

## LE NOVELLE D'ARTISTA IN BOCCACCIO: PER UNA STORIA NARRATIVA DEL VISIBILE

**I**n piú occasioni del suo operare critico Giovanni Boccaccio ha inteso evidenziare a chiare lettere il rapporto degli artisti suoi contemporanei con la natura (o realtà che dir si voglia), evoluto rispetto ai fondamenti alto-medievali dell'estetica specialmente in forza di quel che le nuove scuole pittoriche che si sarebbero dette poi di età giottesca avevano posto in luce, in particolare negli anni di passaggio fra XIII e XIV secolo.<sup>1</sup> Dalle parole vergate a commento della *Commedia* dantesca emergeva ad esempio una posizione impegnata a segnalare quanto il suddetto rapporto si fosse reso complesso, appunto, rispetto agli antichi criteri della pura *imitatio naturæ*:

[...] secondo che ne bastano le forze dello 'ngegno, c'ingegnamo nelle cose, le quali il naturale esempio ricevono, fare ogni cosa simile alla natura, intendendo, per questo, che esse abbiano quegli medesimi effetti che hanno le cose prodotte dalla natura, e se non quegli, almeno, in quanto si può, simili a quegli, sí come noi possiamo vedere in alquanti esercizi meccanici. Sforzasi il dipintore che la figura dipinta da sé, la quale non è altro che un poco di colore con certo artificio posto sopra una tavola, sia tanto simile, in quello atto ch'egli la fa, a quella la quale la natura ha prodotta e naturalmente in quello atto si dispone, che essa possa gli occhi de' riguardanti o in parte o in tutto ingannare, facendo di sé credere che ella sia quello che ella non è.

Ma prima ancora il carico aggiunto con *Decameron* VI, 5, 5-6 aveva radiato, in un contesto quindi già narrativamente atteggiato, quella posizione estetica sull'orizzonte culturale del tempo, fin dentro al leggendario che si stava formando attorno alle figure degli artisti tutti attivi nel giro delle innovazioni operate dal Giotto «maestro delle sette arti liberali»:

Giotto ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sí simile a quella, che non simile, anzi piú tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui

<sup>1</sup> Un disegno particolareggiato di questo processo di accreditamento di una nuova estetica all'interno del panorama culturale a cavallo fra Duecento e Trecento si può trovare in Ciccuto 1990 e Ciccuto 1996; mentre una prospettiva ulteriormente evoluta rispetto a questa fase pionieristica viene delineata ampiamente in Ciccuto 2006.

fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto.<sup>2</sup>

Lí, anche, si riconosceva nella figura del pittore il modello di un *creatore* nuovo e tutto “terrestre”, artefice di immagini – e insomma di una nuova e diversa realtà – in funzione addirittura sostituiva delle antiche: queste che, come è noto, si dicevano discendenti da un lineare, non controverso rapporto fra apparenza e identità, garantito sotto ogni punto di vista dall’indiscutibile equivalenza *figura hominis : imago Dei*.<sup>3</sup> Sull’inganno delle apparenze visibili, dell’identità fisica, delle certezze fissate per secoli attorno alla perfetta e univoca relazione tra *figura* e *veritas* fondata sul principio dell’Adamo-creazione umana quale equivalente dell’*imago dei*, si era venuto costituendo l’intero sistema semiotico delle *simiglianze* che il genio di Boccaccio inizia a sottoporre a una geniale procedura di invalidazione: questa realizzata col conforto e quasi il ricorrente supplemento di azione a livello narrativo di quei nuovi dèi – gli artisti – che, perfettamente consapevoli del valore di *deceptio* proprio agli accidenti e al *visivo senso* degli umani, si vengono candidando a eversori intellettualmente dotati ed emancipati rispetto a detto sistema di perfette corrispondenze fra verità assoluta e apparenze del vivere.

*Dire le cose come stanno veramente*, aldilà della loro ingannevole apparenza, diventa il programma del novellatore e delle sue figure di artisti poste sul proscenio decameroniano; tutte impegnate nella costruzione di una realtà (e di una visione) alternativa a quella reale e antica nei confronti della quale le doti dell’*inventio*, della creatività intellettuale e della parola critica verranno a opporsi a ogni rapporto mimetico, a qualsiasi inerte specchiamento cioè nelle limitate evidenze del mondo umano. Tutte cose che portarono a configurare persino una nuova idea della realtà pressoché capovolta rispetto a quella convenzionale, e dunque autentica *regio dissimilitudinis* dentro la quale si muovono e agiscono gli operatori di un’*ars* non piú di disimpegnata “osservazione” dell’esistente quanto ispirata piuttosto a una costante infrazione del visibile ordinario condotta in forza di atti immaginativi (e quindi resi verbalmente).

<sup>2</sup> Cf. Sacchetti (Lanza) 1984: 146-7 e la discussione in Ciccuto 1996: 406-7.

<sup>3</sup> Non insisto troppo su questo nodo di problemi, chiarito a sufficienza nel percorso interpretativo di Ciccuto 1990: 114-20, e per quel che è di pertinenza alla rappresentazione dei personaggi di Giotto e Buffalmacco nel *Trecentonovelle* sacchettiano, ancora *ibi*: 134-9.

Ecco allora che la beffa guidata dall'intelligenza, la messa in scena verbale di una *virtù creativa* viene a schierarsi esattamente all'opposto di ogni passivo nonché irriflessivo rapporto di specchiamento rispetto alla superficie visibile del mondo. In tutte le novelle del cosiddetto "ciclo di Calandrino"<sup>4</sup> sono di fatto gli artisti-pittori ad assumersi il compito di tentare modi nuovi e irrituali di accostamento al visibile ordinario: attraverso in particolare le risorse di un ingegno inventivo organizzato in parole e "performato" specialmente nella costruzione di una o più illusioni immaginative; quelle appunto che vanno a costituire la beffa creatrice di una fattualità alternativa, di una dimensione intellettuale misurabile solo nei termini di una distanza critica dalle condizioni ordinarie e passive del vivere umano.<sup>5</sup> E dunque, una volta eletta la pittura (con i suoi rappresentanti più vivacemente dotati di virtù inventiva) a modello concettuale di una del tutto nuova attitudine che non sappiamo se non dire epistemologica – nonché di consapevole rifondazione di ogni atto cognitivo e percettivo; e certo in parallelo con le funzioni di rinnovamento culturale che Boccaccio stesso sta integrando al mezzo letterario/narrativo proprio attraverso i personaggi-artisti di alcune sue novelle (Giotto, Bruno, Buffalmacco, Calandrino, ma legando specifici momenti del discorso metanarrativo alla ricorrenza del personaggio-beffatore di Maso del Saggio) – possiamo considerare quanto il personaggio di Calandrino sia pietra angolare dell'intero sistema decameroniano incardinato alla questione del percepire e rappresentare la realtà. Così la sua natura di passivo imitatore nonché di sterile riproduttore di ordinarie apparenze risulta centrata su più occorrenze narrative: dalla presentazione del suo "semplice" osservare l'arte altrui<sup>6</sup> al congegno interno alla novella dell'e-

<sup>4</sup> Per questo vd. in particolare Picone 2004: 213-4.

<sup>5</sup> «[...] Il beffatore dimostra attraverso la sua azione di saper dominare la realtà circostante, trasformando in evento la quotidianità: fa sentire al beffato di star vivendo un'avventura straordinaria, salvo poi a farlo risvegliare con i frammenti del sogno infranto [...] la beffa è qui diventata una creazione personale, quasi un duplicato dell'invenzione letteraria. E il regista della beffa si pone allo stesso livello dei narratori della cornice e dell'autore dell'opera» (Picone 2004: 206). Proprio tale principio di costante "confronto con la realtà" ha autorizzato alcune tesi intese ad avallare un sostanziale veridicità storico-municipale per gli eventi narrati da Boccaccio nell'intero ciclo calandrino (come rileva ancora Picone 2004: 211). Ma che ci troviamo a fronte di una *factio* tutta letteraria è ribadito anche di recente con prove inoppugnabili, e giusto in relazione alle "storie" che hanno per protagonista Calandrino, da Santagata 2015.

<sup>6</sup> «E per avventura trovandolo un dí nella chiesa di San Giovanni e vedendolo stare attento a riguardare le dipinture e gl'intagli del tabernacolo il quale è sopra l'altare

litropia interamente impostata sul confronto tra una cultura (improduttiva) del visibile e una cultura (di forte impatto immaginativo) dell'invisibile;<sup>7</sup> e specialmente e ancora dai propositi di elevazione del modesto *status* d'artista che è in Calandrino – lo «schiccherare le mura a modo che fa la lumaca», *Decameron* VIII 3, 29 – vincolati da quello stesso personaggio a “inganni” (ma per lui “certezze”) che si radicano su livelli ben attardati della cultura visuale<sup>8</sup> al gioco di sostituzioni fra apparenze e realtà sul quale è impiantata l'intera novella del “porco imbolato”, *Decameron* VIII 6;<sup>9</sup> o infine alla grandiosa, geniale figurazione del rovesciamento delle convenzioni cognitive orchestrato nella novella che ha per protagonista negativo un *alter ego* di Calandrino quale Simone da Villa.<sup>10</sup>

della detta chiesa, non molto tempo davanti postovi, pensò essergli dato luogo e tempo alla sua intenzione» (*Decameron* VIII 3, 6). Ma per questo si vedano anche i rilievi di Surdich 2004: 234-6.

<sup>7</sup> Pare evidente che le suggestioni della nuova cultura – ad esempio identificabile nel celebre tabernacolo di Lippo di Benivieni solo osservato da Calandrino – non interessano a questo personaggio: quando Maso inizia a parlare «delle virtù di diverse pietre», portando in campo l'antica cultura lapidaria, l'attenzione di Calandrino si allontana all'istante dall'opera nuova che sta osservando e che rappresenterebbe, ovviamente, la possibilità di un salto nel nuovo universo figurato dai *novissimi*. Invece ognuna delle certezze di questo personaggio («noi la troverem per certo, per ciò che io la conosco; e trovata che noi l'avremo, che avrem noi a fare altro se non mettercela nella scarsella e andare alle tavole de'cambiatori, le quali sapete che stanno sempre cariche di grossi e di fiorini, e torcene quanti noi ne vorremo? Niuno ci vedrà; e così potremo arricchire subitamente, senza avere tutto di a schiccherare le mura a modo che fa la lumaca») poggia, come dire, sull'efficacia della vecchia cultura del visibile e dei rapporti su di essa impostati; un cambiamento di status verrebbe insomma agli occhi di Calandrino non dal rinnovamento della propria arte – che resta un miserabile “schiccherare” i muri – ma dalla riproposizione di secolari *clichés* attardati su un meccanico confronto tra visibile e invisibile.

<sup>8</sup> Per questo cf. Cicuto 1990: 126-7, dove si discute ad esempio dell'apparenza identica di tutte le *galle del gengivono*, adattissima a scoprire il mascheramento di una ben diversa verità, intima alla concreta realtà dei fatti, quando già la parola del personaggio “illetterato” fermo alla superficie del fenomeno è stata vanificata – VIII 6, 18-30 – e un gioco di abili sostituzioni (le galle per il pane e il cacio, la vernaccia al posto dell'acqua benedetta, Bruno per il prete, l'incantesimo alla benedizione...) ha determinato lo spostamento delle significazioni usuali del vero. Sarà perciò a un sistema della contraddizione, a un'idea del mondo come propria *regio dissimilitudinis* che rinvierà in fine l'invenzione narrativa delle dipinture di Bruno per il medico (VIII 9), ispirate alle parodiche e laicissime opposizioni semantiche fra *kattomachia* e Simone “animale”, *quaresima* e sala per «buonissimi vini e [...] grossi capponi», *agnusdei* e Simone “pecora”, ecc.

<sup>9</sup> *Ib.*: 127-30, e quindi Surdich 2004: 236-8.

<sup>10</sup> Si veda allora come Bruno subito venga proponendosi quale acconciatore dei *fatti suoi* (§ 18): *fatti* che diventano nel contempo e proprio quelli inventati dal parlare

Ed è proprio nel rivolgersi all'ordito narrativo della novella quinta della nona Giornata che possiamo trovare confermate queste prosezioni di lettura – che siamo costretti per ragioni più che ovvie a lasciare allo stato di cursorie annotazioni. Premeva in ogni caso fondare un qualche percorso interpretativo attraverso questi pochi e sparsi segnali di direzione: perché in effetti sin dalle prime battute è dato rilevare come l'insistenza dell'autore venga orientata verso le ragioni della *verità del fatto* (§ 5), il cui significato viene subito appresso trasvalorato e scardinato dalla mes-sinscena della credulità calandriniana, che ritiene “fatti”, concreti e reali, le invenzioni e le apparenze postegli sotto gli occhi dagli artisti-beffatori (la finzione di una Niccolosa «sí forte innamorata» è ritenuta dal modesto artigiano una certezza, *un gran fatto* – § 15 – dopo che nei paragrafi 9-11 c'è stato un susseguirsi incrociato di *sguardi* che non determinano alcun riconoscimento di realtà quanto piuttosto l'avvio del contrario, della costruzione cioè di un'alternativa fantasiosa ai *fatti* medesimi).<sup>11</sup> L'intero processo di “innamoramento” di Calandrino, guidato dagli artisti della beffa verso una condizione di credulità totale nell'apparenza esteriore degli accadimenti, viene a configurarsi quale forma della sua stessa incapaci-

degli artisti-beffatori – «Calandrino udendo queste parole gli pareva essere a' fatti», § 38 – e insieme restano le circostanze dalle quali sia Bruno che Buffalmacco traggono soddisfazione («[...] traevano de' fatti di Calandrino il maggior piacere del mondo», § 41). Saranno a una certa altezza del racconto questi stessi *fatti* a coincidere col dono di finte ricercatezze – «[...] quando un pettine d'avorio e quando una borsa e quando un coltellino e cotali ciance, allo 'ncontro recandogli cotali anelletti contraffatti di niun valore, de' quali Calandrino faceva maravigliosa festa», *ibidem* –, a fare in modo che il rituale cortese di accompagnamento alla pratica dell'innamoramento, cioè il dono, venga a fondarsi su valori falsi e apparenti, sia dalla parte del destinatario (nella forma di un amore finto), sia dalla parte dell'offerente (i monili di princisbecco). Il patto fra contraenti di egual risma risulta perciò alla fine del tutto artificiale, perché privato delle ragioni autentiche che devono regolare lo scambio di valori più tipico della pratica donativa. Per essa in tempi vicini ai boccacciani si può vedere l'ampia documentazione fornita da Buettner 2001.

<sup>11</sup> Si vedrà in chiusura che, recuperando un verso dantesco (*If* XXXIV, 25: «Io non mori' e non rimasi vivo»), la trasfigurazione violenta dell'identità – dei connotati, che è lo stesso – di Calandrino incrocia esattamente una sua condizione di «né morto né vivo» (§ 65) che molto significa sul piano di una esplicita referenza a certi cardini della discussione estetica due-trecentesca sulla funzione dell'“arte nuova”, e giottesca in particolare: quella che giusto nei termini del confronto fra un'arte *viva* di nuovo conio e una *morta* ispirata a modelli desueti aveva interessato anche alcune esecuzioni ecfrastiche nella *Commedia*, oltretché il più vasto versante della discussione dantesca sui valori “plastici” della scrittura poetica, distesa specialmente nell'episodio dell'incontro purgatoriale col poeta Stazio. Per tutto questo, cf. Ciccuto 2002 e 2003, col sussidio recente di Ciccuto 2017.

tà a usare le parole al fine di padroneggiare l'evolversi degli eventi medesimi: usando un'espressione tra le più convenzionali del codice lirico d'amore, quello appunto dell'ineffabilità, il malcapitato dichiara che «ella mi piace tanto, che io nol ti potrei dire» (§ 17); e la situazione risulta siffatta che Calandrino non riesce se non a dirsi *morto* – «ella m'ha morto» al § 23 – quindi a riconoscersi nella condizione nella quale da sempre si trova in forza di un'attitudine professionale ben poco registrata sulla forza immaginativa, quella dunque che risulta per nulla riflessa così nel suo operare pittorico come nella sua ben limitata capacità di padroneggiamento verbale della realtà.<sup>12</sup>

Anzi, proprio il fermarsi alla superficie d'apparenza di quanto accade da parte di Calandrino – la Niccolosa “evidentemente innamorata” di lui – altro non fa che riprodurre l'atteggiamento di fondo (ma insieme d'avvio dei racconti del “ciclo” calandriniano) di quel personaggio che, incline alla pura e semplice e passiva osservazione delle circostanze, riconosce acriticamente per *fatto* e dunque per concreta certezza ogni cosa venga sottoposta al suo *guardare*, insomma nel profilo di una percezione ridotta a un'esecuzione solo mimetica o addirittura superficialmente oculare degli accadimenti. È per questo che il personaggio stesso di Calandrino viene a questo punto consegnato integralmente alla fantasiosa costruzione d'apparenza predisposta dagli amici artisti: non solo da lui stesso considerata *un gran fatto* (§ 15), ma talmente interiorizzata o diventata pressoché costituzionale da spingerlo a considerarsi capace di rovesciare a suo piacimento l'ordine usuale delle cose – «Io la fregherei a Cristo di *cosí fatte cose*», § 17 – o ancor più coerentemente a dirsi adeguato alla situazione che si trova di fronte («io so meglio che altro uomo far ciò che io voglio», §§ 34-35), al punto finale poi di fingersi in grado lui, non Bruno o Filippo o Buffalmacco, di accreditare una sua propria identità fisica giovanilmente attiva in quanto perfettamente commisurata all'invenzione che gli amici gli hanno costruito addosso: «E intendi sanamente che io non son vecchio come io ti paio: ella se ne è ben accorta ella; ma altramenti ne la farò io accorgere se io le pongo la branca adosso, per lo verace corpo di Cristo [...]», § 36 (a rendere coerenti poi pure Filippo e Buffalmacco alla finzione resa concreta dal lavoro di costruzione verbale degli artisti della novella ecco i due menzionati fingere di “non accorgersi” del fatto che la Niccolo-

<sup>12</sup> E all'espressione calandriniana «per l'amor di Dio», § 44, corrisponde in perfetta coerenza il proposito di Tessa di far provare al marito tutti i tormenti di un'autentica “passione”: «Alla croce di Dio, ella non andrà così, che io non te ne paghi» (§ 53).

sa sta «il miglior tempo del mondo prendendo de' modi di Calandrino», § 30, all'apparenza partecipando *in toto* all'immaginosa deriva dal reale appena architettata dal gruppetto dei beffatori: «Filippo con Buffalmacco e con gli altri faceva vista di ragionare e di non avvedersi di questo fatto»). Né certo Boccaccio può mancare di inserire nella trama verbale dell'invenzione alcuni segnali orientati a marcare autentici avvisi di riferimento per il lettore (e ovviamente per gli attanti compartecipi dell'azione novellistica) circa le tappe di un percorso costruttivo dell'invenzione. Così Bruno arriva a dire che «per lo corpo di Dio», § 31, che è realtà inesistente, canti e suoni di Calandrino potrebbero far «gittare a terra delle finestre» la Niccolosa, vale a dire in senso proprio la farebbero morire – secondo un significato “deviato” dell'espressione che ovviamente Calandrino non è in grado di cogliere; laddove Calandrino medesimo sostiene di poter possedere la donna «per lo verace corpo di Cristo», § 36, in linea dunque con quei fatti “reali” dei quali il misero artigiano è credulo interprete.<sup>13</sup> Pure nell'ambientazione del lavoro pittorico degli artisti in gioco – la villa di Camerata di proprietà di Niccolò Cornacchini, § 6 – dovremo riconoscere ulteriore indicazione in merito a un rapporto speciale fra attività artistica e capacità di devianza immaginativa dalla realtà, essendo quello uno dei luoghi nei quali proprio Buffalmacco aveva saputo mostrare le sue qualità di pittore estroso e come “fuori misura” rispetto alle convenzioni rappresentative del suo tempo, come ho avuto modo di rilevare altrove,<sup>14</sup> e considerato anche che pure per Calandrino si stabilisce, con mirabile quanto esplicita notazione, un legame fra il suo umile lavoro decorativo alla villa e la possibilità di un amore da lui ritenuto reale eppur di fatto finto nella sua integralità: «vedendo Calandrino che il lavorio si veniva finendo e avvisando che, se egli non recasse a effetto il suo amore prima che finito fosse il lavorio, mai più fatto non gli potesse venire», § 42.

Ma si pensi allora a come Boccaccio, sempre attraverso il personaggio di Bruno, venga a spingere la finzione della beffa ben oltre i limiti di tenuta dell'*effet du réel* al quale si attiene la sola credulità calandriniana. Per poter far procedere il racconto verso lo scioglimento del vincolo oramai strettissimo tra finzione e realtà, nel racconto si ricorre alla risorsa del

<sup>13</sup> Cf. Ciccuto 2007.

<sup>14</sup> Così di fatto al § 65 («Or non ti conosci tu, tristo? Non ti conosci tu, dolente?»), in termini di rovesciamento della dichiarazione calandriniana del § 34 – «io so meglio che altro uomo far ciò che io voglio» – e pure in chiusura, a tutti gli effetti ricondotto alla sua più vera natura di pitocco, § 67, «Così adunque Calandrino tristo e cattivo [...]».

*brieve* (§§ 45-49), introducendo cioè un documento incaricato ancora una volta della funzione non di accertare o garantire uno stato di cose bensì di spostare il livello di significazione di ognuno dei presunti *fatti* della vicenda di Calandrino verso un ancor più profonda condizione di delirio e di astrazione, legata nella fattispecie a un'ingannevole potenza "magica" dello strumento portato in campo. Sarà questo piccolo intermezzo a costituire allora la premessa sia all'ingresso in scena della Tessa, pure lei inscritta a pieno titolo nel giro di irrealtà configurato dai beffatori, sia alla parola di Filippo – che coinvolge ancor più nella finzione Calandrino col definirlo *maestro* al § 55, poco prima di uscire lui stesso dal registro immaginario costruito attorno al beffato per poter godere di una visione "nuova" degli accadimenti, che sarà ovviamente quella che diventerà simbolica dell'intero "ciclo di Calandrino" nella chiave di un "vedere" superiore alle convenzioni, tale da rovesciare l'ordinaria percezione dei fatti cui è consegnata per definizione proprio la figura del beffato: «s'andò a nascondere in parte che egli poteva, senza esser veduto, veder ciò che facesse Calandrino». Anche la Niccolosa, a dire il vero, risulta convocata nel ruolo di chi può aggiungere un altro segnale per il lettore, di dubbio interrogativo almeno circa la possibilità che l'intera vicenda narrativa altro non sia se non una gigantesca invenzione fantastica («può egli esser vero che io ti tenga?», § 58), ferma restando comunque l'esigenza da parte di lei, esplicitamente dichiarata, di contenere ogni proposito concreto dell'amante così lontano da un'effettualità vera come limitato – né la cosa a questo punto potrà stupirci – a un puro esercizio di superficialissimi sguardi: «O tu hai la gran fretta! Lasciamiti prima *vedere* a mio senno: lasciami *saziar gli occhi* di questo tuo viso dolce!», § 60. Saranno perciò i tre artisti-beffatori a *vedere* lo svolgimento reale della situazione (§ 61: «Bruno e Buffalmacco n'erano andati da Filippo, e tutti e tre vedevano e udivano questo fatto»), poco prima che l'intervento di monna Tessa intervenga a portare *en abyme* il riconoscimento della natura invero *trista* e *dolente* del protagonista-vittima della novella,<sup>15</sup> per niente affatto accostabile all'immagine di *free lover* accreditata dall'invenzione degli amici.

<sup>15</sup> §§ 3-4. Sembra appunto che Margherita non intenda affidarsi mai al senno impegnato in operazioni oniriche o semplicemente immaginative, ritenute queste di natura ingannevole («[...] ma tu sogni di me quello che tu vorresti vedere», § 8) se non credulità prive di qualsiasi fondamento. Si apre in questo modo la strada a un'intrusione della più propria realtà, che finirà per trasformare concretamente almeno quanto violentemente l'identità stessa della donna – «[...] fu guerita, ma non sí che tutta la gola e una parte del viso non avesse per sí fatta maniera guasta, che, dove prima era bella, non paresse poi

Il narrato insiste quindi sull'immagine, appunto alternativa a quella del finto amante, del finto strimpellatore di serenate e del finto orchestra-tore di un'avventura amorosa, del *sozzoso can vituperato* e del *vecchio impazzato*, meglio corrispondente alla vera natura di Calandrino. Natura reale che sarà quella dell'improduttivo imitatore o del fedele ai comuni luoghi del pensare *en artiste* (non certo dell'immaginoso ricercatore di nuove fron-tiere interpretative del mondo *sub specie artis*), che torna in campo anche attraverso la notevole torsione metaforica del «che premendoti tutto, non uscirebbe tanto sugo che bastasse a una salsa» (§ 64). Qui l'uso dell'im-magine del ricavare tanto poco sugo da nemmeno comporre una quantità infima di salsa dice sapidamente per traslato della costituzionale impro-duttività della natura calandriniana; andando perciò ad allinearsi prima di ogni cosa a quell'azione dello *schiccherare* i muri destinati ad affresco nella quale sola si è detto distinguersi l'azione d'arte di Calandrino (e che lette-ralmente corrisponderà, per parte sua, a un "imbrattare", un "oscurare", un non potersi elevare alla composizione di qualche cosa di tanto com-plesso quanto chiaro e concretamente espressivo); e quindi a rinforzare il ritorno onnipervasivo nel testo di quel segnale – già di pertinenza dante-sca – che fa pari tra un'attitudine scarsa alla creatività e una condizione di morte o di irrisolutezza fra la morte e la vita («Calandrino, vedendo venir la moglie, non rimase né morto né vivo», § 65): figurando come sappiamo la "morta pittura" l'inerzia delle scuole artistiche attardate sul passivo culto dell'imitazione rispetto alla "vitalità" creativa dei *novissimi* d'area anche giottesca, capaci di dar vita all'inanimato secondo ciò che lo stesso Boccaccio aveva rilevato in più luoghi della sua riflessione estetica.

Un Calandrino incerto "fra la vita e la morte" dice dunque ed esatta-mente (oltreché per via metaforica) della sua situazione di artista preso fra l'arcaico *status* dell'imitatore e l'immaginata sua nuova realtà di *factor* di un'avventura che dovrebbe coinvolgere dotazioni intellettuali ben più forti di quelle in uso corrente presso di lui. Ecco allora che l'identità sua finta di sagace corteggiatore – creata in verità dalle capacità immaginative dei suoi soci in pittura e non da lui – viene a subire in chiusura un brusco ridimensionamento se non una piena cancellazione, una volta fatta irru-zione con la Tessa il registro comparativo di quella che è la realtà più vera

sempre sozzissima e contraffatta», §§ 13-14 –, costretta in fine di racconto a scontare sulla sua "apparenza" «il non avere, in quello che niente le costava, al vero sogno del marito voluta dar fede», § 14.

e concreta di situazione e personaggi (e a fronte della quale lo stesso Calandrino nulla piú riesce a opporre: «[...] né ebbe ardire di far contro di lei difesa alcuna», § 65). La *facies* calandriniana di provetto amante, acquisita grazie alla finzione degli amici artisti e sul momento diventata così inverosimile da non rispondere in nulla piú all'aspetto "reale" di chi al massimo delle sue capacità poteva ripetere – e cioè, in fondo, imitare all'infinito – quella sua limitata identità di partenza, viene di fatto "schiccherata", annullata, riportata all'origine per via di graffi, lisci e busse («Monna Tessa corse con l'unghie nel viso a Calandrino [...] e tutto glielle graffiò [...] ma pur così graffiato e tutto pelato e rabbuffato [...] Così adunque Calandrino tristo e cattivo, tutto pelato e tutto graffiato, a Firenze tornatosene, piú colassú non avendo ardir d'andare [...]», §§ 63-67); né il malcapitato troverà piú la forza, come è detto in chiaro al § 67 appena citato, di tornare in quel luogo, la villa di Camerata, nel quale aveva tentato così vanamente quant'anche senza il conforto delle giuste risorse di trasformare in meglio la sua identità.

Calandrino viene alla fine riportato a una cognizione di sé all'altezza della sua piú vera identità di operatore artistico nulla piú che *tristo e cattivo*; a questo intende del resto il vociare di Tessa nei termini di «Or non ti conosci tu, tristo? Non ti conosci tu, dolente?» (§ 64). Perché l'avventura di passione e di intelletto dai suoi compari artisti *fnita* per lui non poteva piú reggere sul sodo di un'identità costituzionalmente impossibilitata alla creatività immaginativa, oltreché per giunta vincolata a un rapporto col reale che non può essere per Calandrino se non di ripetuto, irriflesso rispetto di ogni convenzione e *status quo*.

Su linee affini il discorso verrà ripreso a breve distanza da questa novella, una volta conclusa l'«esecuzione» del ciclo di Calandrino. In particolare nel racconto di Talano da Imola, *Decameron* IX, 7, dove il motivo del troppo di realismo dell'infida Margherita – incapace di prestarsi alla superiore valenza delle «verità dimostrate da' sogni» nonché specialmente «ritrosa in tanto che a senno di niuna persona voleva fare alcuna cosa, né altri far la poteva a suo»<sup>16</sup> è ciò che condanna ancora una volta nella testura del *Decameron* il principio di una realtà non contrattabile o quantomeno impostata su un presunto, indeclinabile valore di quel che è alla portata del *visivo senso*, troppo semplice e ordinario, delle persone comuni. Ma

<sup>16</sup> È considerato perciò stesso una specie di "cecità", a collegare allora il «se ne sarebbe avveduto un cieco» della novella calandriniana (§ 29) all'espressione superba di Margherita appunto in *Decameron* IX, 7 10, «[...] egli avrebbe buon manicar co' ciechi».

le vicende inscenate dagli artisti di Boccaccio hanno a questa altezza ormai stabilizzato sull'orizzonte dell'opera il peso del nuovo modo di “vedere” il mondo, ben al di là delle coordinate del puro visibile ma soprattutto nel pieno di un esercizio profittevole delle facoltà intellettive che servirà a tagliare sulle figure di Bruno, di Buffalmacco, di Giotto e anche *e contrario* di Calandrino una sezione importante del progetto decameroniano di trasformazione per via immaginativa (e quindi narrativa) dell'esistente.

Marcello Ciccuto  
(Università degli Studi di Pisa)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### LETTERATURA PRIMARIA

- Sacchetti (Lanza) = Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a c. di Antonio Lanza, Firenze, Sansoni, 1984.  
Boccaccio (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980.

### LETTERATURA SECONDARIA

- Buettner 2001 = Brigitte Buettner, *Past Presents: New Year's Gifts at the Valois Courts, ca. 1400*, «The Art Bulletin» 83/4 (2001): 598-625.  
Ciccuto 1990 = Marcello Ciccuto, *Il novelliere “en artiste”: strategie della dissimiglianza fra Boccaccio e Bandello*, in Id., *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci, 1990: 113-56.  
Ciccuto 1996 = Marcello Ciccuto, *Un'antica canzone di Giotto e i pittori di Boccaccio. Nascita dell'identità artistica*, «Intersezioni» 16/3 (1996): 403-16.  
Ciccuto 2002 = Marcello Ciccuto, *All'ombra della Garisenda: preistoria del visibile nella cultura poetica di Dante*, in Id., *Figure d'artista. La nascita delle immagini alle origini della letteratura*, Fiesole, Cadmo, 2002: 13-56.  
Ciccuto 2003 = Marcello Ciccuto, «Trattando l'ombre come cosa calda». *Forme visive della “dolcezza” di Stazio nel «Purgatorio» dantesco*, in Johannes Bartuschat, Luciano Rossi (a c. di), *Studi sul canone letterario del Trecento: per Michelangelo Picone*, Ravenna, Longo, 2003: 57-66.  
Ciccuto 2006 = Marcello Ciccuto, *Petrarca e le arti: l'occhio della mente fra i segni del mondo*, «Quaderns d'Italia» 11 (2006): 203-21.

- Ciccuto 2007 = Marcello Ciccuto, *Gli anticlassici di Vasari*, in Antonio Corsaro, Harald Hendrix, Paolo Procaccioli (a c. di), *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*. Atti del Seminario internazionale di studi Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006, Manziana, Vecchiarelli, 2007: 389-94.
- Ciccuto 2017 = Marcello Ciccuto, «*Saxa loquuntur*». *Aspetti dell'“evidentia” nella retorica visiva di Dante*, in Luca Marcozzi (a c. di), *Dante e la retorica*, Ravenna, Longo, 2017: 151-66.
- Marcus 1979 = Millicent J. Marcus, *An Allegory of Forms: Literary Self-Consciousness in the «Decameron»*, Saratoga, Anma Libri, 1979: 79-92.
- Picone 2004 = Michelangelo Picone, *L'arte della beffa: l'ottava giornata*, in Id., Margherita Mesirca (a c. di), *Introduzione al Decameron*, Firenze, Cesati, 2004: 203-25.
- Santagata 2015 = Marco Santagata, *Un tassello per Calandrino pittore*, in Beatrice Alfonzetti *et alii* (a c. di), *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, Roma, Bulzoni, 2015: 1031-7.
- Surdich 2004 = Luigi Surdich, *La «varietà delle cose» e le «frondi di quercia»: la nona giornata*, in Michelangelo Picone, Margherita Mesirca (a c. di), *Introduzione al Decameron*, Firenze, Franco Cesati, 2004: 227-64.

RIASSUNTO: Il proposito di dare un fondamento “realistico” all'*inventio* narrativa condusse Giovanni Boccaccio a costruire, all'interno del *Decameron*, il cosiddetto “ciclo di Calandrino”, dove le figure di alcuni artisti ben noti nel pieno Trecento (Bruno, Buffalmacco...) svolgono il ruolo di chi attraverso la beffa sa scoprire il vero sotto l'apparenza del convenzionale. La lettura di alcune di queste così specifiche novelle permette qui anche di avvicinare criticamente il ruolo storico svolto dalla figura del pittore Giotto in ambito propriamente narrativo.

PAROLE CHIAVE: Giovanni Boccaccio, Giotto, “Ciclo di Calandrino”, realismo narrativo, realtà e finzione.

ABSTRACT: The aim of giving a “realistic” grounding to narrative inventions led Giovanni Boccaccio to build up, within the context of *Decameron*, the so-called “Calandrino cycle”: here the characters of some painters of high fame in the 14th century – Bruno, Buffalmacco... – play the game of people able to discover the truth under the most conventional reading of the world. The analysis of some of these beffa tales allows us to join in the historical role too developed by the painter Giotto in the field of ancient narrative.

KEYWORDS: Giovanni Boccaccio, Giotto, “Calandrino cycle”, narrative realism, truth and illusion.