A.M.C.

MENU

1982h

Lettura antropologica

In: *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del Decameron*.
A cura di M. Lavagetto. Parma, Pratiche, 1982 : 103-123

*1981a *1987a *2000a

A. M. CIRESE
Decameron: la novella di Lisabetta e i piani del racconto*
1982h

Se accettai di partecipare alla intelligente iniziativa del "testo moltiplicato" dovuta a Mario Lavagetto fu perché, equivocando, ritenni si trattasse di qualcosa di simile ad una tavola rotonda. Presenti insieme tutti i diversi "lettori", e affidati i discorsi centrali ed essenziali a chi di testi letterari è competente, potevo sperare o presumere di svolgere non troppo inadeguatamente il ruolo marginale che nel quadro ritengo mi competa: intervenendo cioè da non addetto ai lavori, solo per cogliere o segnalare qualche aspetto ("antropologico", diciamo) che per avventura non avesse trovato già posto nei discorsi di chi invece a questi lavori è tanto competentemente addetto. Giacché, forse sbagliando, sono dell'avviso che (a differenza di quanto è accaduto o accade per la psicoanalisi) non per ogni e qualsiasi oggetto o fatto del mondo esista un universale diritto di competenza da parte di ciò che correntemente (e a volte un po' miticamente) diciamo "antropologia" (non-fisica), quasi si trattasse non di una disciplina o di un corpo di specialità, ma invece di una super-disciplina, se non addirittura di una sorta di legittimazione o licenza a emettere "pareri sul mondo", più o meno personali e fondati. Avessi subito inteso, dunque, non credo avrei assunto la responsabilità di un intero discorso su un oggetto che sta fuori del campo cui sono professionalmente addetto, e che comunque travalica di molto l'area in cui presumo di avere qualche specifica competenza. Tanto più poi per il fatto che il già periclitante discorso giunge, ultimo, ad un pubblico che ha udito le altre quattro letture, o direttamente competenti in materia letteraria, o condotte con quello strumento interpretativo onnivalente che la psicoanalisi è o intende essere, e che invece assolutamente non è, almeno nel mio caso, l'"antropologia". Insomma, chi ascolta ha già udito, e chi parla no; e dunque chi parla non sa se le competenze altrui non abbiano già riassorbito (magari facendone giustizia) quel poco che il non competente può aver da dire.

Ma una volta invocata indulgenza, pur sempre mi tocca dire quel qualcosa di generale che avrei comunque dovuto anche in diretto dialogo con i competenti. E cioè per quale verso sempre in linea generale, la novella di Lisabetta può in qualche modo configurarsi come "oggetto" di una considerazione demo-etno-antropologica (concedetemi l'uso di questa espressione, brutta ma giovevolmente descrittiva, almeno a mio parere, e comunque demitizzante; e se in appresso per brevità dirò solo "antropologia" e simili, ci tengo a segnalare però che è alla "demo-etno-antropologica" che penso). Dirò allora che a livello di sano buon senso, e non di scadente senso comune, la duplice spinta che sta a fondamento di una cospicua parte degli interessi antropologici ben può essere emblematizzata da due divulgate espressioni proverbiali che s'incontrano proprio tra gli "oggetti" di quegli interessi:

---

* Dedico questa ristampa del testo del 1982 alla memoria di Raffaele Amaturo italianista, interprete sottile di Parini. Fummo insieme a Cagliari per due o tre anni. Poi lui passò a Salerno, meno disagevole per il suo cuore malato. Mi telefonò (ultima volta, nitida nel ricordo) per dirmi che mi voleva a Salerno per un seminario su quelle mie paginette decameroniane. Ed anche scherzò, gran forza d'animo, sul fatto che del suo male il cardiologo ormai gli parlasse solo tra le "varie ed eventuali". Poco dopo morì. Tra tante, ricordo una nostra sera cagliaritana, alle Tre Torri. Lui convitato di pietra – come gli piaceva d'essere e dirsi –, immobile viso scolpito, e poi nell'improvviso suo ridere amicale sgretolarsi, quel viso, in mille tagliuzzate parti. Dalla veranda del Jolly, a Cagliari, gli pareva che il gran traffico su Viale Regina Margherita fosse quello dei tassì della Marna; ed una volta, a lungo in piedi in un capannone di zinco, a Elmas, dove per uno sciopero c'imbarcavano su un volo militare, con ansia quasi vera mormorò: "ma rispetteranno la Convenzione di Ginevra?". Quando sulla mia porta in Facoltà, gli studenti in lotta scrissero "Repubblica popolare Cirese", sulla sua, che era proprio di fronte, lui vergò "Taiwan". Parleremo mai più, Amaturo, di Lisabetta?

Il testo originario comparve col titolo *Lettura antropologica* alle pp. 103-123 del volume *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del Decameron*. A cura di M. Lavagetto. Parma, Pratiche, 1982 . Allo scritto, sostanzialmente immutato, aggiungo in appendice una ulteriore figura che spero ne renda più agevole l'intendimento: non ho dimenticato che Umberto Bosco mi scrisse che dello scritto non aveva capito nulla, ed è un mio torto non da poco di cui cerco di fare ammenda

Paese che vai, usanza che trovi, dice il primo dei due proverbi, e dunque non solo riconosce il fatto delle variazioni culturali ma in qualche modo, non etnocentricamente, ne proclama la ineluttabilità o anche liceità.

Tutto il mondo è paese, dice invece il secondo proverbio (non a caso ricordato già più di cento anni fa da uno dei padri fondatori dell'antropologia non-fisica, Tylor); ed apre una contraddizione, se si vuole, ma in buona sostanza avverte il fatto che alla varietà soggiacciono invarianze. Ed è il compito antropologico, appunto, soprattutto nella sua essenziale dimensione comparativa: dar conto del variato variare delle culture che nello spazio e nel tempo s'è sviluppato sulle invarianze, e individuare per altro verso ciò che d'invariato, nel tempo e nello spazio, soggiace al variare. Con il che, come è evidente, dai grandi fatti e dalle singolarità irripetibili l'attenzione si volge alle "piccole cose" ripetute e ripetibili: concezioni e pratiche del quotidiano vivere associato, potrebbe dirsi, per indicare in modo sommario la prospettiva; la quale dunque, sia detto di sfuggita, tende a porsi al livello di quelli che Marx nell'*Ideologia tedesca* considerò "momenti" fondamentali di ogni storia (bisogni primi e secondi, procreazione e comunicazione o linguaggio), e che in modalità più o meno diverse, cent'anni dopo, si ritrovano nella teoria dei bisogni primari e secondari di Malinowski, mentre erano stati, circa a metà dell'arco cronologico tra i due, i *folkways* e i *mores* di Sumner.

Su questo piano, allora, direi che la novella di Lisabetta può presentare due sollecitazioni più o meno immediate. La prima sta nel fatto che, come del resto avviene per tanta altra narrativa antica o recente, la "storia" è una storia che sta tutta dentro il quadro delle concezioni e pratiche del quotidiano vivere associato: e la "curiosità" che può insorgere è quella di conoscere quale tipo di "mondo" configuri il vivere e l'agire, o il morire e patire (o uccidere) dei protagonisti. L'altra sollecitazione, che quasi direi di secondo grado, è in certo modo più specifica, se non della sola novella di Lisabetta, almeno del *Decameron*: sta nella "cornice" (che poi è cornice a molti riquadri, giacché i suoi listelli non stanno solo "intorno" alle cento novelle, ma tagliano inoltre giornata da giornata e novella da novella): sta nella "cornice", dunque, che ci presenta o rappresenta, pur se per la via della finzione artistica e non certo in quanto "rapporto etnografico", quella situazione del "raccontare" in condizioni di comunicazione orale e a diretta portata d'orecchio ed occhio che, come ben si sa, ha costituito o costituisce uno dei momenti "densi" del quotidiano vivere associato, ed è perciò anche uno dei luoghi centrali di tanti interessi demo-etno-antropologici.

Seguendo allora queste pur generiche sollecitazioni, ecco che forse si può pedestremente esemplificare come il testo possa "moltiplicarsi"; e cioè come in una sua certa parte (non in tutto però, almeno a mio avviso) l'oggetto venga costituito o instaurato dall'atteggiamento con cui lo si affronta.

Dove comincia e dove finisce il "testo" di cui dobbiamo far lettura? Non ci fosse la "cornice", i dubbi sarebbero di modesta entità; il testo comincia là dove si pone la situazione iniziale della "storia" vera e propria:

> Erano adunque in Messina tre giovani fratelli e mercatanti, e assai ricchi uomini rimasi dopo la morte del padre loro, il quale fu da San Gimignano; e avevano una loro sorella chiamata Elisabetta, giovane assai bella e costumata, la quale, che che se ne fosse cagione, ancora maritata non aveano.

E quanto al terminare, resterebbe forse al massimo il dubbio se fermarsi là dove si dice che

> La giovane non restando di piagnere e pure il suo testo addimandando, piagnendo si morì, e così il suo disaventurato amore ebbe termine.

o invece continuare con quel che Boccaccio (non ben s'intende perché) fa dire ancora alla novellatrice Filomena, e cioè:

> Ma poi a certo tempo divenuta questa cosa manifesta a molti, fu alcun che compuose quella canzone la quale ancora oggi si canta, cioè: *Qual esso fu lo malo cristiano / che mi furò la grasta, et cet.*

Se non ci fosse la cornice: ma la cornice c'è; ed è questo, lo dirò di sfuggita, uno degli elementi che il testo ha in proprio, eliminabile sì, per una nostra eventuale scelta, ma non invece in-

staurabile a piacimento, se non quando ci si dedichi a costruire “storie” sulle storie, o miti sui miti e fiabe sulle fiabe, ecc. La cornice dunque c'è, e noi sappiamo che c'è; e, sapendo che c'è, avvertiamo che in qualche modo essa s'intrude nella “storia” stessa, con l'iniziale “adunque” e, più, con la finale menzione della “canzone”. Si pone allora il problema se il “testo” non cominci almeno un poco più indietro: non con *Erano adunque in Messina*..., ma invece con l'inizio del favellare di Filomena:

> La mia novella, graziose donne, non sarà di genti di sì alta condizione come costor furono de' quali Elissa ha raccontato, ma ella per avventura non sarà men pietosa: a ricordarmi di quella mi tira Messina poco innanzi ricordata, dove l'accidente avvenne.

Non so che se ne faccia, di questo avvio, nelle antologie o simili. Ma ove fosse tralasciato, ecco che toccheremmo quasi con mano la diversità tra due modi di delimitare (o addirittura costituire) il “testo”: l'un modo rivolto tutto alla “storia” in sé, e dunque sbarazzantesi della “cornice”, inessenziale invero rispetto alla vicenda di Lisabetta, e l'altro (quasi etnografico, direi, o se proprio si vuole, antropologico) che non vuol perdere la rappresentazione che nel listello di cornice si dà di un tratto caratteristico dell'effettivo raccontare orale, in contiguità e più o meno collegialmente: una storia tira l'altra.

Poca cosa, in verità; ma della pochezza di cui appunto sono fatte le concezioni e pratiche del quotidiano vivere associato: giacché questo mi pare sia il livello cui si pone il trascorrere di giorni e racconti o danze della “laudevole compagnia”, pur nell'eccezionalità dell'isolamento in villa che la cornice finge. Ne seguono ulteriori curiosità che nel diretto colloquio con i colleghi addetti ai lavori avrei saputo se già soddisfatte da qualche risposta, o se magari da accantonare come futili: perché mai, pur già avendo assicurato la unità tematica delle giornate, di tanto in tanto (o almeno mi pare) Boccaccio ritenga di dover stabilire ulteriori nessi di continuità tra una novella e l'altra; e ciò anche per via di elementi che parrebbero del tutto casuali, come è nel caso del collegamento geografico che Messina stabilisce tra la narrazione di Elissa e quella di Filomena: una Messina innecessaria, diciamo, rispetto alla vicenda di Lisabetta, giacché la gente di cui si narra è tutta di Toscana, da San Gimignano a Pisa, e dunque la localizzazione sicula non potrebbe neppure remotamente avere la funzione di caratterizzare etnicamente, per così dire, il freddo assassinio (“per onore”) perpetrato dai tre fratelli. In verità, nel reale raccontar collegiale (barzellette, ad esempio, ancora oggi; e un tempo fiabe o conti o storie, quando si andava “a veglia” o simili), il meccanismo per cui “una storia tira l'altra”, e cioè il riaffiorare nella memoria, è spessissimo affidato appunto a fatti non molto più intrinseci di quel che Messina sia per la storia di Lisabetta. Un “tratto di realtà” che per un verso concorre con cento altri, mi pare, a presentare come “veri” i dieci giovani raccontanti, e per altro verso pone come “vera”, al pari di altre, la storia di Lisabetta. Il che non so se in Boccaccio sia intento “realistico” o altro. Certo è però, dal versante in cui mi colloco, che il procedimento per cui i componenti della lieta brigata dicono realmente accaduti in questo o quel luogo (e persino a Firenze) degli accidenti o delle storie che tali invece non sono, rammenta da vicino quel che tanto di frequente accade nella tradizione orale che diciamo “popolare”: e cioè che si narrino come “fatti veri”, ed accaduti addirittura nel proprio paese, eventi o storie e vicende che viceversa i grandi repertori dei tipi e dei motivi narrativi[1] ci attestano raccontati in una svariata serie di tempi e luoghi assai diversi e remoti tra loro. Altro tratto, dunque, che nella finzione artistica dice quello che spesso, su piano ovviamente diversissimo, ci dicono tanti rapporti etnografici.

Per altro verso, poi, la dilatazione del testo all'esordio di Filomena ha come conseguenza abbastanza naturale che un ampliamento, per così dire, tiri l'altro.

Dal lato dell'inizio, anzitutto. Se infatti accettiamo come parte costitutiva del testo l'esordio di Filomena (*La mia novella, graziose donne*...), allora anche la stessa Filomena, al pari di ogni altro membro della laudevole compagnia, diviene in qualche modo personaggio o protagonista di quel testo, e portatrice di una qualche sua incuriosente pratica e concezione di quotidiano vivere associato. Personaggio o protagonista non certo al modo in cui lo sono Lisabetta e Lorenzo che, nel suo narrare, vivono (e muoiono) una vicenda d'amore; ma certo al modo di chi “vive”, sia detto

---

[1] The Types of the Folktale di Aarne-Thompson, il Motif-lndex of Folk-Literature di Thompson, il Motif-Index of the Italian Novella in Prose di Rotunda, ecc.

senza enfasi, la vicenda del suo proprio narrare vicende altrui: la sua “vicenda” è il narrar vicende, in questo o quel modo, con questo o con quello stato d'animo, e con questo o quell'atteggiamento verso ciò che narra. Che, nello specifico caso della novella di Lisabetta, è accidente “pietoso”, come Filomena stessa ci dice, così esplicitando, sia pure per rapido accenno, il suo compatire (o meglio, con-patire) ciò che narra. Il che appunto ci rinvia, dall'esordio di Filomena, a ciò che immediatamente lo precede: a quel che Boccaccio dice, chiuse le virgolette del racconto di Elissa e non ancora aperte quelle del favellare di Filomena, e cioè nell'interstizio che riserva al suo esprimersi nella forma del parlare in proprio, ossia come narratore dei narranti:

> Finita la novella d'Elissa e alquanto dal re commendata, a Filomena fu imposto che ragionasse: la quale, tutta piena di compassione del misero Gerbino e della sua donna, dopo un pietoso sospiro incominciò: “La mia novella, graziose donne...

con quel che s'è già visto che segue.

Non che si sia guadagnata gran cosa: in una Giornata quale la Quarta del *Decameron* in cui si ragiona di coloro li cui amori ebbero infelice fine, non risulta certo distintivamente caratteristico il fatto che Filomena sia narrata come “tutta piena di compassione del misero Gerbino”, e come iniziante a parlare solo “dopo un pietoso sospiro”. Sul con-patire nel “raccontar l'altrui lagrime” – “le quali dir non si possono che chi le dice e l'ode non abbia compassione” – già ben più direttamente s'era espressa, aprendo la Quarta Giornata, Fiammetta; la cui novella, inoltre, c'è detto che aveva “le lagrime più volte tirate infino in su gli occhi alle sue compagne”. Né solo femminile o teneramente “donnesca” è questa partecipante “affezione”, se Filostrato, dal racconto di Fiammetta, è tratto a dichiarar di sé che “vivendo, ognora mille morti” sentiva. Pure qualcosa mi par che conti il fatto che quasi naturalmente il testo si sia venuto dilatando, e che in ciò abbia mostrato il suo articolarsi in diversi livelli o piani: quello del mondo di Lisabetta e Lorenzo e fratelli, narrato come davvero esistito al di fuori del narrare che Filomena ne fa, in quella innecessaria Messina in cui la narrante ci ha detto che “l'accidente avvenne”; il piano poi del narrare di Filomena e, più oltre quello del parlare che, con-patendo, la stessa Filomena ci fa di ciò che narra; il piano ancora del “mondo” di Filomena o Fiammetta o Filostrato, in quanto anch'esso posto come reale, al di fuori del testo, in un ritiro in villa davvero accaduto; ed ultimo poi, ma forse non definitivamente, il piano o livello del narrare che (narratore dei narranti) Boccaccio fa del con-patire di Filomena verso ciò che lei stessa narra e ciò che ode narrare.

Così (ma era quasi scontato) l'unità di osservazione o lettura viene alla fin fine a coincidere con tutto quanto si contiene tra la rubrica della Novella Quinta (“I fratelli dell'Ellisabetta uccidon l'amante di lei...”) e la rubrica della Novella Sesta che sarà Panfilo a raccontare (“L'Andreuola ama Gabriotto...”). Se questo è allora quanto si assume come “testo”, quello che sta al di là dei confini indicati si porrà come “contesto”, almeno in un qualche senso del termine: con forte spinta, però, a volersi imporre, esso, come oggetto. Giacché, come è ovvio, quell'articolarsi e sfaccettarsi di piani cui accennavo in realtà meglio può cogliersi nella dimensione almeno del contesto prossimo, per così dire, e cioè lungo tutta intera la Quarta Giornata, in cui la “fiera materia di ragionare” che ne è argomento variamente si viene articolando tra l'indirizzo serio-ridente alle “carissime donne” con cui Boccaccio, aprendola, tocca quell'ulteriore piano cui fuggevolmente ho accennato, ed il ridere liberatorio con cui, al termine, le “vaghe donne” infine ristorare si poteron della compassione che i loro petti più volte aveva contristati: aprendo così in letizia l'intervallo di incoronazione e diporti e danze e canzone che secondo la regola di ogni Giornata, divide la Quarta dalla Quinta. Ma perché poi, di passo in passo, non anche il contesto totale, assunto esso come oggetto? Va da sé, infatti, che solo tutte e dieci le Giornate costituiscono la dimensione effettiva in cui cogliere nella sua (giocata?) interezza l'avvicendarsi e intersecarsi dei piani: i temi e i mondi cui le novelle assegnano esistenza, il parlare che di quei temi e mondi e novelle i raccontanti di volta fanno, ed il discorrere sul vivere e narrare dei narranti che ad ogni inizio o fine di novella o giornata s'inserisce, e via dicendo. Perché, insomma, non tutto intero il *Decameron* ? Domanda che azzardo a me stesso, e subito ritiro, personalmente timoroso del processo di mala infinità che potrebbe avviare, e lieto che, almeno in questa sede, possa sentirmene professionalmente deresponsabilizzato. Non totalmente però, giacché per altri versi il problema si pone anche per gli oggetti con cui, professionalmente appunto, mi trovo ad avere a che fare. E azzardo anche qui il criterio cui altrove mi aggrap-

po, e cioè che ogni parcellizzazione o trancia è legittima alla condizione di saper bene che è tale, ossia parcellizzazione o trancia, la quale quindi consente conclusioni valide (posto che lo siano) solo rispetto alla parte che s'è ritagliata, ed ai criteri con cui il ritaglio s'è fatto; e l'estrapolazione dei risultati (ossia l'estensione della loro effettiva o presunta validità al di là dei limiti dell'intervallo o parcella o trancia in cui li si è ottenuti) resta sottoposta a cautele o riserve rigorose che invero non sempre mi pare possano davvero godere del dovuto rispetto quando – a salvarsi dalla mala infinità, e non volendo accettare l'impegno di autoseverità che un ragionato parcellizzare impone – si sbocca nella totalità o simili.

Rientrando nel seminato, allora, parrebbe da assumere come testo solo (ma tutto) ciò che va dalla rubrica quarta alla quinta; se non fosse che il leggero debordare della novella di Elissa al di qua della rubrica quinta (Filomena infatti è tutta piena di compassione per la precedente storia) suggerisce che un analogo debordare della novella di Filomena possa verificarsi al di là della rubrica sesta. Tanto più poi che la novella di Filomena e la triste vicenda di Lisabetta terminano con l'incipit di una canzone di cui vien fatto di sospettare o sperare che qualcosa di più ci dica il successivo listello interstiziale della cornice. Si è così portati a scavalcare la sesta rubrica, e se ne ricavano due possibilità di ampliare il nostro testo dal lato della fine. La seconda possibilità, che menziono per prima perché intenderei accantonarla, sta nel fatto che anche Panfilo, nel suo esordio, pone in opera il meccanismo per cui una storia tira l'altra: è "il sogno nella precedente novella raccontato", ci dice, che gli "dà materia" di doverne raccontare un'altra in cui i sogni appunto hanno parte, e si sofferma poi sul credito o meno che ai sogni sull'avvenire egli ritiene si debba ragionevolmente dare. Ma lascerei inaccolta questa pur non trascurabile stimolazione: mi parrebbe difficile integrare al nostro testo anche l'esordio di Panfilo, senza poi ritrovarci davanti, aggiunta dopo aggiunta, tutto intero il *Decameron*; e d'altro canto l'interrogativo sul perché Boccaccio voglia siffatti raccordi mnemonici tra una novella e l'altra era nella sua sostanza già posto dall'esordio di Filomena.

Diverso è il caso, mi pare, per quanto *Boccaccio-in-proprio* ci dice invece all'inizio del suo intervento:

> Quella novella che Filomena aveva detta fu alle donne carissima, per ciò che assai volte avevano quella canzone udita cantare né mai avean potuto, per domandarne, sapere qual si fosse la cagione per che fosse stata fatta.

Qui il legame col racconto di Filomena è diretto e specifico; e lungo la linea di curiosità o interessi che dicevo, addirittura automatica diviene l'aggiunzione al testo di un passo che di nuovo coglie o registra un veridico tratto elementare del quotidiano vivere associato, quale è appunto l'udir cantare canzoni e magari (specie nel '300) chiedersi o chiedere da chi e per chi o che siano state fatte. Tanto più poi, per il fatto che in questo caso la veridicità non è soltanto generica: riguarda invece direttamente la canzone menzionata da Filomena che, come si sa e come tornerò ad accennare, non è finzione di Boccaccio ma fa parte della tradizione orale (o almeno di quella mista, ossia scritta e orale) del suo tempo e poi.

Dal punto di vista da cui mi pongo, dunque, il testo da considerare si stende dalla quinta rubrica della Quarta Giornata alla prima frase di quanto Boccaccio dice in proprio subito dopo la rubrica seguente, o sesta, e cioè da "Finita la novella di Elissa..." a "Quella novella che Filomena aveva detta ...". Col che, naturalmente, non penso d'aver scoperto nulla che già non fosse risaputo o praticato; sono anzi convinto che (un po' per difetto di competenza, un po' per una sorta di personale vizio mentale che non esito a denunciare) sono faticosamente venuto costruendo, pezzetto a pezzetto, qualcosa che agli occhi degli intendenti, o addirittura di per sé, era già corposamente ovvio. Dovrebbe comunque cominciare ora ad esercitarsi la curiosità circa le concezioni e pratiche del quotidiano vivere associato che il testo "Lisabetta" esprime o attesta. Certo: ma concezioni e pratiche di chi? Lisabetta e fratelli e Lorenzo? Filomena che li narra? Boccaccio che narra Filomena che narra di Lisabetta ? Qui (ed è parte dell'accennato vizio) non mi riesce di andare avanti senza il ricorso a lavagna e gesso, nel tentativo di chiarirmi, visualizzandoli, i rapporti tra i tre diversi piani che la ritagliata particella del *Decameron* ci presenta.

*

Comincerei allora dal nodo più interno dell'oggetto e cioè da quella parte del testo che contiene tutta e sola la vicenda di Lisabetta, supponendo per un momento che quella vicenda possa compendiarsi nella frase:

Lisabetta vive la vicenda L nei modi X.

Se allora indichiamo con *m* l'espressione “nei modi”, con *v* l'espressione “vive la vicenda”, e con LIS “Lisabetta”, il tutto potrebbe grafizzarsi come nella Figura 1, in cui la freccia tratteggiata, e contrassegnata con *h*, risulta dal comporsi delle altre due (*m* e *v*), e perciò condensa in sé tutto intero il rapporto triangolare tra Lisabetta, i suoi “modi” (concezioni e comportamenti ecc.), e la sua vicenda: indica cioè “la vicenda L che Lisabetta vive nei modi X”[2]

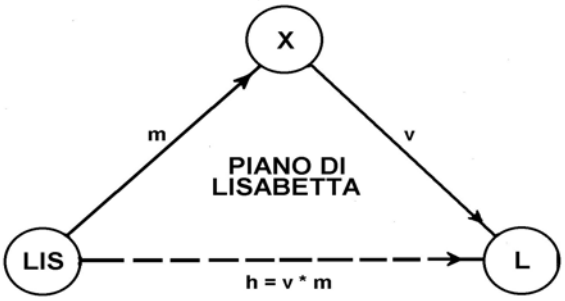

Figura 1

L I S m v	L isa- betta n ei modi **X** v ive la vi- cenda **L**

h = v * m	la vicenda **L** che Lisabetta vive nei modi **X**

Questa quindi sarebbe (si fa per dire) la parte del testo che comincia con

[2] Per i criteri che ho seguito nella costruzione di questa e delle figure che seguono vedi la *Nota sulle Figure*.. Inoltre aggiungo ora (2002) una tavola in cui sono indicati in modo diretto i diversi segmenti del testo cui ciascuna figura si riferisce: vedi *Appendice:* S*egmentazione del testo della Novella quinta secondo i tracciati delle Figure 1-3*

"Erano adunque in Messina..."

e si chiude con

"...e così il suo disavventurato amore ebbe termine".

*

Tanto per intenderci, indichiamo il tutto come "*il piano di Lisabetta*", dato che già sappiamo che l'oggetto, così come l'abbiamo ritagliato, comprende altri piani.

C'è infatti l'esordio di Filomena che si rivolge alle sue ascoltatrici per dichiarare che la sua novella non sarà men pietosa della precedente, con quel che poi aggiunge. Inventariando, troviamo dunque

una narrante, Filomena	un contenuto del narrare, ossia la vicenda di Lisabetta
un destinatario, le "graziose donne"	un "pietoso" atteggiarsi della narrante verso le cose narrate

Nulla invece si dice, almeno fin qui, circa l'atteggiamento delle ascoltatrici; ma anche senza attendere che *Boccaccio-in-proprio* ce ne accenni, simmetria vorrà che ad esso si riservi un luogo. Potremmo allora esprimere il tutto dicendo che

Filomena, con gli atteggiamenti o nei modi *Y*, narra i modi *X* della vicenda *L* di Lisabetta agli atteggiamenti o modi *Z* delle ascoltatrici che sono il destinatario del suo narrare.

Di qui l'ulteriore grafico (vedi Figura 2) in cui FIL e ASC stanno rispettivamente per "Filomena" e "Ascoltatrici", mentre gli altri simboli dovrebbero leggersi così:

a1	=	(con gli) atteggiamenti Y		a2	=	(agli) atteggiamenti Z
n	=	narra		d	=	(del) destinatario ASC.

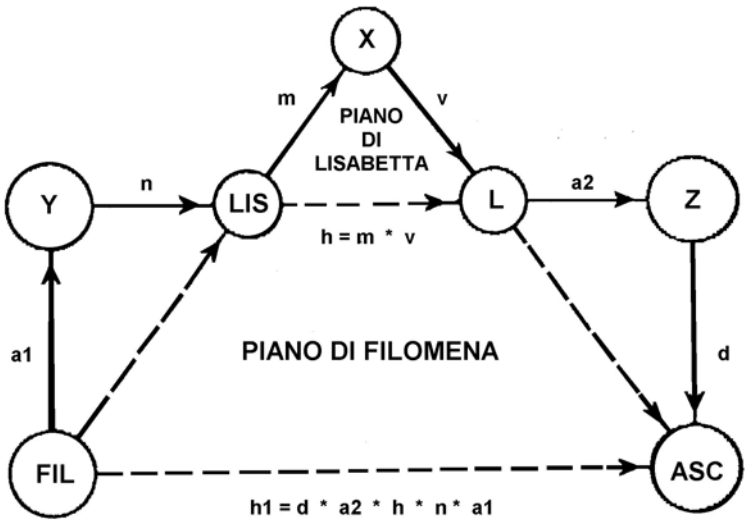

Figura 2

Come è evidente, nella Figura 2 le possibili composizioni di frecce sono numerose. Ne segno però solo tre: le due diagonali – da FIL a LIS e rispettivamente da L a ASC – che noto solo per l'aiuto visivo che danno, e delle quali per brevità non dirò altro; e, più importante, la terza che va da FIL a ASC. E' quest'ultima freccia, indicata con *hl*, che rappresenta il comporsi di tutte le altre:

rappresenta quindi (o almeno vorrebbe) l'inglobamento del “piano di Lisabetta” nel “piano di Filomena”, ossia il fatto che

Filomena, con l' atteggiamento Y, narra la vicenda L che Lisabetta vive nei modi X, rivolgendosi agli atteggiamenti Z delle ascoltatrici sue destinatarie”.

La parte di testo così rappresentata sarebbe dunque quella che va da

> “La mia novella, graziose donne, ...”

alla finale menzione della canzone

> “Qual esso fu lo malo cristiano...”.

Il vantaggio che personalmente ricavo da tutta questa combinazione di circoli e frecce è che più facilmente mi riesce di vedere quello che altri certamente già vede con sufficiente chiarezza senza ricorso a grafici: come il “piano di Lisabetta” e quello di Filomena per un verso si distinguano e per l'altro siano legati, e come sia allora necessario seguirne l'intersecarsi anche al di là (o al di qua) dei due punti in cui più evidente ne è la congiunzione/distinzione, e cioè al di là dello stacco evidente che nel parlare di Filomena c'è tra la fine dell'esordio (“...dove l’accidente avvenne”) e l'inizio del vero e proprio raccontare (“Erano adunque in Messina...”), ed al di qua dello stacco meno avvertibile ma evidente che c'è tra il dire dell'infelice termine del disavventurato amore ed il parlare della canzone che dalla vicenda poi nacque.

Come si rapportano dunque i due piani nel corso della narrazione vera e propria? Ci sono momenti in cui Filomena distingue, nel narrare, tra sé narrante e le narrate vicende di Lisabetta? Direi di no. Anzi quasi parrebbe che il “piano di Filomena” stia nel non esserci.

Conosciamo infatti abbastanza di Lisabetta (cui tuttavia, non saprei dire perché, mai non si dà la parola in modo diretto, come viceversa avviene per l'un dei fratelli, minacciante, o per Lorenzo, nel sogno, o per i vicini, che danno amichevole e non pettegola informazione); conosciamo dunque di Lisabetta il suo esser subordinata, secondo i costumi del tempo, alle decisioni matrimoniali dei fratelli, che tengono il luogo del morto padre; conosciamo l'innamorarsi per ripetuti sguardi, il camminar furtivo nella notte, e supponiamo i felici abbandoni al pur vietato amore; conosciamo poi il piangere ed il frequente domandare di Lorenzo ai fratelli, presto dismesso di fronte alle loro minacce; e il sogno, il recarsi con la fante alla celata sepoltura, lo scavare la smossa terra, lo staccare il capo dallo “'mbusto”, il darlo a portare alla fante, il porlo nella grasta, il curare e vagheggiar la pianta che odorosa cresce, e di nuovo il piangere, di nuovo il domandar del testo che l'è stato sottratto, ma ora il non più dismettere la richiesta, fuori ormai dei timori, e così infine d'infelicità il morire.

Ce n'è abbastanza per dare corpo alla vuota X con cui il grafico indicava i “modi” (concezioni e pratiche del quotidiano vivere associato) con cui Lisabetta vive la sua vicenda: e sono modi, mi pare, di un intero identificarsi con la passione amorosa, decisamente al di là dei divieti, ma non tanto da giungere a ribellione alcuna (giacché non è un ribellarsi il celar l'amore e il macabro segreto del vaso, o il partecipare alla fante ciò che ai fratelli nasconde, fino a rivelare a lei il delitto di cui ad essi viceversa tace).

Ma che ne è di Filomena rispetto al mondo appassionato e subordinato di Lisabetta? Non interviene, mi pare, se non forse fuggevolmente là dove sembra che mentalmente aggiunga una sorta di rammaricato “accidenti a loro!” quando dice che Lisabetta e Lorenzo “non sepper sì segretamente fare” che l'un dei fratelli non scoprisse il segreto. Per il resto, mi pare, solo dolente narrare, se tale è, ma non giudizio alcuno né sulla legittimità o meno della trasgressione che Lisabetta e Lorenzo operano, né sul non ribelle agire di Lisabetta.

Il che non direbbe molto se non fosse che di fronte al mondo d'amore di Lisabetta c'è il mondo dei fratelli: non presentati in alcun modo come malvagi, che anzi, di scorcio li vediamo in giovanile e ridente dimestichezza con Lorenzo, pur se loro garzone o simili, e solleciti della salute della sorella, tanto da parlarne con i vicini. Ma nell'emergenza che il non lecito amore di Lisabetta apre, le molle del loro agire sono di risoluta durezza, a difesa dell'onore (non solo proprio però, si badi, ma anche della “sirocchia”), al punto da meditarne con “lungo consiglio” i mezzi che sono poi d'inganno e di morte a tradimento per un Lorenzo “che di ciò niuna guardia prendeva”, grazie appunto a quella dimestichezza che, fino a quel momento, era stata segno o frutto di una umanità di rapporti, anche nella diversità delle collocazioni sociali. Ma ora, di nuovo, che ne è di Filomena

di fronte a questa tanto diversa concezione e pratica del quotidiano vivere associato? Non può certo dirsi che prenda partito contro. Né pro, d'altro canto (per fare ipotesi: non si potrebbe avanzare, ad attenuante del proditorio comportamento dei fratelli, il fatto che, alla fin fine, Lorenzo aveva pur in qualche modo tradito la loro fiducia?). Una sorta di impassibilità, insomma, diversa dunque dal con-patire con Lisabetta, ma non tale da non contenere in qualche modo una sorta di riconoscimento della capacità di fare "bene", per così dire, quel che a ragione o a torto i tre fratelli ritennero che dovesse essere fatto ("savio" è detto il fratello che non fa scenate quando scopre la tresca, e che, "mosso da più onesto consiglio", rimanda al domani il parlare di cose che pure gli sono gravose e che viene tra sé rimuginando).

Ed ecco allora che al posto della Y – che nel secondo grafico vorrebbe indicare gli atteggiamenti o i modi di Filomena verso "l'accidente" narrato – parrebbe collocarsi una sorta di dichiarazione *che il mondo è così come è*. Di quel mondo è parte non rimovibile che i padri o i fratelli accasino le figlie o sorelle, e che contro il loro stesso volere o sentire difendano il proprio volto e il loro dalla "vergogna" che magari figlie o sorelle da se stesse si sono data. Ma del mondo è parte anche la bellezza e il desiderio e l'amore; neppur questi rimovibili. Diritti? Non direi che tali compaiano nel narrare che Filomena fa di Lisabetta: più semplicemente, è detto che ci sono, dolcissimi o invece strazianti se straziati. Non vi è luogo dunque al cambiare; e se il cuore, per usare un luogo comune, sta con chi ama e di stroncato amore muore, la mente continua a sapere che quell'altro mondo c'è, né s'attenta a negarne i diritti.

Questo è quanto mi riesce di ricavare lavorando, per così dire, sul "piano di Filomena", inglobante in sé il "il piano di Lisabetta". Resta però scoperto un punto: rimane vuota la Z che nel secondo grafico sta ad indicare i modi o gli atteggiamenti delle ascoltatrici cui, con il suo "graziose donne", Filomena destina la sua novella. Per saperne di più occorre passare a quella parte del testo in cui Boccaccio parla in proprio. Di nuovo mi avvarrò di un grafico, o meglio di un ampliamento dei precedenti, nel tentativo di rappresentare

Boccaccio che nei suoi modi o atteggiamenti W narra di Filomena che a sua volta, nei suoi modi o atteggiamenti Y, narra dei modi X con cui Lisabetta vive la sua vicenda L, dirigendo Filomena la sua narrazione ai modi o atteggiamenti Z delle sue ascoltatrici, e Boccaccio la propria narrazione a lettrici o lettori che (ovviamente) hanno anch'essi atteggiamenti o modi K.

Il grafico è quello della Figura 3, in cui BOCC e LETT stanno rispettivamente per "Boccaccio" e "Lettori", mentre le nuove frecce possono leggersi così:

a3	=	"(con gli) atteggiamenti"		a4	=	= "(agli) atteggiamenti"
n1	=	"narra"		d1	=	= "(del) destinatario"

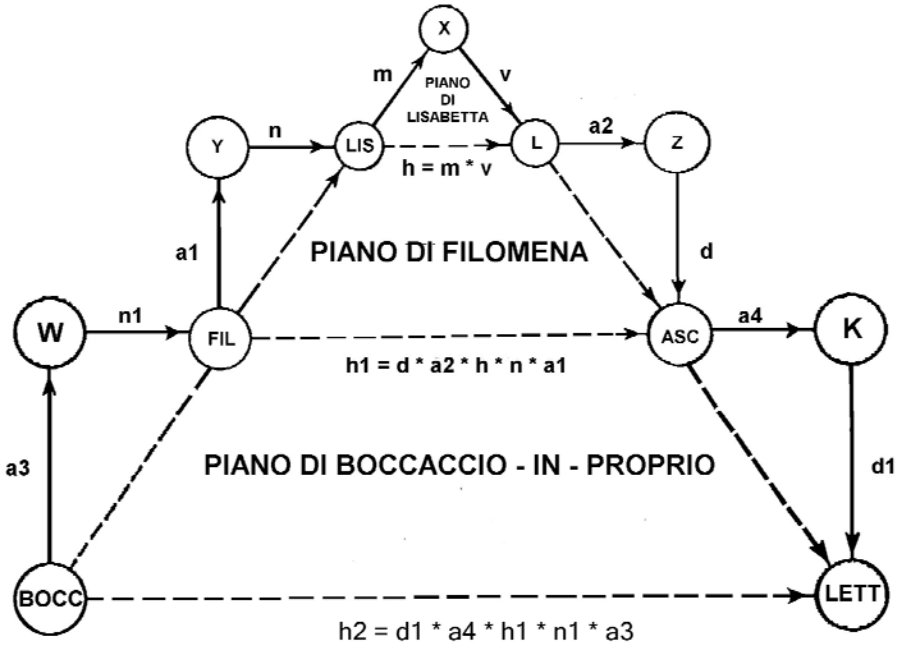

Figura 3

Come già nella Figura 2, segno per opportunità visiva le due frecce (composte) che rispettivamente vanno da BOCC a FIL, e da ASC a LETT, senza dirne altro. In basso sta poi indicata con h2, la composizione di tutte le frecce del “piano di Boccaccio-in-proprio” che ingloba il “piano di Filomena” il quale a sua volta ingloba il “piano di Lisabetta”. Posto che davvero riesca a farlo, allora la freccia h2 viene a rappresentare tutto intero il testo che avevamo assunto come oggetto (dalla rubrica quinta alla prima frase che segue alla sesta): con il vantaggio, almeno per me, di presentarci sì condensato l'oggetto, ma in modi che permettono di ridistinguere, ogni volta che occorra, tutte le diverse componenti singole, e di esaminarle, eventualmente, una per una.

Ad esempio ci si può chiedere quale valore il testo ci porti ad assegnare a quella W che sta a rappresentare i modi o atteggiamenti di Boccaccio (in quanto parlante in proprio) nei confronti delle persone che ci narra narranti e di quanto quelle persone narrano. Da quest'ultimo punto di vista, e cioè lungo la freccia che da Boccaccio porta a Lisabetta, il parlare in proprio di Boccaccio non ci dice nulla. Una volta data la parola a Filomena, *Boccaccio-in-proprio* cessa di esserci in quanto tale: quasi fosse un rilevatore, che so, di fiabe, che coscienziosamente registri *ipsissimis verbis* un testo da una “informatrice” quale appunto potrebbe considerarsi Filomena in quanto posta come realmente narrante (l'idea non è mia ma di una rilevatrice di fiabe, appunto, e qui ne profitto). Qualcosa invece *Boccaccio-in-proprio* dice di Filomena che si accinge a parlare: commossa e pietosamente sospirante. Così, tra il parlare in proprio di Boccaccio e l'esordio di Filomena, parole come “compassione”, “pietoso”, e “pietosa” si susseguono, scavalcando il limite tra i due diversi piani, e stabilendo una continuità il cui effetto mi pare sia che i modi di Filomena – tra mente e cuore, verso Lisabetta e fratelli – vengono ad essere posti, nel testo, come modi non solo compresi ed accetti ma addirittura condivisi anche da chi di Filomena narra: che il mondo sia com'è, non mutabile, ma che pur dentro rechi a renderlo meno duro il muoversi del cuore (non dunque solo “donnesco”, forse) a con-patire coi miseri per disavventurato amore (non mi sovviene però se anche per altri, nel *Decameron*). Col che, almeno per la Novella Quinta della Quarta Giornata, la concezione del mondo (o il frammento di concezione del mondo) che Boccaccio assegna a se stesso come parlante in proprio, all'interno dell'opera, si identifica o quasi con la concezione del mondo che Boccaccio attribuisce a Filomena, condolente con la sventurata ma non ribelle Lisabetta, e tuttavia non rimproverante il duro e proditorio procedere dei fratelli.

Diverso il tono del secondo segmento del parlare in proprio di Boccaccio: vi si dice dei modi con cui le "graziose donne" accolsero la novella di Filomena (e si riempie così la vuota Z del grafico); ma più non si accenna a pietà o commozione per Lisabetta, giacché ci si dice solo che la novella riuscì alle donne "carissima" pel fatto che finalmente svelava "qual si fosse la cagione perché fosse stata fatta" una canzone che avevano più volte udita e sulla quale inutilmente avevano, per così dire, indagato. Con il che, dal mio punto di vista, si sale ancora di un piano (ma ne risparmierò il grafico) nella articolata composizione del testo.

La canzone, aveva detto Filomena, "ancora oggi si canta": ed era, l'abbiamo notato, un tratto veridico. Il testo di *Qual esso fu lo malo cristiano* sta infatti in un codice del tardo Trecento; compare poi ancora in due stampe di *Canzone a ballo* a cavaliere della metà del Cinquecento. Dal codice trecentesco – ma ignorando le precedenti stampe, come più volte gli rimproverò Carducci – lo dette in luce di nuovo Pietro Fanfani nel 1857, a commento (almeno in ciò primo, credo) della novella appunto di Lisabetta. Poi, combinando i testi noti ma avvalendosi anche di quanto dice Boccaccio, ne dette una sua stampa Giosuè Carducci in *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV* del 1871; cinque anni dopo tornava ad occuparsene Ermolao Rubieri che nella sua *Storia della poesia popolare italiana* faceva di nuovo riferimento a Boccaccio e, come già Carducci, segnalava possibili sopravvivenze dell'antico testo in canti della tradizione orale del suo tempo. Non solo dunque una canzone davvero in uso, ai tempi di Boccaccio, ma una canzone durata poi un paio di secoli, almeno nella tradizione scritta, e infine oggetto d'indagini storico-filologiche in cui Boccaccio assume luogo o ruolo di "fonte" (come del resto anche per *L'acqua corre alla borrana* di cui alla novella di Cecco da Varlungo).

Questo è appunto l'ulteriore piano che dicevo: qui non si tratta più del *Boccaccio-in-proprio* così come è posto nel *Decameron*, ma del Boccaccio-autore che sta prima e fuori dell'opera, come suo costruttore, e che nella costruzione (e dunque nel porre anche se stesso, nell'opera, come narrante dei narranti) compie una qualche operazione su uno (o con uno) degli elementi del quotidiano vivere associato del suo tempo, quale è appunto il testo oralmente diffuso di una canzone.

Ma qual è l'operazione che qui Boccaccio compie? Un trarre spunto da elementi che nella canzone ci sono, per costruirne una vicenda che nella canzone assolutamente non c'è. Ecco le prime due strofe nella redazione che ne dà Carducci:

Qual esso fu lo malo cristiano
Lo qual mi furò la grasta
Del bassilico mio selemontano?
Cresciut'era in gran podesta:
Ed io lo mi chiantai colla mia mano:
Fu lo giorno della festa.
Chi guasta – l'altrui cose è villania.

Chi guasta l'altrui cose, è villania
E grandissimo peccato.
Ed io la meschinella ch'i' m'avìa
Una grasta seminata!
Tant'era bella, all'ombra mi dormia.
Dalla gente invidiata,
Fummi furata – e davanti alla porta.

C'è dunque davvero nella canzone la sottrazione d'un vaso in cui una fanciulla ha piantato un basilico selemontano: che non si sa che voglia dire, tanto che Carducci opinò che Boccaccio avesse ragione nel parlare invece di basilico salernetano, mentre a Luigi Russo parve che Boccaccio operasse solo un adattamento d'un termine anche per lui incomprensibile. L'aderenza al testo è dunque fin qui assai netta. E corrispondono anche le amorose cure alla pianta, di continuo annaffiata con chiare acque:

Tre volte lo 'nnaffiai la settimana,
Che son dozi volte el mese,
D'un acqua chiara di viva fontana.

Signor mio, come ben s'apprese!
Or è in palese – che mi fu raputo

Così si dice nella terza strofa. E nella sesta, odorosissima compare la pianta, sì che la gente se ne meraviglia quando alla mattina la fanciulla lo annaffia; il che par richiamare il congiungersi che nella novella c'è tra il narrare che “bellissimo e odorifero molto” s'era fatto il basilico, ed il dire subito dopo che nel suo dedicarvi “lungo e continuo studio” Lisabetta “più volte da' suoi vicin fu veduta”:

Suo ulimento tutto mi sanava,
Tant'avea freschi gli olori.
E la mattina quando lo 'nnaffiava
Alla levata del sole,
Tutta la gente si maravigliava:
Onde viene cotanto aulore?
Ed io per lo suo amore – morrò di doglia.

E, come si vede, compare anche la morte, per amore della furata grasta; né manca un accenno all'andarne chiedendo, come appunto nell'ultima strofe:

Ed io per lo suo amor morrò di doglia,
Pr'amor della grasta mia.
Fosse chi la mi rinsegnare voglia,
Volentier la raccattrìa;
Cent'once d'oro ch'i' ho nella fonda
Volentier gli le donrìa:
E donerìa – gli un bascio in disianza.

Connessioni molte, dunque, tra la canzone e la novella. Ma non in ciò che fa tragica Lisabetta nel suo bagnare anche di lagrime quel testo o vaso che ogni giorno “con tutto il suo disidèro” si poneva a vagheggiare, “sì come quello che il suo Lorenzo teneva nascoso”. Dal lamento a tempo di danza per un qualche bene rapito o perduto, che nella tradizione incontra, Boccaccio ricava un drammatico motivo che nella tradizione non era, né vi entra: giacché – nel capitolo dei tragici amori, e classificato come Motif T85.3 – il capo sepolto nel vaso s'incontra sì nei grandi repertori narrativi più sopra ricordati, ma solo per la comparsa che fa nella novella di Boccaccio.

Con la novella di Lisabetta, dunque, Boccaccio crea davvero di suo un intreccio; e tuttavia ce lo fa narrare da Filomena come resoconto d'un fatto non solo veramente accaduto, ma addirittura già da altri cantato, avvalendosi in ciò persino del riferimento ad una canzone di certo nota ai suoi lettori o lettrici. Quasi un'auto-espropriazione. Vien fatto di pensare allora, per contrasto a quanto Boccaccio invece fa, proprio nell'Introduzione alla Quarta Giornata: qui, come si sa, per un'unica volta Boccaccio racconta una storia nella forma del raccontare in proprio; ma in questo caso la storia non è assolutamente sua, come certo Boccaccio sapeva, e come dovevano sapere anche i suoi lettori, visto che tra l'altro quella storia stava già nel *Novellino*. Parrebbe quasi un deliberato giocare narrativo; ma non ne saprei dire altro. Aggiungo solo che il K della terza figura, e cioè il luogo dei modi o atteggiamenti dei lettori di Boccaccio, è anche il luogo in cui si colloca quel moltiplicarsi del testo su cui ci ha invitato a riflettere l'iniziativa del “testo moltiplicato”.

NOTA SULLE FIGURE

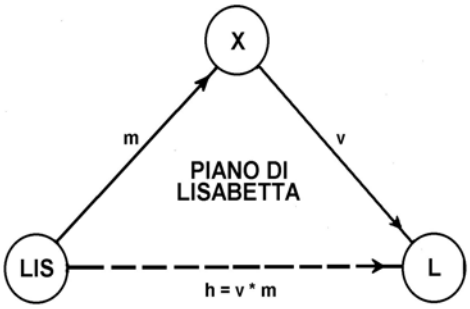

Figura 1

Per chi avesse interesse, o volesse ricontrollare, esplicito qui i criteri che ho cercato di seguire nel primo grafico e nei due seguenti.

I circoli ○ dovrebbero indicare *termini* (persone fatti o modi che siano); le frecce → invece *funzioni* che, applicate al termine da cui ciascuna parte, associano ad esso il termine cui ciascuna arriva. Nel *lato sinistro* del primo grafico si avrebbe dunque che

α) m applicato a LIS dà X

e nel lato destro che

β) v applicato a X dà L

il che più speditamente può scriversi

α) m(LIS) = X **β)** v(X) = L

e leggersi

α) m di LIS uguale X **β)** v di X uguale L

La freccia tratteggiata h (lato inferiore del grafico) dovrebbe essere la composizione di v e m, ossia

h(LIS) = v(m(LIS)) = v(X) = L

In tal modo h(LIS) può leggersi, se si vuole, come "historia di Lisabetta" (e qui *historia* significa *res gestae*) – e comunque rappresenta non solo *la vicenda L* ma anche *i modi X* con cui tale vicenda è vissuta da LIS, e dunque costituisce una rappresentazione più compatta dell'intero piano di Lisabetta; ove la si impiegasse (ma è cosa che per brevità tralascio) più compatti diverrebbero anche i grafici successivi, riducibili rispettivamente a h1(FIL) e h2(BOCC), con h1 e h2 che indicherebbero *historia* come *historia rerum gestarum*.

Aggiungerò che ogni funzione ammette una funzione inversa: per esempio h^{-1} (L) = LIS, ossia Lisabetta in quanto vivente nei modi X la vicenda L. Sul tutto, non lo nasconderò, pesa almeno l'interrogativo se i "modi" possano davvero considerarsi "termini" allo stesso titolo delle persone o dei fatti.

APPENDICE
SEGMENTAZIONE DEL TESTO DELLA NOVELLA QUINTA SECONDO I TRACCIATI DELLE FIGURE 1-3

FIGURA 3

NOVELLA QUINTA
I FRATELLI DELL'ISABETTA UCCIDON L'AMANTE DI LEI ...

A → Finita la novella d'Elissa e alquanto dal re commendata, a Filomena fu imposto che ragionasse: la quale, tutta piena di compassione del misero Gerbino e della sua donna, dopo un pietoso sospiro incominciò:

FIGURA 2

→ La mia novella, graziose donne, non sarà di genti di sì alta condizione come costor furono de' quali Elissa ha raccontato, ma ella per avventura non sarà men pietosa: a ricordarmi di quella mi tira Messina poco innanzi ricordata, dove l'accidente avvenne.

FIGURA 1

→ Erano adunque in Messina tre giovani fratelli e mercatanti, e assai ricchi uomini rimasi dopo la morte del padre loro, il quale fu da San Gimignano; e avevano una loro sorella chiamata Elisabetta, giovane assai bella e costumata, la quale, che che se ne fosse cagione, ancora maritata non aveano ……La giovane non restando di piagnere e pure il suo testo addimandando, piagnendo si morì, e così il suo disavventurato amore ebbe termine. →

LISABETTA
VIVE,
AMA E MUORE

FILOMENA
NARRA
DI LISABETTA
CHE **VIVE**,
AMA E MUORE

→ Ma poi a certo tempo divenuta questa cosa manifesta a molti, fu alcun che compuose quella canzone la quale ancora oggi si canta, cioè:
Qual esso fu lo malo cristiano / che mi furò la grasta, et cet.

BOCCACCIO

A. PRIMA **NARRA**
DI FILOMENA
CHE **NARRA**
DI LISABETTA
CHE **VIVE,**
AMA E MUORE

B. E POI **NARRA**
DELLE
ASCOLTATRICI

NOVELLA SESTA
L'ANDREUOLA AMA GABRIOTTO ...

B → Quella novella che Filomena aveva detta fu alle donne carissima, per ciò che assai volte avevano quella canzone udita cantare né mai avean potuto, per domandarne, sapere qual si fosse la cagione per che fosse stata fatta. Ma avendo il re la fine di quella udita, a Panfilo impose che all'ordine andasse dietro. Panfilo allora disse:

→ Il sogno nella precedente novella raccontato mi dà materia di dovervene raccontare una ...