

MARTINA MAZZETTI

NOMI COME TRACCE: STRATEGIE DECAMERONIANE  
FRA ONOMASTICA E SUGGERZIONI DECONSTRUTTIVE

0. Se la critica si è occupata dei nomi attribuiti da Giovanni Boccaccio a molti dei personaggi delle sue novelle decameroniane, i nomi dei giovani della «dieta brigata» – animatori della cornice, luogo testuale entro il quale, oltre a narrare, si muovono e agiscono fra loro i novellatori – hanno interessato meno, specialmente una disciplina dai contorni poco netti come l'onomastica. Eppure anche e soprattutto la scelta dei loro nomi ci pone questioni interessanti legate all'officina boccacciana, al metodo di lavoro del nostro autore e, più in generale, alla sua concezione della letteratura e dell'arte.

Va detto, per incominciare, che il livello di significazione sul quale si è fondato tutto il sistema linguistico occidentale, fin da Aristotele, è quello esplicito dalla regola tradizionale della *descriptio* medievale *nomina sunt consequentia rerum*, cioè una corrispondenza identitaria fra nome e nominato. Il principio, come largamente visto in molti studi di onomastica dedicati alle novelle del *Decameron*,<sup>1</sup> risulta pienamente attivo per molti fra i personaggi delle storie. Come vedremo, anche per i personaggi della cornice funziona a un livello più esterno, che tuttavia va a intrecciarsi – come crediamo – con una concezione del nome completamente differente, moderna (e per questo da maneggiare con cautela) capace di farsi punto di appoggio privilegiato per lo scardinamento della metafisica occidentale. Il pensiero da tirare in mezzo è quello del filosofo francese Jacques Derrida nel suo aspetto di messa in discussione del logocentrismo occidentale, da intendersi come dimenticanza della “traccia”, come cancellazione di ogni ambiguità e obliquità – per Derrida elementi presenti in ogni processo di

<sup>1</sup> Gli studi di Bruno Porcelli rappresentano sempre un buon punto d'inizio per avvicinarsi all'onomastica decameroniana, si veda B. PORCELLI, *I nomi in venti novelle del Decameron*, «Italianistica» XXV (1995), pp. 49-72 (poi in ID., *Il Nome nel Racconto. Dal Novellino alla Commedia ai novellieri del Trecento*, Milano, FrancoAngeli 1997, pp. 32-58); ID., *Nomi in coppia nel Decameron*, «Studi sul Boccaccio», XXIV (1996), pp. 181-91 (poi in ID., *Il Nome nel Racconto. Dal Novellino alla Commedia ai novellieri del Trecento*, Milano, FrancoAngeli, 1997, pp. 59-68); interessante è anche il più recente saggio di R. AMBROSINI, *Sull'onomastica nel Decameron*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XVI (2000), pp. 13-32.

conoscenza, e, in definitiva, presenti anche in ogni opera d'arte in quanto prodotto dell'ingegno umano.<sup>2</sup> Vedremo come questo concetto possa essere applicato all'arte di Boccaccio.

1. Gli strati di significato da tenere in considerazione, all'interno di un'analisi esaustiva dei nomi dei novellatori del *Decameron*, sono svariati e spesso profondamente concatenati fra di loro. Innanzitutto occorre partire da ciò che lo stesso Boccaccio scrive a proposito dei nomi delle giovani della brigata decameroniana:

Li nomi delli quali io in propria forma racconterei, se giusta cagione da dirlo non mi togliesse, la quale è questa: che io non voglio che per le raccontate cose da loro, che seguono, e per l'ascoltate nel tempo avvenire alcuna di loro possa prender vergogna, essendo oggi alquanto ristrette le leggi al piacere che allora, per le cagioni di sopra mostrate, erano non che alla loro età ma a troppo più matura larghissime; né ancora dar materia agl'invidiosi, presti a mordere ogni laudevole vita, di diminuire in niuno atto l'onestà delle valorose donne con isconci parlari. E però, acciò che quello che ciascuna dicesse senza confusione si possa comprendere appresso, per nomi alle qualità di ciascuna convenienti o in tutto o in parte intendo di nominarle: delle quali la prima, e quella di più età era, Pampinea chiameremo e la seconda Fiammetta, Filomena la terza e la quarta Emilia, e appresso Lauretta diremo alla quinta e alla sesta Neifile, e l'ultima Ellissa non senza cagione nome-remo.<sup>3</sup>

Nomi fittizi, dunque, che sembrano adeguarsi alla regola medievale sopra ricordata *nomina sunt consequentia rerum*, se Boccaccio si preoccupa di informarci che i nomi scelti risultano essere "convenienti" alle varie qualità delle donne. È così che il *Decameron* si apre con il più medievale dei "segni": «Troviamo qui enunciato il principio (essenziale per Dante, dalla *Vita nova* alla *Commedia*) dei *nomina* che sono *consequentia rerum*: del nome che emblemizza il significato e il destino della persona che lo porta».<sup>4</sup> Picone riconosce e sottolinea così come nei nomi dei singoli narratori decameroniani a esser *monumentalizzato* è l'aspetto letterario e non ultraterreno che essi ricoprono all'interno dell'opera:<sup>5</sup> l'arte di Boccaccio, dunque, si

<sup>2</sup> Si fa riferimento, in particolare, a due delle opere di J. DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil 1967, trad. it. *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971; e ID., *Chora, Passions, Sauf le nom*, Paris, Éditions Galilée 1993, trad. it. *Il segreto del nome*, Milano, Jaca Book 1997.

<sup>3</sup> G. BOCCACCIO, *Decameron*, a c. di V. Branca, voll. I-II, Torino, Einaudi 1980, vol. I, pp. 29-31, §§ 49-51.

<sup>4</sup> M. PICONE, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron*, Ravenna, Longo editore, 2008, pp. 43-4.

<sup>5</sup> Ivi, p. 44

compirebbe al di qua di questo mondo, in uno spazio tutto terreno e, per questo, di grande manipolabilità. E il punto dal quale far partire il nostro ragionamento è in questa intuizione: sotto i nomi, perlopiù grecizzanti, dei narratori si celano

da una parte le molteplici personalità artistiche che Boccaccio aveva assunto dal *Filocolo* al *Ninfale fiesolano* [...], e dall'altra le maggiori esperienze artistiche di cui la genesi letteraria del *Decameron* è tributaria (dai classici antichi a quelli moderni). Basta già questo rilievo per farci capire come i narratori siano un'emanazione dell'autore unico, il risultato della diffrazione della luce autoriale che si diffonde sull'intera opera.<sup>6</sup>

L'intera opera di Boccaccio ci si sottopone, dunque, come un *organon* i cui legami sarebbero definiti proprio dai nomi dei protagonisti, che tornano a rincorrersi nelle varie opere giovanili, per venire come *crystallizzati* nella cornice decameroniana. Del resto, se l'onomastica si trova spesso a doversi affilare al cospetto della critica letteraria, è soprattutto di fronte all'opera di Boccaccio che dovremo tentare di combinare gli strumenti forniti da entrambe le discipline.

2. In un contributo recentissimo – ma che rielabora materiale boccacciano accumulato in una vita<sup>7</sup> – Robert Hollander nota come l'*Elegia di madonna Fiammetta* sia l'unica opera del Certaldese nel quale compaiano due fra i protagonisti della cornice decameroniana, Fiammetta e Panfilo. Anche Filomena, Emilia, Pampinea, Dioneo e Filostrato contano una presenza, almeno nominale, in ognuna delle cosiddette opere minori boccacciane, scritte in gioventù dal nostro autore fra il 1334 e il 1346.<sup>8</sup> Hollander coglie nel vivo la questione, di estrema sottigliezza, quando scrive «that the Fiammetta whom we meet in the pages of the *Decameron* is closely related to the heroine of the *Elegia* who bears her name». Ma, soggiunge:

I am leaving to one side the entire complex question of the relationships between the *novellatori* and the possible context established by their (or their namesakes') presence in the earlier fiction.<sup>9</sup>

L'affascinante ipotesi, sfiorata dallo studioso e da noi recuperata come uno dei puntelli del nostro discorso, considera proprio la possibilità di un

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> R. HOLLANDER, *The struggle for control among the novellatori of the Decameron and the reason for their return to Florence*, «Studi sul Boccaccio», XXXIX (2011), pp. 243-314.

<sup>8</sup> Cfr. *ivi*, p. 285, n. 39.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 285.

legame *interno* fra le figure che portano lo stesso nome entro le differenti opere boccacciane: lo studioso arriva a sostenere, infatti, che il temperamento geloso della Fiammetta dell'*Elegia* possa esser ritrovato, come in uno specchio, nella canzone intonata dalla Fiammetta-novellatrice a chiusura della decima giornata decameroniana.<sup>10</sup>

Su questa scia interpretativa ci sembra vada letta la figura di Emilia – che prenderemo come *modello zero* della nostra teoria – forse la più ambigua e di certo la più *tardogotica* fra le novellatrici del *Decameron*.

Emilia presenta la sua natura fin dalla Conclusione della prima giornata, quando, invitata dalla neo-regina Filomena a intonare una canzone, ella si cimenta in un inno alla propria bellezza, completa e bastante a sé, tanto da, crediamo, non celare alcun riferimento particolare – né alla Sapienza, per esempio, né a Dio, come proposto in alcune delle letture più antiche<sup>11</sup> – quando recita «Io veggio in quella [bellezza, ndr], ognora ch'io mi specchio, / quel ben che fa contento lo 'ntelletto».<sup>12</sup> Sarebbe la bellezza stessa, allora, nella sua integra fisicità, a nutrire la coscienza intellettuale nel più puro concetto laico e tardogotico.

A rinforzo, nel delineamento dell'indole della figura-Emilia, vanno rammentati alcuni elementi che ne permettano la messa a fuoco; nella novella da lei stessa raccontata durante la sesta giornata, dedicata ai moti di spirito (VI, 8), la giovane Cesca, avveza al disprezzo nei confronti altrui, è biasimata dallo zio, il quale così commenta il ritorno a casa di lei – affrettato dalla stizza per essersi dovuta imbattere in persone tanto noiose – «Figliuola, se così ti dispiaccion gli spiacevoli, come tu di', se tu vuoi viver lieta non ti specchiar giammai».<sup>13</sup> Come notato da Branca nel suo commento, il motivo classico dello specchio e della vanità della propria bellezza sono centralissimi nella novella, come centrale lo era nella canzone intonata da Emilia e sopra ricordata: un *modulo*, una traccia, quindi, sviluppata da Emilia nei suoi ragionamenti. Ancora, nella novella settima della terza giornata, Emilia narra la vicenda di Tedaldo degli Elisei, innamorato ricambiato di monna Ermellina, sposata con Aldobrandino Palermini. La novella è l'unico e vero esempio di esaltazione di un amore peccaminoso: il corpo della storia è occupato dallo sfogo oratorio di Tedaldo – tornato da Cipro

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Vittore Branca ricorda, nel suo commento al *Decameron*, l'interpretazione della ballatetta data da Vincenzo Crescini nel suo ID., *Di due recenti saggi sulle liriche del B.*, «Atti e Memorie Acc. di Padova», XVIII (1902) 2, p. 20. Si veda BOCCACCIO, *Decameron*, cit., vol. I, p. 127 n. 1.

<sup>12</sup> BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 126, vv. 4-5.

<sup>13</sup> *Ivi*, vol. II, p. 752, § 9.

sotto le spoglie di pellegrino per incontrare l'amata Ermellina, la quale, come trama vuole, non lo riconosce affatto sapendolo per morto – che, parafrasando dapprima la teoria dell'amor cortese di Andrea Cappellano («così come egli divenne vostro, così diveniste sua»),<sup>14</sup> si lancia poi in una lunga e articolata invettiva contro l'ipocrisia del clero. Tante sono le vicende di adulterio narrate nel *Decameron*, ma a nessuna viene offerta una consacrazione del genere, suggellata dalle parole finali della novellatrice Emilia che, a riguardo dell'amore fra i due protagonisti, rinsaldatosi dopo gli anni trascorsi separati, commenta «Dio faccia noi goder del nostro», nel quale sottinteso vi è, chiaramente, l'espressione *amore adultero*.<sup>15</sup>

È così che la figura-Emilia si delinea sempre più come un personaggio portatore di valori indipendenti, liberi, quasi ideologicamente *fuori asse* rispetto all'ambiente entro il quale si trova a muoversi, spesso colta come in un'atmosfera sospesa, di assenza – prima d'incominciare il racconto di Cescia e dello zio Fresco da Celatico, ella rivela, insolitamente, «un lungo pensiero molto di qui m'ha tenuto gran pezza lontana».<sup>16</sup>

L'accento alla bellezza di Emilia ritorna in conclusione dell'ottava giornata quando Lauretta, cedendole la corona, le riconosce una bellezza tale da esigere opere rispondenti ad essa.<sup>17</sup> Credo non sia eccessivo interpretare la richiesta di Lauretta come un vero manifesto di poetica: sappiamo come, per Boccaccio, il racconto e l'atto del raccontare debba avere una sua vera e propria estetica, da non tradire se si vuole che il racconto sia efficace.<sup>18</sup> Il personaggio di Emilia, se letto in questa direzione di senso, si rivela portatore di un'istanza narratologica precisa, che si definisce compiutamente durante il suo reggimento, all'altezza della nona giornata, nella quale – attraverso l'efficace metafora dei buoi liberati dal giogo giornaliero a fine gior-

<sup>14</sup> Ivi, p. 398, § 32.

<sup>15</sup> Sul ricorrere di Emilia a novelle narranti adulteri, una chiave di lettura potrebbe essere quella biografica proposta da Giuseppe Billanovich nel suo, ormai classico, *Restauri boccacceschi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1947, pp. 105 sgg. Dietro la figura di Emilia ci sarebbe l'amore fiorentino di Boccaccio, Emiliana, sposata a un Giovanni di Nello: lo studioso crede, tra l'altro, di poter ravvisare la vicenda reale di Emiliana nella novella, narrata proprio da Emilia (VII, 1), di Gianni Lotteringhi e della beffa ordita ai suoi danni dalla moglie fedifraga: si confronti i §§ 33-34 della novella, ove, in chiusura, si prospetta una doppia versione della storia, la seconda occorsa proprio a un Gianni di Nello abitante in Porta San Piero.

<sup>16</sup> BOCCACCIO, *Decameron*, II, cit., p. 750, § 4. Si veda anche HOLLANDER, *The struggle for control* ..., cit., pp. 270-1.

<sup>17</sup> BOCCACCIO, *Decameron*, II, cit., p. 1025, § 1.

<sup>18</sup> La novella di madonna Oretta (VI, 1), la quale cade esattamente a metà opera (è, infatti, la cinquantunesima) traduce l'importanza data da Boccaccio all'ideazione e alla resa formale del racconto. Per una lettura esaustiva della novella si veda PICONE, *La novella-cornice di Madonna Oretta (VI.1)*, in ID., *Boccaccio e la codificazione* ..., cit., pp. 257-68.

nata – ella concede la libertà ai giovani della brigata di parlare di ciò che a ciascuno aggrada.<sup>19</sup> Se lo scioglimento temporaneo della regola fino a quel momento seguita ricaricherà le menti e permetterà di tornare a novellare a tema il giorno seguente, d'altro canto, aggiunge Emilia, «veggiamo ancora non esser men belli ma molto più i giardini di varie piante fronzuti che i boschi ne' quali solamente querce veggiamo».<sup>20</sup> Dunque Emilia si preoccupa del fatto che la libertà di scelta porti con sé un vantaggio di varietà: in bocca a lei, in qualità di narratrice, sembrerebbe prender forma una sorta di anticipazione della Conclusione d'Autore, ove Boccaccio – come noto – rivendica per sé la libertà del pittore di dipingere i soggetti nelle forme che preferisce, predicando la convenienza della moltitudine di soggetti.<sup>21</sup>

Avvicinandoci alla nostra teoria, l'Emilia decameroniana sa presentarsi come donna tardogotica perfino nella sua accezione più facile. All'inizio della nona giornata, infatti, la neo-regina invita la brigata a recarsi di buon mattino in un boschetto non lontano dal loro palazzo, popolato da animali di ogni sorta: la scena, seppur breve, ha la raffinatezza cortese delle immagini traslucide di Pisanello e di Gentile da Fabriano. Va detto che una sequenza molto simile, e maggiormente sviluppata, Boccaccio l'aveva proposta nel *Teseida*, all'altezza di III, 5 sgg., quando, in un'atmosfera di rinascita primaverile, viene presentata la giovane Emilia in tutta la sua prorompente giovinezza. Il carattere peculiare della ragazza, il motore capace di muovere le sue azioni, è la volontà di essere ammirata e amata – e non di amare – restando (ed è rilievo importante) libera. Così, a III, 30, Emilia si compiace di comparire nel giardino ove sa, ormai, che i due prigionieri tebani la possono ammirare dalla finestra:

Né la recava a ciò pensier d'amore / che ella avesse, ma la vanitate, / che innata han le femine nel core, / di fare altrui veder la lor biltate; / e quasi nude d'ogni al-

<sup>19</sup> Come si ricorderà, anche la prima giornata, sotto il reggimento di Pampinea, vede i novellatori narrare a tema libero. Tuttavia in quella scelta è ravvisabile il *principio di piacere* che permea l'intera presentazione del giardino e delle occupazioni della brigata – il verbo *piacere* è il più ricorrente nelle parole della novella regina – come a voler descrivere uno spazio chiuso e ben protetto dalle leggi mondane. Del tutto differente è la scelta della novellatrice Emilia, che cade programmaticamente alla nona giornata, la penultima del *Decameron*: di fatto, il suo creare questo spazio vuoto rende possibile il dilatarsi della materia narrata nel corso dell'ottava giornata – le beffe che uomo a donna o viceversa si fanno –, largamente creativo e tale da ospitare le più originali e sperimentali invenzioni boccacciane, in attesa del tema *più alto* e più costrittivo dell'ultimo giorno.

<sup>20</sup> BOCCACCIO, *Decameron*, II, cit., pp. 1025-6, §§ 4-5.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 1254-61, in special modo: «Sanza che alla mia penna non dee essere meno d'autorità conceduta che sia al pennello del dipintore, il quale senza alcuna riprensione, o almen giusta, lasciamo stare che egli faccia a san Michele ferire il serpente con la spada o con la lancia e a san Giorgio il dragone dove gli piace», pp. 1255-6, § 6.

tro valore, / contente son di quella esser lodate, / e per quel di piacer sé ingegnando, / pigliano altrui, sé libere servando.<sup>22</sup>

È innegabile il fatto che la figura di Emilia nel *Teseida* abbia dei punti di contatto con la novellatrice del *Decameron* che porta il medesimo nome: si direbbe, quasi, che la seconda sia continuazione e affinamento del concetto espresso nell'ideazione della prima. Se la giovinetta amazzone, protagonista del poema giovanile boccacciano, si delinea come una figura semanticamente vuota, anche la novellatrice Emilia presenta i medesimi caratteri, come in parte già mostrato. L'elemento intellettuale espresso da entrambe le figure starebbe proprio in una neutrale concezione di non-ideologia. L'Emilia del *Teseida*, nel momento in cui si vede contesa in un torneo dai due amici-rivali Arcita e Palemone, ribadisce la sua appartenenza alle fiere amazzoni, vergini votate a Diana, non adatte al matrimonio:<sup>23</sup> la sua – a nostro dire – è una dichiarazione programmatica anti-romanzesca, di neutralità semantica anche e soprattutto rispetto all'intreccio dell'opera. Ella, pronta infine a cedere alla volontà degli dei che la vogliono sposa di uno dei due tebani, chiede per sé quegli che l'ama con più forza e che sia più adatto a lei, perché «io nol so in me stessa nomare, / tanto ciascun piacevole mi pare».<sup>24</sup> La *vacuità*, la sua incapacità di collocarsi consapevolmente nel tessuto dell'opera è, di fatto, il sintomo della sua indipendenza.<sup>25</sup>

All'altezza del *Decameron* Boccaccio complica i meccanismi semantici ma la traccia lasciata dal nome Emilia è la medesima e, infatti, risulta ben individuabile. La novella raccontata da Emilia stessa durante la giornata che vede il suo regno (IX, 9) si apre con una riflessione sulla natura femminile e sulla necessità, per la donna, di sottomettersi all'uomo, dal momento che «son naturalmente le femine tutte labili e inchinevoli»<sup>26</sup>, ove la coppia di aggettivi sta ad indicare, oltre che la facilità allo sviamento e all'errore – che sarebbe intrinseco nelle donne – crediamo anche una certa ambiguità, una mutevolezza continua, che caratterizzerebbe l'essere femminile.

<sup>22</sup> L'edizione di riferimento rimane il *Teseida delle nozze di Emilia*, a c. di A. Limentani, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di V. Branca, vol. II, Milano, Mondadori 1964.

<sup>23</sup> Libro VII, ottave 77 sgg.

<sup>24</sup> Libro VII, ottava 85, vv. 7-8.

<sup>25</sup> Per una panoramica sul tessuto semantico del *Teseida*, seppure con l'accento sull'aspetto visuale dell'opera, mi si permetta di rinviare al mio *Boccaccio e l'invenzione del libro illustrabile: dal Teseida al Decameron*, «Per Leggere», XXI (2011), pp. 133-62, specialmente alle pp. 139-46.

<sup>26</sup> BOCCACCIO, *Decameron*, II, cit., p. 1094, § 9.

3. Crediamo, dunque, di poter sostenere che l'Emilia novellatrice decameroniana trovi un punto di partenza, una traccia precedente, nell'Emilia del *Teseida*. Giunti sin qui, allora, va affrontato più consapevolmente l'aspetto onomastico della nostra riflessione. Come accennato, la lettura onomastica *strictu sensu* può e deve essere indagata anche per i nomi dei novellatori, tanto più che il loro significato più superficiale, il più delle volte, si lega alle esperienze romanze pregresse all'esperienza decameroniana di Boccaccio. Attraverso i loro nomi, come detto, il nostro autore trova il modo di inserire nella cornice le maggiori esperienze artistiche che hanno concorso alla genesi del *Decameron* – dallo Stilnuovo (Neifile) alla lirica petrarchesca (Lauretta), dall'eros classico (Elissa) al poema cavalleresco (Filomena, Filostrato, Emilia). Ma lo stesso grado zero del nome è fondamentale: dai facilmente individuabili meccanismi che ci portano alla *donna-fiamma* attraverso Fiammetta, o al *tutto-amore* Panfilo, o, ancora, al *venereo* Dioneo – ma su di lui torneremo brevemente – si passa anche per il nome di Emilia, sotto il quale va sentito il termine greco αμιλία, la *lusinghiera*,<sup>27</sup> il quale – inteso in un'accezione larga ma legittima – sta ad indicare una natura mutevole e camaleontica, dedita al rimodellamento continuo sugli altri. Boccaccio deve aver iniziato a sentire nel nome Emilia tale gruppo semantico già all'altezza del *Teseida* e, in seguito, aver deciso per una ripresa e un raffinamento di esso durante la stesura del *Decameron*. Del resto, risulta ancora piuttosto inesplorato il processo sotteso al Centonovelle di riscrittura, oltre che del patrimonio letterario romanzo, delle esperienze boccacciane ad esso precedenti. Perfino il personaggio di Dioneo trova una sua traccia fondante nella celebre epistola indirizzata a Francesco Petrarca, la *Mavortis miles*, ove Boccaccio stesso, oltre che deforme e balzubiente, si definisce *spurcissimus dyoneus*. E Dioneo, fra i novellatori del *Decameron* – come sappiamo – è colui che gode fin da subito del privilegio del parlare per ultimo e a tema libero: la libertà che definisce il personaggio stesso è la medesima che anima gran parte delle sue novelle, fra le più licenziose dell'opera e fra le più liberamente creative. In questa direzione di senso possiamo dire che l'onomastica, applicata ai nomi dei novellatori decameroniani, funzioni come primo strato di un congegno difficile e complicato, ove il significato del nome in sé gioca un ruolo preponderante ma che non esaurisce le informazioni insite in esso.

<sup>27</sup> Lo rilevò già Branca nel suo commento decameroniano. Si veda ivi, p. 32 n. 1 (segue dalla pagina che precede).



È così che crediamo di poter trattare la scelta e l'uso boccacciano dei nomi all'interno della cornice del *Decameron* e, di rimando, dei nomi nell'intero *corpus* delle sue opere giovanili, con alcuni fra i concetti che Jacques Derrida ha speso circa la forza e la significazione del nome. Del resto, la passione epigrafica di Boccaccio per la scrittura come *monumentum* è registrata in occasioni differenti e variegata e, si potrebbe azzardare, dello stesso personaggio di Dioneo – il novellatore *ex lege* – si potrebbe rintracciare l'idea originaria nei *Carmina priapeia*, iscrizioni oscene che Boccaccio copiò nella propria miscellanea latina, oggi Pluteo 33.31 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze.<sup>28</sup> Anche per Derrida la scrittura crea un solco, una traccia che può rendersi trasmissibile all'infinito, fino a farsi *struttura*, modulo reinventabile capace di lasciare intravedere un panorama mentale: la scrittura stessa, allora, diviene forma di conoscenza, discesa fuori di sé. Il fuori di sé, per Derrida, è *altro*: il nome, annunciando se stesso, direbbe subito più del nome, direbbe l'altro del nome, e questo *altro* è qualcosa che è aldilà della differenza fra nome e cosa, è il *fuori* di una lingua.<sup>29</sup> È proprio questo *fuori* a farsi struttura, a tornare ciclicamente in gioco e a rimpolpare la trama connettiva dell'intera opera boccacciana. Attraverso questo tipo di processo, Boccaccio riesce a monumentalizzare un concetto, un'idea, a raffinarla, a farne altra materia dalla traccia originaria – ed è in questo modo che funziona la traccia-Emilia, la traccia-Dioneo e le altre, ancora da indagare: portano con sé un *fuori* che, riconoscibile anche grazie a un primo strato onomasticamente individuabile, crea ponti fra opere differenti.

Se un uso operativo delle categorie del decostruttivismo di Derrida sul mondo di Boccaccio può sembrare ai più una forzatura, va portato allo scoperto il fatto che un simile universo mentale non è figlio di una temperie culturale (o non solo) – cosa che creerebbe un palese anacronismo – ma è frutto di una visione del mondo, e quindi dell'arte, costruita per immagini. Derrida – in differenti modi e per scopi diversi – si è mosso contro il dominio del *logos* e della metafisica tradizionalmente intesa, colpevoli della cancellazione di ogni opacità nell'opera d'arte e di qualsiasi obliquità feconda

<sup>28</sup> Che Boccaccio avesse una passione anche *visiva* per la parola ormai è fatto col quale doversi confrontare: a f. 4r del Pluteo 33.31 egli organizza in forme geometriche il commento alle *Satire* di Persio; in molti dei codici passati fra le sue mani impila a margine nomi e dati, come per scolpirli a futura memoria. Sull'argomento si veda il mio *Boccaccio disegnatore. Per un'idea di 'arte mobile'*, «Letteratura&Arte», 10 (2012), pp. 9-37.

<sup>29</sup> Si legga, in particolare, DERRIDA, *Forza e significazione*, in *La scrittura e la differenza*, cit., pp. 3-38, *passim*.

di significato: il recupero del concetto di *traccia* e di *struttura originaria* ha di certo a che fare anche con una comprensione del mondo visuale, intuitiva, a-logica.

Con tutti i debiti distinguo, Boccaccio crediamo abbia setacciato ciò che del Medioevo era più sperimentale, anche e soprattutto per quanto riguarda il trattamento per immagini della scrittura e la sua monumentalizzazione in quanto la scrittura stessa, nel suo farsi, diviene *essere*.<sup>30</sup> Di fatto, un luogo testuale così originale come la cornice decameroniana non poteva non presentarsi anche come *summa* totale dell'opera intera boccacciana, come eternizzazione di un processo creativo che ha prodotto conoscenza nell'arco di una vita e che merita di vivere stratificato all'interno di un congegno difficile e ancora oscuro – come quello messo in atto dalla cornice – entro la quale, ne siamo certi, l'onomastica – nella sua declinazione più rara – gioca un ruolo di primo piano.

<sup>30</sup> Sulla concezione medievale grafico-visiva del testo ancora esemplare è il saggio di R. ASSUNTO, *Scrittura come figura, figura come segno*, «Rassegna dell'istruzione artistica», II-IV (1967), pp. 5-18; pp. 5-15.