avventurosamente in possesso della polvere magica, la stessa utilizzata dal mitico Veglio della Montagna per drogare i suoi seguaci (chiamati «assassini» per il fatto di consumare hashish), se ne serve non per aiutare una persona in difficoltà (come accadeva nelle *Efesiache*), né per ottenere una finalità positiva (come nel *Cligès*), ma esclusivamente per provvedere al soddisfacimento della propria libidine. La pozione, invece di impedire delle nozze

ingiuste (*Efesiache*) o di favorire delle nozze giuste (*Cligès*), diventa lo strumento per compiere un adulterio, senza che questo venga scoperto o punito.

Assieme a queste radicali trasformazioni, la novella contiene delle indicazioni sulla preparazione, gli effetti e l'uso della pozione: si tratta di una polvere (evidentemente ricavata da un'erba o da una foglia frammentata), proviene dall'Oriente (la terra magica per eccellenza), serve come narcotico (produce un sonno simile alla morte), causa della visioni estatiche (paradisiache), non ha effetti collaterali («senza alcuna lesione»), ha una durata che dipende dal dosaggio («tanta presane che a far dormire tre giorni sufficiente fosse»), va diluita in un liquido (nella fattispecie in un «bicchier di vino»). Boccaccio così facendo ribalta ironicamente la trama romanzesca tradizionale, enfatizzando da una parte il valore dell'intelligenza umana, e dall'altra suscitando nel suo lettore il piacere estetico. Davanti all'invenzione così ben architettata del frate, il lettore non può infatti far altro che divertirsi, e quindi alleggerire il peso della propria vita. Spunta, è vero, fra le righe della novella decameroniana una velata polemica contro gli ordini religiosi, che viene subito temperata però dall'alto grado di topicità da essa assunto nel contesto letterario medievale¹⁹.

Colui che porterà questa satira anticlericale a dei livelli addirittura parossistici sarà Masuccio Salernitano. La novella XXXIII del suo *Novellino* estrae dal *Decameron* il nucleo narrativo fondamentale di quella che, con Da Porto, diventerà la leggenda di Romeo e Giulietta. In effetti ritroviamo nel testo masucciano tutti gli ingredienti della *fabula* degli amanti veronesi: il motivo del matrimonio segreto dei due giovani combinato con quello della loro separazione (dovuta anche qui ad un omicidio di cui si rende colpevole il protagonista); il motivo della morte apparente della protagonista (stragemma escogitato in questo caso dalla stessa donna) fuso col motivo dell'amante che ritorna a vedere per l'ultima volta l'amata da lui ritenuta morta; etc. All'ispirazione decameroniana va fatto anche risalire il modo ferocemente polemico col quale Masuccio presenta la figura del frate. Ecco come il personaggio ci viene presentato al momento in cui la protagonista (che qui si chiama Ganozza) ricorre al suo aiuto:

[...] subito mandò per el religioso primo tramatore del fatto, al quale con gran cautela discoperto ciò che de fare intendeva, il rechiase che del suo agiuto gli fosse favorevo-

¹⁹ Per la problematica storica generale si rinvia a P.R. SZITTYA, *The Antifraternal Tradition in Medieval Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1986; per l'opera boccacciana in particolare si vedano C. O' CUILLEAIN, *Religion and the Clergy in Boccaccio's «Decameron»*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984; F. BRUNI, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 248-61; M. MARIETTI, *Dalla novella alla commedia: il frate mediatore d'amore*, in «Levia Gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana», I (1999), pp. 137-58.

le. Il quale sentito, come è già de loro costume, alquanto ammirato, timido e lento mostrandosi, lei, con la virtù e incantesimo de misser san Ioanni Boccadoro, il fe' ardito e gagliardo divenire a volere con virilità l'impresa seguire; e per la pressa che gli cacciava, il frate andò prestissimo, e lui medesimo, come ad esperto nel mestiero, compuose una certa acqua con certa composizione de diverse pulvere, terminata in maniera che, bevuta, la arebbe non solo per tre dì fatta dormire, ma de essere da ciascuno per vera morta iudicata²⁰.

Il narratore bolla subito il frate come «primo tramatore del fatto», in quanto egli ha iniziato l'intera vicenda favorendo le nozze segrete di Ganozza con Mariotto, ed è quindi il principale responsabile dell'esito tragico della vicenda stessa. Viene poi messa in rilievo la cupidigia del frate, che costituisce la molla del suo agire; se all'inizio si mostra «timido e lento» di fronte al progetto presentatogli da Ganozza, diventa «ardito e gagliardo» non appena la donna gli fa capire che è disposta a dargli molto denaro per il suo aiuto. Significativamente Masuccio, per colpire l'avidità dei religiosi, impiega una formula presa in prestito dal *Decameron*: «con la virtù e incantesimo di misser san Ioanni Boccadoro»²¹. Anche per la preparazione della pozione, che darà a Ganozza le parvenze della morte, Masuccio segue da vicino il modello decameroniano: il frate fornisce a Ganozza «una certa acqua con certa composizione di diverse pulvere», ingerita la quale ella dormirà per tre giorni così profondamente da essere «per vera morta iudicata»; esattamente come nella novella di Boccaccio il frate aveva somministrato a Ferondo «una polvere di maravigliosa virtù», sciolta «in un bicchier di vino», che lo aveva fatto dormire per tre giorni. La comicità e il divertimento del testo boccacciano sono però definitivamente scomparsi dalla novella masucciana, lasciando il posto alla tragedia e al severo giudizio morale.

È nella novella di Luigi Da Porto che si verifica una radicale correzione dei tratti caratteriali del frate, il quale si prepara a diventare il vero motore dell'azione narrativa, il *deus ex machina* di una vicenda che, programmata per uno sviluppo «comico», diventerà tragica per uno straordinario intervento della fortuna e del caso, più che per la responsabilità personale dello stesso frate. La complessità manifestata dal frate Lorenzo daportiano, e poi bandeliano, annuncia già quella del Friar Lawrence shakespeariano. Basta, per rendersi conto di questa positivizzazione del personaggio, leggere il seguente pa-

²⁰ MASUCCIO SALERNITANO, *Il Novellino*, a c. di A. Mauro, reprint a c. di S.S. Nigro, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 270-77, alle pp. 272-73.

²¹ «A che lo 'nquisitore santissimo e divoto di San Giovanni Barbadoro [...] il buono uomo per certi mezzani gli fece con una buona quantità della grascia di San Giovanni Boccadoro ugnere le mani» (*Dec.* I.6, 8-9).

ragrafo, che si riferisce al momento in cui Giulietta, disperata per l'esilio di Romeo, chiede al frate il veleno col quale vuole uccidersi:

Frate Lorenzo udendo l'animo di costei tale essere, e pensando quanto egli nelle mani di Romeo anchor fosse; il quale senza dubbio nimico gli diverrebbe, se a questo caso non provvedesse, alla giovane così disse: «Vedi, Giulietta, io confesso, come tu sai, la metà di questa terra, et in buon nome sono appo ciascuno; né testamento o pace niuna si fa, ch'io non v'intervenga; per la qual cosa non vorrei in qualche scandalo incorrere, o che s'intendesse che io fossi intervenuto in questa cosa giamai, per tutto l'oro del mondo: pur perché io amo te e Romeo insieme, mi disporrò a far cosa, che mai per alcuno altro non feci; sì veramente, che tu mi prometterai di tenermene sempre celato»²².

Frate Lorenzo appare qui impegnato in un doppio ruolo: nel suo ruolo normale di aiutante degli amanti che devono superare un nuovo ostacolo nel loro *iter amoris* (le progettate nozze di Giulietta col conte di Lodrone), e nel suo ruolo speciale di intellettuale che si sente coinvolto nella vita politica della sua città. Frate Lorenzo cerca insomma di aiutare Giulietta e Romeo a ristabilire il loro idillio amoroso, senza però compromettere la sua ben più grave responsabilità civile, senza danneggiare cioè la sua immagine sociale e politica. Egli si trova quindi a dover affrontare due questioni che appaiono inconciliabili fra di loro: la questione privata degli amanti e la questione pubblica dello stato. Se per spiegare la prima funzione del personaggio potrebbe bastare l'intertestualità col romanzo antico o medievale, per spiegare la seconda è necessario ricorrere all'intertestualità col *Decameron*. Da Porto, infatti, nell'unico personaggio del frate fonde insieme due figure boccacciane: quella del religioso che cerca di portare a lieto fine una storia d'amore (in questo caso non sua), e quella dell'uomo di corte che cerca il bene politico e sociale della sua città. Di questa seconda figura abbiamo nel *Decameron* numerosi esempi: particolarmente significativo quello di Guglielmo Borsiere (I.8), personaggio dedito «a trattar paci, dove guerre o sdegni fra gentili uomini fosser nati, o trattar matrimonii»²³. Ma è precisamente questo il compito che Frate Lorenzo svolge nella novella daportiana: egli tratta la pace fra le due famiglie rivali dei Montecchi e dei Cappelletti, e favorisce il matrimonio fra Giulietta e Romeo. Lo scopo di frate Lorenzo è anzi quello di unificare le

²² L. DA PORTO, *La Giulietta*, a c. di C. Marchi, Firenze, Giunti, 1994, p. 18; per l'analisi di questa novella rinvio a M. PICONE, *Onomastica e tradizione letteraria: il caso di «Romeo e Giulietta»*, in «Il Nome nel testo», 1 (1999), pp. 87-94 (ivi si troverà indicata la bibliografia pregressa).

²³ Su questa novella si veda il recente articolo di V. KIRKHAM, *A Pedigree for Courtesy: "Purser" Cured a Miser («Decameron» I. 8)*, in «Studi sul Boccaccio», XXV (1997), pp. 213-38.

due cose, di strumentalizzare il matrimonio di Giulietta e Romeo per poter ottenere una pace definitiva fra le due famiglie.

Nello sforzo di Da Porto – così come degli altri novellieri rinascimentali – di positivizzare la figura del frate, c'è implicito il tentativo di moralizzare e sublimare l'amore: di correggere l'eros eslege e irregolare del *Decameron* comico, con l'amore passionale e eccezionale del *Decameron* tragico (della quarta e della decima giornata). Soltanto un tale amore poteva diventare infatti uno strumento efficace e potente per sradicare il male dal mondo, per eliminare le divisioni sociali e le faziosità politiche. Affinché l'amore di Romeo e Giulietta riuscisse ad opporsi alle forze negative della Storia doveva essere nobilitato e innalzato, trasformato cioè da fonte di piacere a fonte di virtù, da *drive* sensuale in tensione spirituale, da elemento comico in elemento tragico.

Universität Zürich