Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 17 (1990)

Artikel: Il motto di spirito : istruzioni per l'uso : appunti per una lettura pragmatica della VI giornata del "Decameron"

Autor: Oesch-Serra, Cecilia

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-259594

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

IL MOTTO DI SPIRITO: ISTRUZIONI PER L'USO

Appunti per una lettura pragmatica della VI giornata del *Decameron*

1. *Introduzione*

Giornata dell'«esprit florentin» (Bosetti, 1973), o quantomeno di quello toscano, questa sesta del *Decameron* si concentra sul motto di spirito, da intendersi, secondo il disegno dell'autore, in quanto strategia risolutiva di uno stato variamente conflittuale, esistente tra due o più persone. Boccaccio stesso, infatti, scarta ogni possibile equivoco tipologico, definendo in apertura, secondo un ordine tripartito, l'impianto della problematica: «si ragiona di chi con alcun leggiadro motto, tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggí perdita o pericolo o scorno»[1]. Le variabili proposte, pur riferendo esplicitamente al solo punto di vista dell'enunciatore, prendono in conto la situazione («tentato»), l'ostacolo («perdita») e il mezzo («leggiadro motto») con cui sormontare l'ostacolo. La combinazione di tali variabili, spesso articolate anche all'interno del rispettivo paradigma, offre una gamma assai vasta di soluzioni possibili e la campionatura offerta dalle dieci novelle ne polarizza i diversi contenuti semantici. A loro volta le novelle si definiranno in relazione all'assioma di base: la parola *detta* non sarà solo il sintomo, bensì il luogo stesso dell'azione.

L'approccio del lettore è, dunque, orientato fin dall'inizio a una lettura globale della giornata, se ogni singola novella definisce dinamicamente il proprio scarto rispetto alle altre, pur inserendo la variazione nel progetto generale d'elaborazione. Ma il problema si complica singolarmente non appena si tenti di circoscriverne gli elementi — la situazione, l'ostacolo, il motto — fissandoli in schemi interpretativi prestabiliti, trasformando, quindi, delle variabili in costanti. È lo scoglio, per esempio, di un'analisi di tipo strutturale che descrive delle

strutture narrative, alla ricerca di invarianti semantiche[2]. Ed è lo scoglio incontrato da G. Bosetti in un lavoro, a tutt'oggi il più completo su questa giornata, che pure non cerca di estrarre «des lois générales», ma piuttosto «des procédés narratifs propres à Boccace» (*op. cit.*, p. 142), in un'ottica strutturale. Per ammissione dell'autore, nella relazione attanziale offensore/offeso, non è neanche stabile la relazione tra l'offeso e l'enunciatore del motto risolutore, dato che in tre novelle *(4, 7, 10)* la relazione è capovolta: «les qualités offenseur/offensé ne sont que des variables du point de vue de la structure narrative» (*ibidem*, p. 143). Inoltre, resistono al modello proposto l'ottava novella, in cui la sciocca Cesca non capisce il motto e in certo qual modo perfino la novella di Cavalcanti *(9)*, se il motto offensivo deve essere spiegato da Betto Brunelleschi ai membri della brigata che non l'hanno capito.

Il motto è risolutore di un conflitto che, spesso, trova le proprie origini nella diversificazione sociale dei protagonisti (Bosetti, Paolella), di cui Boccaccio è attento conoscitore e di cui ci restitutisce spesso le particolarità linguistiche, come ricorda Branca (1980, p. XXIV). Ma in questa giornata particolare, esente da testimonianze di plurilinguismo, una tale disparità, quando essa è data, non rappresenta che uno degli elementi costitutivi della situazione comunicativa venutasi a creare. In tal modo la situazione servo/padrone, conflittuale nel caso di Chichibio *(4)*, non lo è in modo determinante nel caso di Cisti *(2)*. O l'inferiorità nel rapporto donna/uomo (Bosetti) è produttiva solo in due novelle *(3, 7)* su quattro.

Per essere risolutivo, il motto deve possedere quelle qualità di condensazione e di «avvedimento», ben individuate da Boccaccio, che ne costituiscono la base retorica e il suo inserimento proprio all'interno della tipologia narrativa. Formulato all'intenzione del destinatario, all'interno di un processo interattivo in cui questi funziona da coprotagonista, il motto deve portare, grazie a una forma linguistica appropriata, alla ri-costituzione della relazione sociale. Esso assume, inoltre, una triplice funzione comunicativa: 1) orientata verso l'enunciatore, di cui esplicita le intenzioni psicologiche e comunicative, 2) orientata verso il destinatario, tale da sucitare una reazione valutativa che ne sanzioni l'appropriatezza, 3) orientata verso il contesto, non solo in termini di referenza, ma anche di

evidenza e di spiegazione. La forma linguistica riveste, dunque, un'importanza determinante. In questo senso mi sembra riduttivo parlarne, per questa VI giornata, solo in termini di metafora (Bosetti, Cuomo)[3]. Come vedremo, la forma linguistica scelta sarà invece modulata secondo un asse che andrà dal discorso letterale a quello metaforico, a seconda dei parametri e delle funzioni appena citate.

Il discorso che segue propone, allora, una lettura in chiave pragmatica delle dieci novelle[4]. Una chiave, d'altronde, largamente indicata dallo stesso Boccaccio che, all'inizio della terza novella, così precisa per bocca di Lauretta:

> [...] vi voglio ricordare essere la natura de' motti cotale, che essi, come la pecora morde, deono così mordere l'uditore e non come 'l cane: per ciò che, se come il cane mordesse il motto, non sarebbe motto ma villania. [...] È il vero che, se per risposta si dice e il risponditore morda come cane, essendo come da cane prima stato morso, non par da riprender come, se ciò avvenuto non fosse, sarebbe: *e per ciò è da guardare e come e quando e con cui e similmente dove si motteggia*[5].

2. *I protagonisti, la situazione e la natura del motto*

L'individuazione del modo di lettura non risolve il secondo problema, quello, cioè, del criterio secondo il quale alcune novelle sono intenzionalmente ravvicinate, al di là della disposizione voluta dall'autore, allo scopo di evidenziarne le sfaccettature, la variazione qualitativa, senza per questo costringerle in un modello aprioristico. La soluzione adottata privilegia il «come si motteggia», l'elemento formale del motto, e parte dall'ipotesi che esso costituisca un criterio interpretativo decisivo per stabilire la relazione che lega i protagonisti — il loro dire e il loro reagire — alla situazione, socioculturale, in cui essi si trovano o si sono posti. Il modo di dire diventa, dunque, autoreferenziale del dire, il luogo delle modalità dell'azione.

L'analisi prende le mosse dalla prima e dalla seconda novella. In questo si segue l'indicazione chiara di Boccaccio che, nella precisazione tipologica già citata, le accomuna ai motti meno aggressivi: «[...] come la pecora morde, deono così mordere l'uditore [...] La qual cosa ottimamente fecero e le parole di Madonna Oretta e la risposta di Cisti». In entrambe

la natura del motto è una metafora e simile la reazione del destinatario, che non è quella del riso o della tristezza come in altre novelle, ma è quella del *capire*:

> Il cavaliere, il quale per avventura era molto migliore intenditor che novellatore, inteso il motto e quello in festa e in gabbo preso, mise mano in altre novelle [...] *(1)*.

> Il che rapportando il famigliare a messer Geri, subito gli occhi gli s'apersero dello 'ntelletto [...] *(2)*.

In entrambe l'infrazione concerne le regole del comportamento sociale, rispettivamente del raccontare e del richiedere. Ma ben diverse sono le condizioni di produzione. Nella prima, Madonna Oretta e il Cavaliere appartengono allo stesso gruppo sociale e il loro discorso è dato come linguisticamente omogeneo. La riparazione che il motto richiede usando della metafora, gioca sul carattere allusivo del mezzo linguistico adottato, in quanto partecipe di una comune competenza pragmatica. Ed è a questo livello che esso consente di preservare la faccia, o la dignità, del cavaliere assicurandone, allo stesso tempo, la complicità[6].

Nel caso della seconda novella, la costellazione dei personaggi, direttamente implicati nell'infrazione/riparazione, si allarga ad un «famigliare», il responsabile materiale dello sgarbo fatto al fornaio. Ed è proprio costui che servirà da portavoce tra Cisti e Messer Geri, riportando da uno all'altro le parole, di cui non capirà che il significato letterale e che contribuiranno alla scoperta del suo misfatto. In effetti il motto di Cisti: «Ad Arno» sanziona, con concisa allusività, la richiesta di Geri, resa eccessiva dall'agire del servo.

Anche in questo caso l'uso della metafora assume il ruolo di preservare la dignità del nobile, ma assicura, in ugual modo, una seconda funzione: quella di rendere partecipe il fornaio di un'uguale dignità e, quindi, di contribuire alla sua promozione sociale. Una promozione che Messer Geri è pronto a riconoscere, ma di cui Cisti sembra volersi rendere autore e garante. È la natura dell'atto comunicativo, accettato dai partecipanti, che ne stabilisce la simmetria.

Questo valore coesivo del parlare metaforico non è, però, intrinseco a questo tipo di linguaggio allusivo, piuttosto esso

evidenzia una scelta di lingua adattata alla situazione e al destinatario, di cui si presuppone la reciprocità cognitiva. Tale valore viene del resto capovolto in tre novelle *(3, 5, 9)*, nelle quali la metafora è usata in termini d'offesa o di difesa e dove il motto si costruisce sullo scarto che risulta dalla sua contiguità con il discorso letterale.

L'esempio più probante è costituito dalla novella di Monna Nonna de' Pulci, in cui un tale scarto si realizza all'interno dello stesso motto e non in una sequenza di domanda/risposta, come nelle altre due. La situazione di questa terza novella è ben diversa da quella delle precedenti: l'area programmatica è quella dei motti dove «il risponditor morda come cane». Il conflitto è determinato dalla messa in gioco dell'«onestà» della donna, il discorso da dialogico si fa polifonico, per la presenza — muta, ma partecipe — del Maniscalco, che l'offensore, il vescovo di Firenze, vuol dare per amante a Nonna e per i molti astanti, testimoni dello scontro. Inoltre, la novella stessa ha una costruzione particolare in cui l'antefatto, che dà spessore alla contestualizzazione della situazione conflittuale, costituisce di per sé un racconto nel racconto. Già nella domanda del vescovo, che si situa con la risposta in una simmetria chiastica: «posta la man sopra la spalla del maliscalco, disse: Nonna che ti par di costui? crederestil vincere?», il discorso letterale è contiguo a quello metaforico: nel primo, l'esplicitazione del referente e la richiesta di una prima valutazione, nel secondo un'ulteriore richiesta, ora allusiva, di una valutazione di carattere sessuale. La metafora crea un rapporto coesivo, in quanto l'ambiguità lessicale lascia spazio alle possibilità della risposta, nell'osservanza — apparente — del rispetto dovuto alla donna. Ma questa, cui *sembra* «che quelle parole alquanto mordessero la sua onestà», replica specularmente negli stessi termini con cui è stata interpellata. «Messere, e forse non vincerebbe me; ma vorrei buona moneta.» Dapprima la ripresa della metafora instaura un rapporto paritario con l'interlocutore e mantiene lo stesso livello del discorso. Poi il discorso letterale, sostenuto dal disgiuntivo *ma* e operante a livello citazionale, cambia i termini del referente e implicita, sul piano comunicativo, il riconoscere (e il conoscere di tutti gli astanti) il rapporto esistente tra la situazione descritta dall'antefatto e quella attuale. In tal modo Nonna opera una doppia sanzione

nei confronti dei suoi interlocutori e al vescovo e al maniscalco non resta che ritirarsi «parimenti trafitti».

Anche nelle altre due novelle *(5, 9)* il discorso letterale e la metafora si confrontano alla domanda e alla risposta. E anche qui i destinatari del motto riconoscono il proprio errore. Ma rispetto alla precedente, la variazione riguarda soprattutto la natura dell'infrazione e la posta in gioco. Minime, nel caso della quinta, quella di Forese e Giotto, potenzialmente importanti nel caso della nona, quella di Guido Cavalcanti. Ma che si tratti di variazione lo confermano sia il motto di Giotto, in cui ancora si alternano parti letterali e metaforiche, sia l'offesa fatta a Guido, un attacco al suo onore di «ottimo filosofo naturale».

L'infrazione di Forese non sembra grave: egli chiede conferma su un commento che la situazione rende spontaneo e cioè la dissonanza tra l'aspetto attuale di Giotto, inzaccherato e mal vestito, e il suo essere sociale, la sua dignità di «migliore dipintore del mondo». Ma per formulare tale commento Forese si è sottratto, senza darlo a vedere, alla situazione comunicativa che egli divide e compone con Giotto:

> E messer Forese, cavalcando e ascoltando Giotto, il quale bellissimo favellatore era, cominciò a considerarlo e da lato e da capo e per tutto, e veggendo ogni cosa così disorrevole e così disparuto, senza avere a sè niuna considerazione, [...] disse: [...].

Ora, per quanto la risposta di Giotto verta sull'aspetto di Forese, non dissimile dal proprio, ci si può chiedere se qui non venga anche implicitamente stigmatizzata un'infrazione alla convenzione comunicativa. E il richiamo va alla prima novella, all'infrazione della regola del non saper raccontare, cui questa risponderebbe per l'infrazione del non saper ascoltare. Giotto replica: «Messere, credo che egli il crederebbe allora che, guardando voi, egli crederebbe che voi sapeste l'abicì». L'enunciato riprende alla lettera i termini di quello di Forese, ma sostituisce al letterale «miglior dipintore del mondo» il metaforico «che voi sapeste l'abicì»: dove lo scarto ridefinisce la situazione in termini non lusinghieri per l'interlocutore.

Di diversa complessità è la novella di Guido Cavalcanti *(9)*, non a caso posta da Boccaccio prima di quella di

Frate Cipolla *(10)* e di cui preannuncia, pur modulandoli diversamente, l'ampiezza, l'impianto polifonico e le condizioni di comprensione del motto. In apertura questo viene già presentato come

> un sì fatto motto, che forse non ci se n'è alcuno di tanto sentimento contato

e la personalità di Guido «è elevata in questa novella in una nuova atmosfera di ammirazione e di simpatia» (Branca: *op. cit.*, p. 755, n. 3). Una personalità, tra l'altro, che «a chiedere a lingua sapeva onorare cui nell'animo gli capiva che il valesse», ma che è anche tenuta in sospetto d'estraneità, di asocialità, dal gruppo dei suoi pari, più occupato di cose materiali che spirituali. L'offesa nasce da queste premesse e come tali esse sono dette, in un linguaggio che ne trasmette l'evidente arroganza:

> Guido, tu rifiuti d'esser di nostra brigata; ma ecco, quando tu avrai trovato che Idio non sia, che avrai fatto?

E Guido, che con loro si trova in un ambiente cimiteriale, così risponde:

> Signori, voi mi potete dire a casa vostra ciò che vi piace.

Ma l'interesse della novella si focalizza su ciò che avviene dopo l'enunciazione del motto. Guido, con un salto scompare alla vista della brigata, confermando con questo gesto quello che l'opacità delle sue parole sottintendeva: la volontà di sottrarsi alla situazione comunicativa. La metafora, come scelta di lingua inadatta allo scambio verbale, chiude, perchè data come immediatamente incomprensibile, ogni possibile ritorsione. La brigata ne afferra solo il senso letterale e non può, quindi, che interpretarlo come una risposta inadeguata. Solo Messer Betto, che «ha decifrato l'enigma» (Bosetti)[7], può spiegarne la portata offensiva ai compagni. In tal modo il motto ha raggiunto lo scopo di sanzionare l'infrazione e, al medesimo tempo, contribuisce a promuoverne il suo interprete come «sottile e intendente cavaliere».

Il parlare metaforico, compreso da uno — Messer Betto — ma non dagli altri — la brigata —, ha dunque esercitato nella medesima situazione una funzione coesiva e una disgiuntiva.

Nei motti analizzati e ordinati fin qui l'asse del discorso letterale/metaforico è stato variamente modulato e sottoposto a diverse condizioni di produzione e di ricezione. Nel discorso metaforico, in cui due livelli di valori sono attualizzati simultaneamente: quello letterale e quello generato da meccanismi di derivazione, si è potuto osservare come la corretta gerarchia dei due livelli sia tributaria non solo di considerazioni co- e contestuali, ma anche come sia inscindibile da un sistema di indizi propri alla competenza pragmatica. Se questi motti si concentrano, dunque, sul gioco verbale o sull'arte di saper usare la parola, essi non coinvolgono in alcun caso il sistema culturale che vi è sottinteso, inteso come somma di conoscenze condivise dagli interattanti. Le novelle *(4, 6, 7)* focalizzano questo piano, e i motti che le contrassegnano potrebbero essere definiti degli arguti ragionamenti per assurdo, se non se ne cogliesse l'importanza del procedere, quello, cioè, di esplorare un'altra componente fondamentale della situazione di comunicazione. In queste novelle i motti, che provocano il riso del destinatario, risolvono delle situazioni in cui i conflitti sono di diversa natura: Chichibio, sorretto dalla fortuna, si sottrae all'ira del padrone e alla «mala ventura» che questi gli promette, lo Scalza riesce a vincere una scommessa e Madonna Filippa a salvarsi dal rogo e a cambiare una legge iniqua. Solo nel caso di Chichibio il motto, ma non le sue condizioni di emergenza, è enunciato in una situazione a due, altrimenti l'enunciatore è confrontato al giudizio del gruppo.

Il modo di procedere, comune ai tre motti, consiste nel far slittare un elemento dalla categoria che culturalmente gli compete ad un'altra, che con la prima è in un rapporto paradossale; inoltre l'autore del motto non solo non si aggiudica l'iniziativa di tale sostituzione, ma anzi l'attribuisce ad un sapere collettivo, citato e chiamato in causa a confermarne la verità. La scelta del livello di lingua coincide con quello letterale: ad esso si adattano i modi della citazione e dell'evidenza.

Nel caso della quarta novella Chichibio, reo non confesso di aver sottratto la coscia mancante alla gru arrostita, annulla

la distinzione vivente/non vivente che concerne il genere animato e ricategorizza le gru secondo un unico tratto distintivo: quello dell'apparizione/sparizione di una zampa. E ciò gli permette di rendere il padrone responsabile della zampa scomparsa.

Per lo Scalza *(6)*:

> i più gentili uomini e i più antichi, non che di Firenze ma di tutto il mondo o di Maremma, sono i Baronci, e a questo s'accordano tutti i fisofoli [...]

La dimostrazione di tale proprietà si fonda su un'equazione: la gentilezza di una famiglia equivale all'«antichità» del casato. E l'antichità primigenia dei Baronci è riducibile alla loro famosa bruttezza, opera maldestra dell'apprendistato divino. La proiezione dei caratteri cristologici, darà luogo a l'umanizzazione di un Dio-bambino che crea i Baronci disegnandone male i tratti.

La situazione di Monna Filippa, assai più precaria di quella degli altri protagonisti, richiede uno sviluppo più complesso alla buona riuscita del suo motto. Davanti al giudice, al marito e ai «quasi tutti pratesi concorsi», che giudicano il suo essere adultera, dapprima essa conduce una perorazione contro la legge iniqua che la condanna, aderendo, in tal modo, ai presupposti e alla realtà della situazione comunicativa in cui si trova. Ma non appena il marito conferma la disponibilità coniugale della moglie, Monna Filippa sottrae l'attività sessuale — e quindi l'adulterio — alla categoria della morale per ricondurla a quella dell'economia: «quel che gli avanza», il *surplus* d'energia che ella possiede, non deve essere disperso ma bensì messo a profitto con uomini più vitali del vecchio marito.

> Adunque [...] domando io voi, messer podestà, se egli ha sempre di me preso quello che gli è bisognato e piaciuto, io che doveva fare o debbo di quel che gli avanza? Debbolo io gittare a' cani? Non è egli molto meglio servirne un gentile uomo che più che sé m'ama, che lasciarlo perdere o guastare?

Come è già stato notato, il riso degli interlocutori sancisce lo scarto categoriale e la funzione risolutoria del motto. È un ridere che omologa la scelta felice di una manipolazione e se ne rende partecipe, accentuandone il carattere estemporaneo.

Vera novella polifonica, la decima, è stata volontariamente mantenuta nella posizione finale e separata dalle altre, poiché di queste raccoglie e sviluppa gli indizi principali. Il motto stesso travalica le dimensioni abituali e, benché annunciato in quanto tale da Dioneo, si integra (o si disintegra) nel discorso apparentemente inarrestabile di Frate Cipolla. Ma è proprio dalla ricostruzione di tali indizi che emerge la specificità della variazione e, quindi, il suo inserimento puntuale nel contesto della giornata.

La situazione conflittuale nella quale il frate si viene a trovare, rischiando la reputazione e il futuro sostentamento, è provocata in ugual misura dalla negligenza del servo (cfr. *4*) e dal tiro giocatogli da «due giovani astuti», che gli hanno sostituito con dei carboni «la penna dell'agnol Gabriello». La soluzione consiste nel fare passare i carboni come «i carboni co' quali fu arrostito san Lorenzo» e nel farli accettare ai Certaldesi in quanto nuova reliquia. La strategia enunciativa che traspare dal discorso del frate può essere analizzata a diversi livelli. A livello semantico si è in presenza di un processo di metaforizzazione che consiste nel dotare il significato letterale d'un elemento comune — i carboni — di un significato tropologico aggiunto — i carboni/reliquia — attraverso meccanismi di derivazione. Tali meccanismi sono attivati nel discorso del frate con la creazione di un sistema di indizi convalidanti: l'inserimento dei carboni all'interno di una tipologia di reliquie, che ricontestualizza l'elemento comune all'interno della nuova categoria; l'attribuzione dell'autenticità delle reliquie a un'autorità enunciativa superiore, quella del patriarca di Gerusalemme, che conferisce un valore aggiunto alla veridicità della prova:

> e quivi trovai il venerabile padre messer Nonmiblasmete Sevoipiace, degnissimo patriarca di Ierusalem. Il quale, per reverenzia dell'abito che io ho sempre portato del baron messer santo Antonio, volle che io vedessi tutte le sante reliquie le quali egli appresso di sè aveva [...] e donommi uno de' denti della santa Croce e in una ampoletta alquanto del suono delle campane del tempio di Salomone e la penna dell'agnol Gabriello [...] e diedemi de' carboni co' quali fu il beatissimo martire san Lorenzo arrostito; le quali cose io tutte di qua con meco divotamente le recai, e holle tutte.

Inoltre la dimostrazione di Frate Cipolla è condotta sul modo narrativo. Un modo, questo, che a livello interattivo assicura al narratore una posizione dominante quanto all'articolazione e alla trasmissione dell'informazione. Qui la narrazione è sostenuta da un discorso metaforico, coesivo alla finalità enunciativa iniziale, in cui «anche le frasi più comuni acquistano, in ritmi incantatori, suoni misteriosi e stupefacenti» (Branca, *op. cit.*, p. XXXIII).

Come nella novella di Guido, il discorso è recepito in maniera non omogenea dagli astanti. I Certaldesi, sulla base degli indizi forniti e del lavoro inferenziale che questi hanno stimolato, non possono che ratificare il procedimento e prendere per buone le false reliquie. In tal senso essi comunicano con il frate sulla base del nuovo codice che questi ha costruito, interpretandolo a livello puramente letterale. Al contrario dei Certaldesi, gli autori della beffa sono in grado di ristabilire la relazione tra il discorso e le sue condizioni di produzione. Essi generano, quindi, altri meccanismi di derivazione che permettono loro di comprendere la portata metaforica e l'impiego pragmatico della predica di Frate Cipolla:

> Li quali stati alla sua predica e avendo udito il nuovo riparo preso da lui e quanto da lungi si fosse e con che parole, avevan tanto riso, che eran creduti smascellare.

3. *Conclusione*

L'elenco dei motti e delle novelle presi in esame non è completo; ad esso manca, in effetti, l'ottava: quella che vede protagonista Cesca «più che una canna vana». Vera *crux* della giornata, questa è l'unica novella in cui il motto non è operativo, in quanto non è capito come tale dall'interlocutore — Cesca — cui esso è diretto. La novella, variamente apprezzata: «un piccolo capolavoro» (Muscetta, 1972, p. 251), «debole eco narrativa» (Cuomo, *op. cit.*, p. 260), è dunque in posizione marginale rispetto alle altre, di cui sembra eludere la logica costruttiva.

Cesca si apparenta, è vero, ai cavalieri della brigata nella novella di Guido, non in grado di comprendere il valore del

motto senza una mediazione; pure essa si oppone dicotomicamente al cavaliere della prima, il «buon intenditor», che al contrario di Cesca recepisce la portata comunicativa del motto che gli indirizza Madonna Oretta[8]. Resta però il fatto che in questa novella la situazione interattiva non trova, come nelle altre nove, alcuno sbocco.

> Ma ella, più che una canna vana e a cui di senno pareva pareggiar Salamone, non altramenti che un montone avrebbe fatto intese il vero motto di Fresco [...] così nella sua grossezza si rimase e ancor vi si sta.

Tuttavia è proprio da un'analisi di tipo pragmatico che scaturisce una possibile soluzione. In effetti, la non comprensione del motto non coincide, in questo caso, con la messa in evidenza di un ostacolo cognitivo, come accade nella novella di Guido; qui è il valore *illocutorio* dell'atto linguistico stesso che viene annullato dall'indifferenza di Cesca. La formulazione di una situazione atipica può fare di questa novella la chiave di volta della giornata, poichè essa rende ancor più esemplari tutti gli altri casi, in cui la stabilità del valore illocutorio ha reso tangibile la variazione degli elementi che compongono l'atto linguistico del motteggiare. Ed è in tale senso che, mi sembra, si deve accogliere la lezione, la didattica, di Boccaccio. Il motto è risolutore di conflitti di varia natura, in quanto la parola, adattata alla situazione, alla relazione esistente tra gli interlocutori, al contenuto da esplicitare diventa il luogo stesso dell'azione sociale. Non sono dunque le possibili variabili dell'atto comunicativo che ne determinano la zona di rischio — la parola è risolutiva — ma è la negazione della parola in quanto azione che ne annulla le virtualità comunicative, lo scambio sociale.

Cecilia Oesch-Serra
Università di Neuchâtel

NOTE

[1] Il testo è citato secondo l'edizione a cura di Vittore Branca: Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Torino, Einaudi, 1980.

[2] Questo tipo d'analisi che riduce, per esempio, il concetto di struttura narrativa alle azioni e gli eventi soggiacenti la narrazione, non risolve il problema cruciale di come una struttura profonda si ricolleghi al testo narrativo stesso e alla struttura di superfice.

[3] Per G. Bosetti la forma del motto è di per sè di natura metaforica «offensé ou menacé, Y s'en tire toujours par une métaphore qui est une substitution de signifiants» (*op. cit.*, p. 153). Ma in alcuni casi, come per esempio in quello di Monna Nonna de' Pulci *(3)*, deve ammettere «c'est ici paradoxalement le sens littéral qui est allusif». Per L. Cuomo si tratta, invece, di sillogismo metaforico. Ma anche in questo caso l'argomentazione è plausibile solo per alcune novelle, ma non si adatta ad una generalizzazione.

[4] Di indirizzo simile, anche se riferita alla teoria standard della comunicazione, parte della lettura di F. Fido: «In two cases the witticism does not conform to the standard model provided by today's theory of communication, which assumes the existence of a *sender* of the message, a *content* to the message, and a *receiver* to it» (1976, p. 233).

[5] Sottolineatura mia. — Questo passo è commentato e lodato dal Della Casa nel cap. XX del *Galateo*, che ne sottolinea, però, la «leggiadria» intesa come arte di suscitare il riso, senza scadere nella volgarità. Senza raccogliere, anzi adattando, la lezione di Boccaccio.

[6] La novella di Madonna Oretta è stata letta dalla critica in chiave metanarrativa, in quanto riflessione sull'arte stessa del narrare, ed è presentata come esempio di *mise en abyme* dell'intera opera. (Cfr. G. Almansi, «Lettura della novella di Madonna Oretta», in *Paragone-Letteratura*, 1972/270, pp. 139–143; L. Badini Confalonieri (1984); M. Corti, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 11; A. Freedman, «Il cavallo del Boccaccio: fonte, struttura e funzione della metanovella di Madonna Oretta», in *Studi sul Boccaccio*, IX, 1975–76, pp. 225–241). Inoltre ne è stato messo in risalto il parallelismo con I, 1, per l'uguale valore di «prefazione» e una comune struttura macrotestuale (G. Capello, «Un segmento macrotestuale nel *Decameron* (lettura delle prime quattro novelle)», in *Labor*, 1985, 3–4 e 1986, 1–2). Pur aderendo a tali proposte, tengo a sottolineare la differenza che esiste tra il giudizio dato sul modo di raccontare (già espresso, durante l'infelice narrazione del Cavaliere, in termini comunicativi, ma non verbali dal «sudore e uno sfinimento di cuore» di Madonna Oretta e dal commento dell'autore «come se inferma fosse stata per terminare») e la sanzione che il motto esercita sul non saper raccontare. Il raccontare e il dire motti partecipano della stessa tipologia, che è quella delle strutture narrative, ma restano due atti di discorso aventi modalità e occorrenze proprie. La novella, dunque, confermerebbe una bivalenza: il legame con l'opera globale e il suo essere *una inter pares* all'interno della giornata.

[7] Bosetti parla, a proposito di questa parte, molto finemente di «effet de retour de la parabole de Cavalcanti par Brunelleschi» (*op. cit.*: tableau I).

[8] Badini Confalonieri oppone la novella di Madonna Oretta a questa, in cui «la parola di Fresco rimane opaca e inoperante proprio per un ricettore come la Cesca, chiuso letteralmente nei miraggi narcisistici del proprio io» (*op. cit.*, p. 133).

BIBLIOGRAFIA

Luca Badini Confalonieri, «Madonna Oretta e il luogo del *Decameron*», in *L'arte di interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'arciere, 1984, pp. 127–143.

Gilbert Bosetti, «Analyse structurale de la sixième journée du *Decameron*», in *Studi sul Boccaccio*, VII, 1973, pp. 141–158.

Vittore Branca, «Una chiave di lettura per il *Decameron*», in G. Boccaccio, *Decameron*, Torino, Einaudi, 1980, pp. I–XXXIX.

Luisa Cuomo, «Sillogizzare motteggiando e motteggiare sillogizzando: dal *Novellino* alla VI Giornata del *Decameron*», in *Studi sul Boccaccio*, XIII, 1982, pp. 217–265.

Franco Fido, «Boccaccio's *Ars Narrandi* in the Sixth Day of the *Decameron*», in *Italian Literature. Roots and Branches. Essays in Honor of Thomas Goddard Bergin*, a c. di Giose Rimanelli e Kenneth J. Atchity, New Haven and London, Yale University Press, 1976, pp. 225–242.

Giovanni Getto, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino, Petrini, 1966.

Carlo Muscetta, *Boccaccio*, Bari, Letteratura Italiana Laterza, 1972.

Alfonso Paolella, «Modi e forme del Witz nel *Novellino*», in *Strumenti critici*, 36/37, 1978, pp. 213–235.

Tzvetan Todorov, «Recherches sur le symbolisme linguistique, I: Le mot d'esprit et ses rapports avec le symbolique», in *Poétique*, 10, 1974, pp. 215–245.

Carl Van der Vort, «Convergenze e divaricazioni tra la Prima e la Sesta Giornata del *Decameron*», in *Studi sul Boccaccio*, XI, 1979, pp. 207–242.