

*italianistica*

## *Decameron* 6,4. Segmenti folklorici in una novella di Giovanni Boccaccio

di Luca Orecchini

### *Il folklore nella letteratura cittadina*

È ormai da ritenersi definitivamente provata l'importanza dell'elemento folklorico tradizionale all'interno del romanzo cortese fin dal suo esordio nella seconda metà del XII secolo.

In questa breve dissertazione si cercherà di delineare un collegamento tra alcuni importanti richiami folklorici presenti nel romanzo arturiano del XII e XIII secolo e quello che a buon diritto può essere considerato come il primo grande esempio di letteratura italiana in prosa: il *Decameron* di Giovanni Boccaccio.

Innanzitutto è importante rilevare come l'opera che ci accingiamo ad esaminare si situi proprio in quel contesto geografico, storico e culturale in cui si delinea l'evoluzione, nonché il naturale superamento, delle istanze politiche, etiche e sociali del mondo cortese. Ci riferiamo all'Italia comunale della seconda metà del XIV secolo. Boccaccio non fu l'unico e neppure il primo a riproporre in volgare italiano le tematiche cortesi<sup>1</sup>; tuttavia egli fu colui che sancì letterariamente la presa di coscienza della fine anche artistica di un modello di esistenza che da tempo non aveva più alcuna corrispondenza nella realtà storica. Fin dai tempi del suo soggiorno napoletano (1327) Boccaccio

\* Presentato dall'Istituto di Filologia Moderna.

<sup>1</sup> Basti pensare ad esempio a novellieri del tardo Trecento quali Sacchetti e Sercambi. Inoltre la tradizione cavalleresca ottiene un grande successo in Italia attraverso le traduzioni dei grandi cicli della *chanson de geste*.

poté far propri l'esuberanza del mondo mercantile e gli stimoli culturali di una società che si stava aprendo ad interessi laici, filosofici e razionalistici. Quest'ultima era animata, allo stesso tempo, da un profondo interesse per la letteratura cortese di Francia, paese a cui era legata da antichi vincoli feudali. Il gusto per il romanzo cavalleresco, il romanzo bretone, i *fabliaux*, i 'cantari' delinea un orientamento sicuro verso una letteratura d'intrattenimento, avventurosa ed erotica di cui le donne dell'aristocrazia napoletana erano le naturali destinatarie. È proprio il contatto tra i due mondi sociali, a formare nella personalità dell'autore i presupposti per il superamento in senso laico e borghese della tematica cavalleresca. Tale processo, consapevolmente attuato nel *Decameron*, non è dovuto esclusivamente alla rielaborazione in chiave per così dire comunale del grande ideale della *fin'amor*, alla nuova e profonda coscienza linguistica del Boccaccio o al pubblico cui egli si rivolgeva. È importante anche osservare come vengano riproposti i singoli elementi che la tradizione cortese aveva a sua volta strappato al folklore e riadattato ai propri bisogni; sotto quale luce essi vengano evidenziati agli occhi del lettore e soprattutto in quale veste si presentino. Anche in questo caso si avrà la sensazione di assistere ad un delicato passaggio verso un diverso modo di intendere la vita e il mondo, attraverso la prospettiva del frammento folklorico e delle sue trasformazioni letterarie. Proprio la predilezione per gli aspetti tradizionali e popolari che si riscontra nel *Decameron* permette di assumere questo particolare punto di vista.

Il tentativo di interpretazione dei testi attraverso un'analisi di questo tipo produrrà dei risultati interessanti. Soprattutto ci consentirà di osservare l'evoluzione dell'utilizzo letterario di segmenti tradizionali significativi.

Qui di seguito viene proposta, a mo' d'esempio, l'analisi di uno degli episodi più celebri delle cosiddette 'Novelle Cortesi' del *Decameron*. La seguente trattazione non vuole essere esaustiva, bensì fornire una delle conclusioni possibili all'indagine mitologico-folklorica del romanzo cortese, dimostrando come non ci sia soluzione di continuità nella tradizione folklorica che si inserisce, attraverso i secoli, nelle diverse forme letterarie. Sarebbe possibile proseguire oltre il XIV secolo, verso il Rinascimento fino ai nostri giorni, per scoprire che numerosi motivi

tradizionali sono ancora presenti, elaborati ed assimilati in maniera differente, ma sempre vitale espressione di un pensiero dal quale non possiamo separarci.

*Decameron IV,6. 'Andreuola e Gabriotto'*

La novella sesta della quarta giornata ripropone il motivo della visione onirica in maniera dettagliata, aprendo quasi una disquisizione sui diversi significati attribuibili ai sogni. Proprio all'interno della visione notturna campeggia un'immagine tipica del romanzo cortese, quella del Cervo Bianco. Si tratta dell'animale ferico per eccellenza, dalle spiccate caratteristiche psicopompe, che ha proprio il compito di condurre l'eroe predestinato nell'aldilà meraviglioso, il luogo in cui vivono gli esseri oltremondani. Nel nostro caso tale immagine, associandosi con altri elementi riscontrabili nella materia mitologica arturiana, dà vita ad un concentrato eterogeneo. Il nostro tentativo sarà quello di svolgere l'indagine attraverso un'ottica differente da quella tradizionale. Si tratterà di porre l'accento sul materiale tipicamente folklorico contenuto nel testo, considerandolo portatore di un significato che travalica l'angusto spazio dell'interpretazione letterale, affondando in un pensiero ancestrale.

Innanzitutto ecco in sintesi la trama della novella.

Andreuola è una giovane d'estrazione elevata, la quale si inamora di Gabriotto, un ragazzo di umili condizioni. I due si sposano e consumano il loro amore clandestinamente. Un giorno Andreuola rimanda l'appuntamento con l'amato a causa di un sogno fatto la notte precedente, nel quale ha visto un'oscura creatura uscire dal corpo di Gabriotto e portarlo con sé sottoterra. Il dì successivo la giovane, cedendo alle insistenze del marito, torna ad incontrarlo nel giardino del suo palazzo dove racconta al compagno la spaventosa visione. Anche Gabriotto, la stessa notte, ha avuto un sogno funesto. Egli, cacciando per la foresta, aveva catturato una capriola bianca come la neve, che era subito divenuta domestica e non voleva separarsi da lui. L'animale portava un collare d'oro con una catena che Gabriotto usava come un guinzaglio. All'improvviso appariva una «veltra», un cane da caccia spaventoso che si metteva a mordere il fianco

sinistro del giovane, fino ad arrivare al cuore. Al risveglio Gabriotto è alquanto scettico nei riguardi della visione notturna. Andreuola è invece sempre più preoccupata e, mentre si guarda intorno per scorgere un'eventuale minaccia, vede il marito accasciarsi e morire. Dopo aver pianto a lungo, la giovane decide di portare, con l'aiuto della fantesca, il corpo esanime dell'amato davanti alla porta della sua casa, in modo che i parenti provvedano ad un degno funerale. Mentre le due donne stanno trasportando il cadavere lungo la strada, vengono fermate dagli sgherri del podestà. Di fronte a quest'ultimo Andreuola viene disculpata dagli stessi medici che visitano il corpo del giovane: egli è morto per lo scoppio di una vena vicino al cuore. La giovane confessa ogni cosa al padre, che nel frattempo è accorso, ed è perdonata. L'epilogo la vede chiudersi volontariamente in convento, assieme alla fantesca, per sfuggire, senza recare disonore al padre, all'offerta di matrimonio da parte del podestà.

### *Il 'cervo bianco' e la 'donna-cigno'*

La novella è in gran parte basata sulla contrapposizione realtà/sogno. Si esordisce con una lunga introduzione nella quale viene discussa la veridicità delle visioni notturne, per poi riservare tutta la parte centrale del racconto alla dimensione onirica<sup>2</sup>, all'interno della quale, come sempre nel *Decameron*, si situa il meraviglioso. Anche se il finale ci riporta alla realtà, ciò che sollecita l'attenzione del lettore è proprio l'elemento meraviglioso. La vicenda che si svolge all'interno del palazzo del podestà riveste un'importanza alquanto relativa ed è sommariamente tratteggiata dallo stesso autore.

L'introduzione del narratore rimarca immediatamente quello che sarà il vero e proprio fulcro della vicenda: la visione notturna.

... che essi [i sogni] non sien tutti veri assai volte può ciascun di noi

<sup>2</sup> Lo stesso giardino in cui i due amanti si incontrano, è un luogo al di fuori del tempo e dello spazio, in tutto simile al verziere del romanzo cortese.

aver conosciuto: e che essi tutti non sien falsi, già di sopra nella novella di Filomena s'è dimostrato e nella mia, come davanti dissi, intendo di dimostrarlo<sup>3</sup>.

Il racconto si prefigge di dimostrare quale grado di veridicità sia da attribuire ai sogni; dunque il significato della vicenda è da ricercarsi nel mondo incantato dove agiscono la «cavriuola più che la neve bianca» e la «veltra nera come carbone».

Il cervo bianco è nella mitologia celtica un animale fatato dall'evidente carattere psicopompo; il suo stesso colore è di natura oltremondana. Esso ha il compito di guidare l'eroe verso l'aldilà. Il più delle volte si tratta di un'esca inviata da una fata che si è innamorata di un cavaliere e lo vuole avere presso di sé<sup>4</sup>.

Nella novella in questione il cervo viene sostituito da una «cavriuola»; il valore dell'immagine non cambia, anzi si complica. A causa della solita tendenza alla concentrazione di motivi diversi in un'unica vicenda, a volte in una sola figura, il motivo del cervo bianco qui si fonde con quello della donna-cigno. Vediamolo nel testo:

... a me pareva essere in una bella e dilettevol selva e in quella andar cacciando e aver presa una cavriuola tanto bella e tanto piacevole [...] e pareami che ella fosse più che la neve bianca [...] le mi pareva nella gola aver messo un collar d'oro, e quella con una catena d'oro tener colle mani<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di Enzo Quaglio, Milano, Garzanti 1980, p. 387.

<sup>4</sup> Il tema folklorico della caccia al cervo bianco (tipico animale psicopompo della tradizione celtica) invade la letteratura arturiana sin dal suo sorgere. Esso ha anche una sua forma razionalizzata in cui l'animale ha il compito di introdurre l'eroe nella dimensione dell'avventura. In questo caso dalla caccia meravigliosa si passa alla caccia simbolica. Secondo le ricerche di Laurence Harf-Lancner, esiste sin dall'alto Medioevo una forma parallela di caccia al cervo bianco, appartenente alla tradizione cristiana, nella quale l'animale fatato viene assunto a simbolo di Cristo. Entrambe le cacce si confonderanno poi nei romanzi del Graal. Cfr. L. Harf-Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi 1989, pp. 259-285.

<sup>5</sup> G. Boccaccio, *op. cit.*, pp. 388-389.

L'immagine della donna-cigno fa parte dello schema narrativo che Laurence Harf-Lancner ha denominato «melusiniano»<sup>6</sup>. Esso si può così sintetizzare: un cavaliere si allontana dal proprio seguito mentre insegue un cervo bianco che lo conduce sempre più verso l'interno della foresta. Il protagonista non riesce a raggiungere l'animale fatato, ma arriva ugualmente in un luogo nel quale incontra una fata che porta una catena d'oro. Il cavaliere le strappa il monile nel quale risiedono la forza ed il potere della fanciulla; in particolare la capacità di metamorfosi da cigno in essere umano e viceversa. La fata viene rapita dal cavaliere che ne fa la propria amante. Ella dà alla luce dei figli, solitamente in numero di sette gemelli, ciascuno dei quali è dotato fin dalla nascita di una magica catena d'oro<sup>7</sup>.

Ora che entrambi i motivi sono stati esposti a grandi linee, è interessante vedere in che modo essi compaiano nel testo boccacciano e soprattutto quale sia il loro grado di contaminazione, in relazione con gli elementi da noi sin qui acquisiti.

L'immagine della «cavriuola» con il collare d'oro è l'emblema dell'avvenuta fusione dei motivi a cui ci si riferiva in precedenza. La metafora amorosa dell'animale è evidente, così come la sua razionalizzazione. Il cervo bianco non è più collegato all'incontro tra l'eroe e un essere meraviglioso, bensì alla scoperta dell'amore. Il cervo conduce il cavaliere dalla persona amata, così come la «cavriuola» si identifica con l'oggetto dell'amore del protagonista.

Anche per quanto riguarda la donna-cigno si deve parlare di razionalizzazione, la quale, come la precedente, non si ritrova in maniera esclusiva nella novella di Boccaccio, bensì in tutta una serie di 'lais' e romanzi arturiani del XIII e XIV secolo<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Laurence Harf-Lancner, *op. cit.*, pp. 129 e sgg.

<sup>7</sup> Nello schema 'melusiniano' si assiste all'incontro tra il cavaliere e la fata. Esso ha come effetto quello di portare l'essere soprannaturale a vivere nel mondo accanto all'amante. Di solito il cavaliere ottiene dalla fata una progenie segnata da un attributo meraviglioso, mentre la storia si conclude con la separazione dei due. A causa di un voto infranto da parte dell'uomo, la donna soprannaturale abbandona per sempre la sua dimora umana e torna nell'aldilà. Cfr. Laurence Harf-Lancner, *op. cit.*, pp. 93 sgg.

<sup>8</sup> Cfr. Laurence Harf-Lancner, *op. cit.*, p. 217.

Secondo la Harf-Lancner, la razionalizzazione di questo particolare motivo è completa quando viene eliminata la scena dell'incontro con la ninfa o la fata che si realizza in seguito alla caccia al cervo bianco<sup>9</sup>. Eppure nel nostro testo c'è di più. L'incontro non viene annullato, ma condensato. Il personaggio della donna amata si fa tutt'uno con quello del cervo, rendendo evidente il perché della sua trasformazione in «cavriuola». In questo senso l'azione di mettere il collare d'oro all'animale ha un chiaro ed esclusivo significato di addomesticamento, sottolineato dall'atteggiamento della preda:

... e in breve spazio divenisse sì mia domestica, che punto da me non si partiva tuttavia. [...] E appresso a questo [dopo che Gabriotto le ha messo il collare], mi pareva che, riposandosi questa cavriuola una volta e tenendomi il capo in seno,...

Nel comportamento dell'animale non c'è nulla che porti a pensare ad una sua possibile origine meravigliosa. La sola stranezza è riscontrabile nel repentino addomesticamento della bestia selvatica, cosa che rientra nel disegno della metafora amorosa sulla quale si struttura la visione.

Si è già parlato dell'immagine razionalizzata del cervo, ma il discorso investe necessariamente altri particolari che trovano posto nella tradizione. Contrariamente al racconto tradizionale, nel nostro testo è il cavaliere a porre al collo dell'animale fatato un collare prezioso. Questo non manifesta alcun potere soprannaturale, non permette alcuna metamorfosi. Si tratta di un puro simbolo ottenuto da un'immagine mitologica il cui primitivo significato è stato sostituito completamente. Non si parla più di una catena d'oro identificabile con un monile, bensì di un «collar d'oro» e parimenti di un guinzaglio con il quale il cacciatore legittima il possesso amoroso della «cavriuola». Non si assiste più al rapimento della fata, ma all'assogettamento di una donna attraverso l'unione matrimoniale.

<sup>9</sup> Cfr. *La Chanson du Chevalier au Cygne et de Godefroy de Bouillon*, a cura di C. Hippeau, Genève, Slatkine 1969<sup>2</sup>, vv. 57-71.

<sup>10</sup> G. Boccaccio, *op. cit.*, p. 389.

## *La 'donna-veltro'*

Veniamo ora alla seconda parte della visione.

E appresso a questo mi pareva che [...] uscisse non so di che parte una veltra nera come carbone, affamata e spaventevole molto nella apparenza...<sup>11</sup>

L'immagine del cane nero che esce dal nulla come ce la descrive Gabriotto è la concentrazione della «forma oscura e terribile» che nel sogno di Andreuola esce dal corpo del giovane amante per trascinarlo con sé sottoterra. La «veltra», la cui connotazione femminile e assai significativa, si dirige verso Gabriotto, descritto in un atteggiamento amoroso con quella che è la figura simbolica della sua donna: «...tenendomi il capo in seno...» Essa pone il muso sul suo seno sinistro, atteggiandosi similmente alla 'donna-cavriuola', e comincia a mangiargli il cuore:

per che egli mi pareva che [...] quello tanto rodesse che al cuor perveniva, il quale pareva che ella mi strappasse per portarsel via<sup>12</sup>.

L'immagine dell'amante che mangia, il più delle volte a sua insaputa, il cuore del partner, è assai diffusa nella narrativa folklorica ed è spesso legata ad una relazione adulterina<sup>13</sup>. Esiste un legame tra l'atto sessuale e quello del mangiare. La pulsione divoratrice rivela una sorta di ipertrofia del desiderio che fonde Eros e Thanatos nello stesso atto corporale<sup>14</sup>. Le leggende relative al 'cuore mangiato' non sono soltanto legate all'adulterio, ma anche all'atto sessuale vero e proprio.

Fin qui sono stati rintracciati tre segmenti tradizionali i quali, in misura più o meno evidente, entrano nell'intreccio della novella, ottenendo come risultato una sorta di proprio snaturamento.

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> Ne sono un esempio *Decameron* IV 1 e IV 9.

<sup>14</sup> Cfr. Philippe Walter, *La mémoire du temps. Fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à La Mort Artu*, Paris-Genève, Champion-Slatkine 1989, p. 539.

Volendo tentare un'interpretazione del sogno di Gabriotto, è possibile proporre uno schema di questo tipo:

– il protagonista ha catturato la sua donna, l'ha addomesticata poiché questa si è innamorata di lui e l'ha sposato.

– Egli si trova in intimità con lei quando subentra una 'donna-veltro' le cui caratteristiche la pongono in evidente antagonismo con la «cavriuola»<sup>15</sup>.

– Anche la «veltra» entra in intimità con il giovane che non oppone «niuna resistenza».

– Il rapporto in questo caso è chiaramente di natura carnale. La cagna non si limita ad appoggiare il muso sul seno del giovane, ma vi penetra fino a raggiungere il cuore. Ciò denota una passione grande quanto la proibizione che la vieta.

L'amore di Gabriotto per la sua 'donna-cervo' è legittimo, sancito dall'unione matrimoniale<sup>16</sup>. Al contrario quella con la 'donna-veltro' si rivela come un'unione adulterina. Dal divieto nasce la tragedia. Il cuore mangiato diventa l'immagine di un amore vietato e la sentenza contro un comportamento deviante.

<sup>15</sup> Mentre la prima è «nera come carbone» (caratteristica che rimanda alla descrizione dell'uomo selvaggio) e raffigurata come un cane da caccia, un predatore quindi; l'altra è «come la neve bianca» e identificata in un capriolo, animale che nella metafora venatoria ricopre immancabilmente il ruolo della preda. Non bisogna dimenticare che la figura dell'animale candido (cervo o cigno) è un simbolo ferico positivo che si contrappone al mondo della magia nera simboleggiato dal cane scuro. Quest'ultimo è tradizionalmente legato all'aldilà per il suo carattere psicopompo (cfr. *Decameron*, V 8). Anche Dante utilizza l'immagine del 'veltro' (cfr. *Inferno*, I, vv. 101-111), per vaticinare una restaurazione dell'ordine e dell'autorità civile, probabilmente ad opera di un imperatore alieno dalla cupidigia dei beni terreni e dall'amore per il denaro. Una lieve traccia dell'originario carattere meraviglioso dell'animale risiede unicamente nel fatto che esso sia qui reso protagonista di una visione profetica.

<sup>16</sup> Il fatto che tale unione sia segreta, in quanto socialmente sconveniente, non ha rilevanza in questo caso. La morte di Gabriotto non è imputabile nel racconto al suo rapporto con Andreuola, bensì a quello con la donna-veltro. Il particolare delle nozze segrete rientra nel motivo narrativo dell'amore contrastato, ma non incide sull'esito della vicenda; è lo stesso padre a perdonare ad Andreuola il matrimonio con Gabriotto. Questo particolare potrebbe rientrare nella critica al mondo cortese e alle sue convenzioni che costituisce un Leitmotiv della narrativa di Boccaccio. Cfr. G. Boccaccio, *op. cit.*, pp. 392-393.

Si tratta della definitiva condanna dell'amore cortese che vedeva la propria massima realizzazione nell'unione extraconiugale<sup>17</sup>.

Qui non si tratta di investigare sull'esistenza o meno di un'ipotetica narrazione tradizionale che contenesse gli elementi di cui sopra già ad un tale livello d'elaborazione. Boccaccio può essersi basato su un repertorio orale già compiuto o può averlo elaborato lui stesso, utilizzando segmenti folklorici della tradizione orale snaturandoli. L'importante è che ci si trova di fronte ad una rappresentazione amorosa in cui l'aspetto erotico è preminente. Gli elementi del meraviglioso tradizionale appaiono relegati in ambito onirico, sotto forma di visione la cui realtà opinabile è sottolineata a più riprese dall'uso del verbo *parere*. Essi mantengono del loro originario valore soltanto una parvenza, dovuta alla dimensione onirica in cui si trovano, mentre danno vita ad una metafora amorosa che appartiene completamente all'ambito del reale. L'economia stessa del racconto è pensata in modo tale da creare i presupposti di una relazione adulterina attraverso l'utilizzo di segmenti folklorici che spostano il tutto in una dimensione irreali, al di là del tempo e dello spazio. È chiaro che la contrapposizione tra amore coniugale ed extraconiugale è un tema che non investe soltanto la sfera etica del borghese del XIV secolo. Essa costituisce una critica radicale al pensiero cortese nella sua massima espressione psicologica e drammatica.

<sup>17</sup> La stessa figura della donna selvaggia, presente in numerosi racconti e leggende, tradizionali o rimaneggiati, dal Medioevo ad oggi, nasce e si giustifica come metafora erotica. In numerosi racconti tradizionali la relazione tra la giovane donna ed il suo rapitore selvaggio appare a volte instaurata su di una complicità evidente. Il *kidnapper* ottiene lealtà e amore dalla fanciulla. Egli vive felice con lei e con i figli da lei avuti fino a quando la donna decide di abbandonarlo per tornare alla civiltà. È qui che il selvaggio si trasforma, usando la terminologia di R. Bernheimer, in un vero e proprio *demon of doom* (demone del destino o della morte) e provoca la fine della sventurata. Lo stato ferino non è però soltanto sintomo di passione sfrenata. La donna selvaggia sarebbe tale anche a causa della frigidità dell'immagine femminile nel mondo cortese, per l'esagerazione del suo stato ideale di perfezione ed inattingibilità che la rende refrattaria all'amore della controparte maschile. Cfr. R. Bernheimer, *Wild men in the middle ages*, New York, Octagon Books 1979, pp. 126 sgg.

## Conclusioni

Nella novella del Boccaccio, così come nei romanzi cavallereschi dei secoli precedenti i cui nuclei narrativi spesso ne costituiscono il nerbo, sussiste la possibilità di uno scarto tra quella che è la narrazione in sé, con tutti i suoi caratteri letterari, storici, sociologici, ed i singoli elementi che la compongono con la loro spiccata valenza folklorica. Entrambi gli aspetti veicolano significati che, nella maggior parte dei casi, non sono coincidenti. È in questa zona franca che convergono e si arenano i tentativi di interpretazione che considerano solo un aspetto del testo: la sua letterarietà o la sua presunta storicità, ed è sempre in tale spazio che si dipana la polisemicità dell'opera. La prospettiva mitologico-folklorica considerata in questo studio può essere in grado di fornire una chiave di lettura più ampia e adeguata del pensiero retrostante l'elaborazione letteraria.

Resta da considerare come queste delicate strutture possano reggere l'impatto del tempo. Si potrebbe sostenere che esse siano in grado di sussistere soltanto in un contesto letterario legato a particolari situazioni storiche e culturali. È proprio l'esame delle novelle del *Decameron* a smentire tale assunto. L'atteggiamento dell'autore, quindi anche del suo pubblico, nei riguardi dei segmenti testuali esaminati è sicuramente diverso da quello riscontrabile nell'inauguratore del romanzo cortese, Chrétien de Troyes. Il secolo XIV è profondamente diverso dal XII, sotto ogni punto di vista. Nel Boccaccio i segmenti folklorici della cosiddetta *matière de Bretagne*, utilizzati, a suo tempo, quali fondamenti del meraviglioso nei romanzi di Chrétien, fanno da supporto all'ironia che caratterizza il testo e che rappresenta la principale fonte di interesse per il pubblico dotto e borghese al quale esso è rivolto<sup>18</sup>. Motivi folklorici fondamentali dell'immaginario bretone quali la donna-cigno e la caccia al cervo bianco subiscono un processo di razionalizzazione che tende ad escluderli dalla sfera del meraviglioso relegandoli nella dimensione del sogno, con la sua forte carica di illusorietà, o ad-

<sup>18</sup> Un esempio emblematico a questo riguardo si trova in *Decameron* IV 2 dove le comiche trasformazioni di frate Alberto sono chiaramente desunte dal materiale folklorico.

dirittura di inganno vero e proprio<sup>19</sup>. Sono tali rimanenze del passato a reggere, nella maggior parte dei casi, la struttura della narrazione. Esse danno adito, come per il romanzo bretone, a letture sovrapposte che dovevano probabilmente risultare molto più immediate al pubblico del Boccaccio che a noi moderni. I significati possono cambiare, così come le forme che danno corpo ai segmenti folklorici. Eppure il pensiero che li organizza e del quale essi sono manifestazione, è destinato a restare. La contrapposizione natura-cultura, il rapporto istintivo dell'uomo con ciò che è altro da sé costituiscono un'eredità inalienabile del pensiero umano. Questa si manifesta in maniera evidente anche nella rappresentazione artistica, nel nostro caso letteraria.

In queste poche pagine, per ovvi motivi di sinteticità, si è posta attenzione esclusivamente ad una novella. Il discorso apparirebbe molto più chiaro e completo attraverso lo studio complessivo di quelle che nel loro insieme vengono definite le 'Novelle Cortesi' del *Decameron*, racconti che anche da un punto di vista meramente esteriore attingono da vicino alla tradizione del romanzo bretone<sup>20</sup>. Tuttavia ciò che premeva mettere in luce, almeno nei suoi tratti essenziali, erano lo scopo ed il metodo di questo tipo di indagine. Un primo risultato lo si è comunque ottenuto: in ambito folklorico razionalizzazione non implica una progressiva degenerazione verso l'oblio, piuttosto una trasformazione che si attua attraverso un graduale, quasi impercettibile mutamento di forma. Questo accompagna un ancor più significativo cambiamento di contenuto. Potremmo dire, più precisamente, che si assiste ad una progressiva stratificazione di significati che, pur rispondendo alle diverse istanze socio-culturali dei vari periodi, lasciano intravedere l'ombra di un'origine comune.

<sup>19</sup> Cfr. *Decameron* IV 2.

<sup>20</sup> Un discorso simile può essere fatto per numerosi altri testi letterari anche al di fuori dell'ambito medievale, basti citare sopra tutti il capolavoro dell'Ariosto.