

Tradizione, riuso e modificazione della metafora erotica nella novellistica postdecameroniana

di Luigi Surdich*

Si possono ricondurre al numero di quattro le circostanze in cui, all'interno della vasta e articolata compagine del *Decamerone*, Boccaccio interviene e parla in prima persona, le circostanze cioè in cui l'autore impone la sua presenza e la sua voce scavalcando quella del narratore. E le circostanze sono, oltre che quel luogo particolare costituito dalle rubriche (su cui tornerò fra poco), il *Proemio*, l'*Introduzione* alla quarta giornata e la *Conclusione dell'autore*. Sono appuntamenti fondamentali per definire, in assenza di un'esplicita e organica teoria della narrazione appositamente predisposta dallo scrittore, una "poetica" interna, che meglio sarà messa a punto anche con l'ausilio funzionale di alcune novelle da promuoversi al ruolo di "metanovelle" (prima fra tutte quella del cavaliere e di madonna Oretta).

Il *Proemio* si incarica di determinare due aspetti: 1. di identificare il pubblico privilegiato cui sarà destinata l'opera, un pubblico formato da coloro che, per tradizione letteraria prima ancora che umana, sono le motivate destinatarie di quella esigenza di compassione con cui si apre la scrittura del libro, vale a dire le donne; 2. di definire il nuovo genere che, al punto terminale della lunga tradizione della *narratio brevis*, Boccaccio istituzionalizza, nel momento in cui manifesta l'intenzione di «raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo» (*Proemio* 13)¹. A dire il vero, la definizione del genere, anziché fissare con puntuale determinazione una tipologia, restituisce una pluralità di denominazioni. Qualcosa, dal contesto dell'opera boccacciana, si può ricavare per spiegare come, nella sua ottica, per

* Università degli Studi di Genova.

¹ Si cita da G. Boccaccio, *Decamerone*, a cura di V. Branca, Einaudi, Torino 1980.

«favola» vada intesa una ideazione fittizia e per «istoria», al contrario, un evento effettivamente accaduto e documentato. Ma le ricorrenze di tali termini in altri luoghi della sua produzione e l'assenza del vocabolo «parabola» consigliano di muoversi verso una diversa direzione interpretativa, a conseguenza della quale appare più probabile e più persuasivo che la distinzione nella triade di «favola», «istoria», «parabola» altro non sia che una triplice apposizione specificativa del termine trainante di «novella», questo sì originale e innovativo, e dunque in piena sintonia con un testo che si impone con soluzioni assolutamente mai altrove sperimentate².

Di diverso tenore sono altri due interventi in prima persona da parte di Boccaccio autore. Sono entrambi accomunabili non dalla intenzione propositiva ed esplicativa che connota il *Proemio*, ma da una necessità difensiva, a replica e giustificazione di riserve e accuse che lo scrittore afferma aver percepito essere state rivolte, per pregiudizio e invidia, contro di lui e contro la sua opera³. Pensiamo all'*Introduzione* alla quarta giornata. Già trenta novelle sono state raccontate e queste trenta novelle, secondo quanto riferisce l'autore, non sono state ascoltate e giudicate soltanto dai componenti della brigata, ma, dopo essere circolate e aver avuto la loro diffusione, hanno suscitato più critiche che consensi, non in relazione alla loro qualità che sommariamente potremmo dire “estetica”, ma per i contenuti in più di una circostanza spregiudicati. Incuneandosi, con l'arbitrio concesso alla sua *auctoritas* di autore, nel *ludus* novellistico che la brigata dei giovani sta sviluppando e in posizione del tutto separata e autonoma rispetto ai narratori, Boccaccio prende la parola e in prima persona difende le trenta novel-

² Da condividere l'analisi e le conclusioni di E. Malato, *La nascita della novella italiana*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1989), Salerno Editrice, Roma 1989, t. I, pp. 3-45; e poi anche, dello stesso autore, *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, in G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi (a cura di), *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), Salerno Editrice, Roma 2000, pp. 17-29. Sull'argomento si vedano anche P. D. Stewart, *Boccaccio e la tradizione retorica: la definizione della novella come genere letterario*, in Ead., *Retorica e mimica nel «Decamerone» e nella commedia del Cinquecento*, Olschki, Firenze 1986, pp. 7-18 e S. Sarteschi, *Valenze lessicali di «novella», «favola», «istoria» nella cultura volgare fino al Boccaccio*, in Albanese, Battaglia Ricci, Bessi (a cura di), *Favole parabole istorie*, cit., pp. 85-108.

³ Fini osservazioni a proposito dell'invidia dei detrattori che si manifesta nel *Decameron* e che ha il suo precedente, in area romanza, nella figura di Maria di Francia, sono quelle di F. Suitner, *I poeti del Medio Evo. Italia ed Europa (secoli XII-XIV)*, Carocci, Roma 2010, pp. 276-7.

le precedenti dalle critiche che erano state mosse da chi ne era venuto a conoscenza e aveva puntato il dito d'accusa soprattutto verso la sua facile disponibilità nel compiacere alle donne. Per difendersi, Boccaccio non si affida a una replica teoreticamente solida e argomentata, ma fa ricorso ai ferri del mestiere con cui ha maggiore dimestichezza, quelli dell'arte di narrare. E allora racconta una novella, la "novella delle papere", da considerarsi come centunesima novella del *Decameron*, il cui sugo morale si racchiude in una riflessione, quella resa esplicita dalle parole stesse dell'autore a conclusione del battibecco tra padre (Filippo Balducci) e figlio, da estendersi, come principio informatore di valore e di interpretazione della realtà e dei comportamenti, alla raccolta intera: «sentì incontanente più aver di forza la natura che il suo ingegno» (iv *Introd.* 29)⁴.

Una sorta di aggiunta, di appendice alla *Introduzione* alla quarta giornata può essere considerata la *Conclusione dell'autore*⁵, e tale la considera lo stesso Boccaccio, se, nel momento in cui si dispone a «dare alla penna e alla mano faticata riposo», si toglie «alcuni sassolini», come si direbbe oggi o, come scrive Boccaccio, intende replicare ad «alcune cosette», dire la sua su obiezioni che presuppone gli siano state rivolte («tacite quistion»): «Il quale [riposo] prima che io le conceda [alla penna e alla mano], brievemente a alcune cosette, le quali forse alcuna di voi o altri potrebbe dire (con ciò sia cosa che a me paia esser certissimo queste non dovere aver spezial privilegio più che l'altre cose, anzi non averlo mi ricorda nel principio della quarta giornata aver mostrato), quasi a tacite quistion mosse di rispondere intendo» (*Concl. aut.* 1-2). Riducendo solo a due-tre esempi e senza alcuna pretesa né di completezza né di sistematicità, fra le accuse, ipotetiche o vere, che Boccaccio si incarica di rintuzzare, c'è quella riguardante l'eccessiva lunghezza di alcune novelle; e allora lo scrittore pone una netta distinzione tra finalità conoscitiva e finalità ludica, di pertinenza degli studiosi la prima, riservata specialmente a chi ha disponibilità di tempo, alle donne, alle «oziose», la seconda. Ne consegue, allora,

⁴ Cfr. F. Sanguineti, *La novelletta delle papere nel «Decameron»*, in "Belfagor", XXXVII, 1982, pp. 137-46. Ma si veda anche S. Marchesi, *Satira e commedia nell'Introduzione alla Quarta Giornata*, in Id., *Stratigrafie decameroniane*, Olschki, Firenze 2004, pp. 31-66 (in particolare pp. 49-66). Cfr. inoltre G. Frosini, *Fra donne, demoni e papere. Motivi narrativi e trame testuali a confronto nella Storia di Barlaam e Iosafas, nel Novellino e nel Decameron*, in "Medioevo letterario d'Italia", 3, 2006, pp. 9-36.

⁵ Cfr. P. M. Forni, *Forme complesse nel Decameron*, Olschki, Firenze 1992, pp. 15-6.

che mentre «le cose brevi si convengon molto meglio agli studianti» (*Concl. aut.* 21), «a chi per tempo passar legge, niuna cosa puote esser lunga» (*Concl. aut.* 20)⁶. Altro punto che viene toccato: la varietà delle novelle, che può suscitare reazioni difformi in chi ascolta e chi legge, varietà che dunque, per sua stessa definizione, non può accontentare tutti; ed ecco allora che la contromossa difensiva di Boccaccio tende a mettere in risalto il ruolo delle “rubriche”: «Tuttavia chi va tra queste leggendo, lasci star quelle che pungono e quelle che dilettano legga: elle, per non ingannare alcuna persona, tutte nella fronte portan segnato quello che esse dentro dal loro seno nascose tengono» (*Concl. aut.* 20). E le rubriche, già lo si è accennato, rappresentano, con il *Proemio*, l'*Introduzione* alla quarta giornata e la *Conclusione dell'autore*, gli unici spazi di intervento diretto dell'autore e costituiscono quella parte scarna e schematica della scrittura che, sola, passa dall'autore al lettore senza che sia conosciuta ai novellatori⁷. In tal senso, allora, esse, oltre a racchiudere in sé le informazioni primarie, possono diventare anche il primo strumento di interpretazione del testo, secondo l'ottica dell'autore stesso. Valga solo un esempio fra i molti che si potrebbero produrre ed è un esempio significativo, sia per l'ampia diffusione della novella in questione, sia per la posizione che essa occupa nella compagine del “Centonovelle”. Un caso come quello dell'ultima novella dell'ultima giornata ci aiuta a capire innanzitutto dalla rubrica, prima ancora che da altri interventi interni alla narrazione, che la novella non è tanto la novella di Griselda, ma, nell'ottica boccacciana, la novella di colui che apre la lunga formulazione della rubrica, *Il marchese di Sanluzzo da' prieghi de' suoi uomini costretto di pigliar moglie*.

Ma tra i numerosi spunti di riflessione che la *Conclusione dell'autore* prospetta, in simulazione di repliche difensive nei confronti di ipo-

⁶ Sulla pratica della lettura come pratica “femminile” (al contrario della scrittura) si veda il bell'articolo di M. Feo, *Leggere*, in “Il Ponte”, 52, 9, 1996, settembre, pp. 83-97. Per quanto attiene all'aspetto della brevità e della lunghezza delle novelle, fondamentale è il contributo, arricchito dal puntuale computo delle parole di tutte le novelle decameroniane, di A. Asor Rosa, «*Decamerona* di Giovanni Boccaccio», in Id. (a cura di), *Le opere*, I, *Dalle Origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino 1992, pp. 473-591. Si veda anche L. Surdich, *Esempi di “generi letterari” e loro ri-modellizzazione novellistica*, in M. Picone (a cura di), *Autori e lettori di Boccaccio*, Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001), Franco Cesati Editore, Firenze 2002, pp. 141-77 (in particolare pp. 167-72).

⁷ Cfr. A. D'Andrea, *Le rubriche del Decameron*, in Id., *Il nome della storia. Studi e ricerche di storia e letteratura*, Liguori, Napoli 1982, pp. 98-119; J. Usher, *Le rubriche del «Decameron»*, in “Medioevo romanzo”, X, 3, 1985, pp. 391-418.

tizzate critiche o riserve da parte dei lettori, si indugerà su quello che apre la sequenza degli interventi autodifensivi boccacciani e che coinvolge direttamente il linguaggio impiegato dallo scrittore, immediatamente fermo nel negare la «tropica licenzia usata», distinguendo bene tra “disonestà” dei fatti, delle situazioni, degli accadimenti, e “onestà” delle parole che tali fatti, situazioni, accadimenti trasferiscono sulla pagina portando a compimento un’operazione letteraria, condotta in modo tale che il Boccaccio stesso è indotto a una piena autoassoluzione: «niuna [cosa] sì disonesta n’è, che, con onesti vocaboli dicendola, si disdice ad alcuno: il che qui mi pare assai convenevolmente bene aver fatto» (*Concl. aut.* 3)⁸.

Sarà opportuno ritornare su questa presa di posizione da parte di Boccaccio. Per il momento si osserverà come fondamentalmente due siano i punti toccati dall’autore a conclusione del suo libro in tema di linguaggio. Il primo è il riconoscimento della virtù espressiva in grado di saper enunciare con correttezza gli argomenti più scabrosi. Il secondo è la destituzione di gravità o eccentricità per l’impiego di vocaboli che sembrano sconvenienti e che tali non sono, o sono solo in minima parte, appartenendo all’uso. In verità il secondo problema non avrebbe modo di sussistere, una volta che venisse accettato il presupposto espresso nella prima risoluzione. Tuttavia, stando anche all’ipotesi dell’“ammesso e non concesso” che Boccaccio stesso suggerisce dopo la prima affermazione («Ma presupponiamo che così sia», *Concl. aut.* 4), l’autodifesa condotta in seconda battuta serve, da una parte, all’autore per confermare la consistenza del suo realismo nella risposta coerente alla dinamica dei fatti e, assieme ai fatti, delle parole («Primieramente se alcuna cosa in alcuna n’è, la qualità delle novelle l’hanno richiesta, le quali se con ragionevole occhio da intendente persona fian riguardate, assai aperto sarà conosciuto, se io quelle della lor forma tra non avessi voluto, altramenti raccontar non poterlo», *Concl. aut.* 4) e, dall’altra, a inserire nell’ordine facilmente accettabile di una prassi diffusa il ricorso a qualche vocabolo «più liberale»:

E se forse pure alcuna particella è in quella, alcuna paroletta più liberale che forse a spigolistra donna non si conviene, le quali più le parole pesan che’ fatti e più d’apparer s’ingegnano che d’esser buone, dico che più non si dee a me esser disdetto d’averle scritte che generalmente si disdice agli uomini e alle donne di dir tutto di “foro” e “caviglia” e “mortao” e “pestello” e “salsiccia” e “mortadello”, e tutto pien di somiglianti cose (*Concl. aut.* 5).

⁸ Molte utili osservazioni si ricavano dalla lettura del libro di P. Cherchi, *L’onestade e l’onesto raccontare del Decameron*, Cadmo, Firenze 2004.

La sconvenienza di alcune parole è giustificata con atteggiamento sorridente e bonario, che è ben altra cosa rispetto al precedente cui forse Boccaccio ha guardato, la seriosa e pedante autodifesa di Raison nella parte di Jean de Meun del *Roman de la Rose* costretta a render conto di aver impiegato il termine *coille*, cioè “testicoli” (v. 5507)⁹. I vocaboli registrati come poco opportuni da Boccaccio vanno valutati con attenzione. E allora si noterà come delle sei parole indicate dall'autore come inopportune, la metà, il 50%, insomma, non trovi riscontro nelle sue novelle. O meglio, non hanno alcun riscontro né “salsiccia” né “mortadello”, mentre per quanto riguarda “caviglia” c'è sì un'attestazione, ma in senso letterale e all'interno di locuzione proverbiale («egli aveva a buona caviglia legato l'asino», IV.10, 15).

Boccaccio indica alcuni vocaboli che non ha mai scritto nelle numerose pagine dell'insieme decameroniano, quasi a voler alludere da una parte all'inconsistente gravità del fatto (averle dette o non dette poco conta) e dall'altra all'assoluta lateralità e alla relativa incidenza di tale uso. Il rendiconto da lui stilato spicca per eccesso, perché su sei vocaboli solo tre hanno riscontro all'interno delle novelle: il “pestello” e il “mortaio” che compaiono a conclusione della novella II.10 e che si caricano di forte significato, risolutivo per l'epilogo della vicenda, nella novella del prete di Varlungo e della Belcolore (VIII.2), e il “foro” che, sempre nella novella II.10, rappresenta l'iterativo riferimento verbale dell'ormai demente Riccardo di Chinzica: «Il mal furo non vuole festa» (II.10, 42). In effetti, “foro” (o “furo” che sia) va annoverato fra i pochi vocaboli (da contarsi sulle dita di una mano, e forse è già tanto) direttamente ed esplicitamente denotativi di impronta bassa e volgare, perché in verità non ci si potrà astenere, condividendo una puntuale affermazione di Cesare Segre, dal «notare che Boccaccio ha un linguaggio sempre controllato: organi e attività sessuali sono indicati con metafore, mai in modo diretto»¹⁰. E lo stesso scarno e sintetico elenco dell'autore,

⁹ Cfr. G. de Lorris, J. de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. par F. Lecoy, Librairie Honoré Champion, Paris 1970, t. I, p. 169. In proposito, cfr. L. Surdich, *La cornice di amore. Studi sul Boccaccio*, ETS, Pisa 1987, pp. 255-6. E cfr. anche L. Rossi, «In luogo di sollazzo». I «fabliaux» del «Decameron», in F. Bruni (a cura di), «Leggiadre donne...». *Novella e racconto breve in Italia*, Masilio, Venezia 2000, pp. 15-7, e Id., *Il paratesto decameroniano: cimento d'armonia e d'invenzione*, in M. Picone, M. Mesirca (a cura di), *Introduzione al Decameron*, Franco Cesati Editore, Firenze 2004, pp. 52-4.

¹⁰ Cfr. C. Segre, *La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento*, in Id., *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi, Torino 1993, p. 93.

in sede di autodifesa conclusiva, rivela come risultino predominanti le locuzioni di tipo sostitutivo e metaforico.

Siamo invitati, ora, a retrocedere al primo e fondamentale punto dell'intervento di difesa di Boccaccio, recuperando globalmente il suo significativo ed efficace enunciato:

Saranno per avventura alcune di voi che diranno che io abbia nello scrivere queste novelle troppa licenzia usata, sì come in fare alcuna volta dire alle donne e molto spesso ascoltare cose non assai convenienti né a dire né a ascoltare a oneste donne. La qual cosa io nego, per ciò che niuna sì disonesta n'è, che, con onesti vocaboli dicendola, si disdice a alcuno: il che qui mi pare assai convenevolmente bene aver fatto (*Concl. aut. 3*).

In effetti, se ben consideriamo, Boccaccio si è mosso lungo tre direttive: 1. in sede preventiva, prima della diretta narrazione delle novelle, ha delegato i novellatori a mettere in guardia gli ascoltatori da una terminologia non da tutti accettabile, come accade ad esempio a Filostrato, che sta per narrare del giudice marchigiano cui vengono tolte le brache («la quale [novella] ancora che disonesta non sia per ciò che vocaboli in essa s'usano che voi d'usar vi vergognate, nondimeno è ella tanto da ridere, che io la pur dirò», VIII.5, 3); 2. all'interno delle novelle ricorre a una proposizione perifrastica per indicare indirettamente ciò che si vuole tacere per pudore (è il caso del gesto di Caterina nei confronti dell'innamorato Ricciardo in v.4, 30: «e con la sinistra mano presolo per quella cosa che voi tra gli uomini più vi vergognate di nominare»); 3. infine, secondo l'attitudine di maggior frequentazione, utilizza, in modo ricorrente e diffuso, elegante e malizioso ad un tempo, la metafora. E sulla metafora erotica, il suo riuso e la sua eventuale trasformazione nella tradizione novellistica che fa capo al *Decameron* e si sviluppa tra XIV e XVI secolo sarà ora opportuno orientare l'attenzione, premettendo che si prenderanno in considerazione solo alcuni, limitati esempi entro un territorio assai rigoglioso e variegato¹¹, con distribuzione dell'abbondante materiale in tre tipologie, che in non pochi casi si incroceranno tra di loro: 1. recupero diretto dall'immagine

¹¹ La scelta di un taglio prevalentemente descrittivo mi induce a segnalare come studio di cognizione sul linguaggio erotico quello che Silvia Buzzetti Gallarati ha scritto come introduzione dell'edizione di Rustico Filippi, *Sonetti satirici e giocosi*, Carocci, Roma 2005, pp. 11-56; a tale edizione si rinvia, oltre che per la ricchezza di spunti metodologici e puntuali osservazioni e riscontri sul gergo erotico che vanno al di là dell'autore (Rustico) al centro dell'attenzione, anche per la bibliografia di riferimento.

metaforica impiegata dal Boccaccio; 2. individuazione e proliferazione di nuove immagini apparentabili a quelle riconducibili alla memoria boccacciana; 3. travisamento e deformazione dell’immagine desunta dal *Decameron*¹².

Una prima ricognizione non ci fa spostare da dove eravamo saldamente piantati e cioè dall’elenco delle parole disoneste snocciolato da Boccaccio nella sua *Conclusione*, dove spicca il binomio “pestello” e “mortaio”, icasticamente esemplare della trasposizione metaforica, rispettivamente, del sesso maschile e del sesso femminile. E mentre nella novella II.10, per intervento di Bartolomea, l’enunciato è strettamente metaforico, più complessa e insieme più colorita è la dimensione enunciativa nella novella che vede protagonisti di un «amorazzo contadino» il prete di Varlungo e la «piacevole e fresca foresozza» monna Belcolore, perché nel circuito di beffa e controbeffa che si instaura tra i due il “mortaio” è oggetto reale che fa parte di un prestito per il quale il prete lascia il suo tabarro in pegno, ma si tramuta poi, accompagnandosi all’inseparabile “pestello”, in espressione metaforica di evidente significazione equivoca¹³:

La Belcolore brontolando si levò, e andatasene al soppediano ne trasse il tabarro e diello al cherico e disse: “Dirai così al sere da mia parte: ‘La Belcolor dice che fa prego a Dio che voi non pesterete mai più salsa in suo mortaio: non l'avrete voi sì bello onor fatto di questa’”.

Il chierico se n’andò col tabarro e fece l’ambasciata al sere, a cui il prete rendendo disse: “Dira’le, quando tu la vedrai, che s’ella non ci presterà il mortaio, io non presterò a lei il pestello; vada l’un per l’altro” (VIII.2, 44-45).

La metafora del “pestello” da una parte, e la locuzione relativa al “pestar salsa nel mortaio” dall’altra, si dispongono alla facoltà di ripresa. Cosa che puntualmente avviene nel *Novelliere* di Giovanni Sercambi,

¹² Da ricordare che anche nella cosiddetta “cornice” decameroniana si presentano componenti erotiche, per le quali si fa ricorso a un linguaggio metaforico osceno, come rileva R. Ferreri, *Il motivo erotico-osceno nella cornice del Decameron*, in “Studi sul Boccaccio”, XXVI, 1998, pp. 165-78.

¹³ A premessa della citazione della parte di novella che viene qui riportata, annota P. M. Forni in *Parole come fatti. La metafora realizzata e altre glosse al Decameron*, Liguori, Napoli 2008, p. 68: «l’arrivo di un vero e proprio mortaio sulla scena (un mortaio della Belcolore e che il prete usa per recuperare il tabarro con cui l’ha compensata per i suoi favori sessuali) non ci stupirà certamente. Sono gli stessi personaggi in questo caso a indulgere in codice sul nesso tra lettera e metafora». Cfr. anche F. Bruni, *Boccaccio. L’invenzione della letteratura mezzana*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 361-2.

dove, nell’“Exemplo XIII” (*De mulieri adultera. Di ser Cola da Spoleti e di monna Matelda sua donna*), che per molti tratti riprende la vicenda decameroniana, in particolare per quanto attiene al marito tradito che conferisce senso reale a “mortaio” e “pestello”, la metafora subisce una accelerazione tale che addirittura il prete protagonista assume il *nomen-omen* di prete Pistello, la cui evidente ragione non viene sotaciuta o data per scontata, ma, con pignoleria frutto di una tecnica letteraria ben lontana da quella scaltrita di Boccaccio, viene motivata in glossa parentetica:

Concia la donna e col mantello uscita di casa per andare al sere, il quale avea nome prete Pistello (e tal nome li fu dato perché era ben amasarisiato da far pestare salsa in nel’altrui mortaio), ser Cola, come la donna fu uscita di casa, lui per un altro uscio dalla parte dirieto USCIO. [...].

Prete Pistello disse perché era venuta, meravigliandosi dicendo: – Stanotte ci fusti e ora a che vieni, che sai che stanotte passata io pestai nel tuo mortaio tre volte la salsa, e anco sai che ogni giorno che ser Cola è stato a officio io t’ho cantato alcuna volta una messa e una cavata? Ora che vuoi? – Disse Matelda: – Se fusse tempo, prima che altro vi dica vorrei che una volta pestassi la salsa in nel mio mortaio –. Lo prete disse che le dovea vastare quella salsa che avea auta la notte almeno per tre dì.

[...] Matelda [...] poi che vidde che prete Pistello non volea far salsa, disse: – Ser Cola vuol morire, e prima che morisse vuol esser confessò –.

[...] Disse lo prete: – E altro peccato hai? – Disse ser Cola: – Síe: avendo io gran voglia di mangiare, non avendo salsa, per vostra grasia più volte avete a Matelda prestato il vostro pistello e lei in nel suo mortaio ha fatto spesso la salsa che m’ha tutto allegrato; ma ben vorrei che ’l pistello non v’avesse renduto quando liel avete prestato, perché dé valer assai¹⁴.

Metafora chiama metafora e, nel passaggio che si è letto stralciando qualche parte, un’altra metafora erotica potrebbe richiamare la nostra attenzione, ed è quella afferente al campo metaforico della liturgia religiosa, in virtù della locuzione “cantare messe e cavate” che, come annota Luciano Rossi nell’edizione da lui commentata del *Novelliere* sercambiano, è una «espressione chiesastica adoperata metaforicamente con significato osceno: qui il doppio senso salace è imperniato sull’azione di “mettere” e “cavare”»¹⁵.

Ma sarebbe molto rischioso rincorrere tutte le metafore, perché si correrebbe il pericolo di deragliare da una linea di discorso che, per avere una sua plausibile compattezza, è meglio contenere all’interno

¹⁴ G. Sercambi, *Il Novelliere*, a cura di L. Rossi, Salerno Editrice, Roma 1974, 3 voll., XIII.19-31.

¹⁵ Ivi, t. I, p. 103, n. 1.

di un ristretto numero di prelievi. E allora, soffermandoci ancora per un altro esempio relativo al vocabolo “pestello”, sarà opportuno notare come lo stesso Sercambi che ha promosso a piano di designazione onomastica l’oggetto metaforico sostitutivo dell’attributo virile, adoperi tale vocabolo in altre circostanze ormai disgiungendolo del tutto dal correlativo “mortao”, in una autonomia di greve nominazione sotto forma di similitudine. Leggiamo all’“*Exemplo CLIII*” (*De pauca sapiensia viri contra muliere. Di messer Nicolò Bisdomini e di monna Piacevole di Firense*):

E sceso la scala, la donna preso il barbieri, e alle mutande misse la mano dicondo: – Io ho sentito che tu hai sì bella cosa che beata quella femmina che quello prova –. Lo giovano come si sente alle brachi metter la mano subito levato lo capo, li parve avere uno pistello in mano e disse: – Deh, per Dio trova modo che prima che di qui ti parti mi consoli!¹⁶.

La fortuna della metafora boccacciana impostata su salse, mortai e pestelli si misura non solo nelle riprese e trasformazioni e diversità di proposte e soluzioni, di cui si è data prova attingendo alle novelle di Sercambi e si misura non solo nella lunga percorrenza della metafora (basterà pensare alla sua persistenza nella novellistica cinquecentesca, con esempi ricavabili tanto dall’Aretino delle *Sei giornate* quanto dalle *Novelle* di Matteo Bandello)¹⁷, ma si misura anche nell’ideazione di nuove scelte metaforiche, afferenti al campo metaforico cui Boccaccio ha fatto riferimento.

¹⁶ Ivi, CLIII.18-19.

¹⁷ Cfr. P. Aretino, *Sei giornate*, ristampa a cura di G. Aquilecchia, Laterza, Roma-Bari 1975, p. 20: «[...] tenea fissi gli occhi agli altri due giovinastri che, acconce due suore a buon modo e con agio nel letto, gli pestavano la salsa nel mortaio»; M. Bandello, *Le Novelle*, in F. Flora (a cura di), *Tutte le opere di Matteo Bandello*, Mondadori, Milano 1942 (II ed.), I, XIX (vol. I, p. 230): «ma tanto mai far non seppe che ella volesse prestargli il mortaio per far salza»; III, LXI (vol. II, p. 565): «Né ad altro effetto fra Filippo dava le brache così ricamate se non che, veggendole la sua amica dipinte in quel modo, si movesse a pietà di non lasciarli gettar via l’umor radicale, ma fosse contenta di prestargli il mortaio, a ciò che esso potesse pestarvi dentro col suo pestello la salsa». Per un quadro della novellistica cinquecentesca, con puntuali capitoli dedicati agli scrittori di maggior rilievo (Bandello, Straparola, Aretino, Doni e altri) si veda ora il libro di S. Carapezza, *Novella e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, LED, Milano 2011. Per le componenti espressive e dialogiche, fondamentale il volume di E. Testa, *Simulazione di parlato. Fenomeni dell’oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Accademia della Crusca, Firenze 1991.

Una non trascurabile variante al binomio “pestello/mortaio” di fondazione boccacciana è quella similare, postdecameroniana, di “scodella/ramaiuolo”, reperibile nelle novelle di Gentile Sermini¹⁸. Si veda la novella IX, ove si legge:

Bianca-Rosa credendosi puramente col suo marito essere stata, ed essendo pur buona mangiatrice, veduto che con ragione lagnare non si potea, che la scodella sua sempre l’era men che piena ma colma, al primo ramaiuolo col quale lui a tal cucina usava minestrare, tanto era di buona tenuta e misura; e però essa contentandosi sommamente di questo, più oltre non volse cercare di certificarsi se fusse il suo marito o no¹⁹.

Interessante, anche perché crea qualche problema di ordine interpretativo, è una affine metafora in cui si associano i termini “mescola” e “ramaiolo” per descrivere, in una serrata consecuzione di metafore, di cui l’ultima indica il raggiungimento sincronico dell’orgasmo da parte dei due amanti, l’amplesso amoroso nella xx novella della raccolta serminiana:

E tanto batteva e scardazzava quella lana, che a uno tempo il ramajolo e la mescola accordandosi, dilatamente le due pignatte si schiumaro a uno tratto²⁰.

Dove si tratta di mettere in chiaro il significato dei due termini “mescola” e “ramaiolo”, perché in effetti, tra i vari significati registrati per “ramaiolo” nel *GDLI*, oltre a quello primario di “Grande cucchiaio [...] con un lungo manico” che sembrerebbe trasferibile a indicare per traslato il membro maschile (come nell’esempio poco prima citato), se ne indica anche un altro (“Pentola di ferro o di rame più piccola della caldaia”), con esempi che si concludono con una citazione da Montale

¹⁸ Un’analisi attenta e ricca di osservazioni e spunti originali sull’opera novelistica del Sermini è ora quella condotta da F. Di Legami, *Le Novelle di Gentile Sermini*, Antenore, Roma-Padova 2009. Per la metaforizzazione erotica, si veda in particolare, nella parte seconda del libro, il cap. III, *Strategie comiche e morfologia delle novelle*, pp. 119-73.

¹⁹ G. Sermini, *Le Novelle*, a cura di G. Vettori, Avanzini e Torraca Editori, Roma 1968, 2. voll.; vol. I, p. 245.

²⁰ Ivì, vol. II, p. 388. Di Sermini si veda anche la novella XXI, ove il progressivo “scaldarsi” della “danza” amorosa viene trascritto mediante una similitudine che si sostiene sui termini “pignatta”, “ramaiuolo”, “mescola”: «Ella allora la cominciata danza con più sollecitudine seguitò per modo che non altramente che la pignatta, continuata da troppo superfluo fuoco, per lo qual traboccardo, mescola e ramaiuolo e ogni cosa conviene che ne senta, fe’ Lionetta: a cui tanto quel cavalcare diletava, che dismontare non sapeva» (ivi, vol. II, p. 399),

(«[...] Fuma il ramaiolo / in cucina [...]», *L'arca*)²¹, che orienterebbe verso il sesso femminile (“pentola”, appunto), salvo poi ulteriore specificazione: «Con allusione oscena: organo sessuale maschile (anche con riferimento all’atto)»²². Alla voce “mescola”, la prima definizione è: “Mestola da cucina. – Anche: ramaiolo”; e poi, in seguito, ecco che se ne delucida il senso eufemistico per indicare “membro genitale maschile”, con esempio probatorio affidato proprio alla frase di Sermini che ho appena trascritto²³. Una bella confusione, insomma, che può provocare una sorta di spaesamento nel definire appropriatamente due identità così naturalmente distinte e separate come l’organo sessuale maschile e quello femminile. Si resterebbe in sospeso tra ramaiolo-maschio e mescola-femmina e mescola-maschio e ramaiolo-femmina, se non fosse che in Sermini il “ramaiolo” sta ad indicare l’organo sessuale maschile, come si è visto dalla prima citazione di un passo delle sue novelle che è stata fatta e come è ribadito in un’altra novella, la xxii, nella quale nuovamente viene descritto un amplesso con insistito linguaggio equivoco: ma equivoco non è il fatto che se si ha una “pignatta” come sostituto metaforico dell’organo sessuale femminile, il correlativo “ramaiolo” altro non può essere che l’organo sessuale maschile, spingendoci pertanto a proporre una correzione e un radicale ribaltamento alla definizione di “mescola” come “membro genitale maschile” indicata dal *GDLI*:

[...] ma pure la volontà giovenile lo trasportava e a poco a poco a lei s’acostava.

E ella, che prima s’era col corpo per lo modo e per lo verso assettata, che agevole cosa era in parte della possessione per lo primo decreto entrare in tenuta, questo era quello che lui forte infocava: e tanto e poco si venne accostando, che ’l ramaiuolo per fare le minestre su l’orlo de la scoperta pignatta posava, e più oltre non s’ardiva d’andare.

Ella compreso la sua volontà e la temenzia che aveva, seppe prender partito; e acciocchè lui per viltà o per paura non si fuggisse di ratto, facendoli ella spaventevoli assalti o di gridare o minacciare, o altro, sì come savia, a poco a poco fe vista cominciare a destare; e fingendo per lo caldo mutare verso, Gentile s’acostò in forma che nella pentola tutto ’l ramaiuolo sdrusciolò²⁴.

²¹ Cfr. E. Montale, *L'arca*, in *La bufera e altro*, in Id., *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980, p. 200.

²² *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino 1990, vol. xv, Q-RIA, p. 389.

²³ *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino 1978, vol. x, MEE-MOTI, p. 189.

²⁴ Sermini, *Le Novelle*, cit., vol. II, pp. 405-6.

La storia del “mortaio” e del “pestello”, toccata per brevi cenni nella sua ricezione e nella sua trasformazione in area novellistica, sollecita un’indagine su di una altrettanto famosa metaforizzazione erotica adottata da Boccaccio e feconda di riprese nella novellistica postdecameroniana, la metafora del “diavolo nell’Inferno” (III.10). La fortuna della metafora relativa al “diavolo nell’Inferno” è immediata, se ne reperiamo un pronto riscontro in un ammiratore (ma non stretto seguace) di Boccaccio qual è Franco Sacchetti, il quale ricorre a tale metafora nella novella CI, all’interno di una novella che si configura come una combinatoria tra la prima novella della terza giornata del *Decameron*, la novella di Masetto da Lamporecchio, e quella di Alibech e Rustico, la III.10. Il Sacchetti racconta la storia di Giovanni Apostolo, personaggio della Firenze di primo Trecento, il quale, secondo quanto enuncia la rubrica introduttiva, «sotto ombra di santa persona, entra in un romitorio, avendo a fare con tre romite, che più non n’avea».

Questa, per sommi capi, è la trama. In uno dei suoi viaggi di pellegrinaggio nei dintorni di Todi, Giovanni è sorpreso dal buio e dalla neve e allora, dal momento che si trova nei pressi di un romitorio dove stanno tre romite da lui conosciute e da cui egli era tenuto in fama di santo, chiede loro ospitalità per quella notte. La sua richiesta, sia pure dopo alcune titubanze, viene accettata e, al momento di andare a dormire, le vergini romite si coricano assieme su un giaciglio, mentre Giovanni si sistema su una panchetta. Ma, approfittando del buio, Giovanni si infila nel letto delle tre giovani e comincia a palpare la più bella delle tre, che, a differenza dell’Alibech boccacciana la quale deve essere informata su tutto ed essere istruita sulla designazione di “inferno” e “diavolo”, sa già di suo cos’è l’“inferno”, spianando la strada al suo interlocutore desideroso di utilizzare il suo “diavolo” e metterlo nell’inferno:

Dice la romita: – Giovanni, non andare più su, ché c’è lo ’nferno» –. Dice Giovanni: – E io ho qui co’ meco il diavolo, che tutto il tempo della mia vita ho cercato di metterlo in inferno –.

E accostasi a costei, mettendo il diavolo in inferno, come che con le mani un poco si contendesse²⁵.

Poi, «tutto come avea fatto a lei fece a costei»²⁶, cioè alla seconda; e infine, allo stesso modo, appaga i suoi desideri con la terza:

²⁵ F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di V. Marucci, Salerno Editrice, Roma 1996 (cl.11).

²⁶ Ivi, cl.13.

Dice Giovanni: – Io lodo Dio, toccando li membri, e cominciando dal piede -. E accostasi a costei.

– E quando io sono qui allo ’nferno, e io v’atuto ’l mio diavolo entro²⁷ –.

Ma particolarmente significativa è la trasformazione messa in atto dal Sacchetti partendo dalla consacrata metafora boccacciana, perché in altra circostanza i due termini “diavolo” e “inferno” vengono congiunti in unico sintagma a indicare il membro maschile e, per di più, la locuzione risulta essere impiegata anche al di fuori del contesto indicativo di un rapporto eterosessuale ed è adibita a raffigurazione di atto masturbatorio. È il caso della novella ccxv, in cui un ricco orefice di Firenze, Jacopo di ser Zello, porta con sé a bottega il figlio di un contadino, dando ordine ad altri suoi due lavoranti di insegnare al nuovo arrivato a «menare» lo smalto, cioè a mescolarlo. I due lavoranti decidono di prendersi burla del giovane. Uno dei due sale sull’impalcatura «dove menavano lo smalto» e, mentre invita il giovane a «menare», si apre i pantaloni sul davanti. Il giovane garzone oppone un netto rifiuto mentre, nel frattempo, l’altro lavorante chiama il padrone il quale, se può sentire i ripetuti e ostinati dinieghi del giovane indignato per la sollecitazione a «menare», non può vedere il gesto scurrile del lavorante che è con lui sopra il palco. L’orefice, allora, dal basso, grida di “menare” e a questo punto il lavorante, rimessa «la cosa naturale nel debito luogo», conduce il ragazzo davanti alla vasca degli smalti. Per tutto quel giorno il giovane rimescola gli smalti, ma il giorno seguente ritorna a casa sua, in campagna, rivelando solo dopo molte insistenze del padre il motivo per cui non si è fermato nel laboratorio di Firenze. Alcuni giorni dopo messer Jacopo fa una visita al padre del ragazzo e, lamentandosi del fatto che il figliuolo si era offeso solo perché gli era stato chiesto di menare lo smalto, afferma con vigore che chi è in bottega deve sempre fare ciò che gli è ordinato, e che se anche gli fosse detto «– Mena il diavol di ninferno –, il dovea fare; sì che non si vuol far così dell’occi»²⁸.

La metafora boccacciana torna anche in Sercambi, presso il quale, peraltro, si assiste a una scissione dei due termini (“diavolo” e “infer-

²⁷ Ivi, cl.16.

²⁸ Ivi, ccxv.14. L’espressione finale è così spiegata dal curatore dell’edizione citata che raccoglie un’indicazione di Michele Barbi: «le cose che vanno fatte intere, farle a metà, come una *c* per una *o*». Diversamente l’espressione è spiegata in F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di A. Lanza, Sansoni, Firenze 1984, p. 719 (cui si rinvia anche per la bibliografia relativa alle varie spiegazioni di questo passo controverso): «fare dimostrazioni di ritrosia pudica e di scrupoli pii».

no”), a conseguenza di una deliberata volontà di caricare di significato e di annessa riprovazione morale il riuso dell’immagine. Di “inferno” senza menzione del correlativo “diavolo” si parla, in termine di paragone con il sesso femminile, nell’“Exemplo L” (*De falsitate muliebri. Di Aristotle e monna Orsina, donna di Allesandro Magno, e di Viola*), in cui, rivolgendosi ad Alessandro che, invaghitosi fortemente di «Madonna Orsina bellissima», tanto che «in men di uno mese alquanto [...] fu della persona indebilito»²⁹, così si esprime, per ammonimento, Aristotele:

Poi che tu m’hai eletto tuo maestro e guidatore della sanità e buoni costumi, ti dico che non vuogli, per sasiar quella cosa che mai sasiar non si può se non come lo inferno che mai non si dé sasiare, tu vogli perire, e tutti i tuoi sottostiti teco perissenno. E pertanto, oltra li altri consigli che t’ho dati, ti do questo, ch’è de’luzuriare: tanta luzuria far non debbi, né vogli prendere e contentare chi mai contentare si potéo. E tu come savio omai prendine il migliore³⁰.

Altro non fa, il Sercambi, che riprendere uno spunto già presente nella III.1 del *Decameron* (Masetto di Lamporecchio) e centrale nella III.10, la novella, per l’appunto, del diavolo in Inferno, spunto relativo alla infinita potenzialità erotica delle donne e alla conseguente insaziabilità del sesso femminile³¹, come si legge in *Dec.* III.10, 30: «Rustico, che di radici d’erba e d’acqua vivea, poteva male rispondere alle poste; e dissele che troppi diavoli vorrebbero essere a potere il ninferno attutare ma che egli ne farebbe ciò che per lui si potesse».

Se nella novella appena presa in considerazione viene autonomamente ripreso e isolato il “ninferno”, a deprecazione della lussuria femminile, nell’“Exemplo vii” (*De transformazione nature. Di messer Renaldo de’ Buondalmonti di Firense*) il sostituto metaforico è il “diavolo”, in realtà designato come “ingannatore”: ma, come opportunamente spiega Luciano Rossi in nota alla sua edizione, l’«*Ingannatore* per antonomasia è nella tradizione medievale cristiana il demonio»³². Scrive Sercambi:

Messer Renaldo scese alquanto la scala e poi montò suso e in braccio la prese, e così, subito la puose: avendosi cavato le mutande e avendo lo ’ngannato-

²⁹ G. Sercambi, *Il Novelliere*, cit., L.3.

³⁰ Ivi, L.4.

³¹ Per questo aspetto, cfr. E. Sanguineti, *Lettura del Decameron*, a cura di E. Grimaldi, Edizioni 10/17, Salerno 1989, pp. 128-9 (ora si veda la nuova edizione, Nino Aragno, Torino 2011, p. 192).

³² Cfr. Sercambi, *Il Novelliere*, cit., t. I, p. 62, n. 3.

re ritto, li salío in sul petto e isverginóla; [...] messer Renaldo [...] prese in braccio Ginevra [...] né prima la lassò che un'altra volta messe lo 'ngannatore in nel luogo uzato. [...] Messer Renaldo [...] la terza volta contentò il suo ingannatore³³.

Nell'ultimo scorci del Quattrocento, in quel piccolo capolavoro di aneddotica affidata alla *brevitas* espressiva che sono i *Detti piacevoli* di Angelo Poliziano, l'indicazione terminologica del “diavolo”, così perentoria e icastica nella responsabilizzazione dell'atto sessuale, sembra condensare in sé retaggio metaforico e una sorta di riconversione alla realtà. Il “detto” è il n. 227 dell'eccellente edizione curata da Tiziano Zanato:

– Il diavol! –, disse don Santi. Don Santi confessava una fanciulla. Cominciolle a toccare e capelli, dicendo: – E paiono proprio della Madalena –; poi il viso; poi le poppe; e in fine usò l'atto carnale. Diceva la fanciulla: – Ohimè, voi mi fottete, pare a me! –; disse do Santi: – Il diavol è che io ti fotto!³⁴

La capitale metafora del “diavolo nell'inferno”, con il suo corredo di disgiunzioni, forme autonome, spostamento degli indicatori verbali, ha una lunga percorrenza, tanto che possiamo ripetutamente riscontrarla, passando al XVI secolo, nel novelliere del Bandello: ad esempio in I, V («Niceno scappiava de le risa, e mille volte la donna basciava, e basciandola fecero due volte entrar il diavolo ne l'inferno dolcissimamente»), e in diverse altre novelle (I, XXXVIII; IV, XXI; IV, XXII)³⁵. E più interessante e curioso è il caso di due novelle bandelliane. Il primo caso è quello della novella II, XX, la cui rubrica così recita: «Uno trova la moglie con un prete e quella ammazza e fa che il prete da se medesimo si castra»; e la conclusione è la seguente:

Fece vista il marito di partirsi, e come fu notte se ne tornò e per il tetto, sappendo da le spie il prete esser in casa, entrò suso un solaro chetamente e poi scese ed entrò dentro in camera, ove trovò il sere che cacciava il diavolo ne l'inferno. [...] Rivolto poi al prete [...] gli disse: – Prete gagliofo, io non mi vo' bruttar le mani nel tuo sangue, ma tu averai quel castigo che meriti. – Fece

³³ Ivi, VII, 25-30.

³⁴ A. Poliziano, *Detti piacevoli*, a cura di T. Zanato, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1983, p. 82.

³⁵ Da notare anche l'uso del termine «diavolo», senza il correlativo «inferno», sostituito da un termine generico come «cosa», in Bandello, *Le Novelle*, cit., III, LXI (vol. II, p. 565): «Madama, voi non fate se non dire, e non sentite ciò che sento io. Ma se la cosa vostra vi desse la metà fastidio che fa quel mio diavolo che ho tra le gambe, voi preghereste me, ove io ora sono astretto a pregari voi».

adunque che il prete mise il diavolo con i testimoni su l'orlo d'un cassone, e poi lo chiuse e disse: "Tagliati via quel tuo disonesto membro con i tuoi testimoni, od io t'ammazzerò"³⁶.

Il «diavolo con i testimoni», ricca e doppia metafora, colora di ironia una situazione drammatica; mentre del tutto ameno è l'uso dell'espressione metaforica, sempre in Bandello, nella novella III, XLIX, dove un "pazzo", invitato da un predicatore a dire ciò che desidera, afferma di volere «metter il diavolo ne l'inferno»: ma quello che lui reclama in senso reale è dagli altri inteso in senso metaforico:

Marcone, che non aveva cervello per una lumaca e di mente gli era uscito ciò che imparato aveva, e forse era da qualche appetito stimolato, gridò ad alta voce: — Messere, io vorrei metter il diavolo ne l'inferno. — Ma lo disse senza chiosa né velamento, a la spiegata, parlando naturalmente. Il che mosse tutto il popolo a ridere³⁷.

La reazione della gente all'espressione pronunciata candidamente, alla lettera, senza doppi sensi, senza "velamento", dal povero Marcone, risulta significativamente indicativa del lavoro di scavo e ampia condivisione esercitato dalla letteratura e dalla sua tradizione: tanto che, oramai, sul senso diretto e letterale, predominante diventa quello metaforico. Si tratta di un punto d'arrivo di non poco conto, a sviluppo di una diffusione dell'esercizio metaforico consolidatosi in area post-decameroniana, fra Tre e Quattrocento. E a questi anni conviene ritorrnare, per verificare un altro aspetto: quello per cui il magistero boccacciano, incentrato nella definizione e propagazione di una metafora, agisce anche come stimolo creativo negli scrittori, invitati a inventare nuove metafore pur muovendo dalla piattaforma testuale enunciata da Boccaccio. A questo orizzonte appartiene, solo per citare un esempio, l'alternativa al termine "inferno" che Masuccio Salernitano propone, utilizzando la designazione sostitutiva di «valle di Josafat». Se ne ha testimonianza nel commento che l'autore registra a conclusione della novella XIII della seconda parte della raccolta:

Per la quale cagione mi persuado che il dottor legista avendo di ciò dottrina, vedendo che, per essergli da lo Straticò stato interdetto, non avea possuto avere il suo voto in cera per appiccarlo ogni anno una volta innanzi a quelli corpi santi, gli fosse stato dispensato de posserlo in causa pia e in carne viva e vera permutare, come già fece non solo una volta l'anno ma infinite il mese,

³⁶ Ivi, II, XX (vol. I, pp. 842-3).

³⁷ Ivi, III, XLIX (vol. II, p. 498).

offerendo quello dentro al sacro tempio de la valle di Josafat, forse per averne nel dì del giudizio più vero testimonio³⁸.

Nel sistema di proliferazione di immagini metaforiche apparentabili a quella del “mettere in diavolo in inferno”, un’attenzione particolare meritano alcune varianti “laiche” di tale metafora, del tipo: “far entrare il Papa a Roma” o “porre il Turco a Costantinopoli”; e anche “mettere il Soldano in Babilonia».

Interessante è, in proposito, la novella v della prima giornata del *Novellino* di Masuccio Salernitano³⁹. Brevemente la riassumo per arrivare al punto che più ci interessa. Protagonista è un prete, Don Battimo, che, infoiato di Massimilla, non riuscendo a sedurla con le buone maniere, comincia a minacciarla, ottenendo da lei a forza la promessa che, non appena suo marito si sarà allontanato dal paese, potrà accontentarlo. Nel frattempo di lei si invaghisce anche un sarto, Marco, il quale era solito «andare per le feste che in quelli luoghi d’intorno si faceano, suonando una sua piva molto bella che egli avea». Diversamente da quanto era avvenuto nei confronti del prete, Massimilla accetta di buon grado la corte del giovane sarto, facendogli la stessa promessa che aveva fatto a don Battimo. Di lì a pochi giorni suo marito parte per Palermo. In occasione di una festa del paese, Marco e Massimilla si incontrano e la donna, invitata dal giovane a tener fede alla promessa, accetta. Alla fine della giornata i due si recano in una casetta, adibita a bottega dal marito di lei, per prendersi il loro piacere. Ma la loro intimità viene guastata perché all’improvviso arriva il prete, il quale riesce ad entrare e, furioso, minaccia di svergognare per tutto il paese Massimilla. Scosso e impaurito, Marco si nasconde nel solaio, mentre il prete assale letteralmente la giovane come

l'affamato lupo la timida capra, e senza alcuna onestà o ritegno non solo a basare la cominciò come il maestro fatto aveva, ma a rabbiosamente mordere, nitrendo forte come cavallo di battaglia: ed avendo già l’arco teso diceva per ogni modo volere ponere lo Papa a Roma [...] e buttatala di netto sopra un lettucciuolo, e forte per lo primo corritore acconciato, riposta la mano ai suoi

³⁸ M. Salernitano, *Il Novellino*, nell’edizione di L. Settembrini, a cura di S. S. Nigro, Rizzoli, Milano 1990, pp. 254-5.

³⁹ Su Masuccio Salernitano si veda, oltre all’*Introduzione* di S. S. Nigro all’edizione citata del *Novellino* (pp. 5-20), anche il libro di D. Pirovano, *Modi narrativi e stile del «Novellino» di Masuccio Salernitano*, La Nuova Italia, Firenze 1996. E non solo per Masuccio, ma per la novellistica quattrocentesca in generale, fondamentale è il libro di S. S. Nigro, *Le brache di San Griffone. Novellistica e predicazione tra ’400 e ’500*, prefazione di E. Sanguineti, Laterza, Roma-Bari 1983.

ferri, gridando “A Roma entra il Papa”, il pose alla polita dentro al palio ciò atto e ordinato, ed in maniera che ad ogni colpo gli faceva vedere e toccare l’altare e la tribuna di S. Pietro⁴⁰.

L’impeto del prete viene però contrastato e frustrato dall’irruzione sulla scena di maestro Marco, il quale, con la sua piva, prende a suonare, interrompendo il metaforico «ballo» della coppia:

Il maestro Marco che col dolore aveva in parte cacciata la paura [...] veduta questa danza, ancorché odiosa gli fosse, deliberò fra se medesimo fare una nuova piacevolezza, e tolta la piva che alla cintura tenea, disse: – Per mia fe’ questa non è festa da entrare lo Papa in Roma e andare senza suoni -. E postavi su la bocca cominciò a sonare [...] facendo gran romore e pista sul solaro che di tavole era. Il prete che ancora il ballo non avea finito, udito il sonare e gran schiamazzo farsi sovra il capo [...] lasciato il cominciato ed imperfetto ballo [...] si diede in tal maniera in gambe che senza mai voltar il capo indietro insino a casa sua non si ritenne⁴¹.

L’«imperfetto ballo», vale a dire il *coitus malauguratamente interruptus* del prete, viene allora portato a felice compimento dal giovane sarto, secondo quanto a suggello della narrazione viene confermato da un’ulteriore metafora modellata sullo stampo di quella relativa all’ingresso del papa in Roma: «e come che el Papa senza suoni a Roma non avea compito l’entrare, con piacevoli balli posero il Turco in Costantinopoli»⁴².

Anche in una facezia in latino di Girolamo Morlini (e siamo nella prima metà del Cinquecento) si ripresenta la metafora dell’ingresso del papa a Roma. Lo si riscontra nella novella LXVI (*De auledo qui vidit clericum uxorem delibantem*), dove un «auledus», cioè un suonatore di flauto, è sposato con una donna fortemente concupita da un «ociosus clericus», un prete perduto nel tempo, che ha l’ardire di rivolgersi alla donna invitandola a un rapporto sessuale con inequivocabile metafora: «Volumusne pontificem in Urbem intromictere?». La sua audace profferta, peraltro, trova corresponsione; sennonché, al momento culminante («arcum suum nervatum in eius candidissimo cunno inmisit»), interviene il marito, che, riprendendo la medesima metafora, si dispone ad accompagnare l’incontro suonando il flauto, in realtà svergognando i due:

⁴⁰ Salernitano, *Il Novellino*, cit., p. 166.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Ivi, p. 167.

– Non debet, hercule, castissimi amatores, tantus dominus absque aliquo sono
choraulae in Urbe ingredi! – Et inflato utre, tibia sonare cepit⁴³.

E infine, per affinità con quelle or ora considerate, non resta che ricordare anche la metafora del “mettere il Soldano in Babilonia”, utilizzata, ad esempio, dal Sercambi, il quale, nell’“Exemplo xxxiii” del suo *Novelliere* (*De vana luzuria. Di monna Merdina vedova, de' Buondalmonti di Firense*), colloca a protagonisti una donna «assai giovana, bella e molto vana»⁴⁴ e un frate che la vagheggia, donna e frate dai nomi eloquentemente parlanti nella loro greve significazione, Monna Merdina e Bellasta⁴⁵. Al convegno amoroso la donna si presenta con cibi e vivande atte a rendere più vigoroso il suo partner, come consapevolmente lei stessa afferma: «È uno buono cappone e tre pani bianchi e uno fiasco del mio moscatello, che vo' che noi ceniamo acciò che meglio possiate mettere il soldano in Babilonia»⁴⁶. Prontamente, la replica del frate, incapace di contenere la sua fregola, riprende la medesima metafora: «– Madonna, queste cose sono buone, ma prima che di qui ci partiamo io vo' mettere il soldano in Babillonia –»⁴⁷. E l’asse della narrazione si sviluppa costantemente affidandosi al gioco equivoco della metafora, di cui si appropria anche un terzo personaggio, Lamberto, che si era rifugiato nella chiesa ove la giovane e il frate si erano dati appuntamento e si era tenuto nascosto dietro l’organo, dopo aver perso al gioco tutti i suoi soldi e persino i vestiti:

E la donna dice: – Deh, non fate! Andiamo in cella e quine ceneremo, e voi potrete mettere il soldano in Babillonia quanto vorrete –. Lo frate, che avea desiderio perché più giorni erano stati che ritrovati non s’erano insieme, disse: – Per certo, Merdina, noi metteremo qui il soldano in Babillonia –. [...] E posto il cappone pane e vino da parte, gittatasi riverta in su’ quei panni, disse: – Frate, ora metti il soldano in Babillonia –. Lamberto, che tutto ha inteso, e veduto il cappone e l’altra cose, disse fra se medesmo: – Come lasserò io entrare sì fatto signore com’è il soldano in Babilonia che almeno non ci sia alcuno stormento? –. E pensò sonare li organi⁴⁸.

⁴³ Girolamo Morlini, *Novelle e favole*, a cura di G. Villani, Salerno Editrice, Roma 1983, pp. 292-4.

⁴⁴ Sercambi, *Il Novelliere*, cit., xxxiii.1.

⁴⁵ Sull’onomastica sercambiana si veda B. Porcelli, *Strategie onomastiche nelle novelle del Sercambi*, in Id., *Il nome nel racconto. Dal Novellino alla Commedia ai novellieri del Trecento*, Franco Angeli, Milano 1997, pp. 129-41.

⁴⁶ Sercambi, *Il Novelliere*, cit., xxxiii.10.

⁴⁷ Ivi, xxxiii.11.

⁴⁸ Ivi, xxxiii.12-15.

C'è ancora qualcosa da aggiungere su questa novella, che continua riprendendo la metaforizzazione indicata. Ma lascio per il momento in sospeso l'analisi in merito, disponendomi a riprendere in considerazione tale testo a completamento degli spunti che un'altra ben nota metafora boccacciana propone⁴⁹. La metafora in questione è quella dell'"usignuolo" e della "gabbia" in cui l'usignolo deve essere collocato che occupa di sé la novella v.4 del *Decameron*, ove protagonisti sono i giovani Caterina e Ricciardo (e i genitori di lei); e la novella, come ha opportunamente sottolineato Cesare Segre, «può esser letta [...] come lo sviluppo di una metafora, dal significato letterale a quello figurato e alle sue varianti»⁵⁰. L'immagine ornitologica maliziosamente proposta dalla gustosa novella boccacciana viene recuperata, ad esempio, dal Sermini, sia pure con modificazione dell'identità del volatile, che nella fattispecie è uno stornello invece che un usignolo. La novella è la xxviii, che ha per protagonisti il Malizia e Gemina; e qui si legge:

Di che, entrato lo stornello nella gabbia, cominciò uno verso dolcemente a cantare, per modo che ciascuna delle parti gran diletto n'aveva: il quale continuando, fu cagione che ciascuno al suo effetto pervenne⁵¹.

Sarà poi, nel secolo successivo, Pietro Aretino a sbizzarrirsi in una continua *variatio* all'interno della terminologia ornitologica⁵², raccogliendo

⁴⁹ Cito ancora, tuttavia, un altro esempio, ricavato da Bandello (*Le Novelle*, cit., I, XL; vol. I, p. 470), in cui va anche notata la metafora gastronomica («cibarsi») e va considerato il termine «corno», evocativo della novella di Alatiel, in *Dec.* II, 7, 30 («non avendo mai davanti saputo con che corno gli uomini cozzano»): «Ma ella ch'aveva voglia di cibarsi, di nuovo se gli mise a canto e diede de le mani al corno con cui gli uomini cacciano il soldano in Babilonia». Notevole è poi il caso in cui, in Aretino (*Sei giornate*, cit., p. 23), la metafora del "soldano in Babilonia" allude a un accoppiamento sodomitico, a suggello di un equivoco ed osceno "bandimento" di giostra: «Il generale fece montare quella erba-da-buoi, cioè il teneron lungone, in una tavoletta quadra su la quale mangiavano le quattro cristianelle di Antecristo; e invece di tromba tenendo un bastone nella foggia che i trombettengono il loro strumento, bandì la giostra, e dopo il "tara tantara", disse: "Il gran soldano di Babilonia fa noto a tutti i valenti giostranti che ora ora compariscano in campo con le lance in resta; e a quello che più ne rompe si darà un tondo senza pelo, del quale goderà tutta la notte, et amen"».

⁵⁰ Cfr. Cesare Segre, *Da Boccaccio a Lope de Vega: derivazioni e trasformazioni*, in Id., *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Einaudi, Torino 1979, p. 107.

⁵¹ Sermini, *Le Novelle*, cit., vol. II, p. 478.

⁵² Ma ricordiamo anche, in precedenza, Salernitano, *Il Novellino*, cit., II, XIII, p. 254: «e ricordandosi del longo e fervente amore del dottore e del figurato uccello il quale lui vivo in gabbia tenea [...].» E poi cfr. Bandello, *Le Novelle*, cit., I, V (vol. I,

e moltiplicando l'indicazione decameroniana: per cui si va, solo per citare qualche esempio che ci viene incontro sfogliando le prime pagine delle *Sei giornate*, da « [...] e il giocar di mano con le bagatelle è meno difficile a imparare che non è lo accarezzare lo uccello sì che ancora che non voglia si rizzi in piedi», a « [...] si fece cavar del nido il passerotto che stava chioccio chioccio [...] il passerotto levò la cresta», a « [...] la traditora badessa, lasciato il fringuello del padre e preso per le ali il calderino del figliuolo», al recupero, infine, del termine boccacciano: « [...] madama, postasi a sedere, spalancata la gabbia e misoci dentro il lusignolo»⁵³.

Però è sull'impiego di tale metafora da parte di Giovanni Sercambi che intendo soprattutto soffermarmi, perché è dal trattamento al quale egli sottopone la metafora che si può ricavare una idea precisa sullo scarto di utilizzazione del sostituto metaforico in rapporto all'evidenza del reale tra Boccaccio e certi momenti del suo epigonismo. Ripercorrendo le novelle del *Novelliere* sercambiano si nota innanzitutto come, qualora la situazione erotica lo richieda, il sostituto del termine “usignuolo”, dotato di risonanza simbolica in quanto legato alla corresponsione amorosa⁵⁴, sia il più pesante e greve termine “uccello”, come avviene nel caso dell’“Exemplum v” (*De summa Justitia. Di monna Ambrogia e Caterussa sua figliuola*): «E dapoi rivoltosi a Ca-

p. 75): «Ella, che già aveva messo il rossignuolo nella gabbia, beffando Angravalle in questo modo gli rispose: “Tu dici ben il vero, marito mio caro, ma la colpa è tua e il danno è mio, perché non mi sai coprir e tener calda”»; e II, LI (vol. II, p. 505): «Ed a quello avvicinatasi, avendo la cintola ascosa in mano, con quella prese il lusignuolo e disse: “[...] Io non voglio fargli altro male se non metterlo in prigione, e qui vi ce lo terremo fin che quattro o cinque volte pianga il suo peccato”»). Dalla metafora “ornitologica” si passa a una singolare variante in P. Fortini, *Le giornate delle novelle dei novizi*, a cura di A. Mauriello, Salerno Editrice, Roma 1988, I, 34.35 (vol. I, p. 68): «Così rimasti soli, la donna prese per mano il frate con certi sguardi che avranno fatto rinvenire uno che fusse stato morto, non tanto un cotal frate giovine come quello. El frate, ramentandosi, con le mani sovente le parlava tanto che alfine fermarono di mettare l’anguilla nel lago».

⁵³ Aretino, *Sei giornate*, cit., pp. 17, 20, 27, 28.

⁵⁴ Cfr. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli. Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*, Rizzoli, Milano 1986, vol. II, p. 527: «Nella famosa scena quinta dell'atto III di *Romeo e Giulietta*, l'usignuolo è contrapposto all'allodola, come cantore amorofo della notte che svanisce dinanzi alla messaggera dell'alba, e della separazione; se i due amanti ascoltano l'usignuolo restano uniti ma rischiano di morire: se credono all'allodola si salvano la vita ma devono separarsi». Si veda anche A. Cattabiani, *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti, creature fantastiche*, Mondadori, Milano 2000, pp. 275-83.

terussa dicendoli se ella era contenta, avendo Caterusssa assagiato quello ugello (posto che forzatamente vi fusse condutta, li piacque), disse di sì»⁵⁵. E, sempre dello stesso novellatore, si veda in merito un ulteriore riscontro (dall’“Exemplo” xxviii, *De astusia in juvano. Di messer Adorno Spinola e di Andriolo, suo figliuolo, innamorato di monna Cara delli Adorni*): «Essendo Andriolo in nel letto e saglito sopra il corpo di Cara, Cara desiderosa di dare beccare a l’ugello di Andriolo, preselo in mano e nel suo nido lo nascose»⁵⁶. La tentazione sarebbe di rincorrere altre metafore presenti nel brevissimo lacerto: dal “beccare” che ci riporterebbe all’“imbeccato pestello” di *Dec. II.10* (e all’“imbeccare” relativo alle papere-donne dell’introduzione alla quarta giornata)⁵⁷ e al “nido”, presente, sempre nel libro di Sercambi, all’interno del madrigale del Soldanieri, cantato a premessa dell’“Exemplo LXXVI” («che lla covò nel nido el diavol [...]») e attestato dal sonetto dantesco che inaugura la tenzone con Forese: «La tosse, ’l freddo e l’altra mala voglia / no ll’adovien per omor’ ch’abbia vecchi, / ma per difetto ch’ella sente al nido»⁵⁸. Ma è opportuno sostenere sul *Novelliere* del Sercambi, perché al suo interno, con l’“Exemplo CXLVII” (*De justo matrimonio. In Pisa fu uno Messer Gallo da san Casciano, e una figliuola nomata Giovanna, bellissima*), ci troviamo in presenza di un remake della boccacciana “novella dell’usignuolo” e la ripresa e rielaborazione della novella di Caterina e di Valbona e di Ricciardo Mainardi è non poco istruttiva per comprendere certe forme di rimanipolazione della fonte che attestano, per via di spostamento lessicale, una sordità di captazione della malizia e della pregnanza di una scelta metaforica, con conseguente impoverimento del gusto letterario del testo⁵⁹.

Nella narrazione di Sercambi la giovane Giovanna (la corrispettiva della Caterina del Boccaccio) fin da subito parla di “ugellini” anziché di “usignuolo”:

Rispuose Giovanna: – Quando a mio padre e a voi piacesse, di farmi un letto in sul portico della vostra camera sopra il giardino, e quine udendo cantar li

⁵⁵ Sercambi, *Il Novelliere*, cit., v.16.

⁵⁶ Ivì, XXVIII.57.

⁵⁷ In proposito si veda A. Rossi, *Segni e archetipi nel “Decameron”*, in Id., *Il Decameron. Pratiche testuali e interpretative*, Cappelli, Bologna 1982, pp. 29-30.

⁵⁸ D. Alighieri, *Chi udisse tossir la mal fatata*, in *Rime* (87; LXXXIII), a cura di D. De Robertis, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2005, pp. 460-1.

⁵⁹ Sui rapporti Boccaccio-Sercambi si veda l’articolo di L. Rossi, *Sercambi e Boccaccio*, in “Studi sul Boccaccio”, VI, 1971, pp. 145-77.

ugellini mi dormirei, che, avendo luogo più fresco che è non in nella vostra camera, molto meglio dormirei che non fo⁶⁰ –.

Nell’Exemplo del Sercambi l’abbassamento e la banalizzazione del livello testuale di Boccaccio sono immediatamente confermati dal padre della ragazza, il quale, diversamente da messer Lizio della novella de-cameroniana, che con accortezza sospettosa coglie prontamente il significato ambivalente del termine («Che rosignuolo è questo a che ella vuol dormire? Io la farò ancora addormentare al canto delle cicale», *Dec.* v.4, 23), lascia cadere il segnale sia pur debolmente significativo implicito nell’indicazione degli «ugellini» e si sofferma solo sull’aspetto climatico, sul fattore termico, cioè la ricerca di refrigerio da parte della figlia:

E tornato messer Gallo, la donna tutto li contò. Lui le rispuose: – Che caldo o che freddo va la vostra figliuola cercando? Io la farò ancora dormire in una stufa quando più calda serà! – Giovanna, sapendo quello che ’l padre ha risposto, più per isdegno che per caldo la seguente notte non solamente non dormì, ma non lassò dormire la madre e il padre pur del gran caldo dolendosi⁶¹.

L’Exemplo prosegue insistendo sul termine “ugello”, con una assai greve sottolineatura dell’iterazione dell’atto sessuale, perché, a sostituzione della sorridente locuzione boccacciana «molte volte facendo cantar l’usignolo», Sercambi scrive:

[...] e doppo molti baci si coricarono insieme, che quazi tutta notte diletto e piacere preseno l’uno dell’altro, molte volte faccendo entrare e uscire l’ugello del nido di Giovanna con l’ale talora volanti e talora chiuse⁶².

Stessa direzione orientata ad appesantire il leggero gioco metaforico adottato da Boccaccio viene imboccata da Sercambi al momento della parte conclusiva della novella, quando quello che l’autore del *Decameron* risolve utilizzando la metafora dell’“usignolo nella sua gabbia”, per segnalare la pertinenza dell’atto sessuale in coppia unita dal matrimonio («[...] se egli si vorrà a buon concio da me partire, e’ gli converrà che primieramente la sposi, sì che egli si troverà aver messo l’usignuolo nella gabbia sua e non nell’altrui», *Dec.* v.4, 38), si trasforma radicalmente in Sercambi, diventando: «E se ellì si vorrà da me con concordia

⁶⁰ Sercambi, *Il Novelliere*, cit., CXLVII.12.

⁶¹ Ivi, CXLVII.13-14.

⁶² Ivi, CXLVII.19.

partire, converrà che prima lo spozi, sì che troverà aver messo la sua carne in nella sua catinella»⁶³.

Un bel libro di Pietro Boitani, uscito una decina di anni fa, si intitolava *Il genio di migliorare un'invenzione*, rifacendosi alla «frase con la quale il grande poeta, drammaturgo e critico inglese John Dryden definisce l'abilità tutta britannica di riprendere opere letterarie del passato e di perfezionarle»⁶⁴. Riprendendo l'espressione di Dryden e capovolgendola, si è tentati di attribuire a Giovanni Sercambi il genio del tutto particolare di peggiorare un'invenzione, e di peggiorarla proprio per l'incapacità di recepire, all'interno di un'operazione di scrittura novellistica qual è quella messa da lui in atto, la qualità e la sostanza della metafora su cui la novella si impernia: sciupare il senso della metafora comporta di trascinare nella rovina la novella stessa. Lo si è potuto misurare a proposito della “novella dell'usignuolo” e se ne può avere ulteriore conferma anche prescindendo dall'esercizio di una rielaborazione di una narrazione già scritta e conosciuta da altro autore. Che il cattivo uso della metafora abbia a conseguenza il cattivo esito della novella lo si avverte anche riprendendo l'analisi di quell’“Exemplo XXXIII” che si era lasciata in sospeso. L'Exemplo, per poterlo immediatamente riconoscere, è quello incentrato sulla metafora relativa al “mettere il Soldano in Babilonia”. Alla maniera del pessimo racconto di barzellette che, mentre racconta la barzelletta, si premura anche di chiarirla, decodificarla, indicarne il senso, lasciando pertanto cadere quanto dovrebbe suscitare il riso proprio in virtù della sua allusività, Sercambi, al momento in cui i due protagonisti (malgrado la sconvenienza del loro nome, sarà opportuno tornare a menzionarli: Monna Merdina e il frate Bellasta) realizzano il loro incontro, impiegando sia l'una che l'altro la metafora del “mettere il Soldano in Babilonia”, apre un inciso rivelatore della sua rozzezza narrativa, una sorta di glossa che rende esplicito ciò che dovrebbe essere per sua stessa natura, per sua convenzione letteraria, solo ed esclusivamente allusivo:

(aveano costoro tra loro ordinato, quando voleano fare quel fatto, di dire: “Metti il soldano in Babillonia”. E però il frate allora volendo sasiare il suo appetito disse volere mettere il soldano in Babilonia)⁶⁵.

⁶³ Ivi, CXLVII.25.

⁶⁴ P. Boitani, *Il genio di migliorare un'invenzione. Transizioni letterarie*, il Mulino, Bologna 1999, p. 7.

⁶⁵ Sercambi, *Il Novelliere*, cit., XXXIII.11.

E siccome sulla china del peggioramento non c'è barriera o impedimento, ecco che, a prosecuzione e completamento della rozzezza espositiva propria di Sercambi, già messa in evidenza, il termine metaforico è sottoposto a uno spostamento per cui viene riconvertito in termine concreto: il passaggio dalla “Babilonia” con la B maiuscola alla “babillonia” con la “b” minuscola sta a segnalare, per l'appunto, un passaggio dalla copertura metaforica alla riconnotazione realistica del termine:

Lo frate, vedendo la donna riverta e la babillonia aperta: – Ora voglio metter il mio soldano, poi che la babillonia è aperta⁶⁶ –.

Qualche sommaria e, come sempre, provvisoria conclusione forse ora, da ultimo, la si può ricavare ripensando al percorso della metafora erotica dopo il Boccaccio, in una considerazione che tenga anche presente quanto non è stato direttamente preso in analisi, restringendo l'attenzione solamente ai limitatissimi esempi, facenti tutti capo alla memoria decameroniana. E, tra le molteplici proposte boccacciane, si è puntata l'attenzione solo su tre di esse: il “pestello” e “mortaio”, il “diavolo in Inferno”, “l'usignuolo”. Certo, sarebbe stato interessante e anche divertente soffermarci su altre curiose indicazioni. Ad esempio la metafora del “lavorare l'orto” che, da *Dec. III.1, 18* («Se voi mi mettete costà entro, io vi lavorerò sì l'orto, che mai non vi fu sì lavorato»), passa pressoché identica al Sercambi («Se costà dentro mi menerete, io vi lavorerò sì il vostro orto, che mai sì bene non vi fu lavorato»)⁶⁷, mentre in Sacchetti si registrano il lieve spostamento a “lavorare il terreno” («la sposa fu a mezza nona, e questo giovane lavorò il suo terreno che era fatto tanto maggese, come li piacque, e ristorò i tempi perduti il meglio che poteo»)⁶⁸ e l'adozione del termine “lavorò”, con doppio significato: quello di “rapporto sessuale” («e con tute le fortune, a suon di campane a martello e a rumore di popolo, Berto condusse a fine il suo lavorò»)⁶⁹, e quello per il quale il termine dal significato di “coito” passa a quello di “membro virile”: «Un dipintore sanese [...] trovandolo [l'amante della moglie] in forma di crocifisso, volendo con un'ascia tagliargli quel lavorò, il detto si fugge»⁷⁰. E la lunga storia

⁶⁶ Ivi, XXXIII.16.

⁶⁷ Ivi, LXXXVIII.15.

⁶⁸ Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, cit., CLIV.19.

⁶⁹ Ivi, LIII.20.

⁷⁰ Ivi, LXXXIV.1.

della metafora relativa al “lavorare l’orto” nel senso primo di “rapporto sessuale” prospetta la lezione “lavoro”, autonoma e fortemente indicativa, ne *Il Novellino* di Masuccio Salernitano, ove (I, III) si legge: «la fante anche con poco piacere del cominciato lavoro rimossa»⁷¹; e lo stesso Masuccio, in IV, XXXVI, accresce le metafore derivate dal lavoro dei campi, come i due lacerti staranno a dimostrare: 1. «Ed essendosi a l’aspettata battaglia preparato deliberò, dopo che nell’altrui terreno non aveva potuto solcare, volere nel suo medesimo il seme spargere, e tenendo per fermo appicciare la soa Selvaggia, recatasì in braccio Caterina gliene donò una picchiata de le bone»; 2. «Al terreno al quale credendote lavorare, forse per servargli amicizia, lo hai più che lo solito coltivato, mostrandotene sì gagliardo, e a casa pare che non abbi fiato»⁷². E, proseguendo, anche nel Cinquecento la metafora del “lavorare l’orto” (e simili) troverà la sua utilizzazione. Nel Bandello, ad esempio, che in I, XL scrive: «Ma mentre che Cocco credendosi l’altrui terreno aver lavorato [...]»⁷³; e in IV, XXXVIII così si esprime: «Claudio lavorava il giardino del suo maestro e lo inacquava, giocando sempre alla mutola»⁷⁴; l’immagine del “giardino” invece dell’“orto” è presente, sempre in Bandello, in I, V: «Egli primeramente perché la vedeva bellissima, pensava che ciascuno ne fosse innamorato e ch’ella altresì con tutti a l’amor facesse, e conoscendosi non le far il debito nel letto, come era solito, dubitò che ella altrove non si provvedesse d’ortolani che il di lei giardino coltivassero»⁷⁵. E ancora Bandello moltiplica la metaforizzazione, in III, LXI: «[...] tra sé deliberò di mettersi a la prova, per vedere se trovava possessione da vangare e lavorare col suo piuolo, col quale egli soleva talora piantar uomini»⁷⁶. La metafora, nella sua versione più semplificata, ritorna in Anton Francesco Grazzini, *Le cene*: «stese la mano e trovò Bartolommeo che lavorava il suo podere»⁷⁷, mentre più complicate sono le metafore che troviamo in

⁷¹ Salernitano, *Il Novellino*, cit., p. 142.

⁷² Ivi, pp. 441, 442.

⁷³ Bandello, *Le Novelle*, cit., I, XL (vol. I, p. 472).

⁷⁴ Ivi, IV, XXVIII (vol. II, p. 825).

⁷⁵ Ivi, I, V (vol. I, p. 68). E anche I, IX (vol. I, p. 125): «il marito di Caterina [...] entrò in questo pensiero, che così di rado giacendosi egli con la moglie, ella non avesse qualcuno che invece di lui, quando non c’era, coltivasse il giardino de la moglie e lo innaffiasse più che egli non averia voluto»; I, XI (vol. I, p. 138): «Ella che era fresca e di pel rosso, e che vedeva il marito debole e senza possa di poter spesso inacquar il suo giardino [...]».

⁷⁶ Ivi, III, LXI (vol. II, pp. 564-5).

⁷⁷ A. F. Grazzini (Il Lasca), *Le cene*, in M. Guglielminetti (a cura di), *No-*

Pietro Fortini e in Agnolo Firenuola. Ne *Le giornate delle novelle dei novizi* del primo (III.20, 31) abbiamo: «E arando tutti e tre a un giogo, il primo frate che fatto aveva la preda senza troppi preghi se la recò al suo volere»⁷⁸, mentre nelle *Novelle pratesi* del secondo si riscontra: «Le fece una gran predica, che per niente non lasciasse seminare i favagelli di Menicuccio nel suo campo di Monteficalle»⁷⁹.

Alla metafora del “lavorare l’orto” se ne possono aggiungere molte altre. E non mi resta che essere sbrigativo. E ricordare, ad esempio, l’espressione “cavalcare (o camminare) miglia” per indicare il rapporto sessuale e il numero delle volte in cui viene ripetuto, partendo come sempre da Boccaccio, e segnatamente da VIII.4, 32, ove in relazione al proposto di Fiesole si ricorda che «era [...] cavalcato già delle miglia più di tre». Ne recupera l’indicazione Gentile Sermini, che nella novella x scrive: «senza riposo ragionando con piacevoli novellette tre miglia cavalcarono» e nella novella successiva, la XI, riporta: «la valente madonna Alessandra [...] aggustandole molto la carne e ’l sapore, per quello dilettevole giardino, presa insieme d’accordo giornata, così ragionando, sette miglia per uno cavalcaro». Tornando al *Decameron*, nella novella dell’usignuolo si legge: «e non essendo più che sei miglia camminati la notte, altre due anzi che si levassero ne camminarono»; sensibile a tale locuzione, che al posto del “cavalcare” si affida al “camminare”, è il Sercambi che nell’“Exemplum” CX.29 dice: «E quando venne tempo che partir si doveva, avendo più miglia caminato, la donna disse che la notte seguente tornasse», mentre in CXLVIII.20 assistiamo alla sostituzione di “miglia” in “leghe”: «E fattolo stare di sotto, Agata di sopra montata [...] una lega caminò»⁸⁰. Notevole è poi quanto si può ricavare da Antonio Cornazzano, il quale, se nel “Proverbio II” non si discosta dall’uso consueto della metafora («Il giovane avendo il primo miglio fatto, non consentì alla donna ancor levarsi»), nel “Proverbio I” indica attraverso la metafora delle “miglia” il numero dei rapporti sessuali, indipendentemente dal verbo metaforico (“camminare”, “cavalcare” o anche “fare”): «Et ella rivoltata inver

vellieri del Cinquecento, Ricciardi, Milano-Napoli 1972 (*Terza cena, Novella*, p. 855).

⁷⁸ Fortini, *Le giornate delle novelle dei novizi*, cit., t. I, p. 358.

⁷⁹ A. Firenuola, *Novelle pratesi*, in Guglielminetti (a cura di), *Novellieri del Cinquecento*, cit., p. 174.

⁸⁰ Si può anche vedere Bandello, *Le Novelle*, cit., I, v (vol. I, p. 76): «la stracchezza de le nove miglia che camminate aveva».

la madre dimanda: Avete udito? dodici miglia disse in una notte, tentate, investigate, chi è costui»⁸¹.

La tentazione di isolare altre metafore del *Decameron* e seguirne il destino presso gli epigoni è per davvero forte. Ma mi ero ripromesso di arrivare a essenziali, sintetiche conclusioni e ad esse allora mi avvio, ripensando all'esempio del Sercambi a proposito della rimanipolazione della metafora del "diavolo in Inferno", commutata in "entrata del soldano in Babilonia", con trasferimento del gioco metaforico in lemma (la "babILONIA") oscenamente sostitutivo del sesso femminile. Orbene, sarebbe certamente un errore di prospettiva storiografica affidarsi a questo esempio sercambiano e tracciare una linea complessiva di decadenza, se non addirittura di degrado nel percorso che fanno le metafore erotiche di memoria decameroniana, con perdita dell'effetto di "riso" arguto e convenevole che esse si ripromettono e hanno come destino⁸². Alla luce di quanto la pur rapida e del tutto settoriale ricognizione condotta ha potuto mettere in rilievo, si attesta la funzionalità proficua di un esercizio di ripresa e di ampliamento di quanto in Boccaccio era contenuto in poche, ma estremamente significative suggestioni metaforiche. Il riuso che si direbbe come "grammatilizzato" di alcune scelte metaforiche da una parte (le metafore erotiche e/o oscene come appuntamenti inderogabili del comico di parola, come luoghi comuni e convenzionali, come veri e propri *tòpoi* letterari), e la derivazione sottoposta a travisamento e depauperamento dall'altra⁸³, lasciano lo spazio aperto all'incunearsi di una proliferazione di immagini metaforiche che si installano con la loro autonomia tra Tre e Quattrocento, offrendosi a fruttuose e sempre più numerose e articolate riprese non solo nella novellistica cinquecentesca, ma anche nel teatro. La fondazione di un repertorio di metafore si dispone ad una utilizzazione che, nel cantiere sempre aperto di un esercizio letterario disposto alla sperimentazione e al ricambio continuo del materiale espressivo,

⁸¹ *Proverbii di Messer Antonio Cornazzano in Facetie*, con introduzione di Gino Rayna, Libreria Tirelli di F. Guaitolini, Catania 1929, pp. 13-4, 4.

⁸² Sul "riso" in Boccaccio si veda E. Fenzi, *Ridere e lietamente morire. Un'interpretazione del Decameron*, in "Per leggere", VII, 12, 2007, primavera, pp. 121-50.

⁸³ Sulla sconvenienza, sul «giudizio nettamente negativo nei confronti di ogni pratica comica grossolana e oscena» espresso da Giovanni Della Casa nel suo *Galateo*, con diretta citazione decameroniana («Non sono dunque da seguitare i volgari modi e plebei di Dioneo [“Madonna Aldruda, alzate la coda”]»), si veda A. Quondam, *Dall'uomo faceto all'uomo di spirito. Schede sulle radici ridicolose dell'Europa*, in S. Cirillo (a cura di), *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, Donzelli, Roma 2005, pp. 100-3.

può arrivare addirittura a prevaricare sui meccanismi dell'intreccio o addirittura a funzionare da supplenza all'inerzia o debolezza di tali meccanismi. Dalla lezione decameroniana prende avvio un percorso di inventività creativa che è, per suo statuto, il principio fondante della letteratura.