

ORTI ORICELLARI

Italianistica antica straniera e italiana

Collana diretta da ANTONIO LANZA

9



Comitato scientifico

MICHAIL ANDREEV (Mosca), ZYGMUNT GUIDO BARAŃSKI (Cambridge), GUGLIELMO GORNI † (Roma), BODO GUTHMÜLLER (Marburgo), ANTONIO ILLIANO (University of North Carolina), CHRISTOPHER KLEINHENZ (Madison), RICHARD LANSING (Brandeis), MARINA MARIETTI (Parigi), LINO PERTILE (Harvard), FRANCISCO RICO (Barcellona), PIOTR SALWA (Varsavia), JOHN A. SCOTT (Perth), KARLHEINZ STIERLE (Costanza), GERASIMOS ZORAS (Atene)

Classificazione Decimale Dewey:

853.109 (23.) NARRATIVA ITALIANA. ORIGINI-1375. Storia, descrizione, studi critici

WILHELM PÖTTERS

BOCCACCIO CONCESSIVO

SINTASSI E COMPOSIZIONE NEL *DECAMERON*





ISBN
979-12-218-1186-5

PRIMA EDIZIONE
ROMA 15 NOVEMBRE 2024

[...] aspettava dirittamente contraria conclusione

Decameron, novella 12

INDICE

<i>Premessa</i>	13
<i>Introduzione</i>	15
1. <i>Il racconto di una storia «malcompostamente» detta: significato metanarrativo della novella VI I</i>	27
1.1. Il contenuto del racconto e il problema della composizione, 27 – 1.2. Riproduzione della versione autografa, 30 – 1.3. Il <i>corpus</i> sintattico–numerico, 33 – 1.4. Sintassi concessiva e teoria della novella, 37 – 1.5. Ordine paradigmatico: i principi di opposizione e concordanza, 49 – 1.6. <i>Aequalitas numerosa</i> : piano di simmetria nella composizione, 56 – 1.7. Sistema di rotazione o anche prospettiva centrale, 59 – 1.8. Le unità sintattiche nell'autografo: un problema di linguistica, 67 – 1.9. Un quesito particolare: il segmento <i>Madonna horetta</i> , 72 – 1.10. Conclusione, 80.	
2. <i>«Aspectava dirictamente contraria conclusione»: la novella I 2, ossia la natura logica del ragionare narrativo</i>	97
2.1. Sunto della novella, 97 – 2.2. Riproduzione della versione autografa, 100 – 2.3. Il <i>corpus</i> sintattico–numerico, 107 – 2.4. Sintassi concessiva nel punto di massima tensione narrativa, 109 – 2.5. Altri costrutti di sintassi concessiva, 112 – 2.6. Relazioni paradigmatiche nell'asse sintagmatico, 118 – 2.7. <i>Aequalitas numerosa</i> : disegno sintattico–numerico del testo, 126 – 2.8. Sistema di rotazione e prospettiva centrale, 127 – 2.9. Conclusione, 129.	

3. *Le «tre anella»: la novella 13 come modello narrato dell'ordine triadico dei testi* 135
- 3.1. Il concetto del trittico narrativo, 135 – 3.2. La versione autografa della 13, 136 – 3.3. Senso complessivo della rubrica, 139 – 3.4. Il *corpus* sintattico–numerico, 141 – 3.5. Le *tre anella* della composizione, ossia il trittico perfetto, 143 – 3.6. Relazioni paradigmatiche nell'asse sintagmatico, 145 – 3.7. *Aequalitas numerosa*, sistema di rotazione e prospettiva centrale, 151 – 3.8. Schema strutturale del contenuto, 152 – 3.9. Conclusione, 153.
4. *«Peccato celato è meço perdonato»: la pronta intelligenza di un monaco e del suo abate (novella 14)* 159
- 4.1. Senso complessivo della rubrica, 159 – 4.2. La versione autografa della 14, 163 – 4.3. Il *corpus* sintattico–numerico, 168 – 4.4. Ordine triadico delle unità sintattiche, 170 – 4.5. Il paragrafo centrale, 121 – 4.6. *Aequalitas numerosa*, 173 – 4.7. Relazioni paradigmatiche nell'asse sintagmatico, 174 – 4.8. Sistema di rotazione e prospettiva centrale, 177 – 4.9. Sintassi concessiva nella 14, 178 – 4.10. Conclusione, 181.
5. *«... che io vecchio ami voi amata da molti giovani»: Maestro Alberto e Malgherida dei Ghisolieri (novella 110)*.. 185
- 5.1. Senso complessivo della rubrica, 186 – 5.2. La versione autografa della 110, 187 – 5.3. Il *corpus* sintattico–numerico, 190 – 5.4. *Aequalitas numerosa* e struttura triadica, 192 – 5.5. La triade centrale, 193 – 5.6. Relazioni paradigmatiche nell'asse sintagmatico, 197 – 5.7. Sistema di rotazione e prospettiva centrale, 201 – 5.8. Sintassi concessiva nella 110, 202 – 5.9. Conclusione, 206.

6. «... oltre alla sua speranza riuscito a lieto fine»: *le pericolose avventure del mercante Landolfo Rufolo (novella II 4)*..... 209
- 6.1. Sintassi concessiva e arte del novellare, 209 – 6.2. Analisi linguistica della rubrica, 210 – 6.3 La versione autografa della II 4, 212 – 6.4. Il *corpus* sintattico–numerico, 219 – 6.5. Struttura triadica e *aequalitas numerosa*, 220 – 6.6. La triade centrale, 224 – 6.7. Relazioni paradigmatiche nell'asse sintagmatico, 228 – 6.8. Sistema di rotazione e prospettiva centrale, 231 – 6.9. Sintassi concessiva nella II 4, 232 – 6.10. Conclusione, 236.
7. Verginità promessa *ma non mantenuta: Masetto da Lamporecchio – ortolano in un convento di monache (novella III 1)*..... 241
- 7.1. *Implicazione negata* (concessività) e *implicazione non negata* (causalità), 241 – 7.2. La versione autografa della III 1, 243 – 7.3. Il *corpus* sintattico–numerico, 250 – 7.4. *Aequalitas numerosa*, 256 – 7.5. La struttura triadica dell'insieme, 258 – 7.6. La struttura triadica della tavola centrale, 261 – 7.7. Relazioni paradigmatiche nell'asse sintagmatico, 264 – 7.8. Sistema di rotazione e prospettiva centrale, 267 – 7.9. Conclusione, 269.
8. «... e così il suo disavventurato amore ebbe termine»: *la passione tragica di Lisabetta da Messina (novella IV 5)*..... 273
- 8.1. *L'amore infelice*: un'implicita relazione concessiva, 273 – 8.2. Dall'amore alla morte: sunto della storia, 275 – 8.3. La versione autografa della IV 5, 278 – 8.4. Il *corpus* sintattico–numerico, 283 – 8.5. La visione onirica di Lisabetta: perno dell'azione narrata, 285 – 8.6. *Aequalitas numerosa*, 287 – 8.7. Relazioni paradigmatiche nell'asse sintagmatico, 291 – 8.8. Sistema di rotazione e prospettiva centrale, 294 – 8.9. Sintassi concessiva nella IV 5, 295 – 8.10. Conclusione, 298.

9. *Il sacrificio del falcone: la novella v 9 come modello del genere ...* 305
- 9.1. Superare «alcuni fieri o sventurati accidenti»: amore e concessività, 306 – 9.2. La versione autografa della v 9, 308 – 9.3. Il *corpus* sintattico–numerico, 315 – 9.4. L'uccisione del falcone: perno dell'azione narrata, 319 – 9.5. Struttura triadica e *aequalitas numerosa*, 322 – 9.6. Disegno strutturale dell'intero *corpus* sintattico, 326 – 9.7. Relazioni paradigmatiche nell'asse sintagmatico, 331 – 9.8. Sistema di rotazione e prospettiva centrale, 337 – 9.9. La morte del *falcone*: struttura esemplare della scena, 339 – 9.10. Nota metapoetica dell'autore, 346.
10. «*Dice con un motto honestamente villania*»: *Guido Cavalcanti e la brigata di Betto Brunelleschi (novella VI 9)*..... 353
- 10.1. Sunto della VI 9, 354 – 10.2. La versione autografa del testo, 358 – 10.3. Il *corpus* sintattico–numerico, 361 – 10.4. *Aequalitas numerosa*, 362 – 10.5. Struttura triadica, 364 – 10.6. Relazioni paradigmatiche nell'asse sintagmatico, 367 – 10.7. Sistema di rotazione e prospettiva centrale, 369 – 10.8. Sintassi concessiva?, 370 – 10.9. Conclusione, 373.
11. «*Quale asino dà in parete, tal riceve*»: *funzione metapoetica e metrica macrotestuale di un proverbio ripreso tre volte*..... 379
- 11.1. L'idea dell'implicazione inerente al detto dell'*asinus*, 380 – 11.2. I luoghi delle tre citazioni, 381 – 11.3. Funzione autoreferenziale dell'*asinus in fabula*: Boccaccio e Pitagora, 388 – 11.4. Boccaccio e Pitagora: Dante come modello, 393 – 11.5. Boccaccio e Pitagora: l'esempio dell'amico Petrarca, 401 – 11.6. Conclusione, 405.
- Conclusioni e prospettive*..... 415
- Indice dei nomi e dei testi citati* 431

PREMESSA

Come prefazione al presente saggio mi si conceda una breve nota personale. Nel corso degli anni 1976–79, all'occasione di parecchi soggiorni di studio e di ricerca passati a Padova, ho avuto l'occasione di esporre alcune prime idee sul rapporto tra sintassi e composizione nel testo dell'autografo *Hamilton 90* del *Decameron* all'eminente studioso boccacciano Vittore Branca.

Invitandomi gentilmente alla sua magnifica casa a Venezia, mi ha lasciato spiegare la mia tesi durante mezz'ora, dopo di che sono rimasto sorpreso dalla sua spontanea reazione positiva. Difatti, mi disse: «Faccia presto, voglio pubblicarlo. E lo chiamiamo *Boccaccio concessivo*».

Tuttavia, riservando allora il mio argomento per lo *scritto di Habilitation* presentato all'Università di Colonia nel 1981, non ho potuto rispondere al suo invito di fornire un articolo per la rivista *Studi sul Boccaccio*. Comunque, la sua proposta per la definizione del mio approccio è diventata poi il *leitmotiv* di tutti i miei lavori italianistici susseguenti, dei vari contributi dedicati al *Decameron*, ma anche degli altri studi ispirati dalla scoperta dell'estetica numerica nell'arte di novellare del Boccaccio, cioè i saggi elaborati in chiave geometrica sulla nascita del sonetto, sul canzoniere di Petrarca e sulle opere poetiche di Dante.

Mi è quindi un gradito dovere esprimere qui la mia profonda gratitudine al compianto maestro e collega Branca.

Confermando la rilevanza del mio metodo, mi ha ispirato il necessario coraggio per proseguire il mio progetto di ricerca.

Un particolare ringraziamento va anche ai miei colleghi e amici italiani Antonio Lanza (Roma) e Furio Brugnolo (Padova), che hanno avuto la gentilezza di accettare per la pubblicazione nelle riviste «La Parola del testo» e «Medioevo letterario d'Italia» alcuni nuovi lavori sul tema, che in versione riveduta e accresciuta fanno ora parte del presente volume (cfr. capp. 1, 2 e 11). Vorrei esprimere loro un sincero e sentito grazie per l'affetto, la fiducia e il costante sostegno che mi hanno dimostrato durante tanti anni.

In chiusura, mi permetto di citare un frammento della nota con cui, nella *Conclusione* del *Decameron*, il Boccaccio termina la sua opera: «... tempo è da por fine alle parole, Colui umilmente ringraziando che dopo si lunga fatica col suo aiuto n'ha al desiderato fine condotto».

Natale 2023

W.P.*

* wilhelm.poettters@t-online.de; wilhelm.poettters@uni-wuerzburg.de.

INTRODUZIONE

Lo spunto per il nostro studio del *Decameron* deriva da una osservazione empirica che ci ha subito stupito nella prima lettura delle novelle. Paragonata alla prosa degli scrittori otto- e novecenteschi, la lingua poetica dell'intero capolavoro boccacciano è contraddistinta da una cospicua frequenza di strutture concessive e causali nella sintassi. I relativi costrutti ipotattici e paratattici compaiono con tanta variazione formale e funzionale che si pone immediatamente una domanda semplice ma essenziale: perché e a quale fine? Nel presente saggio cercheremo di rispondere a tale quesito dimostrando che esiste uno stretto rapporto logico tra i detti moduli della sintassi periodale, la macrosintassi dei racconti, il genere letterario della novella e il *Decameron* nella sua interezza¹.

Poi, a un certo punto della nostra indagine linguistica, ci siamo accorti che, per descrivere adeguatamente la tecnica impiegata dal Boccaccio nella composizione della sua opera, appare indispensabile andare *ad fontes* impostando l'interpretazione sulla veste grafica dei testi che l'autore ha scelto per il manoscritto originale miniato su pergamena negli ultimi anni della sua vita². Di questo celebre documento, il codice *Hamilton 90* conservato nella biblioteca *Preußischer Kulturbesitz* a Berlino, esistono due fedeli riproduzioni: una versione diplomatico-interpretativa elaborata da Charles S. Singleton (1974) e un facsimile curato da Vittore Branca (1975)³.

Consultando queste due pubblicazioni di alto valore filologico–linguistico e letterario, notiamo presto che la messa in pagina delle singole novelle è diversa da quella adottata dai curatori di tutte le altre edizioni dell'opera, persino di quelle critiche moderne⁴. Questa differenza si registra in particolare nella non–identica segmentazione di un dato testo in unità sintattico–narrative, demarcate mediante iniziali maiuscole, e nell'impiego di una punteggiatura che si distingue sia nella quantità dei relativi segni sia nella loro distribuzione sia in parte anche nella loro forma.

Con riferimento all'autografo del Boccaccio sono anche da citare le seguenti due edizioni recenti, in cui i curatori hanno scelto di adottare il sistema delle maiuscole: *Decameron*, a c. di M. FIORILLA, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2011; *Decameron*, a c. di A. QUONDAM, M. FIORILLA e G. ALFANO, Milano, BUR–Rizzoli, 2013 (rivista e aggiornata nel 2017, ora 2018⁹). In una gentile comunicazione personale, il curatore del testo Maurizio Fiorilla dichiara di aver riprodotto, in ambedue le edizioni,

solo il macrosistema gerarchico con cui Boccaccio scandisce graficamente l'architettura dell'opera (l'inizio delle giornate, delle novelle, delle ballate e la loro articolazione in strofe) e i diversi piani narrativi (i passaggi cioè dal piano dell'autore a quello della brigata che opera nella cornice), e con cui separa, all'interno di ogni singola novella, il racconto vero e proprio dalle riflessioni che i novellatori fanno sulla storia narrata». [E lo studioso precisa di aver scelto] «di non riprodurre (in nessuna delle due edizioni) il sotto–sistema di iniziali di dimensione minore. [...] L'edizione Singleton, essendo una diplomatico–interpretativa, naturalmente tiene conto anche di queste marcature.⁵

È da notare inoltre che a differenza delle edizioni moderne il Boccaccio utilizza, all'interno delle unità sintattiche dei suoi testi, lettere minuscole, e ciò anche per i nomi dei personaggi — fatto, questo, che comprova la singolare proprietà delle iniziali maiuscole⁶. Insomma, tenendo presente che l'autografo hamiltoniano rappresenta con alta probabilità l'ultima volontà dell'autore, appare ragionevole assumere che alle sue scelte grafiche sia attribuibile una funzione decisiva per la configurazione e l'estetica complessiva delle singole novelle e dell'opera nella sua interezza. Queste considerazioni ci hanno suggerito di sviluppare il nostro approccio esegetico concentrandoci su una stretta osservanza delle maiuscole quali segni di una calcolata partizione dei testi in paragrafi. Ciò premesso, l'edizione diplomatico-interpretativa di Charles S. Singleton presenterà per noi il testo di riferimento: «[t]he authority of MS Ham. 90 remains of fundamental importance for all textual work on the hundred stories»⁷.

Per evidenziare la rilevanza ermeneutica della formale realizzata dall'autore nel suo autografo, Lucia Battaglia Ricci, basandosi su un saggio di Corrado Bologna, ha rilevato che il grande novelliere avrebbe adottato il modello «di quei libri in forma di trattato su cui si fondava la didattica nell'università gotica», di modo che, «misurando le scelte di Boccaccio sulle geniali invenzioni grafiche di Petrarca», si potrebbe riconoscere nel *Decameron* «la struttura del *tractatus* scientifico» [...] che «viene con esattezza trascritta nell'opera narrativa»⁸.

Partendo da tali osservazioni, intendiamo quindi mostrare che nella disposizione grafico-visiva delle novelle individuabile nell'autografo si nasconde un essenziale strumento linguistico-letterario di cui lo scrittore si è servito

nel disegno compositivo dei racconti. Dalla sua strategia di segmentare i testi in unità sintattico–narrative, ossia viceversa dal metodo di raccogliere i singoli paragrafi secondo un piano prestabilito, emerge presumibilmente un criterio non irrilevante per la sua poetica del genere letterario di cui, malgrado la loro differenza tematica e quantitativa, le novelle raccolte nel ciclo del *Decameron* costituiscono il prodotto per eccellenza.

Difatti, dividendo il testo autografo in unità sintattico–narrative delimitate, il Boccaccio aveva sempre a sua disposizione una determinata quantità di segmenti numerabili, che in certo senso possono considerarsi unità metriche in prosa, e ciò a dispetto del fatto che la loro estensione può variare tra due e più di 20 righe. Contando e ordinando poi tali paragrafi, gli fu possibile impostare le singole novelle secondo i principî di un'estetica numerica, e precisamente in accordo con la tecnica dell'*aequalitas numerosa*, descritta da Agostino nel trattato *De musica*. In questo testo sono esposte le regole di proporzione e armonia considerate, dagli artisti medievali, come leggi vincolanti del loro lavoro.

Considerando che il ricorso alla legge dell'*aequalitas numerosa* implica l'ordinata sistemazione di due parti uguali intorno a una sequenza centrale, in cui si raggiunge il momento di massima tensione narrativa, possiamo anche presumere che tale procedimento letterario sia ispirato all'allora nuova tecnica della prospettiva centrale. La prima applicazione di questo metodo geometrico nelle arti visive è documentata in particolare nelle pitture di Ambrogio Lorenzetti (1290 ca–1348), ad esempio nel celebre quadro *Presentazione al Tempio* (del 1342). È noto, d'altronde, che anche altre opere della pittura trecentesca assumono una

notevole rilevanza nel contenuto del *Decameron* e nella teoria poetica dello scrittore⁹. Con il duplice riferimento alle possibili basi e idee della sua *ars narrandi*, il Boccaccio si rivela essere in bilico tra il Medioevo e l'epoca dell'Umanesimo e Rinascimento¹⁰.

Dalle strategie compositive riconoscibili nella forma-libro dell'autografo decameroniano si può inoltre derivare l'ipotesi che lo scrittore abbia impiegato il verbo *ragionare* non come semplice sinonimo della parola chiave *raccontare*, bensì con l'intenzione di alludere alla particolare ispirazione della sua arte di novellare, e ciò probabilmente per il motivo che nell'antico italiano il termine *ragionare* significava anche "computare, calcolare, valutare". Nella stessa prospettiva, la tecnica del *raccontare* sarebbe, attraverso la base *contare*, riconducibile alla sua origine etimologica, cioè al verbo latino *computare* — un rapporto, questo, che si osserva però anche in altre lingue (cfr. sp. *contar/contar*, fr. *raconter/compter*, ted. *erzählen/zählen*, mentre l'inglese possiede, con *to tell vs to count*, due verbi di diversa origine). Tenendo presente, d'altra parte, che l'autore definisce come fine principale della sua opera l'idea di contribuire al *diletto* delle *graziosissime donne*, possiamo vedere nel concetto dei «piacevoli ragionamenti», menzionato nel comma 4 del *Proemio*, una perfetta sintesi della duplice finalità della sua poesia¹¹.

In breve, è nostro intendimento mostrare che, al di là dell'ordine esplicito dell'opera creato dal Boccaccio con la formula basata sui numeri 10 e 100, anche la presentazione formale dei vari contenuti diegetici è stata organizzata secondo una severa strategia numerologica. Come *exempla* del nostro saggio si propone di analizzare una decina di racconti tratti da diverse Giornate del capolavoro. Dopo

i rispettivi dieci capitoli della nostra esposizione ci prefiggiamo di evidenziare, nel cap. XI, come nella struttura profonda del *Decameron*, cioè sotto l'eponima composizione elaborata secondo la formula *10 per 10 = 100*, lo scrittore abbia concepito anche per il ciclo nella sua interezza una premeditata architettura numerica, e più precisamente geometrica¹².

Oltre agli studi dedicati esclusivamente alle novelle analizzate, abbiamo cercato informazioni sui testi da noi scelti anche in numerose monografie che trattano in modo complessivo le opere del Boccaccio e in particolare il *Decameron*. L'esame della critica ci ha permesso di vedere che il nostro metodo sintattico-numerologico, basato sulla presentazione grafica dei testi nell'autografo hamiltoniano, si rivela una novità nella descrizione dell'*ars narrandi* escogitata e praticata dal creatore della novella moderna. Al riguardo ci sia lecito citare le seguenti osservazioni di una studiosa italiana:

Rappresenta un'eccezione Wilhelm Pötters (Pötters 1991, in part. pp. 23–32; 72–90), che prestò da subito attenzione alle maiuscole [...]. Spinto dalla necessità di fondare il proprio studio linguistico del *Centonovelle* boccacciano su di una divisione in unità sintattiche (*Satz*) che rispecchiasse l'intenzione dell'autore, Pötters decide di assumere come base per l'analisi della struttura sintattica concessiva [...] nel *Decameron* i periodi che nell'autografo si aprono con delle iniziali maiuscole.¹³

Ponendo quindi la nostra esegesi dei testi decameroniani sotto il concetto guida di un *Boccaccio concessivo*, intendiamo fornire interpretazioni dettagliate delle novelle