

# Ad alta voce: l'essenza fonico-acustica e gestuale del *cursus* nel *Decameron*

Paola Mondani

## 1. Boccaccio e la tradizione del *cursus* medievale

È ormai noto, e universalmente riconosciuto, che l'opera narrativa di Boccaccio deve molto alla tradizione mediolatina dell'*Ars dictandi*; la sottile e ardita tessitura prosastica del *Decameron*, sebbene profondamente innovativa e unica nel suo genere, accolse e reinterpretò «i canoni e le regole della più aristocratica e raffinata prosa d'arte»: <sup>1</sup> Boccaccio conosceva a fondo gli insegnamenti dei retori medievali e ne applicò le prescrizioni (in modo spesso originale, come del resto si addiceva al suo audace spirito d'iniziatore) anche alle maggiori opere in prosa volgare <sup>2</sup>.

La sua esistenza, almeno fino al decisivo incontro con Petrarca – dal quale scaturì, come si sa, un profondo rinnovamento spirituale dell'uomo e dello scrittore – <sup>3</sup> fu segnata dalla pratica e dall'esercizio delle leggi della retorica: la sostenuta prosa ritmata, rimata e versificata che caratterizza, nel *Decameron*,

<sup>1</sup> V. Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul «Decameron»*, Sansoni, Firenze 1996 (ed. orig. 1981), p. 45.

<sup>2</sup> Cfr. A. Schiaffini, *Autobiografia poetica e stile del Boccaccio dal «Filocolo» alla «Fiammetta»*, Introduzione a G. Boccaccio, *L'Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di F. Ageno, Coi tipi di Alberto Tallone, Parigi 1954, pp. 1-8, alle pp. 4-5.

<sup>3</sup> Cfr. L. Battaglia Ricci, *Boccaccio*, Salerno Editrice, Roma 2008 (ed. orig. 2000), pp. 30-31.

Paola Mondani, University for Foreigners of Siena, Italy, p.mondani@studenti.unistrasi.it  
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Paola Mondani, *Ad alta voce: l'essenza fonico-acustica e gestuale del *cursus* nel *Decameron**, pp. 53-76, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-236-2.04, in Giovanna Frosini (edited by), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2019. Atti del Seminario internazionale di studi (Certoaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 12-13 settembre 2019)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-236-2 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-236-2

primariamente e maggiormente il *Proemio* e, con esso, l'intera soglia testuale della cornice, è il frutto di un'approfondita conoscenza del *cursus* medievale, al cui *usus* Boccaccio aveva avuto accesso, oltre che attraverso lo studio delle opere di Sant'Agostino, Boezio, Brunetto e Dante, per tramite del bibliotecario Paolo da Perugia e di padre Dionigi da Borgo S. Sepolcro, «le più autorevoli guide del suo *apprentissage* napoletano»<sup>4</sup> presso la corte angioina.

Già Schiaffini aveva mostrato che il *cursus* (e prevalentemente nella forma del *velox*, che per primi i trattatisti medievali considerarono «sovranamente bella»<sup>5</sup>) caratterizza tanto la prosa del *Filocolo* quanto quella della *Comedia delle Ninfe Fiorentine* e dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*<sup>6</sup>. Dopo di lui, Branca ne esaminò l'impiego nella raccolta di novelle, riportando nel suo lavoro, della dettagliata analisi ritmica, solo alcuni brevi estratti dal *Proemio*, dall'*Introduzione* alla prima giornata e dalla *Conclusione* della decima, relativi, pertanto, alla sezione della cornice<sup>7</sup>.

Ma quali erano, precisamente, le norme del *cursus* che Boccaccio conobbe e applicò – talvolta con il controllo della ragione, talaltra sotto la guida inconsapevole dell'orecchio – alla sua prosa volgare? E soprattutto, quanto rispettò i dettami delle *artes* e quanto, invece, se ne discostò, dando vita egli stesso – chi può dire se consapevolmente – a una nuova regola?

Facciamo un passo indietro. Il *cursus* medievale, che, come è noto, continua il sistema ciceroniano delle *clausulae*, si affermò, nel corso del Medioevo, insieme e parallelamente alla graduale perdita di sensibilità per la quantità sillabica. Troviamo il suo più antico e organico insegnamento in un trattatello del tardo XII secolo attribuito al cancelliere papale Alberto da Morra (poi Papa Gregorio VIII): la *Forma dictandi*. In essa, il maestro ammoniva i *notarii* dello studio bolognese su una serie di norme per l'accentazione delle sillabe atte a disciplinare l'andamento ritmico del periodo intero: nella stesura di lettere e bolle papali bisognava collocare delle specifiche cadenze in corrispondenza di pause, sospensioni e respiri, tanto in apertura quanto nel mezzo e nella chiusura del discorso<sup>8</sup>.

Tra i primi indagatori del *cursus*, sul finire del XIX secolo, ci fu chi – come Noël Valois e Louis Havet – ne restituì una definizione alterata, scaturita dall'attribuzione al vocabolo *cursus*, che stava per «corso ritmato dell'eloquio», del significato ben diverso di clausola, vale a dire di «chiusa cadenzata di frasi e periodi». Tale ridefinizione dell'oggetto (che perdura ancor oggi, dominando nei vocabolari e dizionari di stilistica, metrica e retorica)<sup>9</sup> determinava una regola

<sup>4</sup> Branca, *Boccaccio medievale*, cit., p. 47; nel merito cfr. anche M. Santagata, *Boccaccio indiscreto: il mito di Fiammetta*, il Mulino, Bologna 2019, pp. 17 e 20-21.

<sup>5</sup> A. Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale al Boccaccio*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1943, p. 18.

<sup>6</sup> Cfr. Schiaffini, *Autobiografia poetica e stile*, cit.

<sup>7</sup> Cfr. Branca, *Boccaccio medievale*, cit., pp. 50-51 e 56-57.

<sup>8</sup> Cfr. P. Rajna, *Per il cursus medievale e per Dante*, «Studi di Filologia Italiana», III, 1932, pp. 7-85, alle pp. 33-35.

<sup>9</sup> Mi permetto di rinviare, su questo punto specifico, a P. Mondani, *Sulla nozione e definizione di cursus medievale*, «Bollettino d'Italianistica», II, 2019, pp. 18-37.

distante non solo dalla più vicina lezione gregoriana, ma anche dagli insegnamenti di Cicerone, il quale – applicando al latino una pratica nata in seno all’oratoria greca e formalizzata per la prima volta da Isocrate –<sup>10</sup> mostrava come la *clausula* ritmica non dovesse rimanere isolata, bensì preparata cadenzando anche le pause che la precedevano<sup>11</sup>.

La discrepanza emersa già nei primi studi è diretta conseguenza dell’evoluzione per niente affatto lineare di questo sfuggente artificio retorico che, diffusosi oltralpe secondo i dettami di Alberto, nell’Italia del basso Medioevo perse la fisionomia originaria, assumendo via via i caratteri dello stile curiale, nel quale si lasciava maggiore libertà alle parti iniziali del testo, rivolgendo il massimo dell’attenzione e della cura alle chiuse<sup>12</sup>. Da questi presupposti storici muove la seguente precisazione di Schiaffini: «con il termine *cursus* i trattatisti medievali per lo più si riferivano all’andamento ritmico di tutto il periodo, alla sua studiata disposizione di parole», mentre «noi moderni, con qualche arbitrio, siamo soliti chiamare *cursus*» il carattere proprio dello stile della Curia romana, consistente nell’«ornare la prosa, particolarmente alla fine dei periodi e dei membri di periodo, di una cadenza o clausula ritmica»<sup>13</sup>.

Nella ben nota e più completa definizione offerta nella voce dedicata dell’*Enciclopedia Italiana*, Schiaffini collegava l’impiego del *cursus* nel Medioevo alla necessità di impreziosire l’eloquio dei discorsi più eleganti e sostenuti: «il *cursus*, che dura in vita, con maggiore o minore intensità, dal sec. III d. C. fino al XIV, era adottato allo scopo di ornare la prosa che aspirasse a sollevarsi sull’uso comune, a mostrarsi in pubblico con segni di distinzione»<sup>14</sup>. L’antica funzione del *cursus*, tuttavia, non era puramente esornativa; originariamente, l’abitudine di intervallare il discorso con pause puntuali e scandite dal ritmo degli accenti mirava ad agevolare l’oratore nella pronuncia del discorso ad alta voce, anche fornendogli strumenti evocativi per risvegliare l’interesse e l’attenzione dell’uditore<sup>15</sup>. Si trattava, quindi, di un elemento materiale e sonoro che, nel corso del

<sup>10</sup> Cfr. F. Di Capua, *Il Cursus e le Clausole nei prosatori latini e in Lattanzio: corso di letteratura cristiana antica*, Adriatica Editrice, Bari 1948-1949, pp. 7-8.

<sup>11</sup> Cfr. L. Ceci, *Il ritmo delle orazioni di Cicerone: I Catilinaria*, Forzani, Roma 1905, p. 7 e sgg.

<sup>12</sup> Cfr. Rajna, *Per il cursus medievale*, cit., a p. 74.

<sup>13</sup> Schiaffini, *Tradizione e poesia*, cit., p. 2 *passim*.

<sup>14</sup> Id., *Cursus*, «Enciclopedia italiana di Scienze, Lettere e Arti», Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XII, 1931, p. 166. Consultabile anche in rete: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/cursus\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cursus_%28Enciclopedia-Italiana%29/)> (12/2020).

<sup>15</sup> «Versus enim veteres illi in hac soluta oratione propemodum, hoc est numeros quosdam nobis esse adhibendos putaverunt; interspirationis enim, non defetigationis nostrae neque librorum notis sed verborum et sententiarum modo interpunctas clausulas in orationibus esse voluerunt; idque princeps Isocrates instituisse fertur ut inconditam antiquorum dicendi consuetudinem delectationis atque aurium causa, quem ad modum scribit discipulus eius Naucrates, numeris adstringeret» [Gli antichi maestri greci erano convinti che anche in questa nostra prosa si dovesse introdurre un elemento analogo al verso, cioè una certa scansione ritmica. Essi volevano che nelle orazioni vi fossero pause, da collocare non nei momenti di stanchezza dell’oratore, ma in quelli in cui egli aveva bisogno di riprendere fiato;

Medioevo, ebbe nuova vita prevalentemente nelle epistole e nei documenti di cancelleria, cioè in quei testi che riproducevano, sostituendolo, l'atto performativo di un discorso *in praesentia*<sup>16</sup>; con il tempo, poi, il *cursus* finì per investire anche quella prosa in cui la narrazione ha luogo, così nella *fictio* come nella realtà, sempre in presenza di un uditorio<sup>17</sup>.

Nel *Decameron*, come si sa, la voce assume un ruolo chiave: oltre a pluralizzarsi nella gran varietà di narratori – i quali, muovendo dal turno proemiale e introduttivo dell'autore (il narratore extradiegetico di primo grado), si alternano su due ulteriori livelli di racconto (quello di secondo grado dei novellieri e quello di terzo grado dei personaggi-narratori interni alle novelle)<sup>18</sup> – essa funge da filo conduttore e connettore tra le storie, gli ambienti e i personaggi che si dispiegano nell'opera, generando una linea stilistica uniforme che, al di là e al di sopra della molteplicità dei toni, riesce a mantenere viva (seppur invisibile) l'atmosfera e la dimensione dell'oralità dal principio alla fine.

E allora, la scelta di armonizzare quelle sue novelle «in fiorentin volgare e in prosa scritte»<sup>19</sup> reimpiegando (certamente con grande estro e libertà) le leggi ritmiche del *cursus* medievale, dovette forse scaturire non solo e non principalmente dalla volontà di impreziosirne la forma nel senso che a questa prassi aveva attribuito Schiaffini, quanto piuttosto dalla necessità mimetica di riprodurre nella scrittura l'originaria tradizione declamatoria del racconto, aspetto chiaramente legato anche al fatto che l'opera fosse nata per un'occasione orale ed essenzialmente destinata alla fruizione orale<sup>20</sup>.

Né la prosa ritmica di Boccaccio dovette conformarsi alla degenerazione tarda della regola, dovuta, come abbiamo visto, all'affermarsi dello stile curiale; nei periodi decameroniani, infatti, quasi ogni pausa (breve o lunga) e ogni respiro sono comandati da una cadenza di *cursus*, che li caratterizza – nelle diverse tipologie – tanto in apertura quanto nel mezzo e nelle chiuse. Per l'andamento più cauto e disteso – com'è, ad esempio, quello del *Proemio* – sono di norma preferite le cadenze piane, vale a dire il *cursus planus* e il *trispondaicus*, mentre dominano

esse dovevano essere indicate non dai segni di interpunzione dei copisti ma dal ritmo delle parole e dei pensieri. Si dice che Isocrate per primo abbia introdotto l'uso di sottomettere al ritmo lo stile disordinato dell'oratoria antica, allo scopo di dar piacere alle orecchie, come scrive il suo discepolo Naucratis]: Cicerone, *De Oratore*, III, 173, trad. a cura di M. Martina, M. Ogrin, I. Torzi e G. Cettuzzi, note di I. Torzi e G. Cettuzzi, con un saggio introduttivo di E. Narducci, BUR, Milano 2010 (ed. orig. 1994).

<sup>16</sup> Cfr. G. Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio e Basile*, Liguori, Napoli 2006, p. 96.

<sup>17</sup> Cfr. G. Baldissone, *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Olschki, Firenze 1992, pp. 7-11.

<sup>18</sup> Cfr. M. Picone, *Autore/narratori*, in R. Bragantini e P.M. Forni, *Lessico critico decameroniano*, Bollati Boringhieri, Torino 1995, pp. 34-59: 36.

<sup>19</sup> Boccaccio, *Dec.*, IV *Introduzione*, 3.

<sup>20</sup> Cfr. G. Patota, *La grande bellezza dell'italiano*, Laterza, Roma-Bari 2015, pp. 229-231 e P. Manni, *La lingua di Boccaccio*, il Mulino, Bologna 2016, p. 133.

quelle sdrucchiole ogni volta che si sente la necessità di un'accelerazione (*cursus velox*) o di un dilatato rallentamento (*cursus tardus*) del ritmo.

Naturalmente, il *cursus* non caratterizza con la stessa intensità e coerenza tutte le sezioni dell'opera, né, all'interno di un passo, l'ornato mantiene sempre lo stesso grado di ricercatezza, ma può al contrario variare in dipendenza dal contenuto che veicola; in generale, il solco testuale della cornice – che include, oltre all'*Introduzione* e alla *Conclusione* di ciascuna giornata, anche i preamboli alle novelle – è caratterizzato da un suo lucido uso spesso congiunto ad altre figure retoriche e riprende per lo più il modello del *Proemio*. Inoltre, com'è noto, al variare della voce narrante corrisponde in molti casi un mutamento del registro e, parallelamente a questo, dell'andamento ritmico: oltre alla gravità della materia trattata, dunque, anche il tipo di narratore può in qualche modo concorrere a determinare il carattere del *cursus*.

Per comprensibili ragioni stilistiche, ai fini dell'analisi degli aspetti ritmico-retorici del *Decameron* di cui si rende conto nelle pagine che seguono, l'opera è stata suddivisa in tre sezioni, quella della cornice, quella della novella narrata e quella della novella dialogata<sup>21</sup>.

## 2. Ritmo e artifici retorici nella sezione della *Cornice*

### Il Proemio<sup>22</sup>

[1] Umana cosa è aver compassiõne degli afflitti (tr.): e come che a ciascuna persõna stea-bene (pl.), a coloro è massimamente richesto (pl.) li quali già hanno di-conforto (tr.) avuto mestiere (pl.) e hannol trovato in alcuni (pl.); fra' quali, se alcuno mai n'ebbe bisogno (pl.) o gli fu caro o già ne ricevette piacere (pl.), io sono uno di-quegli (pl.). [2] Per ciò che, dalla mia prima giovanezza (tr.) infino a questo tempo oltre modo essendo acceso stato d'altissimo e nobile amore (tr<sup>2</sup>), forse più assai che alla mia bassa condizione non-parrèbbe (tr.), narrandolo, si-richiedesse (sdr. con pent. piano), quantunque appo coloro che discreti erano (md.) e alla cui notizia pervenne io ne fossi lodato (pl.) e da molto più reputato, nondimeno mi fu egli di grandissima fatica a sofferire (tr.), certo non per crudeltà della donna amata, ma per soverchio fuoco nella mente concetto da poco regolato appetito (pl. + tr. + pl. svrp): il quale, per ciò che a niuno convenevole termine mi lasciava contento stare, più di noia che bisogno non m'era spesse volte sentir-mi facea (pl.). [3] Nella qual noia tanto refrigerio già mi porsero i piacevoli ragionamenti (sdr. con pent. piano) d'alcuno amico e le sue laudevoli consolazioni (sdr. con pent. piano), che io porto fermissima opinione (vl.) per

<sup>21</sup> Opero questa suddivisione sulla scorta di Manni, *La lingua di Boccaccio*, cit., pp. 151-58; Patota, *La grande bellezza*, cit., p. 226; L. Serianni, *Italiano in prosa*, Franco Cesati Editore, Firenze 2012, p. 39.

<sup>22</sup> I brani qui antologizzati sono tratti da G. Boccaccio, *Decameron. Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano a cura di Vittore Branca*, Accademia della Crusca, Firenze 1976.

quelle *éssere* *avenúto* (vl.) che io non sia morto. [4] Ma sì come a Colui *piácque* *il-quále* (pl.), essendo *Égli* *infiníto* (pl.), diede per legge *incommutabile* a tutte le-*cóse* *mondáne* *aver-fine* (pl. + pl. svrp), il mio amore, oltre a ogn'altro *fervente* e il quale niuna forza di *proponiménto* o *di-consíglío* o *di-vergógna* *evidénte* (tr. + tr. svrp + pl. svrp), o pericolo che *seguír-ne* *potésse* (pl.), *avéva* *potúto* (pl.) *né-rómper* *né-piegáre* (vl.), per se medesimo in processo di tempo si diminuì in guisa, che sol di sé nella mente m'ha al *présénte* *lasciáto* *quel-piacére* (pl. + tr. svrp) che egli è *usáto* *di-pórgere* (td.) a chi troppo non si mette ne' suoi più cupi *pélaghi* *navigándo* (vl.); per che, dove *faticoso* *ésser* *soléa* (pl.), ogni affanno togliendo via, *dilettevole* il sento *ésser* *rimáso* (pl.).

[5] Ma quantunque *cessáta* *sia-la-péna* (tr.), non per ciò è la *memória* *fuggíta* (pl.) de' benefici già ricevuti, *dátimi* *da-colóro* (vl.) a' quali per *benivoléza* da loro a me portata erano gravi le *míe* *fatícche* (pl.); né passerà mai, sì come io credo, se non per morte. [6] E per ciò che la *gratitudine*, secondo che io credo, *trall'altre* *virtù* è *som|ma|men|te|* *da|* *com|men|da|re|* (novenario) – e *il|* *con|tra|rio|* *da|* *bia|si|ma|re|* (novenario), per non parere ingrato ho meco stesso *propósto* *di-volére* (tr.), in quel poco che per me si può, in cambio di ciò che io ricevetti, ora che *líbero* *dir-mi-póssó* (vl.), e se non a coloro che me atarono, alli quali per *avventura* per lo lor senno o per la loro *buóna* *ventúra* (pl.) non *abisogna*, a quegli almeno a' quali fa luogo, *alcúno* *alleggiáménto* *prestáre* (tr. + pl. svrp). [7] E quantunque il mio *sostentamento*, o *conforto* che *vogliam* *dire*, possa essere e sia a' *bisognosi* assai poco, nondimeno parmi quello *doversi* *più* *tósto* *pórgere* (md.) dove il *bisógno* *apparísce* *maggióre* (pl. + pl. svrp), sí perché più utilità vi farà e sí ancora perché più vi fia *cáro* *avúto* (pl.).

[8] E chi negherà questo, quantunque egli si sia, non molto più alle *vaghe* *donne* che agli uomini *convenír* *si* *donáre* (pl.)? [9] Esse dentro a' *dilicati* *petti*, *teméndo* e *vergognándo* (tr.), *téngono* l'*amoróse* *fiámme* *nascóse* (vl. + pl.), le quali quanto più di forza abbian che le *palesi* *colóro* *il-sánno* che l'hanno *prováte* (pl. + pl.): e oltre a ciò, *ristrétte* *da'-voléri*, *da'-piacéri* (tr. + tr. svrp), *da'* *comandaménti* *de'-pádri*, *delle-mádri*, *de'-fratélli* e *de'-maríti* (pl. + tr. svrp + tr. svrp + tr. svrp), il più del tempo nel piccolo circuito delle *lóro* *cámere* *racchiúse* *dimórano* (md. + td.) e quasi *ozióse* *sedéndosi* (td.), *voléndo* e *non-voléndo* (tr.) in una medesima ora, *séco* *rivolgéndo* *divérsi* *pensiéri* (tr. + pl.), li quali non è possibile che sempre *síeno* *allégri* (pl.). [10] E se per quegli *alcúna* *malinonía* (vl<sup>2</sup>), *mossa* da *focóso* *disío* (pl.), *sopraviéne* *nelle-lor* *ménti* (vl<sup>2</sup>), in quelle conviene che con grave *nóia* *si-dimóri* (tr.), se da *nuóvi* *ragionaménti* (vl<sup>2</sup>) non è rimossa: senza che elle sono molto *men* *forti* che gli *uómini* *a* *sostenére* (vl.); il che degli *innamoráti* *uómini* *non-avviéne* (md. + vl. svrp), sí come noi possiamo *apertaménte* *vedére* (pl.). [11] Essi, se alcuna *malinonia* o *gravézza* *di-pensiéri* gli *afflígge* (tr. + pl. svrp), hanno molti modi da *alleggiare* o da *passar* *quello*, per ciò che a loro, *voléndo* *essi*, non manca l'*andare* a *torno*, *udire* e *veder* *molte* *cose*, *uccelláre*, *cacciáre*, *pescáre*, *cavalcáre*, *giucáre* o *mercatáre* (pl. + pl. svrp + tr. svrp + pl. svrp + tr. svrp): de' quali modi ciascuno ha *fórza* *di-trárre* (pl.), o *in-tútto* o *in-párte* (pl.), l'*ánimo* a sé e dal *noióso* *pensiéro* (pl.) *rimuoverlo* almeno per alcuno *spázio*

di-témpo (pl.), appresso il quale, con un módo, o con-áltro (pl.), o consolazion sopravviene o-divénta la-nóia minóre (pl. + pl. svrp).

[12] Adunque, acciò che in parte per me s'aménda il peccáto délla fortúna (pl. + pl.), la quale dove meno era di forza, sí come noi nelle dilicate dónne veggiamo (pl.), quivi più avara fu di sostegno, in soccórso e-rifúgio di quélle che-ámano (tr. + td.), per ciò che all'altre è assai l'ágo e-'l-fúso, e l'arcóláio (pl. + tr. svrp), intendo di raccontare cénto novélle (pl.), o favole o parábole o-istórie (vl.) che díre le-vogliámo (tr.), raccontate in diece giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistelenzioso tempo della passata mortalità fatta, e alcúne canzonétte (tr.) dalle predette donne cantáte, al lor-dilétto (tr.).

[13] Nelle quali novélle piacévoli (td.) e aspri cási d'amóre (pl.) e altri fortunáti avveniménti (tr.) si vederanno cosí ne' moderni témpi avvenúti cóme negli antíchi (pl. + tr.); delle quali le già dette donne, che quéste leggeránno (tr.), parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e útile consíglío potránno pigliáre (tr<sup>2</sup> + pl.), in quanto potránno cognóscere (td.) quello che sia da fuggire e che sia similmente da-seguitáre (piano con pent. piano): le quali cose senza passamento di noia non credo che póssano, interveníre (vl.). Il che se avviene, che voglia Idio che cosí sia, a Amore ne rendano grazie, il quale liberandomi da' suoi legami m'ha concesso il potere attendere, a' lor-piacéri (vl.) [*Dec.*, Proemio].

L'andamento del «pensoso e distaccato proemio»<sup>23</sup> è moderato e discreto: il periodo d'apertura è caratterizzato esclusivamente da cadenze piane, delle quali solo due di *trispondaiicus*: la prima (*compassióne degli afflitti*), collocata in corrispondenza di una pausa forte, ha una evidente funzione enfatica, dato il valore semantico delle parole che la compongono; la seconda (*hanno di-confórto*), al contrario, non è messa in rilievo dalla sospensione del flusso del discorso, bensì agevola il passaggio (accelerando un po' il ritmo) dal *planus* che la precede (*massimamente richésto*) a quello che la segue (*avúto mestière*), favorendo quindi l'avvicendamento col più cauto *planus* che chiude la prima metà del periodo (*trováto in alcúni*); dopodiché, l'eloquio procede senza intoppi fino al *planus* in clausola (*sono úno di-quégli*), preparato dai due precedenti che si intervallano a distanze quasi regolari.

Il secondo lunghissimo periodo è contornato, come il precedente, da due cadenze piane: la prima pausa che lo caratterizza è, infatti, un *trispondaiicus* (*prima giovanézza*), in corrispondenza del quale la rapida sospensione sembra essere associata ancora una volta alla necessità di sottolineare il significato delle parole (il fatto che, ancora giovanissimo, l'autore fosse stato «acceso» da un «altissimo e nobile amore», motivo della composizione dell'opera); la seconda cadenza piana corrisponde, invece, al *planus* della chiusa (*sentír-mi facéa*).

Tra la chiarezza pacata del ritmo che apre e chiude questo passo si dispiega – in tutta la sezione centrale – un dinamismo generato dall'inserimento di due

<sup>23</sup> Branca, *Boccaccio medievale*, cit., p. 50.

cadenze sdrucchiole (*nóbile amóre; discrétí érano*), di una catena di *cursus* che s'incardina nella sintassi articolata, quasi a voler riprodurre il turbamento emotivo descritto dalle parole (*ménite concétto da póco regoláto, appetíto*), e di una sequenza insolita (non rispondente, cioè, ad alcuna cadenza di *cursus*, né nella forma primaria, né tantomeno in una delle varianti secondarie) di polisillabo sdrucchiolo più pentasillabo piano (*narrándolo si-richiedésse*), riproposta anche nel periodo successivo (*piacévoli ragionaménti; laudévoli consolazióni*). Quest'ultimo, così breve e diretto, assume quasi il carattere di una frase incidentale; il ritmo, poi, ne favorisce l'immediatezza e la rapidità attraverso l'uso esclusivo di cadenze sdrucchiole, cioè dei due *veloces* (*fermíssima opinióne; éssere avenúto*) che si aggiungono ai casi particolari appena segnalati.

Da qui in avanti, a parte due *veloces* (*né-rómpere né-piegáre; pélaghi navigándo*) e un *tardus* (*usáto di-pórgere*) nel quarto periodo, un *velox* nel quinto (*dátimi da-colóro*), uno nel sesto (*líbero dir-mi-póssso*) e un *medius* nel settimo (*tósto pórgere*), il discorso procede riprendendo l'iniziale andamento piano; prevalgono, infatti, cadenze di *planus* e *trispondaicus*, tra cui s'inseriscono anche elementi in vario modo risonanti: due novenari in rima desinenziale (som|ma|men|te|da| com|men|da|re|; e il| con|tra|rio| da| bia|si|ma|re), un'anafora chiusa da un *planus* che è in rima inclusiva con il primo costituente (*per avventura per lo lor senno o per la loro buóna ventúra*) e una rima ricca tra *alleggiamento*, che chiude il periodo 6, e *sostentamento*, che apre il settimo.

Questa tendenza distesa e regolare s'interrompe con il nono periodo, caratterizzato da grande enfasi retorica: in esso le cadenze conducono un discorso forgiato di numerosi artifici e non a caso introdotto da un'interrogativa senza risposta che ha in clausola un *planus* (*convenírsi donáre*): la prima cadenza di *trispondaicus* (*teméndo e vergognándo*) produce un omeoteleuto ed è seguita da tre catene, una di *velox* + *planus* (*téngono l'amoróse fiámme nascóse*), una di *trispondaici* sovrapposti (*ristrétte da'-voléri, da'-piacéri*) e una, più lunga, di *planus* + tre *trispondaici* sovrapposti (*da' comandaménti de'-pádri, delle-mádri, de'-fratéli, e de'-maríti*), tutte caratterizzate da rime interne e, le ultime due, anche dalla iterazione della *r*.

La sequenza *medius* + *tardus* (*lóro cámere racchiúse dimórano*), interamente sdrucchiola, ha nella cadenza di *tardus* che segue (*ozióse sedéndosi*) la sua corrispondiva, mentre un omeoteleuto la lega al *trispondaicus* (*voléndo e non-voléndo*) le cui componenti sono in rima desinenziale tra loro e rimano, allo stesso modo, con il primo membro della catena successiva (*séco rivolgéndo divérsi pensíeri*); in quest'ultima, invece, la cadenza di *planus* presenta un omeoteleuto che la accorda anche all'elemento finale del periodo, l'aggettivo (ritmicamente isolato) *allegri*.

Il periodo successivo mantiene lo stesso ardito andamento del precedente. Vi compaiono tre *veloces* secondari: il primo (*alcúna malinconía*) risuona con il *planus* che lo segue (*focóso disío*), mentre il secondo (*sopraviéne nelle-lor-ménti*) e il terzo (*nuóvi ragionaménti*) sono in rima inclusiva. Questa cadenza secondaria tornerà anche nell'ultimo periodo del *Proemio* (*similménite da-seguitáre*).

Per finire, è interamente piano anche il *cursus* dell'undicesimo periodo, costituito, come quello iniziale, esclusivamente da cadenze di *planus* e *trispondaicus*,



del quale è degna di nota l'accumulazione in rima grammaticale che costituisce una catena di *plani* e *trispondaici* sovrapposti (*uccelláre, cacciaére, pescáre, cavalcáre, giucáre, o mercatáre*); nel dodicesimo e nell'ultimo, invece, il cauto andamento ritmico generale è scosso da pochi ma mirati inserti sdruciolli, atti a sottolineare alcuni elementi essenziali del discorso (*parábole o-istórie*) – come nel caso di questa cadenza di *velox*, con la quale viene finalmente presentato il contenuto dell'opera – o, come nel caso dell'ultimo *velox* (*atténdere a' lor-piacéri*), a chiudere il discorso secondo tradizione, ovvero con la cadenza che i trattatisti medievali consideravano la più adatta alle clausole.

Introduzione alla prima giornata: sei periodi iniziali

[1] Quantunque volte, graziosissime *dónne* (pl<sup>2</sup>), meco pensando riguardo quanto voi naturalmente tutte siéte *pietóse* (pl.), *tánte* *conóscó* (pl.) che la *présente ópera* (md.) al *vóstro iudício* (pl.) avrà *gráve* e *noióso* *príncipio* (pl. + pl. svrp), *si* come è la *dolorósa* *ricordazióne* (vl<sup>2</sup>) della *pestifera* *mortalità* *trapassata*, universalmente a ciascuno che quella vide o *altraménti* *conóbbe* *dannósa* (pl. + pl. svrp), la quale essa porta nella sua fronte. [2] Ma non voglio per ciò che questo di più avanti *léggere* *vi-spavénti* (vl.), quasi sempre tra' sospiri e tralle *lágri-me* *leggéndo* *dobbiáte* *trapassáre* (tr<sup>2</sup> + tr.). [3] Questo *órrido* *cominciáménto* (sdr. con pent. piano) vi fia non *altraménti* che *a'*-*camminánti* (vl<sup>2</sup>) una *montagna áspra e-érta* (pl.), presso alla quale un *bellissimo* *piáno* e *dilettevole* *sia-repósto* (pl<sup>2</sup> + vl.), il quale tanto più viene *lor* *piacevole* quanto maggiore è stata del *salire* e dello *smontáre* *la-gravézza* (tr.). [4] E *si* come la *estremità-della* *allegrézza* (tr.) il *dolóre* *óccupa* (md.), *cosí* le *miserie* da *sopravegnénte* *letizia* *sóno* *termináte* (pl. + tr.). [5] A questa *briefe* *noia* (*dico* *briefe* in quanto in poche *léttere* *si-contiéne* (vl.)) *séguita* *prestaménte* la *dolcézza* e *il* *piacére* (vl. + pl.) il quale io v'ho *davánti* *proméssó* (pl.) e che forse non sarebbe da *cosí* *fátto* *inízio* (pl.), se non si *dicéssé*, *aspettáto* (tr.). [6] E nel vero, se io potuto avessi onestamente per *altra* *párte* *menárvi* (pl.) a quello che io desidero che per *cosí* *áspro* *sentiéro* (pl.) come fia questo, io l'avrei volentier fatto: ma per ciò che, qual *fósse* *la-cagióne* (tr.) per che le cose che appresso si *leggeráno* *avvenísse* (td.), non si poteva senza questa *ramemorazion* *dimostrare*, quasi da *necessità* *constretto* a *scriverle* *mi-condúco* (vl.) [*Dec.*, Introduzione, 2-7].

Dall'andamento omogeneo del *Proemio* – che fin dall'esordio preannuncia un ritmo costantemente disteso, in cui prevalgono *plani* e *trispondaici* e le accelerazioni prodotte da cadenze sdruciole e irregolari sono per lo più una calibrata eccezione – si passa, nell'*Introduzione* alla prima giornata, a un moto più leggero e sfuggente, caratterizzato da cadenze piane che non dominano la scena, bensì si accostano con discrezione (sostenendoli e preparandoli) ai *veloces* che, in linea con le parole del narratore, sembrano voler condurre rapidamente il discorso verso il passo successivo, vale a dire verso quel «bellissimo piano e dilettevole» che si raggiunge dopo aver scalato una «montagna aspra e erta»: il piacere del racconto dopo il ricordo doloroso della «pestifera mortalità trapassata».

Il primo periodo presenta una maggioranza di *plani* (ben otto su dieci cadenze), intervallati da un *medius* (*présente ópera*) e da un *velox* secondario (*dolorosa ricordazióne*); nel periodo che segue, invece, al *trispondaicus* della chiusa (*dobbiáte trapassáre*) si giustappongono due elementi sdrucchioli: un *velox* (*léggere vi-spavénti*) e un *trispondaicus* secondario (*lágrime leggéndo*). Anche il terzo periodo ha un andamento rapido, generato dalla collocazione in apertura della sequenza polisillabo sdrucchiolo + pentasillabo piano (*órrido cominciaménto*), seguita da un ulteriore modulo pentasillabico, il *velox*<sup>2</sup> risonante, per così dire, in virtù dell'omeoteleuto che lega i suoi membri e caratterizzato anche da parità sillabica tra i suoi costituenti (*non altraménti che, a'-camminánti*).

Nel quarto periodo il *medius* (*dolóre óccupa*) separa il *trispondaicus* iniziale (*estremità-della, allegrézza*) da quello conclusivo (*sóno termináte*), mentre nel quinto la partenza accelerata dei due *veloces* (*léttere si-contiène; séguita prestaménte*) viene subito appianata dalle cadenze successive: i tre *plani* (*dolcézza e il piacére; davánti promésso; fáto inízio*) e il *trispondaicus* in clausola (*dicésse aspettáto*); infine, il sesto periodo è caratterizzato da una struttura ritmica diametralmente opposta a quella del quinto, nella quale quasi si rispecchia: le tre cadenze piane (*párte menárvi; áspro sentiéro; fósse la-cagióne*) precedono e anticipano quelle sdrucchiole, cioè il *tardus* (*si leggeránno, avveníssero*) e la cadenza finale (*scríverle mi-condúco*), che, proprio come nel *Proemio*, corrisponde a un regolarissimo *velox*.

#### Alcuni periodi descrittivi tratti dal corpo dell' *Introduzione*

##### La qualità della pestilenza narrata

[1] Dico che di tánta-eficácia (pl.) fu la qualità della pestilénzia narráta (pl.) nello appiccarsi da-úno a-áltro (pl.), che non solamente l'uómo all'uómo (pl.), ma questo, che è molto più, assai volte visibilmente fece, cioè che la cosa dell'uómo infermo stato, o morto di tale infermità, tocca da un altro animale fuori della spézie dell'uómo (pl.), non solamente della infermità il contaminasse, ma quello infra brevissimo spázio, uccidésse (pl.). [2] Di che gli occhi miei, sí come poco davanti è detto, presero tra l'altre volte un dì così fáta, esperiénza (pl.): che, essendo gli stracci d'un povero uomo da tale infermità morto gittati nella vía pública (md.) e avvenendosi a essi due porci, e quegli secondo il lor costume prima molto col grifo e poi co' denti presigli e scossigliasi alle guance, in piccola ora appresso, dopo alcúno avvolgiménto (tr.), come se veléno avesser-préso (tr.), amenduni sopra li mal tirati stracci morti cáddero in-térra (tr<sup>2</sup>) [*Dec.*, *Introduzione*, 17-18].

##### L'un fratello l'altro abbandonava

[1] E come che questi cosí variamente oppinanti non moríssero tútti (pl<sup>2</sup>), non per ciò tútti campávano (td.): anzi, infermándone di-ciascúna mólti, e in ogni-luógo (vl. + tr.), avendo essi stessi, quando sáni érano (md.), essempló dato a coloro che sáni rimanévano (piano con pol. sdr.), quasi abbandonati per tútto

languíeno (td.). [2] E lasciamo stare che l'ú|no |cit|ta|dí|no|l'ál|tro| schi|fás|se| e (endecasillabo: tr. + pl.) quá|si| ni|ú|no| vi|cí|no\_a|vés|se| (endecasillabo: pl. + pl.) dell'altro cura e i parenti insieme rade volte o non mai si visitássero\_e di- lontáno (vl.): era con sí fatto spavénto (pl.) questa tribulazione entrata ne' pétti degli\_uómini\_e delle-dónne (td. + vl. svrp), che l'un fratello l'áltro\_abbandonáva (tr.) e il zío\_il nepóte e la sorélla\_il fratélló (pl. + pl.) e spesse volte la-dónna\_il suo-marito (tr.); e, che maggior cosa è e quasi non credibile, li\_pádrí\_e le\_mádrí\_i figliuóli (pl. + pl. svrp), quasi lóro non-fóssero (td.), di visitáre\_e di-servíre schifávano (tr. + td. svrp) [*Dec.*, Introduzione, 26-27].

Nel corpo dell'*Introduzione*, il piglio ritmico a tratti si distende, le cadenze si fanno più rade o meno ricercate e alcuni accostamenti sembrano generarsi per pura casualità; nei periodi che costituiscono l'estratto *La qualità della pestilenza narrata*, per esempio, la necessità descrittiva prevale sull'accortezza formale e l'urgenza di rappresentare il dramma che fa da sfondo (e pretesto) storico e reale alla finzione del racconto lascia indietro, per un attimo, quell'incessante gioco di selezione dei vocaboli che aveva caratterizzato il *Proemio* e, di riflesso, la prima parte dell'*Introduzione*.

Il primo periodo ha un andamento piano; tuttavia le cadenze non sono distribuite in modo omogeneo, ma si concentrano nell'avvio e nella conclusione. Tra questi due momenti ritmati, cinque pause non sono scandite secondo le leggi del *cursus*: tre sono caratterizzate da un bisillabo piano (*questo; fece; stato*) e due da un vocabolo tronco (*più; infermità*). Anche nel secondo periodo manca una vera e propria regolazione ritmica: nemmeno nella chiusa, infatti, si danno cadenze. Le uniche eccezioni sono rappresentate da un *medius* e da due *trispondaici* (*vía pública; alcúno avvolgíménto; veléno avesser-préso*), che però appaiono distanti tanto nella forma quanto nel contenuto, al punto di far pensare che si siano formati casualmente.

Più ricercati sono, invece, i periodi dell'estratto *L'un fratello l'altro abbandonava*, nel quale dominano accostamenti e sequenze dal carattere piano (*l'úno cittadíno l'áltro schifasse e quasi niuno vicino avesse*) – che generano anche degli endecasillabi – o alternato, come nel caso del *tardus* che completa il *velox* nel secondo periodo (*ne' pétti degli\_uómini\_e delle-dónne*) e del *tardus* sovrapposto al *trispondaicus* in clausola (*di visitáre\_e di-servíre schifávano*). Mette inoltre conto segnalare, nel periodo d'apertura, il chiasmo che lega il *planus*<sup>2</sup> (*moríssero tútti*) al *tardus* (*tútti campávano*) corresponsivo di quello in clausola (*tútto languíeno*) e le due cadenze sdrucchiole (*sáni érano; sáni rimanévano*), anch'esse corrispondenti, che scandiscono e articolano le sezioni del discorso favorendone la comprensione e al tempo stesso emulando, attraverso il ritmo, la gestualità fisica che naturalmente lo accompagna.

Tre discorsi a confronto: Dioneo, Pampinea e il narratore

[1] E postisi nella prima giúnta\_a sedére (pl.), disse Dioneo, il quale oltre a ogni altro era piacévole giòvane\_e piéno di-mótti (td<sup>2</sup> + pl.): — Donne, il vostro senno

più che il nostro avvedimento ci ha qui guidati; io non so quello che de' vóstri pensíeri vói v'intendéte di-fáre (pl. + tr. + pl. svrp): li miei lasciai io dentro dalla porta della città allora che io con voi poco fa me ne uscì' fuori. [2] E per ciò o voi a sollazzáre e a-ridere e a cantáre (td + tr<sup>2</sup>) con meco insieme vi disponete (tanto, dico, quanto alla vostra dignità s'appartiene), o voi mi licenziate che io per li miei pensier mi ritorni e steami nella città tribolata. —

[3] A cui Pampinea, non d'altra maniera che se similmente tutti i suoi avesse da sé cacciati, liéta rispóse (pl.): — Dioneo, ottimamente parli: festevolmente viver si-vuóle (pl.), né áltra cagióné dálle tristízie ci ha fátte fuggíre (pl. + pl. + pl.). [4] Ma per ciò che le cose che sono senza modo non póssonó lungaménte duráre (vl. + pl. svrp), io, che cominciatrice fui de' ragionamenti da' quali questa cosí bella compagnia è stata fatta, pensando al continuar della nóstra letízia (pl.), estimo che di necessità sia convenire esser tra noi alcúno principále (tr.), il quale noi e onoriámo e ubidiámo cóme maggióre (tr. + pl.), nel quale ogni pensiero stea di doverci | a lietaménte vívere | dispórre (pl. sciolto + md.). [5] E acciò che ciascun pruovi il peso della sollecitudine insieme col piacere délla maggioránza (tr.) e, per conseguente da una parte e d'altra tratti, non possa chi nol pruova invidia avére alcúna (pl.), dico che a ciascuno per un giorno s'attribuisca e il péso e l'onóre (pl.); e chi il primo di noi esser debba nella elezion di noi tutti sia. [6] Di quegli che seguiranno, come l'ora del vespro s'avvicinerà, quegli o quella che a colui o a colei piacerà che quel giorno avrà avuta la signoria; e questo cotale, secondo il suo arbitrio, del tempo che la sua signoria dée bastáre (pl.), del luogo e del modo nel quale a vívere abbíamo órđini e-dispóna (tr<sup>2</sup> + vl.). —

[7] Queste parole sommaménte piáquero (md.), e a una voce lei prima del primo giórno eléssero (td.); e Filomena, córsa prestaménte a úno allóro (tr. + pl.) (per ciò che assai volte aveva udíto ragionáre di quánto onóre (tr. + pl.) le-frónđi di-quéllo eran-dégne (pl. + pl. svrp) e quanto dégno d'onóre facévano (pl. + td. svrp) chi n'era meritaménte incoronáto (tr.)), di quello alcuni rami colti, ne le fece una ghirlándá onorévole e apparénte (td. + vl. svrp); la quale, messale sópra la-téstá (pl.), fu poi mentre duró la lor compagnia manifesto segno a ciascuno altro della real signoríá e maggioránza (tr.) [Dec., Introduzione, 92-97].

Un discorso di Pampinea che conclude l'introduzione e dà inizio al 'novellare'

[1] E quivi, sentendo un soáve venticélló veníre (tr. + pl. svrp), sí come volle la lor reina, tutti sopra la verde érba si-puósero in cérchio a-sedére (td. + tr.), a' quali ella disse cosí: — Come vói vedéte (pl.), il sole è alto e il caldo è grande, né altro s'ode che le cicale su per gli ulivi, per che l'andare al presente in alcun luogo sarébbe senza-dúbbio sciocchézza (tr. + pl. svrp). [2] Qui è bello e fresco stare, e hacci, come vói vedéte (pl.), e tavoliéri e-scacchiéri (tr.), e puóte ciascúno (pl.), secondo che all'animo gli è più di piacere, dilétto pigliáre (pl.). [3] Ma se in questo il mio parer si-seguísse, non-giucándo (tr.), nel quale l'animo dell'una delle parti convien che si turbi senza troppo piacere dell'altra o di chi sta a vedere, ma novellando (il che può pórgero, | dicendo uno, a tutta la compagnia che ascólta (pl.) | dilétto (tr<sup>2</sup>sciolto.)) questa calda parte del giórno trapasserémo (piano

con pol. piano). [4] Voi non avrete compiuta ciascuno di dire una súa novellétta (tr.), che il sole fia declinátto (tr.) e il cálto mancátto (pl.), e potremo dove piú a grado vi fia andare prendéndo dilétto (pl.): e per ciò, quando questo che io dico vi-piaccia (pl.), ché disposta sono in ciò di seguíre il piacer-vóstro, facciánlo (tr. + pl. svrp); e dove non vi piacesse, ciascuno infino all'ora del vespro quello faccia che piú gli piace. — [Dec., Introduzione, 109-112].

L'impiego del *cursus* parrebbe manifestarsi con maggiore o minore intensità e ricercatezza in misura direttamente proporzionale alle intenzioni e al tono che assume chi pronuncia il discorso: dell'accuratezza ritmica insistita che caratterizza le parole del narratore si è già dato conto nell'analisi del *Proemio* e dell'*Introduzione*. L'esame del *cursus* applicato ai discorsi qui riportati, invece, pone a confronto questo stile rigoroso con quello piú immediato dei novellatori, segnatamente del primo a prendere la parola, Dioneo, e della regina della Prima giornata, Pampinea.

Ad aprire il discorso con ritmo calibratissimo è il narratore, il quale introduce la figura del novellatore tramite due cadenze sequenziali: un *tardus* secondario (*piacévole giovane, e*) che si risolve in un *planus* regolare (*piéno di-mótti*) il quale, a sua volta, porge il turno a Dioneo. Il discorso di Dioneo inizia con un'apostrofe e prosegue senza particolari accorgimenti ritmici: in nessuna delle tre pause forti, infatti, si riscontrano cadenze, mentre sono degne di nota le due catene di *cursus* in cui si inscrivono anche altre figure di suono quali l'allitterazione della *v* (*vóstri pensíeri vói v'intendéte di-fáre*) – riproposta anche piú avanti, in modo analogo, nel turno di Pampinea (*festevolménte viver si-vuóle; dovérci a lietamén-te vivere dispórre*) – e la consonanza della *r* (*sollazzáre, e a-rídere, e a cantáre*).

Leggermente piú ricercato appare l'eloquio della regina, che, tanto nella risposta a Dioneo quanto (e forse ancor di piú) in *Un discorso di Pampinea*, presenta una notevole frequenza di cadenze, la quale, pur essendo manifestamente inferiore a quella che caratterizza la lingua del narratore, esibisce un maggiore sforzo di accuratezza rispetto al piú modesto discorso di Dioneo che, non a caso, è notoriamente il custode dello spirito comico dell'opera, il novellatore dal tono piú scanzonato e irriverente<sup>24</sup>. In particolare, vale la pena segnalare – oltre al poliptoto e alla figura etimologica nel quarto periodo di *Un discorso di Pampinea* (*piaccia, piacesse, piace | piacer*) e, piú in generale, alla corrispondenza di cadenze, rime e allitterazioni – due originali cadenze sciolte: nel quarto periodo di *Tre discorsi a confronto*, il *planus* in chiusa i cui membri sono separati da un *medius* (*dovérci | a lietamén-te vivere | dispórre*), che genera una tmesi tra il servile e l'infinito efficace anche dal punto di vista sonoro per la ridondanza delle liquide e delle dentali, e, nel terzo periodo di *Un discorso di Pampinea*, il *trispoudaicus* secondario sospeso da una sequenza chiusa in *planus* (*il che può pórger, | dicendo uno, a tutta la compagnía che, ascólta | dilétto*).

<sup>24</sup> Cfr. R. Fedi, *Il regno di Filostrato. Natura e struttura della Giornata IV del «Decameron»*, «Italian Issue», CII (1), 1987, pp. 39-54: 49 e F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, il Mulino, Bologna 1990, p. 237.

3. Il *cursus* nelle sezioni narrative

Tra il ritmo misurato che caratterizza il *Proemio*, prodotto, come abbiamo visto, da accurate scelte lessicali e sintattiche, e quello più spontaneo con cui (e in cui) si compiono i racconti, la differenza è riscontrabile già a una rapida occhiata: nel cuore della narrazione, le cadenze di *cursus* certamente non mancano, ma sono ben lontane dal generare accostamenti puntuali di aggettivi, gerundi o participi a sostantivi ricercati o dotti (*pélaghi navigándo; memória fuggíta*), di elementi rimanti fra loro, risonanti o in parità sillabica (*teméndo\_e vergognándo; hánno di-confórto | avúto mestiére; ricevétte piacére | io sono\_úno di-quégli*). Sono altresì lontane dalla creazione di strutture ritmate solidamente incatenate dal senso prima e ancor più che dal suono (*téngono l'amoróse fiámme nascóse*).

Lo stile narrativo diverge, del resto, anche da quello che caratterizza i discorsi della regina Pampinea, che sono, come abbiamo visto, più vicini a quelli del narratore, mentre è assimilabile ai concisi turni di parola di Dioneo che, già nella sezione della cornice, parrebbero in qualche modo anticiparne l'andamento ritmico più naturale e spontaneo.

Un fornaio e un cuoco a confronto: dalle novelle 2 e 4 della VI giornata

## Cisti Fornaio

[1] Dico adunque che, avendo Bonifazio papa, appo il quale messer Geri Spina fu in grandissimo státo (pl<sup>2</sup>), mandati in Firenze certi suoi nóbili\_ambasciadóri (vl.) per certe sue bisogne, essendo essi in casa di messer Géri smontáti (pl.), e egli con loro insieme i fatti del Pápa trattándo (pl.), avvenne che, che se ne fósse cagióné (pl.), messer Geri con questi ambasciadori del Papa tutti a pié quasi ogni mattina davanti a Santa Maria Úghi passávano (td.), dove Cí|sti| for|ná|io\_ il| suo| fòr|no| a|vé|va\_e| (endecasillabo) per|so|nal|mén|te| la|\_sua\_ár|te\_es|ser|cé|va| (endecasillabo) (pl. + pl. + pl. + pl. svrp). [2] Al quale quantunque la fortuna arte assai umile dáta avésse (pl.), tanto in quella gli era státa benígna (pl.), che egli n'era ricchíssimo divenúto (vl.), e senza volerla mai per alcuna áltra\_ abbandonára splendidíssimaménte vivéa (tr. + pl.), avendo tra l'altre sue buone cose sempre i miglióri vini-biánchi\_e vermígli (tr. + pl. svrp) che in Firenze si trovássero\_o nel-contádo (vl.) [Dec., VI 2, 8-9].

## Chichibio

[1] Tacevasi già la Lauretta e da tutti era stata sommaménte commendáta la-Nónna (tr. + pl. svrp), quando la reina a Neifile impose che seguitasse; la qual disse:  
— Quantunque il prónto ingégno (pl.), amorose donne, spesso parole presti e-útili e-bélle (tr<sup>2</sup>), secondo gli accidénti\_a' dicitóri (tr.), la fortuna ancora, alcuna volta aiutatrice de'-paurósi (tr.), sopra la lor lingua subitamente di quelle pone che mai ánimo riposáto (vl.) per lo dicitore si sarébbe sapúte trováre (pl. + pl. svrp): il che io per la mia novella intendo di dimostrarvi.

[2] Currado Gianfigliuzzi, sí come ciascuna di voi e udíto e-vedúto puóte avére (tr. + tr. svrp), sempre della nostra città è stato notábile cittadino (vl.), liberále, e magnífico (td.), e vita cavallerésca tenéndo (pl.) continuamente in cani e in uccelli s'è dilettao, le sue ópere maggióri (tr<sup>2</sup>) al presente lasciando stare. [3] Il quale con un suo falcone avendo un dì presso a Peretola una gru ammazzata, trovandola grássa e-gióvane (td.), quella mandò a un suo buon cuoco, il quale era chiamáto Chichibío e éra viniziáno (tr. + tr.); e si gli mandò dicendo che a cena l'arostisse e governássela béne (pl<sup>2</sup>). [4] Chichibio, il quale come nuovo bergolo era cosí pareva, acconcia la gru, la mise a fuoco e con sollecitudine a cuocer la cominciò. [5] La quale essendo già presso che cotta e grandissimo odor venendone, avvenne che u|na| fe|mi|net|ta| dél|la| con|trá|da| (endecasillabo: pl.), la qua|le| Bru|net|ta| é|ra| chia|má|ta| (endecasillabo: pl.) e di cui Chichibio era fóрте, innamoráto (tr.), entrò nella cucina, e sentendo l'odor della gru e veggendola pregò caramente Chichibio che ne le desse una coscia. [6] Chichibio le rispóse cantándo e-dísse (pl. + pl. svrp): «Voi non l'avri da mi, donna Brunetta, voi non l'avri da mi». [7] Di che donna Brunetta esséndo turbáta, gli-dísse (pl. + pl. svrp): «In fé di Dio, se tú-non la-mi-dái (tr.), tu non avrai mai da me cósa che-ti-piáccia (tr.)», e in briève le-paróle furon-mólte (tr. + tr. svrp); alla fine Chichibio, per non crucciare la sua donna, spiccata l'una delle cosce alla gru, gliele diede. [*Dec.*, VI 4, 2-9]

La sequenza *Cisti Fornaio*, da *Dec.* VI 2, rappresenta il momento in cui il novelliere dà avvio alla narrazione dopo aver concluso il rituale discorso introduttivo alla brigata; il primo periodo, infatti, risente ancora del tono mediamente sostenuto del precedente ed è caratterizzato da un alternarsi di cadenze piane e sdruciole, distribuite nel testo a distanze regolari, che confluiscono, in chiusa, nella bellissima catena di *plani* costituita da una coppia di endecasillabi, da una figura etimologica e da una rima (*Cisti fornáio il suo fóрно avéva e personalménte la-sua arte essercéva*). Un ritmo simile è mantenuto anche nel secondo periodo, caratterizzato da un andamento prevalentemente piano, che però viene spezzato e interrotto a metà da un *velox* isolato (*ricchíssimo divenúto*).

Con i periodi (qui non riportati) che seguono il passo sopra antologizzato si entra nel vivo della narrazione, e l'attenzione agli artifici ritmico-sonori o semantici della retorica si affievolisce; le cadenze di *cursus* divengono più rade e, quando presenti, tradiscono accostamenti casuali, prodotti dalla vicinanza di verbi e sostantivi che hanno prima di tutto una funzione descrittiva e narrativa: servono, cioè, a presentare il susseguirsi degli eventi. La necessità di riprodurre aspetti del reale sembra prevalere sulla piacevolezza dell'eloquio che invece, come abbiamo visto, assume un ruolo di primo piano nella sezione della cornice.

Nella sequenza *Chichibio*, tratta dalla celebre quarta novella della sesta giornata, è evidente il passaggio di turno dal narratore di primo grado a quello di secondo grado, Neifile. In entrambe le brevissime sezioni introduttive, le cadenze si danno con una certa regolarità e coerenza: basti, a titolo d'esempio, la corrispondenza tra *trispondaici* nel primo periodo, che coincide con l'apertura del turno di Neifile (*accidénti a' dicitóri; aiutatrice de' paurósi*). Per il resto (cioè

in relazione alla narrazione vera e propria), vale quanto già detto in riferimento alla sequenza *Cisti fornaio*, tranne che per il secondo periodo – in cui si condensano cadenze ricercate forse in ragione della funzione introduttiva del passo – e per il sesto, in cui si riscontrano due endecasillabi, rimanti internamente e cadenzati in *planus* (*una feminetta délla contráda; la quale Brunetta éra chiamáta*), e due *trispondaici* in parità sillabica (*tú-non la-mi-dái = cósa che-ti-piáccia*), evidentemente usati in funzione caricaturale.

Giornata IV, novella 1: la narrazione di Filostrato e il discorso di Ghismunda

La narrazione di Filostrato

[1] Tancredi, príncipe di-Salérno (vl.), fu signore assái umáno (pl.) e di benígno ingégno (pl.), se egli nell'amoroso sangue nella sua vecchiézza non-s'avésse le-máni bruttáte (tr. + pl.); il quale in tutto lo spazio della sua vita non ebbe che una figliuóla (pl.), e più felice sarebbe stato se quella avúta non-avésse (tr.). [2] Costei fu dal padre tanto teneraménte amáta (pl.), quanto alcuna altra figliuóla da-pádre fósse giammái (pl. + pl.): e per questo ténero amóre (tr<sup>2</sup>), avendo ella di molti anni avanzata l'età del dovère avére avúto marito (pl. + pl.), non sappiendola da sé partire, non la maritava: poi alla fine a un figliuolo del duca di Cápova dátala (td<sup>2</sup>), poco tempo dimoráta con-lúi (pl.), rimáse védova e al pádre tornóssi (md. + pl.). [3] Era costei bellíssima del-córpo e del-víso (tr<sup>2</sup> + pl. svrp) quanto alcuna áltra fémina fosse-mái (md. + vl. svrp), e gióvane e-gagliárda e-sávia (vl. + pl. svrp) più che a donna per avventura non si richiedea. [4] E dimorando col ténero pádre (pl<sup>2</sup>), sí come gran donna, in molte dilicatezze, e veggéndo che il-pádre (pl.), per l'amor che égli le-portáva (tr.), poca cura si dava di più maritarla, né a lei onesta cosa pareva il richiedernelo, si pensò di volére avére (pl.), se ésser potésse (pl.), occultaménte un valoróso amánte (tr. + pl. svrp) [*Dec.*, IV 1, 3-5].

Il discorso di Ghismunda

[1] Ghismunda, udendo il padre e conoscendo non solamente il suo segreto amore ésser discopérto (tr.) ma ancora préso Guiscárdo (pl.), dolore inestimabile senti e a mostrarlo con romóre e con-lágrime (td.), come il più le fémine fánno (pl<sup>2</sup>), fu assai vólte vicína (pl.): ma pur questa viltà vincendo il suo ánimo altiéro (tr<sup>2</sup>), il viso suo con meravigliosa forza fermò, e seco, avanti che a dovere alcun priego per sé porgere, di più non stare in víta dispóse (pl.), avvisando già esser morto il suo Guiscardo.

[2] Per che, non come dolénte fémina o riprésa del-suo-fállo (md. + tr.), ma come non curánte e valorósa (tr.), con asciutto víso e apérto (pl.) e da niuna páрте turbáto (pl.) così al padre disse: «Tancredi, né a-negáre né a-pregáre son-dispósta (tr. + tr. svrp), per ciò che né l'un mi varrebbe né l'altro vóglío che-mi-vágliá (tr.); e oltre a ciò in niuno atto intendo di rendermi benivola la tua mansuetúdi-ne e-'l-tuo amóre (vl.): ma, il véro confessándo (tr.), prima con vére ragióni (pl.) difender la fama mia e poi con fatti fortíssimaménte seguíre (pl.)



la grandézza dell'ánimo mío (td. + pl<sup>2</sup> svrp). [3] Egli è il vero che io ho amáto e-ámo Guiscárdo (pl. + pl. svrp), e quanto io viverò, che sarà poco, l'amerò, e se appresso la morte s'ama, non mi rimarrò d'amarlo: ma a questo non m'indusse tanto la mia femminile fragilità, quanto la tua sollecitudine del maritarmi e la virtù di lui. [4] Esser ti dovè, Tancredi, manifesto, essendo tu di carne, aver generata figliuóla di-cárne, e non-di-piétra o di-férro (pl. + tr. svrp + tr. svrp); e ricordár-ti dovévi e-déi (pl. + pl. svrp), quantunque tu ora sie vecchio, chenti e quali e con che forza véngano le-léggi délla giovanézza (tr<sup>2</sup> + tr.): e come che tu, uomo, in parte ne' tuoi migliori anni nell'ármí, essercitáto ti-síi (tr. + pl. svrp), non dovévi di-méno conóscere (pl. + td. svrp) quello che gli ozii e le delicatezze possano ne' vecchi non che ne' giovani. [5] Sono adunque, si come da te generáta, di-cárne (pl.), e si póco vivúta (pl.), che ancor son giovane, e per l'una cosa e per l'altra piena di concupiscibile disidéro (vl.), al quale maravigliosissime forze hanno date l'aver già, per essere státo maritáta (tr.), conosciuto qual piacer sia a cosí fatto disidero dar compimento. [6] Alle quali forze non potendo ío resistere (td.), a seguir quello a che elle mi tiravano, si come gióvane e fémina (td<sup>2</sup>), mi dispósi e innamorá'mi (tr.). [7] E certo in questo opposi ogni mia vertù di non volere a te né a me di quello a che natural peccáto mi-tiráva (tr.), in quanto per me si potésse operáre (tr.), vergogna fare [*Dec.*, IV 1, 30-35]

Nelle sezioni narrative più ricercate, vale a dire quelle in cui il tono si eleva congiuntamente all'innalzarsi della gravità della materia trattata e della condizione socioculturale dei personaggi, le cadenze compaiono con una certa regolarità e coerenza strutturale, rafforzate e sostenute da numerose altre figure retoriche.

In questi casi, le cadenze spesso si formano su una serie di accostamenti tipologici, veri e propri moduli formulari rintracciabili anche in altri passi analoghi della stessa opera o di opere diverse: è il caso, ad esempio, della sequenza aggettivo + sostantivo (*benígnó ingégno; ténero amóre; ténero pádre; valoróso amánte; dolénte fémina*), di accumulazioni o dittologie aggettivali (*gióvane e-gagliárda e-sávia; curánte e valorósa*), del modulo avverbio o sostantivo + infinito, participio o gerundio (*teneraménte amáta; témpo dimoráta; véro confessándo; fortissimaménte seguíre*) o della coppia di sostantivi (o di aggettivo e sostantivo) intervallati dalle preposizioni *di* o *da*, semplici o articolate (*préncipe di-Salérno; figliuóla da-pádre; bellíssima del-córpo e del-víso; figliuóla di-cárne e non-di-piétra o-di-férro*).

Nella sequenza *La narrazione di Filostrato*, che riporta il momento introduttivo del racconto, il narratore indulgia sulla presentazione e sulla caratterizzazione dei personaggi: di Tancredi vengono segnalate in primo luogo la nobiltà d'animo e l'umanità in due *plani* (*assái umáno; benígnó ingégno*); più avanti, in apertura del terzo periodo, lo stesso procedimento descrittivo è applicato alla figura di Ghismunda, presentata attraverso una catena di *trispondaicus* secondario e *planus* sovrapposti, che ne esalta le qualità esteriori (*bellíssima del-córpo e del-víso*), e per mezzo di una terna di aggettivi in *velox* e *planus* sovrapposti, che si riferisce, invece, alle caratteristiche del suo spirito (*gióvane e-gagliárda e-sávia*). Mette altresì conto segnalare la corrispondenza strutturale riscontrabile tra la catena di *plani* (*figliuóla da-pádre fósse giammái*), che descrive l'unicità del «te-

nero amore» paterno di Tancredi per Ghismunda, e la catena di *medius* e *velox* sovrapposti (*áltra fémina fosse-mái*) che, analogamente alla precedente, insiste sulla singolarità della bellezza della protagonista.

Il monologo di Ghismunda – qui riportato solo in parte nell'estratto intitolato *Il discorso di Ghismunda* – si colloca perfettamente sulla linea stilistica del narratore che, come abbiamo visto, marca il *Proemio* e le sezioni introduttive di ciascuna giornata e novella. In questo caso è la narrazione di Filostrato a preparare l'ingresso della voce della protagonista, alla quale viene poi concesso un consistente spazio drammatico, necessario a disvelare – in modo ancor più autentico e realistico di quanto non potesse il tramite del racconto – i sentimenti e le emozioni alberganti in quell'animo femminile.

Il primo periodo è fitto di cadenze prevalentemente piane, tra le quali s'inserisce – quasi a sospendere per un istante il generale andamento cauto – un bellissimo *tardus* (*con romóre, e con-lágrime*), richiamato poco più avanti da un *trispondaicus* secondario e assonante (*ánimo altiéro*). Insieme alle leggi del *cur-sus*, concorrono a elevare il tono del discorso – già preannunciato dalla rima in apertura (*udendo il padre e conoscendo*) – anche le insistite allitterazioni, collocate a distanze regolari e prevalentemente su coppie di parole (*femine fanno; vólte vícina; viltà vincendo; forza fermò; priego per sé porgere*).

Il turno di Ghismunda è anticipato, nel secondo periodo, da una sequenza particolarmente rilevata sul piano stilistico, caratterizzata da una catena di *medius* e *trispondaicus* creata su un modulo di aggettivo e sostantivo (*dolénte fémina o riprésa del-suo-fállo*) e semanticamente completata dal *trispondaicus* su ditologia aggettivale che segue (*curánte e valorósa*) e da un *planus* coincidente con un'epifrasi (*con asciutto víso e apérto*). Un andamento analogo caratterizza, in generale, tutto il monologo, che esibisce un ritmo generalmente piano, variato solo da un *velox* (*mansuetúidine e-'l tuo amóre*) e una catena di *tardus* e *planus* nel periodo 2 (*grandézza dell' ánimo mío*), da un *trispondaicus*<sup>2</sup> (*véngano le-léggi*) e da un *tardus* (*di-méno conóscere*) nel quarto e da un *velox* (*concupiscibile disidéro*) e un *tardus* secondario (*gióvane e fémina*) nel quinto; non mancano *plani* e *trispondaici* generati su altrettante figure di parola, quali la paronomàsia (*vóglío che-mi-vágliá*) e i poliptòti (*amáto e-ámo, amerò, ama, amarlo; dovévi e-déi*).

#### 4. Il ritmo delle sezioni dialogiche

Dalla novella della I giornata: il dialogo tra Ser Ciappelletto e il frate

[1] Al quale ser Ciappelletto, che mai confessato non s'era, rispose: «Padre mio, la mia usanza suole essere di confessarsi ogni settimana almeno una volta, senza che assai sono di quelle che io mi confesso più; è il vero che poi che io infermai, che son passati da otto dì, io non mi confessai tanta è stata la noia che la infermità m'ha data».

[2] Disse allora il frate: «Figliuol mio, bene hai fatto, e così si vuol fáre perinnanzi (tr.); e veggio che, poi si spésso ti-conféssi (tr.), poca fatica avrò d'udire o di dimandare».

[4] Disse ser Ciappelletto: «Messer lo frate, non dite così: io non mi confessai mai tante volte né si spesso, che io sempre non mi voléssi confessare (tr.) generalmente di tutti i miei peccati che io mi ricordassi dal dì che io nacqui infino a quello che confessato mi-sóno (pl.); e per ciò vi priego, padre mio buono, che così puntalmente d'ogni cosa mi domandiate come se mai confessato non-mi-fóssi (tr.); e non mi riguardate perché io infermo sia, ché io amo molto meglio di dispiacere a queste mie carni che, facendo agio loro, io facessi cosa che potesse éssere perdizióne dell'ánima (md. + td.) mia, la quale il mio Salvatore ricomperò col suo prezioso sangue».

[...]

[5] Al quale ser Ciappelletto sospirando rispose: «Padre mio, di questa parte mi vergogno io di dirvene il vero temendo di non peccare in vanagloria (tr.)».

[6] Al quale il santo frate disse: «Di sicuramente, ché il vero dicendo né in confessione né in altro atto si peccò giammai».

[7] Disse allora ser Ciappelletto: «Poiché voi di questo mi fate sicuro (pl.), e io il vi dirò: io son così vergine come io uscì del corpo della mamma mia».

[8] «Oh, benedetto sie tu da Dio!» disse il frate «come bene hai fatto! e, faccendolo, hai tanto più meritato, quanto, volendo, avevi più d'albitrio di fare il contrario che non abbiám noi e qualunque altri son quegli che sotto alcuna régola son-constrétti (md. + vl. svrp)» [Dec., I 1, 32-35; 37-40].

Attraverso l'espedito del dialogo, la voce narrante può talvolta passare dal secondo al terzo grado: è il caso, ad esempio – per rimanere nella prima giornata – del giudeo Melchisedech che racconta al Soldano la novella dei tre anelli (*Dec.* I, 3); in casi come questo, il momento dialogico sembra assumere una mera funzione di apertura e preparazione per la presa di turno da parte del personaggio che, da quel momento e fino alla conclusione del suo racconto, assume il ruolo temporaneo di narratore<sup>25</sup>. Dal punto di vista strutturale e formale (e dunque dal punto di vista ritmico), passaggi di questo genere di norma non divergono da quelli che qui ho incluso e descritto nel paragrafo dedicato alla novella narrata.

Franco Fido ritiene che anche i turni di Ser Ciappelletto, nel dialogo in cui racconta al frate (e ai fratelli usurai che ascoltano di nascosto) la storia della sua santa vita, siano dei momenti narrativi di terzo grado<sup>26</sup>. Eppure in questi passaggi la frequenza delle cadenze di *cursus* è decisamente inferiore rispetto a quella che si registra nelle parti narrate: è praticamente nulla quando i turni di parola sono brevi e si alternano in maniera serrata, e ponderata in quelli più lunghi, nei quali le cadenze si trovano solo laddove si rende necessaria, per fini suasori, una chiusa ad effetto.

Nell'estratto, per esempio, non vi sono cadenze nella prima battuta del moribondo protagonista, mentre, al contrario, nella risposta del frate si trovano due cadenze regolari di *trispondaicus* (*fáre per-innánzi; spéssu ti-conféssi*) e una sequenza allitterante in chiusa (*d'udire o di dimandare*). Segue la replica di Ciap-

<sup>25</sup> Cfr. Fido, *Architettura*, in Bragantini, Forni, *Lessico critico decameroniano*, cit., pp. 13-33; in part. p. 17.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

pelletto, che, questa volta, non manca di fregiarsi – insistendo con un poliptoto sul dovere cristiano della confessione (*confessai; confessare; confessato*), che tra l'altro si lega a quello snocciolato tra il primo e il secondo periodo (*confessato, confessarsi, confesso, confessai, confessi*) – di tre cadenze piane, un *planus* e due *trispondaici* (*voléssi confessáre; confessáto mi-sóno; confessáto non-mi-fóssi*) allitteranti nella doppia *s*, certo legate da un rapporto di corresponsività e funzionali all'intento suasorio e manipolatorio del discorso, proprio come la catena di *medius* e *tardus* che segue (*potésse éssere perdizióne dell'ánima*), attraverso le cui parole Cepparello ostenta la retorica del buon cristiano che finge di essere. Sulla stessa linea si colloca il *trispondaicus* con cui si chiude il turno successivo (*peccáre in vanaglória*) e attraverso il quale il mentitore dimostra ancora una volta al frate di esser un buon fedele, consapevole e pentito per i tanti peccati commessi.

Nessuna cadenza orna la conseguente e brevissima risposta del frate né la risposta di Cepparello, nella quale il *planus* (*fáte sicúro*) si dà evidentemente per pura casualità. L'ultima battuta del primo, per finire, è ornata in chiusa da una sequenza sdrucchiola di *medius* e *velox* sovrapposti (*alcúna régola son-constrétti*), che, in perfetto accordo con l'affettata sentenziosità del passo, per un attimo dilata gravemente il ritmo, per poi chiuderlo in accelerazione.

## 5. Conclusione

La prosa del *Decameron* esibisce chiare tracce del contatto del suo autore con le arti del dettato, tracce che affiorano, qua e là, ora sul piano dell'invenzione, ora nella disposizione e nell'eloquio<sup>27</sup>. In questa breve indagine, sono stati messi in luce gli aspetti relativi alla *pronuntiatio*, cioè alla «capacità di regolare in modo gradito la voce, l'aspetto, il gesto»<sup>28</sup>: l'antica origine dell'artificio retorico del *cursus* risiede nella naturale propensione degli oratori greci a cadenzare ogni pausa dei loro discorsi con il ritmo delle ultime due, tre o quattro parole; una prassi che, come abbiamo visto, garantiva al respiro gli spazi necessari durante la declamazione, rendendola, al tempo stesso, più accattivante e gradevole all'ascolto<sup>29</sup>.

Il *Decameron* è una raccolta di novelle e la novella è un genere narrativo il cui statuto è fortemente legato all'oralità, al punto tale da imporsi sulla pagina per il tramite di una voce (o di una pluralità di voci) che si fa scrittura, conducendo ininterrottamente la narrazione<sup>30</sup>: nella sezione della cornice (*Proemio, Conclusione dell'autore*, introduzioni, preamboli e conclusioni delle novelle) e nei monologhi più sostenuti pronunciati da personaggi interni al racconto, Boccaccio mima, per così dire, la declamazione orale della narrazione, tenta di riprodur-

<sup>27</sup> Cfr. F. Guardiani, *Boccaccio dal «Filocolo» al «Decameron»: variazioni di poetica e retorica dall'esame di due racconti*, «Carte italiane. A Journal of Italian studies», 7, 1986, pp. 28-46, alle pp. 29-30.

<sup>28</sup> B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Firenze 2018 (ed. orig. 1988), p. 82.

<sup>29</sup> Cfr., in questo studio, le nn. 11 e 16.

<sup>30</sup> Sulla fenomenologia del processo di transizione dall'oralità alla scrittura, cfr. Alfano, *Nelle maglie della voce*, cit.

re sul testo scritto l'ideale pronuncia oratoria di cui esso è testimone: realizza, in altre parole, una «pura e semplice “registrazione” di reali *performances*»<sup>31</sup>.

In questo senso, allora, la funzione del *cursus* parrebbe essere quella di soddisfare una necessità mimetica, prima e ancor più che formale o stilistica, e la sua presenza nel tessuto prosastico – per la quale non sempre è rintracciabile un disegno esplicito o una chiara volontà autoriale – potrebbe a mio avviso essere spiegata come il risultato di un connubio: raziocinio e tecnica, da un lato, e trasporto musicale ovvero istintiva e inconsapevole «memoria acustica»<sup>32</sup> dei ritmi della prosa d'arte, dall'altro.

Le cadenze ritmiche, infatti, sono sì riprese fedelmente dal latino e trasposte nel volgare in tutte (o quasi) le occorrenze possibili, ma vengono impiegate con maggiore libertà rispetto alle norme dei *dictatores*: nel ricercare l'equilibrio e l'armonia dei suoi membri sintattici, Boccaccio ripete lo spirito degli insegnamenti medievali, talvolta seguendone i precetti (in chiusa di periodo prevalgono decisamente *plani* e *veloces*, nel mezzo non è infrequente trovare il *medius*, mentre sono evitate le catene di polisillabi sdrucchioli e i monosillabi in chiusa, proprio come suggeriva Alberto da Morra), talaltra generando, chissà se volontariamente o per puro caso, nuovi stilemi (le catene di cadenze sovrapposte, le clausole incastonate su dittologie o accostamenti misurati di aggettivi, gerundi, participi a sostantivi ricercati o su altre figure di suono e significato).

Tutto questo, credo, meriterebbe maggiore spazio d'indagine, al fine di osservare – nella duplice ottica della modellizzazione linguistica e letteraria del *Decameron* e del processo di trasferimento dei modi della narrazione orale nella scrittura – la presenza del *cursus* nella narrativa volgare successiva a Boccaccio, anche nel tentativo, ancora inesplorato, di delineare una storia dell'evoluzione e della trasformazione di questo artificio retorico-ritmico attraverso i secoli.

#### Glossario e prospetto delle sigle e dei segni

*Cadenza corrisponsiva*<sup>33</sup> = cadenza che presenta analogie ritmico-foniche, di contenuto e/o posizione con un'altra cadenza (o più di una) che richiama o riprende, per l'appunto rispondendole.

*Cadenza secondaria*<sup>34</sup> = cadenza derivata da una sorta di slittamento dei limiti delle parole che la compongono rispetto a quella primaria corrispondente, ma costituita dallo stesso numero di sillabe atone interposte tra le due toniche:

<sup>31</sup> Battaglia Ricci, *Boccaccio*, cit., p. 139.

<sup>32</sup> D. Romei, *La “maniera” romana di Agnolo Firenzuola (dicembre 1524-maggio 1525)*, Edizioni centro 2P, Firenze 1983, p. 41.

<sup>33</sup> Accolgo questa definizione sulla scorta di Ceci, *Il ritmo delle orazioni di Cicerone*, cit., p. 7.

<sup>34</sup> Accolgo questa variante sulla scorta della tesi di dottorato di Gudrun Lindholm, *Studien zum mittellateinischen Prosarhythmus: seine Entwicklung und sein Abklingen in der Briefliteratur Italiens*, Almqvist & Wiksell, Stoccolma 1963, in part. pp. 39-54, la quale ha fatto sua l'ipotesi già sostenuta a suo tempo da Wihlelm Meyer. La studiosa ammette, per le cadenze in

*planus*: x o | o x o → *planus*<sup>2</sup>: x o o ÷ x o  
*tardus*: x o | o x o o → *tardus*<sup>2</sup>: x o o ÷ x o o  
*trispindaicus*: x o | o o x o → *trispindaicus*<sup>2</sup>: x o o ÷ o x o  
*velox*: x o o | o o x o → *velox*<sup>2</sup>: x o ÷ o o o x o

*Cadenza sovrapposta* = cadenza il cui primo membro coincide con il secondo membro della cadenza che la precede e con la quale forma una catena di *cursus*. Esempio: *gráve e noióso princípío* (*gráve e noióso*: *planus*; *noióso princípío*: *planus* sovrapposto).

*md.* = *medius*: cadenza costituita da un polisillabo piano e da un trisillabo sdruc-ciolo, secondo lo schema ritmico x o | x o o. Esempi: *áltra fémina*; *discréti érano*.

*pl.* = *planus*: cadenza costituita da un polisillabo piano e da un trisillabo piano, secondo lo schema ritmico x o | o x o. Esempi: *fiámme nascóse*; *memória fuggíta*.

*pl*<sup>2</sup> = *planus* secondario: cadenza costituita da un polisillabo sdruc-ciolo e da un bisillabo piano, secondo lo schema x o ÷ x o. Esempi: *ténero pádre*; *graziosíssime dónne*.

*td.* = *tardus*: cadenza costituita da un polisillabo piano e da un quadrisillabo sdruc-ciolo, secondo lo schema ritmico x o | o x o o. Esempi: *tútti campávano*; *novélle piacévoli*.

*td*<sup>2</sup> = *tardus* secondario: cadenza costituita da un polisillabo sdruc-ciolo e da un trisillabo sdruc-ciolo, secondo lo schema ritmico x o o ÷ x o o. Esempi: *gióvane e fémina*; *piacévole jóvane*.

*tr.* = *trispindaicus*: cadenza costituita da un polisillabo piano e da un quadrisil-labo piano, secondo lo schema ritmico x o | o o x o. Esempi: *príma giovanézza*; *dobbíate trapassáre*.

latino, tutte le varianti che si generano spostando i limiti di entrambe le parole: per il *planus*, ad esempio, accoglie quattro forme, secondo i tipi *illum dedúxit*, *vineam nóstram*, *néc impe-trávi* ed *èxaudiétis*. Non credo, tuttavia, che si possa fare altrettanto per la lingua italiana: sono sicuramente da escludere, per esempio, l'ipotetica variante del *medius* (x ÷ o x o o o) così come le poco plausibili terze varianti del *planus* (x ÷ o o x o) e del *tardus* (x ÷ o o x o o), che presenterebbero, nel primo membro, o un monosillabo non accentato (che pertanto non può coincidere con una sillaba tonica perché ritmicamente si appoggia al vocabolo che segue o a quello che precede) oppure uno accentato (ovvero una voce tronca) che però mi pare non corrisponda perfettamente al ritmo generato dalla prima sillaba tonica della cadenza, essen-do il suo accento più forte oltreché lievemente sospensivo. Per finire, è molto difficile, seb-bene plausibile, che occorran cadenze corrispondenti alle terze varianti del *velox* (x o o o ÷ o x o) e del *trispindaicus* (x o o o ÷ x o), mentre possono senz'altro darsi cadenze costruite su un unico vocabolo, cioè considerando al tempo stesso l'accento tonico e il secondo accento.

*tr*<sup>2</sup> = *trispondaicus* secondario: cadenza costituita da un polisillabo sdrucchiolo e da un trisillabo piano, secondo lo schema ritmico x o o ∷ o x o. Esempi: *útile consíglío*; *bellíssima del-córpo*.

*vl* = *velox*: cadenza costituita da un polisillabo sdrucchiolo e da un quadrisillabo piano, secondo lo schema ritmico x o o | o o x o. Esempi: *pélaghi navigándo*; *téngono l'amoróse*.

*vl*<sup>2</sup> = *velox* secondario: cadenza costituita da un polisillabo piano e da un pentasillabo piano, secondo lo schema ritmico x o ∷ o o o x o. Esempi: *nuóvi ragiónaménti*; *alcúna malinconía*.

*svrp.* = sovrapposto: sta a indicare la cadenza sovrapposta (ad esempio, *pl. svrp* sta per *planus* sovrapposto).

⌋ = la legatura, collocata tra due vocali, sta a indicarne la sinalefe.

- = il trattino segnala l'unione di un monosillabo al polisillabo che lo segue o precede oppure l'unione di più polisillabi da cui si genera una sola parola metrica. Se si trova tra due vocali, sta a indicarne la dialefe.

## Bibliografia

- Alfano G., *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio e Basile*, Liguori, Napoli 2006.
- Baldissone G., *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Olschki, Firenze 1992.
- Battaglia Ricci L., *Boccaccio*, Salerno Editrice, Roma 2008 (ed. orig. 2000).
- Boccaccio G., *Decameron. Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano a cura di Vittore Branca*, Accademia della Crusca, Firenze 1976.
- Branca V., *Boccaccio medievale e nuovi studi sul «Decameron»*, Sansoni, Firenze 1996 (ed. orig. 1981).
- Bruni F., *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, il Mulino, Bologna 1990.
- Ceci L., *Il ritmo delle orazioni di Cicerone: I Catilinarie*, Forzani, Roma 1905.
- Cicerone M.T., *De Oratore*, III, 173, trad. a cura di M. Martina, M. Ogrin, I. Torzi e G. Cettuzzi, note di I. Torzi e G. Cettuzzi, con un saggio introduttivo di E. Narducci, BUR, Milano 2010 (ed. orig. 1994).
- Di Capua F., *Il Cursus e le Clausole nei prosatori latini e in Lattanzio: corso di letteratura cristiana antica*, Adriatica Editrice, Bari 1948-1949.
- Fedi R., *Il regno di Filostrato. Natura e struttura della Giornata IV del «Decameron»*, «Italian Issue», CII (1), 1987, pp. 39-54.
- Fido F., *Architettura*, in R. Bragantini, P.M. Forni (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.
- Guardiani F., *Boccaccio dal «Filocolo» al «Decameron»: variazioni di poetica e retorica dall'esame di due racconti*, «Carte italiane. A Journal of Italian studies», 7, 1986, pp. 28-46.

- Lindholm G., *Studien zum mittellateinischen Prosarhythmus: seine Entwicklung und sein Abklingen in der Briefliteratur Italiens*, Almqvist & Wiksell, Stoccolma 1963.
- Manni P., *La lingua di Boccaccio*, il Mulino, Bologna 2016.
- Mondani P., *Sulla nozione e definizione di cursus medievale*, «Bollettino d'Italianistica», II, 2019, pp. 18-37.
- Mortara Garavelli B., *Manuale di retorica*, Bompiani, Firenze 2018 (ed. orig. 1988).
- Patota G., *La grande bellezza dell'italiano*, Laterza, Roma-Bari 2015.
- Picone M., *Autore/narratori*, in R. Bragantini, P.M. Forni (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Bollati Boringhieri, Torino 1995, pp. 34-59.
- Rajna P., *Per il cursus medievale e per Dante*, «Studi di Filologia Italiana», III, 1932, pp. 7-85.
- Romei D., *La "maniera" romana di Agnolo Firenzuola (dicembre 1524-maggio 1525)*, Edizioni centro 2P, Firenze 1983.
- Santagata M., *Boccaccio indiscreto: il mito di Fiammetta*, il Mulino, Bologna 2019.
- Schiaffini A., *Autobiografia poetica e stile del Boccaccio dal «Filocolo» alla «Fiammetta»*, Introduzione a G. Boccaccio, *L'Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di F. Ageno, Coi tipi di Alberto Tallone, Parigi 1954, pp. 1-8.
- Schiaffini A., *Cursus*, «Enciclopedia italiana di Scienze, Lettere e Arti», Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XII, 1931, p. 166, consultabile anche in rete: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/cursus\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/cursus_%28Enciclopedia-Italiana%29/>) (12/2020).
- Schiaffini A., *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale al Boccaccio*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1943.
- Serianni L., *Italiano in prosa*, Franco Cesati Editore, Firenze 2012.