

Claude Cazalé Bérard

Tema e motivo

Declinazioni semiotico-narratologiche
nella tradizione medievale
(trattatistica, raccolte di *exempla*, novellistica)¹

Sento che non ci troveremo mai di casa nella nostra assenza di casa, nel nostro sfratto da una fondamentale umanità di fronte alle provocazioni monumentali della barbarie politica e della servitù tecnocratica, se non definiremo e se non sentiremo di nuovo la vita del significato nel testo, nella musica e nell'arte. Dobbiamo accettare di riconoscere, e l'accento sta su *ri*-conoscimento, una significanza che è quella di una libertà di dare e di ricevere al di là delle costrizioni dell'immanenza.

GEORGE STEINER, *Vere presenze*

Premesse teoriche e metodologiche a proposito di 'tema' e 'motivo'

Mi è capitato di sentire, nel corso degli anni, domande come queste riguardanti i due concetti in questione:

- «serve ancora a qualcosa interrogarsi su concetti teorici?»
- «non è definitivamente chiusa la fase della semiotica?»
- «non è superata la narratologia?»
- «sono ancora utili quelle cavillose distinzioni?»

Domande che ho posto a me stessa nell'accingermi a trarre questa specie di bilancio. Mi era venuto, infatti, il sospetto che potesse esserci una forma di nostalgia per il periodo sicuramente esaltante perché pionieristico e un po' iconoclasta – se non addi-

¹ Si ripropone qui, in forma di saggio, il nucleo di una relazione, "Le declinazioni semiotico-narratologiche di tema e motivo nella tradizione medievale", svolta dall'Autrice nell'ambito del Seminario PRIN "Memoria Poetica e Poesia della Memoria" Unità di Ricerca di Roma «Tor Vergata», il 3 aprile 2014. La parte introduttiva della relazione fu costituita da un omaggio a Cesare Segre, mancato in quei giorni, che è stato pubblicato separatamente nel precedente numero di «Testo e Senso», n. 15 (2014): (testoesenso.it/article/view/199/pdf_19).

rittura eroico – della nostra formazione (parlo ai colleghi della mia generazione), quando pensavamo di “rottamare” (anche noi!) i vecchi metodi della critica crociana o storicistica.

Invece, ho potuto verificare (a contraddire quanto osservato in recenti convegni) come l’impegno a porre una base teorica rigorosa alle indagini, a elaborare delle procedure di analisi sistematiche e condivisibili, a definire una prassi interpretativa storicamente collocata e scientificamente motivata, consenta di evitare due ostacoli che la critica attuale rischia di sottovalutare: l’eccesso di tecnicismo specialistico fine a sé stesso e l’ipersoggettivismo postmodernista *à la Barthes* ed epigoni, entrambi scelte che tendono ad attenuare o addirittura a eliminare la responsabilità etica – nel senso che le dà George Steiner – del lavoro critico interpretativo².

Vale a dire che ci si deve chiedere se ‘tema’ e ‘motivo’ in quanto concetti operativi, appartengano soltanto alle strutture mentali dell’osservatore; se siano soltanto un metalinguaggio senza addentellati nella realtà/verità dei testi – e quindi solo la proiezione della nostra sindrome organizzativa razionalistica; oppure se ‘tema’ e ‘motivo’ siano effettivamente presenti – magari sotto una terminologia diversa – nell’oggetto testuale in esame (nel nostro caso la tradizione narrativa medievale).

Sarà quindi mia intenzione dimostrare come, seguendo le modalità di articolazione di quei due concetti, sia possibile evidenziare la presenza di costanti organizzative e di procedure epistemologiche nella produzione sapienziale e narrativa medievale.

Vorrei partire da una definizione sintetica – tratta dalla voce *Motivo* del *Dizionario di Linguistica e di filologia, metrica, retorica* redatta da Cesare Segre – che punta sulla correlazione tra i due concetti:

Nella moderna analisi del testo, *motivo* può designare: 1) una unità minima significativa del testo; 2) un elemento germinale; 3) un elemento ricorrente. Il *motivo* si trova in stretto rapporto col *tema* (con cui spesse volte viene confuso): rapporto di semplice a complesso, di unitario ad articolato, di nucleo a idea, di cellula a organismo. [...]

Considerati come azioni minime di valore autonomo, i motivi sono poi ulteriormente analizzati tenendo conto del tipo di azione, degli agenti e dei pazienti dell’azione, ecc. Ma il più importante è il loro rapporto con l’assieme del testo, dato che sono utilizzabili nella sua analisi contenutistica. Abbiamo dunque, sul piano del discorso, l’*intreccio* o *intrigo*, che è la successione dei motivi nell’ordine stesso in cui si presentano. La successione dei motivi non coincide sempre con la successione temporale, stante che gli scrittori possono spezzare l’azione, anticiparne o posticiparne parti, ecc. La successione causale e temporale è invece rispettata nella *fabula*, che sulla sua base riformula il contenuto narrato. L’*intreccio* costituisce dunque il discorso, la *fabula* ne rappresenta il contenuto³.

² GEORGE STEINER, *Vere presenze*, Milano, Garzanti, 1992 (*Real Presences*, 1989), p. 22: «Usando una parola fuori moda, chiamerò *responsabilità* questa risposta che dà l’interpretazione sotto la pressione della ‘rappresentazione’. L’esperienza autentica della comprensione, quando un essere umano o un poema si rivolge a noi, è un’esperienza di responsabilità in risposta all’altro. Siamo responsabili davanti al testo, all’opera d’arte, all’offerta musicale, in un senso molto particolare, che è al tempo stesso morale, spirituale e psicologico.»

³ *Dizionario di Linguistica e di filologia, metrica, retorica*, diretto da Gian Luigi Beccaria, Torino, Einaudi, 1996, pp. 495-496. Si veda, per un’analisi più completa dei concetti *Tema/motivo*: CESARE SEGRE, *Avviamento*

Si vedranno appunto le diverse modalità di articolazione tra il tema come argomento, come contenuto programmatico, e il motivo come attuazione narrativa, ossia come variazione o specificazione: «I motivi starebbero insomma ai temi come le parole alla frase»⁴.

Ma vale la pena soffermarsi ancora sul tema, e sulla sua tipicità tradizionale, con la ricorrenza dei *clichés* o degli stereotipi, da testo a testo, all'interno di una determinata cultura. Paul Zumthor, che ha descritto quei meccanismi, li definisce “tipi-quadro”, precisamente nell'ambito della letteratura medievale, annoverando tra quei tipi la *quête*, l'avventura, il pellegrinaggio, il sogno⁵.

Invece, quando Ernst Robert Curtius allarga la funzione retorica dei *topoi* a forme espressive letterarie che assumono la stessa valenza dimostrativa e argomentativa, si deve parlare piuttosto di motivi e non di temi.

Con i *topoi*, che si caratterizzano per la loro ripetitività e riconoscibilità, ci si accosta a quelle forme catalogate dai folkloristi e etnologi: per tutti il famoso *Motif-index of Folk-Literature* di Stith Thompson (1955-1958) che – come è noto – traduce, rielabora e amplia l'opera del finlandese Antti Aarne, *Verzeichnis der Märchentypen* (La tipologia della fiaba) pubblicata nel 1910 e già nota a Propp. Al pragmatismo descrittivo dei folkloristi si contrapponeva il tentativo di Vladimir Propp, con la sua *Morfologia della fiaba* (1928), di scoprire una “grammatica elementare del racconto”, secondo cui il motivo sarebbe essenzialmente una “funzione” cioè un contenuto d'azione costitutivo della *fabula*: Propp riduceva così a 31 le funzioni-tipo, in sequenza costante, che potevano intervenire nello sviluppo logico-narrativo delle fiabe del repertorio russo. In proposito, Segre osservava che la formalizzazione di Propp non poteva applicarsi che a un *corpus* ristretto e omogeneo⁶.

Un approccio, quello di Propp, che venne ripreso e sistematizzato da Roland Barthes (*Introduction à l'analyse structurale des récits*, 1966) e da Claude Bremond (*Logique du récit*, 1973) interessati a estrarre da ogni racconto una matrice logica universale – «la logique du récit» – da cui dedurre le regole di concatenazione dei possibili narrativi. Secondo tale approccio razionalistico, le cosiddette funzioni sarebbero organizzate in strutture morfo-logiche sul modello aristotelico: ogni narrazione essendo basata sull'articolazione di tre funzioni elementari “inizio-mezzo-fine”⁷. Quelle tre funzioni che costituiscono una “macrosequenza”, in ogni racconto vengono rivestite di

all'analisi del testo letterario, Torino, Einaudi, 1985, pp. 331-359 (già in *Enciclopedia*, XIV, Torino, Einaudi, 1981, pp. 3-23; ora anche nel Meridiano CESARE SEGRE, *Opera critica*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 133-166).

⁴ SEGRE, *Avviamento*, cit., p. 340.

⁵ PAUL ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

⁶ SEGRE, *Du motif à la fonction, et vice versa*, in *Variations sur le thème*, pp. 9-22.

⁷ Si veda GÉRARD GENOT, PAUL LARIVAILLE, *Analyse et indexation des récits*, Paris X, CRLLI, 1979, per la proposta di un modello di macrosequenza (Séquence Narrative Type) formata da cinque funzioni elementari: Stato Iniziale - Perturbazione – Trasformazione – Risoluzione – Stato Finale. L'applicazione di questo schema logico al *Decameron*, e la sua articolazione al sistema dei tempi verbali narrativi secondo HARALD WEINRICH (*Tempus. Le funzioni del tempo nel testo*, Bologna, il Mulino, 1978), si trova in CLAUDE CAZALÉ BÉRARD, *Stratégie du jeu narratif. Le Décaméron, une poétique du récit*, Paris X, CRLLI, 1985-1; EAD, *Il Decameron, un Ars Narrandi*, «Civiltà Italiana», organo dell'AIPI, anno IX-X (1985), n. 4, pp. 115-138.

contenuto tematico, e possono essere suddivise in sequenze costruite secondo una gerarchia iperonimica: le sequenze – per così dire dettagliate – risultano dalla combinatoria di unità d’azioni, le quali non sono altro che i motivi.

I motivi (o unità d’azioni) che formano l’*intreccio* nella loro successione discorsiva, possono essere ri-ordinati crono-logicamente e ridotti in sequenze iperonimiche tanto da esprimere la *fabula*.

Quindi se i temi (in quanto concrezioni antropologiche e gnoseologiche, e in quanto modelli euristici) si identificano con modelli narrativi, con forme generiche, i “tipi-quadro” di Zumthor, i motivi sono invece le componenti funzionali che li attuano e si articolano sotto forma d’intreccio (ordine effettivo del discorso narrativo) o di *fabula* (contenuto narrato).

L’apporto di questi tentativi di formalizzazione è quello di fornire non soltanto delle chiavi interpretative pertinenti per ogni singolo racconto, ma di consentire nell’ottica di una ricerca comparatistica un confronto fra varie interpretazioni di uno stesso tema, a seconda delle epoche e delle tradizioni – pensiamo ad esempio alle versioni di Don Giovanni; oppure fra le variazioni tematiche e “motifemiche” di un medesimo modello narrativo – pensiamo al modello narrativo del giallo e alle sue molteplici interpretazioni a livello tematico.

A questo punto, vanno ricordate le posizioni delineatesi nei tre incontri organizzati a Parigi: *Pour une thématique*, I (1984), II (1986) e III (1988) – pubblicati successivamente su «Poétique» (1985): *Du thème en littérature*; su «Communications» (1988): *Variations sur le thème*; su «Strumenti critici» (1989): *Perspectives sur la thématique*. Tracciata un’ampia panoramica delle teorie e delle pratiche classificatorie e interpretative, si trattava di definire e di circoscrivere quel processo creativo che si poteva chiamare “thématisation”: cioè dal tema al testo, oppure dal testo al tema; o meglio: dalla produzione testuale di strutture tematiche alla individuazione dei temi nel corso del processo ermeneutico.

I contributi di Claude Bremond e di Gerald Prince, nei primi due convegni citati (del 1984 e del 1986), avevano chiaramente fissato i termini della questione, a partire dalla ricerca di una “logica narrativa”, e cioè del carattere insieme immanente e trascendente del tema rispetto al testo, nel senso in cui il tema non si limita alla somma degli elementi tematici investiti in un testo, né all’insieme dei suoi riusi; il tema si arricchisce e si evolve assorbendo elementi nuovi come altrettante variazioni, e quindi non può essere definitivamente circoscritto.

Il tema – o meglio il campo tematico – includerebbe quindi sia le sue attuazioni effettive, sia quelle ancora *in fieri*, come Prince precisa: «Un motif n’est pas un thème, mais la manifestation textuelle possible d’un thème». Per lui, un *topos* non è un tema ma una configurazione stabile di motivi. Ne consegue che il motivo è nel contempo un’unità tematica e testuale⁸.

⁸ Oltre agli interventi nei citati convegni sulla tematica e al suo *Dictionary of Narratology*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1987, GERALD PRINCE ha pubblicato un volume dedicato alla questione, *Narrative... as... Theme: Studies in French Fiction*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1992.

Come non si può ridurre il tema a una determinata matrice astratta e universale (inizio, mezzo, fine) né allo specifico processo genetico e storico di un determinato testo, nello stesso modo i diversi testi che si ricollegano a un medesimo tema non sono riducibili uno all'altro, ma rientrano in una complessa rete di relazioni intertestuali, leggibile a seconda della capacità interpretativa del *thématiser*. D'altra parte il margine di libertà lasciato al lettore può variare nel tempo: la letteratura medievale fortemente codificata ha imposto, infatti, delle regole inventive, compositive e interpretative difficilmente eludibili: sono le cosiddette «contraintes de la représentation» illustrate da Zumthor. Ne consegue che l'esperimento svolto da Tzvetan Todorov sulle novelle del *Decameron*, lette unicamente a livello di rubriche e a partire dalle categorie morfosintattiche (*La grammaire du Decameron*, Paris, Mouton, 1969), risultava non pertinente e neppure esauriente.

Per la semiotica italiana, che manteneva il fruttuoso apporto della filologia, il testo non andava isolato come oggetto di sperimentazione, autosufficiente e immemore nel processo indistinto e continuo di un razionalismo astratto (come pretendevano di fare il Barthes degli anni Sessanta e molti strutturalisti militanti, fino al decostruzionismo americano): per Cesare Segre e Maria Corti, il testo veniva considerato come il luogo di un incontro specifico, unico, irripetibile, fra una tradizione e una creatività. Infatti il testo, con la sua combinatoria di temi e motivi, fa parte di diversi sistemi interagenti (la tradizione culturale, il sistema letterario coevo, il sistema ideologico...), ciascuno dei quali provvisto di proprie potenzialità semantiche; esso è predisposto così a più livelli di strutturazione e di lettura, secondo il suo sviluppo diacronico e la sua articolazione sincronica⁹.

Questi confronti hanno avuto ulteriori sviluppi teorici e metodologici nei Seminari organizzati da Tito Orlandi in seno al Centro Linco Interdisciplinare "Beniamino Segre", nell'ambito della ricerca intitolata *Le discipline umanistiche a confronto con i metodi e le tecniche dell'informatica. Continuità della tradizione e rinnovamento strutturale*. In particolare, il Seminario dedicato a *Il problema della formalizzazione* (1994) è stato l'occasione di un nuovo incontro di teorie e metodologie – dalla filologia alla linguistica, alla semiotica, alla critica testuale, ai linguaggi formali, all'informatica umanistica, all'archeologia – tra studiosi italiani (Belardi, Gigliozzi, Mordenti, Moscati, Roncaglia, Rossi, Segre, Verra) e francesi (Bremond, Cazalé Bérard, Gardin, Godart)¹⁰.

⁹ Si veda l'interessante volume che confronta i metodi della critica francese e italiana: *I sentieri della creazione, tracce, traiettorie, modelli*, a cura di M.T. Giavieri e A. Gresillon, Reggio Emilia, Diabasis, 1994.

¹⁰ *Discipline umanistiche e informatica. Il problema della formalizzazione* (Ciclo di Seminari, febbraio-giugno 1994), a cura di TITO ORLANDI, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1997. Si vedano inoltre: CLAUDE CAZALÉ BÉRARD, RAUL MORDENTI, *La costituzione del testo e la "comunità degli interpreti". Libertà e responsabilità del critico/ermeneuta in ambiente elettronico interattivo*, in *Internet e le Muse. La rivoluzione digitale nella cultura umanistica*, Atti del Convegno dello IULM (Milano, novembre 1996), Milano, Mimesis, 1997, pp. 13-37; e gli Atti dell'importante Convegno Internazionale organizzato da TITO ORLANDI con l'Accademia Nazionale dei Lincei: *I nuovi orizzonti della filologia. Ecdotica, critica testuale, editoria scientifica e mezzi informatici elettronici*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1999.

Tuttavia, nel panorama della critica francese, Claude Bremond e Thomas Pavel sarebbero tornati sulla problematica dell'analisi strutturale sottoponendo ad una severa critica una delle ultime esperienze di lettura di Roland Barthes, il suo *S/Z* (1970). Si trattava di un'interpretazione sperimentale originale del racconto di Balzac *Sarrasine*, – forse estranea alla vera natura del testo – giudicata dai due critici come il frutto di un *subjectivisme ludique*, come un «atto di diffidenza nei confronti delle discipline istituzionali, nei confronti della razionalità argomentativa»¹¹, come una specie di controcanto “postmoderno” alla prosa realistica e intelligibile di Balzac, al sistema estetico e ideologico della *Comédie humaine*. Onde il titolo polemico del libro di Bremond e Pavel, *De Barthes a Balzac. Fictions d'un critique, critiques d'une fiction*¹², che sottolineava subito i rischi della cosiddetta deriva ermeneutica confluita nel decostruzionismo. Si trattava di una vera e propria palinodia di quella che era stata l'utopia strutturalistica: ovvero la denuncia della forzosa sovrapposizione di una griglia di lettura tematica indifferente all'effettivo dipanarsi dell'intreccio, alle modalità reali dello sviluppo narrativo; il testo di Balzac era stato, infatti, frammentato in “lexies”, unità di senso o motivi arbitrariamente ritagliati da Barthes, il “demiurgo capriccioso”. Per Bremond e Pavel, l'evoluzione di Barthes portava al trionfo dell'arbitrarietà del simbolico nel campo della semiotica: laddove per Barthes esisteva «un être trans-historique de la littérature», il compito del critico essendo quello di andare in cerca di archetipi formali e tematici, atemporali e universali, in base alle proprie idiosincrasie e con un intento decisamente sovversivo, senza più preoccuparsi della verità dei testi e della propria responsabilità etica e sociale¹³.

Un recente articolo, di Alberto Giacomelli, su «Strumenti critici», parla appunto del «soggettivismo semiologico» di un Barthes, capace di forzature ermeneutiche (come per *S/Z*); un Barthes, «inclassificabile per natura», ostile a qualsiasi definizione e autodefinizione, fino all'«ipostasi dell'esperienza individuale»¹⁴.

Si vedrà, ora, come un tale apparato teorico e metodologico abbia comunque rinnovato l'approccio alla cultura medievale e quali strumenti abbia fornito agli studiosi per analizzare e evidenziare le modalità coeve di organizzazione del sapere e della produzione narrativa.

¹¹ Traduzione nostra.

¹² CLAUDE BREMOND, THOMAS PAVEL, *De Barthes a Balzac. Fictions d'un critique, critiques d'une fiction*, Paris, Albin Michel, 1998.

¹³ STEINER, con *Vere presenze* (1989), aveva già denunciato con forza la deriva ermeneutica osservata nell'«anti-storicismo poststrutturalista e decostruzionista».

¹⁴ ROBERTO GIACOMELLI, *Dal moderno al postmoderno: il soggettivismo semiologico di Roland Barthes*, in «Strumenti critici», 134, gennaio-aprile 2014, pp. 127-147: «L'abbandono dello strutturalismo e l'adesione al movimento postmoderno, incline a proiettare l'esperienza personale nella teoresi, ha condotto Barthes nella sua brillante e acuta saggistica semiologica a praticare un soggettivismo interessante ma non sempre convincente: esemplare la nozione di *biografema*» (p. 127).

1. Il modello enciclopedico, gerarchico, razionale

È nell'ambito del "Groupe de recherche sur les *exempla* médiévaux" – parte integrante del *Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval* della EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales), avviato e diretto per anni da Jacques Le Goff (e in seguito da Jean-Claude Schmitt) – che si è manifestato precocemente (dal 1968 fino ad oggi) l'interesse per una ricerca storica rivolta non più soltanto ai cronotopi, ai documenti, alle indagini demografiche, economiche, sociologiche, bensì alle forme di pensiero, agli strumenti comunicativi, alle strategie discorsive, alle modalità di rappresentazione letteraria e artistica messe in opera principalmente dalla Chiesa, che diventa il principale centro di produzione ideologica.

Molto presto, quindi, si svilupparono tra gli studiosi una riflessione teorica e un'analisi delle strutture e dei contenuti della produzione narrativa considerata come un terreno d'indagine privilegiato per l'osservazione del funzionamento della società medievale attraverso l'approccio dell'immaginario e del sistema simbolico¹⁵.

La formazione pluridisciplinare e la composizione plurilinguistica dei membri del gruppo ha consentito di spaziare largamente in tutte le tradizioni: quella cristiana occidentale e orientale e quelle dell'area mediterranea, ebraica e araba.

Il grande interesse per l'*exemplum* (un racconto breve dato per veridico e inserito con funzione illustrativa o edificante in una predica, un sermone, un trattato) diffusosi presso gli studiosi – nonostante si trattasse di una produzione apparentemente minore, in realtà molto duratura (fino almeno al Settecento) – ha dato luogo in Italia a feconde ricerche guidate da Carlo Delcorno¹⁶. Lo studio si è concentrato sui modelli di organizzazione, di uso e di riuso di quei materiali che venivano inclusi nelle opere enciclopediche, nelle raccolte di sermoni o nelle compilazioni approntate per la predicazione, tanto da poter ricostruire le strategie di acquisizione del sapere, i metodi didattici finalizzati all'apologetica e alla conversione, in conformità con le prescrizioni delle *artes dictandi* dei retori, delle *artes praedicandi* e delle arti della memoria.

L'approccio razionale che caratterizza le scuole di pensiero fin dal XII secolo, dal famoso *Didacalicon* di Ugo di san Vittore fino al *Mishneh Torah* di Maimonide, doveva permettere di sviluppare strumenti metodologici facilitanti la lettura e l'apprendimento. La necessità di rendere memorizzabili le materie d'insegnamento e di edificazione suggeriva: 1) d'introdurre un sistema di classificazione degli oggetti della conoscenza (per argomento o tema, per figura, per mestiere, ecc.); 2) di presentare quelle materie, oltre che tramite *auctoritates* (citazioni scritturali o filosofiche) e *rationes* (argomentazioni della scolastica), anche sotto forma narrativa e aneddotica; deriva da tutto ciò la ricca produzione di *exempla* dimostrativi e illustrativi.

È proprio sulla diversa funzione attribuita alla memoria che si giocherà, a partire dalla metà del Duecento, in Toscana, la divaricazione tra produzione sapienziale e

¹⁵ Un primo bilancio dell'inchiesta si trova nel fascicolo *L'Exemplum*, pubblicato da C. BREMOND, J. LE GOFF, J.-C. SCHMITT, in *Typologie des sources du Moyen Age Occidental*, n. 40, Turnhout, Brepols, 1982.

¹⁶ CARLO DELCORNO, *Exemplum e letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1989.

dottrinale da una parte, e prassi letteraria dall'altra; in quest'ultima le istanze narrative acquisteranno sempre più autonomia e autoreferenzialità rispetto alle finalità pedagogiche o divulgative, a cominciare dal *Novellino*.

La produzione enciclopedica che pretendeva offrire la messe di una memoria integrale e universale, dalle origini fino alla *parusia*, avrebbe sfruttato tutti i sistemi di classificazione (alfabetica, cronologica, logica). In quanto strumento conoscitivo e di comunicazione, essa si fondava, infatti, sul postulato di una organicità naturale ed eterna, anche se non afferrabile nella sua totalità e simultaneità da una mente umana imperfetta per natura, data la sua appartenenza all'ordine della contingenza.

Invece, come si può già anticipare, la prassi letteraria avrebbe rivendicato di usare una memoria selettiva riguardante una catena di fatti relativi e di azioni individuali, difficilmente imitabili se non riportabili ad una normativa generale. L'organicità postulata non sarebbe più stata quella cosmica, ma quella interna al testo, al racconto, al romanzo. Per cui a un ordinamento universale che dava un senso univoco e assoluto ad ognuna delle componenti del sistema, si sarebbe sostituito un ordine relativo, un sistema narrativo e commentativo, polisemico e storicizzabile, generato dall'opera stessa¹⁷.

Da queste rapide considerazioni si capisce l'importanza, per la costruzione dei sistemi di classificazione, dei concetti operativi: si può considerare che il tema, come è stato definito, corrisponda a un contenuto dottrinale o a un ruolo istituzionale (virtù, peccato, festa liturgica, santo, filosofo, papa, re, imperatore...) che venga rappresentato "narrativamente" dall'*exemplum* – dato come veritiero e storicamente verificabile (anche se si tratta di una finzione ammessa dal sistema) – i cui elementi compositivi combinati nell'intreccio siano costituiti da "motivi", provenienti da più fonti e tradizioni sapienziali, leggendarie, folkloriche. Se la narrazione riproduce tecnicamente nella sua struttura crono-logica un modello esplicativo sintagmatico dalle cause alle conseguenze, secondo l'uso medievale, il commento, la glossa del predicatore tenderà a identificare e riordinare paradigmaticamente le componenti testuali finalizzando questo esercizio all'inveramento di un significato universale.

Va tenuto presente, infatti, che l'*exemplum* è sempre "strumentale" cioè condizionato dalla finalità didattica edificante e dal contesto omiletico di produzione (predicatore) e di ricezione (pubblico delle prediche); tuttavia è anche vero che l'*exemplum* ha funzionato come mezzo di circolazione di temi e motivi appartenenti ad altri generi e aree culturali¹⁸.

¹⁷ Si rimanda, per uno studio più approfondito della problematica a CAZALÉ BÉRARD, *Sistema del sapere e istanze narrative nella novellistica toscana medievale*, in *L'enciclopedismo medievale*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 1994, pp. 329-359; EAD, *Boccace et Pétrarque: la culture encyclopédique comme horizon et enjeu pour la littérature italienne médiévale*, in *L'entreprise encyclopédique*, «Littérales», Paris X-Nanterre, 21 (1997), pp. 245-269.

¹⁸ Cfr. la definizione dell'*exemplum* nel lavoro già citato di C. BREMOND, J. LE GOFF E J-C. SCHMITT: «un récit bref donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire» (pp. 37-38). Una delle prime raccolte è la *Disciplina clericalis*, dell'ebreo convertito Pietro Alfonso, all'inizio del XII secolo. Il successo del genere va di pari passo con la diffusione degli Ordini mendicanti e lo sviluppo di una predicazione intensiva ed efficace destinata soprattutto a un pubblico popolare.

Vale la pena soffermarsi sul modello organizzativo della *Scala coeli*, studiato da Marie-Anne Polo de Beaulieu: la raccolta è stata composta dal domenicano Jean Gobi, tra il 1323 e il 1330, nell'abbazia di St Maximin, in Provenza: essa consta di 972 *exempla* distribuiti in 122 rubriche ordinate per ordine alfabetico: da *Abstinentia* a *Usura*¹⁹.

L'ordinamento alfabetico delle rubriche era stato inaugurato, a quanto sembra, da un francescano inglese anonimo, con il *Liber exemplorum ad usum praedicatorum* (213 *exempla*) risalente al 1275 (152 *exempla* per 37 rubriche: da *Accidia* a *De mortis memoria*); e dalla *Tabula exemplorum*, fatta risalire al 1277 e attribuita di nuovo a un compilatore francescano: si tratta di una raccolta di 310 *exempla* raggruppati sotto 151 rubriche ordinate per ordine alfabetico da *Accidia* a *Xristus*.

Nel dispositivo pedagogico più complesso della *Scala coeli*, il racconto accompagnato da una *moralisatio* compare sotto la rubrica che contiene la lezione teologica o morale, e dopo l'indicazione della fonte. Le 122 rubriche (*Confessio, Eucharistia, Invidia, Maria, Verbum Dei*), ordinate alfabeticamente, che corrispondono alle diverse materie illustrate dagli *exempla* (*diverse materie que secundum alphabeti ordinem contextuntur*), possono essere considerate da noi come corrispondenti ad altrettanti temi. Le rubriche possono ospitare *exempla* molto diversi fra loro quanto a numero, lunghezza, origine (antica, biblica, leggendaria, storica): *De Abstinentia*: 22; *De Accidia*: 9; *De Amicicia*: 14; *De Amore*: 12.

Si osserva inoltre che le stesse rubriche variano molto di natura: filosofica (*De Cogitatione*), teologica (*De Heresia; De Fide*), liturgica (*De Comunione, De Confessione*), morale (*De Invidia, De Ira*), psicologica (*De Jactantia, De Locutione inordinata*), sociologica (*De Clerico*), di costume (*De Hospitalitate, De Hystrionibus*) ecc. Tuttavia esse possono venire raggruppate in quattro grandi categorie (virtù; vizio; nozione teologica; condizione sociale) che lasciano apparire, da parte del compilatore, il tentativo di razionalizzare il vasto repertorio dei racconti a disposizione secondo una gerarchia di valori e una struttura logico-teologica a carattere dogmatico.

Infine, l'*Alphabetum narrationum* del domenicano Arnoldo di Liegi, composto tra il 1290 e il 1308: consta di circa 820 *exempla*, organizzati anch'essi sotto rubriche (o parole-chiave) disposte per ordine alfabetico; se ne contano 555 da *Abbas* a *Zelotypa*. La raccolta, che ebbe una larghissima diffusione, fu tradotta in francese, inglese, catalano. Arnoldo di Liegi, il quale aveva capito che ogni *exemplum* poteva essere letto in corrispondenza con diverse tematiche, aveva previsto un sistema complesso di richiami: dopo la rubrica, il racconto è introdotto dalla formula «questo vale anche per...», che rimanda ad altre rubriche²⁰.

I casi elencati, pochi rispetto all'ampissima produzione, dimostrano come ci fosse, nel programma e negli strumenti di persuasione approntati dai vari ordini religiosi, il

¹⁹ MARIE-ANNE POLO DE BEAULIEU, *La Scala coeli de Jean Gobi, présentation et édition*, Paris, Éditions du CNRS, IRHT, 1991.

²⁰ Si segnala con piacere la recentissima pubblicazione di quest'opera di notevole importanza, a cura di Elisa Brilli, con la collaborazione di Jacques Berlioz e Marie-Anne Polo de Beaulieu, a partire dallo spoglio iniziale di Colette Ribaucourt rimasto interrotto per la scomparsa precoce della ricercatrice: *Alphabetum narrationum* (CCCM 160), Turnhout, Brepols, 2015.

chiaro intento pedagogico (ma in certi casi anche estetico) di sfruttare la materia narrabile (anche pagana o proveniente da altre fedi) ordinandola razionalmente (pur con sistematicità e rigore variabili), in base ad un sistema dogmatico finalizzato all'apologetica cristiana.

Si può dire che sia stata la felice congiunzione tra le caratteristiche di questo *corpus*, le ricerche della semiologia e lo sviluppo delle nuove tecnologie informatiche ad aver dato origine alla creazione della Banca dati degli *exempla* medievali: essa mirava a compensare le imperfezioni metodologiche e la incompletezza dei primitivi cataloghi, primo fra tutti il famoso *Index exemplorum* di Frederic C. Tubach (1969). Il problema posto dal lavoro di Tubach è che egli proponeva 5.400 riassunti con un titolo, ma senza scomporre il racconto in elementi narrativi o descrittivi, cioè in motivi che avrebbero potuto consentire una classificazione sotto una o più rubriche; anzi, siccome è la prima lettera del titolo ad essere ordinata alfabeticamente (quindi in modo del tutto casuale e arbitrario, privo di criteri omogenei) la ricerca diventa estremamente difficile se non impossibile.

Da diversi anni, il lavoro del GAHOM (Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval), guidato da Marie-Anne Polo de Beaulieu e da Jacques Berlioz²¹ (oltre al reperimento e al censimento completo delle raccolte conosciute, comprese quelle non elencate nei precedenti cataloghi) è consistito nella verifica dei criteri di catalogazione e nella sostituzione di elementi casuali o di motivi non caratterizzanti con una serie di parole-chiave corrispondenti a concetti generici o temi (penitenza, quaresima, carità, ecc.), a categorie socio-professionali o a funzioni (monaco, mercante, ecc.) dell'intero patrimonio narrativo. Per identificare un motivo in una raccolta determinata, lo si può ricercare attraverso le parole dei riassunti, ottenendone le occorrenze: i riassunti sono stati redatti in modo uniforme come parafrasi omologhe alla struttura dell'*exemplum*. Questa Banca Dati, ThEMA (Thesaurus Exemplorum Medii Aevi) è attualmente consultabile in linea (<http://gahom.ehess.fr/thema>). L'ultimo censimento annovera ben 10.156 *exempla*, contenuti in 52 raccolte (aprile 2013).

A colpire in questo importante progetto è la fondamentale convergenza tra l'impegno di creare degli strumenti tecnologici per la diffusione del sapere rispondenti alle moderne preoccupazioni di pertinenza e di rigore scientifico, per un canto, e le imprese altrettanto ambiziose svolte dagli *scriptoria* nel pieno fiorire dell'enciclopedismo medievale e delle nuove pratiche oratorie degli ordini mendicanti, d'altro canto.

²¹ Si rimanda al volume, *Les exempla médiévaux. Introduction à la recherche, suivie des tables critiques de l'Index exemplorum de Frederic Tubach*, sous la direction de Jacques Berlioz et Marie-Anne Polo de Beaulieu, Carcassonne, Garae/Hésiode, 1992. Si veda inoltre: *Les exempla médiévaux. Nouvelles perspectives*, sous la direction de J. Berlioz et Marie-Anne Polo de Beaulieu, Paris, Honoré Champion, 1998.

2. Il modello generativo, genealogico

Non ci si può soffermare sul citato trapasso dalla narrativa esemplare alla narrativa in ambito laico e municipale, come si sviluppa in particolare in Toscana, ma va sottolineato che dal medesimo patrimonio di *legendae, vitae, exempla, miracula, dialogi, sententiae, flores*, verranno estratti, ricomposti e ricodificati sia temi che motivi: un materiale narrativo di varia origine, precedentemente amalgamato in un medesimo stampo, quello dell'apologetica cristiana, e poi riscoperto nelle sue possibilità combinatorie; dalle tappe iniziali di contaminazione e assimilazione delle prime forme narrative laiche e anonime (*Conti di antichi cavalieri, Novellino...*) si passa a un processo di trasformazione della narrazione breve con il nuovo genere della novella d'autore, che ambisce chiaramente a uno statuto letterario. Si vuole parlare, evidentemente, del *Decameron* di Boccaccio, una vera e propria *ars narrandi* e una somma del narrare («...intendo di raccontare cento novelle o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo...») che Cesare Segre descrive come il modello ormai maturo di un nuovo genere che sussume e integra le forme precedenti:

La novella è una narrazione breve, in prosa (a differenza del *fabliau*, del *lai*, della *nova*), con personaggi umani (a differenza della favola esopica) e contenuti verosimili (a differenza della fiaba), ma generalmente non storici (a differenza dell'aneddoto), per lo più senza finalità morali o conclusione moraleggiante (a differenza dell'*exemplum*)²².

Ora, è precisamente sulla relazione tra tema e motivo, una relazione di tipo non più gerarchico ma generativo, che si costruisce l'intero meccanismo strutturale del *Decameron*.

Infatti a determinare la scelta delle novelle da parte dei dieci narratori è la selezione di un tema-guida per ogni giornata: esso determina sia il contenuto semantico, sia la struttura sintagmatica di ogni novella. Tra il tema-guida di ogni giornata ogni singola novella inserisce la rubrica che funziona come un riassunto, e cioè come la *fabula* rispetto all'intreccio, o come lo schema motifemico della novella. La *construction en abîme* dell'intera opera, che include la produzione novellistica entro una struttura portante metanarrativa (gli interventi dell'autore narratore narrante) e narrativa (le attività e i commenti dei membri della Brigata, i narratori narrati) moltiplica le possibilità interpretative (genesì e *mode d'emploi*): al fondersi dei vari tipi di incorniciamento tramandati dalla tradizione (cornice dialogica: *Disciplina clericalis*; viatorica: *Libro delle delizie*; salvifica: *Libro dei sette savi*), si sovrappongono quindi le modalità sistemiche della trattatistica e della produzione enciclopedica (classificazione per argomenti, forme, *status*), ma sottoposte all'uso programmatico dei paratesti (titolo, proemio,

²² SEGRE, *La novella e i generi letterari*, in *La novella italiana*, t. I, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 47-57; si vedano sempre negli Atti del medesimo convegno, LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Leggere e scrivere novelle tra '200 e '300*, t. II, pp. 629-655; CAZALÉ BÉRARD, *Il morto riconoscente: trasformazioni e mobilità di un nucleo tematico dal racconto esemplare al racconto di avventura*, ivi, pp. 727-753.

temi-guida, rubriche, riassunti infratestuali) e alla specifica strategia narrativa di ogni singolo racconto, o modello di racconto. L'architettura del *Decameron*, del resto, evidenzia duplice ordinamento: – paradigmatico, in quanto si propone un repertorio di racconti che adattano a fine di svago tematiche e componenti tematiche figurative (o motivi) di varia origine; – sintagmatico, in quanto la cornice introduce il narrare in un sistema crono-logico, che crea tra le novelle un rapporto necessario non solo consecutivo ma consequenziale.

Con Boccaccio, inoltre, compaiono nella composizione dell'intreccio due tipi di motivi: – quelli strettamente funzionali allo sviluppo dell'azione; – quelli descrittivi destinati a caratterizzare i personaggi, i luoghi, gli ambienti, le circostanze storiche: si tratta di "espansioni narrative" o di "descrizioni esplicative" (secondo la formula di Genette) su cui poggia, in realtà, la letterarietà dell'opera, la sua cifra originale.

Una metodologia che consenta, quindi, di distinguere le varie stratificazioni della narrazione – dall'identificazione della mascrosequenza o matrice crono-logica della novella (dove sono evidenziate le funzioni elementari della *fabula*), sulla base dei tempi narrativi, allo studio della configurazione motifemica dell'intreccio, alla individuazione dei ruoli e delle figure, – rende possibile un tipo di analisi contrastiva: ad esempio, tra le novelle che applicano un determinato tema, o nei casi di riscrittura. Così per la novella di Griselda, della quale Petrarca conserva il contenuto tematico e l'ossatura crono-logica (o mascrosequenza, o *fabula*), pur trasformando la composizione motifemica: anche se il poeta può dire onestamente a Boccaccio «la storia è tua ma le parole sono mie», il suo intervento – non solo sulla lingua (traducendo in latino e quindi interpretando) ma sulla scelta e sull'amplificazione dei motivi (tratti descrittivi: aspetto fisico, comportamento, pensieri e parole di Griselda, psicologia di Gualtieri, ambientazione e circostanze storiche...) – trasforma ideologicamente la novella, che diventa un racconto edificante e non più quella beffa sublime narrata da Dioneo, l'ironico e sovversivo alter ego dell'autore²³.

Ciò significa che un narratore può modulare praticamente all'infinito un determinato tema, generando nuove componenti, i motivi, che funzionando come tante varianti, introducono inaspettate sfaccettature...

Boccaccio sperimenterà, con le *Genealogie deorum gentilium*, l'estremo variare di storie e di figure mitologiche a partire da un seme comune. Costruire "genealogie" voleva dire riconoscere un processo genetico in quel magma confuso di elementi narrativi disparati: egli non cerca quindi di riportare tutto artificialmente all'unità ma di costruire una rete di relazioni polisemiche. Boccaccio dichiara programmaticamente al sovrano Ugo, re di Cipro e di Gerusalemme, che gli ha commissionato il lavoro:

[...] raccoglierò attraverso un numero quasi infinito di libri, non diversamente che se raccogliessi per il vasto lido i frammenti sparsi di un grosso naufragio, le reliquie dei pagani che riuscirò a trovare; e le ridurrò, affinché tu possa appagare il tuo desiderio,

²³ CAZALÉ BÉRARD, *Intratestualità et intertestualità; proposte metodologiche per un'analisi del racconto*, in *La storia di Griselda in Europa*, Atti del Convegno dell' Aquila, L'Aquila, Japadre, 1990, pp. 33-57.

messe insieme con l'ordine che potrò, nel contesto unitario di una genealogia, anche se ridotte e corrose e quasi schiacciate dal tempo²⁴.

3. Il modello orientale

Si proporranno – purtroppo molto rapidamente – alcune raccolte che offrono tutt'altro modello di organizzazione formale e di repertorio tematico, un modello che si può definire “orientale”: esso sembra infatti caratterizzare numerose fonti orientali della narrativa medievale, pervenute in Occidente, già nel Duecento, probabilmente per l'intermediazione di mercanti, viaggiatori, pellegrini. Queste raccolte sono identificabili, a prima vista, per i tipici motivi fiabeschi e l'ambientazione mediterranea: tra le più famose, *Il libro dei sette savi*, la *Leggenda di Barlaam e Josafat*, il *Libro di Calila e Dimna*, fatti oggetto di un numero cospicuo di traduzioni, compilazioni, manipolazioni, riscritture; vanno citati, inoltre, *I Sette vizir*, e l'opera indiana *Sukasaptati* o racconti del papagallo (XII secolo), con la sua traduzione persiana il *Tutinameh* (XIV secolo), apparentati alle *Mille e una notte*.

Ora a noi interessa rilevare l'apporto e le differenze di tale materiale narrativo nelle specifiche modalità di uso di temi e i motivi. Tra i temi orientali chiaramente identificabili nella produzione esemplare e scomponibili in motivi, si possono annoverare: i due compagni; la furbizia delle donne; la *quête* di una medicina miracolosa per il padre; il ragazzo che conosce il linguaggio degli uccelli; i ragazzi-cigni; il morto riconoscente; i tre negromanti, il viaggio nel paradiso, il tempo fallace, l'angelo e l'eremita, Belfagor... (si rimanda alla citata banca dati ThEMA, per le occorrenze).

Uno dei tratti strutturali principali è sicuramente il racconto cornice o novella portante che collega tra loro una serie racconti: struttura che ha sicuramente influenzato Boccaccio, anche se – come si è visto – la sua interpretazione della “cornice” mira a costruire un'architettura e un tipo di genesi sistematica del racconto. Invece un Sercambi, che rispolvera la definizione di *exemplum* per le sue novelle, usa come novella a sé stante la cornice delle *Mille e una notte*, trasformando un meccanismo funzionale nella banale configurazione motifemica di una storia di furbizia femminile.

Dunque, anche se nelle raccolte orientali i racconti vengono usati per risolvere una situazione di pericolo o sostenere un'argomentazione a carattere morale, la cornice risponde a una motivazione spesso ludica o satirica, mentre privilegia la concatenazione temporale dei racconti rispetto a quella logico-tematica: invece, quando essi verranno assorbiti nella tradizione esemplare, si troveranno mobilitati (e modificati) per rispondere alle esigenze razionali di un programma apologetico.

Si può osservare più da vicino questo meccanismo di appropriazione.

Pietro Alfonso, un medico spagnolo, ebreo convertito inserisce i racconti orientali recepiti in una struttura pedagogica (il dialogo tra un padre e un figlio), destinata

²⁴ BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, Lib. I, *Proemio* I, a cura di V. Zaccaria, in *Tutte le opere*, voll.VII-VIII, Milano, Mondadori, 1998, p. 59.

all'educazione dei chierici, la *Diciplina clericalis* (verso 1110): egli impone, quindi, un modello di tipo occidentale (sentenze, citazioni erudite di *auctoritates*...) alla materia narrativa orientale usata in funzione di illustrazione dimostrativa.

Prima del complesso e architettato modello boccacciano si vede come la sentenza possa "generare" il testo narrativo; Lucia Battaglia Ricci scrive giustamente in proposito:

L'exemplum nasce infatti come espansione narrativa della sentenza, sia implicita o esplicita, e si costruisce come riduzione di un vissuto che viene narrato al fine precipuo di utilizzarne il significato – o l'indicazione comportamentale ad esso intrinseca – a dimostrazione di una tesi precedentemente data. Perciò si lega intimamente con il testo continuo che lo genera²⁵.

Sentenza o contenuto d'insegnamento corrispondono al tema, come l'abbiamo definito, mentre nel testo narrativo illustrativo troviamo l'intreccio dei motivi funzionali alla dimostrazione. Si badi: nella *Diciplina* la struttura dialogica serve soltanto da sostegno a una lezione dottrinale univoca, mentre la struttura dialogica a più voci dei narratori del *Decameron* tende a proporre interpretazioni plurime e a volte contraddittorie del tema prescelto e della modulazione motifemica delle novelle, dal contenuto spesso volutamente ambiguo (se non capovolgente la morale comune), comunque né edificante né apologetico. Qui, si vorrebbe aggiungere come sia discutibile la tendenza di molta critica attuale a schiacciare il modello boccacciano – assolutamente originale nella sua letterarietà – sul modello esemplare tra l'altro poco studiato o compreso nelle sue implicazioni ideologiche.

Nel *Libro dei sette savi* (appartenente ad un nucleo complesso di versioni, araba, latina, francese, dal *Libro di Sindibad*, al *Dolopathos*) ci si trova in presenza di racconti "a tesi": i savi narrano per dimostrare la malvagità di una donna, mentre la donna intende dimostrare al re, mediante una serie parallela di racconti, la cattiva fede dei consiglieri. Ora, anche questa raccolta sarà manipolata in chiave apologetica: nella *Scala coeli* di Jean Gobi viene addirittura ridotta a *exemplum* (n. 520) e inserita sotto la rubrica *Femina*; quindi sotto una categoria tematica che orienta la lettura in senso tradizionalmente misogino.

Un altro esempio significativo è quello di Jacopo da Varagine (ca 1228-1298) che utilizzerà (dopo un primo trattamento esemplare dovuto a Jacques de Vitry, morto nel 1204), la storia di Barlaam e Josafat, ispirata agli episodi leggendari della vita di Buddha, per farla rientrare nel modello agiografico cristiano.

Si trova, quindi, la conferma che è proprio nelle modalità di organizzazione e di trattamento della materia narrativa, nel rapporto tra tema e motivo, e nelle funzioni ad essi attribuiti, che posso essere reperiti i fattori d'identificazione di un'opera narrativa ai livelli narratologico e ideologico: il tema può quindi essere un contenuto

²⁵ *Introduzione*, in *Novelle italiane. Il Duecento. Il Trecento*, a cura di Lucia Battaglia Ricci, Milano, Garzanti, 1982, p. XII.

dottrinale (sentenze, citazione, precetti...), uno schema o modello narrativo (racconto cornice, temi-guida del *Decameron*), una situazione enunciativa (racconto in itinere).

È appunto, con questo ultimo tipo, il racconto *in itinere*, che si vorrebbe terminare la terza parte del ragionamento dedicata al modello orientale.

Si tratta del *Libro delle delizie* di Ibn Zabara.

L'autore, Josef ben Zabara, un medico ebreo di Barcellona nato intorno al 1140 (quindi contemporaneo di Maimonide) apparteneva alla *élite* intellettuale della ricca comunità ebraica della città: egli conosceva in modo approfondito la Bibbia, la tradizione talmudica, i *Midrashim* (notevolmente il libro leggendario di Tobia) e la letteratura classica araba.

Il *Sefer Sha'ashuim*, scritto in ebraico intorno al 1200, in prosa rimata con liriche intercalate, è una raccolta di racconti, favole, digressioni filosofiche e scientifiche, parabole, favole di animali (volpe, leone), proverbi, aforismi, citazioni bibliche e classiche (Galeno, Ippocrate, Socrate, Aristotele, Diogene Laerzio...) inseriti in una cornice narrativa che racconta l'incontro del narratore, un medico di Barcellona di nome Giuseppe, con un personaggio enigmatico, un certo Enan, che lo trascina a compiere in sua compagnia un viaggio pieno di peripezie fino alla sua città di origine: quel personaggio, un "loico" furbo e arrogante, rivelerà poi di essere il demonio, discendente di Asmodeo. Il narratore tornerà, in cerca di redenzione, presso il suo mecenate e benefattore Sheshet ibn Benveniste (dal quale era stato forse allontanato per via di calunnie e maldicenze)²⁶. Il libro fu probabilmente ispirato al *Calila e Dimna*²⁷, la nota raccolta di origine indiana, e prese la forma di un romanzo, in cui una serie di microstorie (una quindicina) sono incluse in una cornice avventurosa e sapienziale. Se i brevi racconti sostengono l'argomentazione dei due viaggiatori, non si possono reperire né un ordine prestabilito né un'organizzazione tematica: essi sembrano interrompere il racconto del viaggio in modo aleatorio, non necessario. A caratterizzare il libro di Zabara sono, inoltre, la vena satirica e parodica, nonché l'acerba critica sociale rivolta particolarmente ai medici, ai ricchi e alle donne.

Ora la critica ha identificato quale fonte della "novella *in itinere*" di Madonna Oretta (la prima della Sesta Giornata, dedicata ai motti di spirito, e cinquantunesima *Decameron*²⁸) proprio uno dei racconti del romanzo spagnolo anch'esso "in itinere", esattamente il settimo, che riproduce *en abîme* la situazione narrativa della cornice del *Libro delle delizie*, poiché narra di due personaggi che dialogano mentre viaggiano insieme: cioè un vecchio eunuco in cerca chi possa interpretare il sogno del suo si-

²⁶ JOSEPH BEN MEIR IBN ZABARA, *Il libro delle delizie*, Milano, Rizzoli, 1984.

²⁷ *Calila e Dimna*, la diffusissima raccolta, che fece probabilmente da fonte a Ibn Zabara, conteneva dei racconti fiabeschi di origine indiana ispirati al *Panciatantra* (secolo V o VI), con una struttura a incastro, tradotta in arabo poi in ebraico, e ulteriormente in greco e in latino (*Directorium humanae vitae* dall'ebreo convertito Giovanni da Capua, intorno al 1278).

²⁸ Il tema-guida della Giornata VI: «Si ragioni di chi, con leggiadro motto tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita, o pericolo, o scorno». La rubrica della novella VI,1 dichiara: «Un cavaliere dice a Madonna Oretta di portarla con una novella: e mal compostamente dicendola, è da lei pregato che a piè la ponga».

gnore, un potente re dello Yemen, e un contadino incontrato per caso a cui egli pone vari enigmi (o indovinelli) che, in realtà, solamente la figlia del contadino potrà risolvere, dimostrando così di essere la persona adatta a spiegare il sogno del sovrano. Appunto il primo enigma è quello “del cavallo”: l’eunuco dice: «portami, sennò ti porterò». Il contadino, sapendo che stanno cavalcando entrambi, trova la frase insensata; la figlia spiegherà al padre: si può dire di una persona che ne accompagna un’altra raccontandole storie o proverbi, che la trasporta come se fosse a cavallo, sollevandola quindi dalla stanchezza del viaggio (la medesima funzione svolta dal compagno che narra la storiella al narratore).

Nella novella decameroniana, troviamo una situazione analoga: quella in cui, nel viaggio di ritorno in città di una brigata di giovani, un cavaliere propone a Madonna Oretta di “portarla a cavallo” di una sua bella novella, fallendo poi, per imperizia poetico-narrativa, in quell’impresa. Se è evidente, come nell’opera precedente, l’effetto di *mise en abîme* (qui della brigata dei narratori), tuttavia Boccaccio sposta del tutto l’interesse della novella dalla soluzione dell’enigma (la metafora usata è chiaramente interpretabile in senso erotico) alla dimostrazione dell’incapacità di raccontare, e quindi alla definizione in negativo di quella “poetica” del racconto messa in opera invece dagli altri abili e savi narratori. Un’operazione, da parte di Boccaccio, altamente strategica. Si è parlato per la novella di Madonna Oretta di “metanovella” o di novella programmatica: l’origine è ormai accertata, ma interessa qui soprattutto sottolineare come Boccaccio abbia scelto di trasporre e usare una rara fonte parodistica e sapienziale, con il fine di rafforzare l’autorevolezza e l’efficacia della propria operazione letteraria, precisamente a metà percorso dell’opera.

Appunto, si può vedere nella manipolazione e trasformazione che Boccaccio fa subire alla storia, la volontà di farla funzionare all’interno di una strategia narrativa ben diversa: non si tratta più di un racconto, che interviene per caso, in una tappa di sviluppo della vicenda, senza una necessità logica o drammatica. Boccaccio manipola piuttosto gli elementi compositivi, in modo che possano costituire la rappresentazione in forma ridotta, ma omologa, della Brigata, e quindi una proiezione della poetica narrativa impersonata e giocata da quei personaggi. La novella risponde allora a una necessità strutturale che condiziona l’interpretazione del tema della Giornata, e la scelta dei relativi motivi. Siamo quindi ben lungi da un tipo di successione per analogia, per vicinanza o semplice slittamento come nelle raccolte orientali. Infatti, si vede nel racconto di Ibn Zabara il riflesso di quella tecnica tipicamente midrashitica che l’autore conosceva sicuramente: e cioè il commento di un racconto con un altro racconto...

Seguire questo filone ha consentito, quindi, di contraddistinguere nettamente strategie diverse del raccontare e modalità differenti di lettura e di uso della materia narrativa, ma anche di percepire i limiti di applicazione di teorie e principi metodologici appartenenti ad una determinata area culturale, o a uno specifico sistema di pensiero.

Non è possibile addentrarsi qui nella nebulosa delle *Mille e una notte* la cui storia plurisecolare, la cui complessità redazionale nonché l'estensione geografica, storica, culturale del suo contesto richiederebbero più interventi: – si vorrebbe soltanto citare, in conclusione, l'abbandono di un progetto rivelatore della discrepanza tra modelli occidentali e modello orientale, tra schematizzazioni astratte atemporali e processi storici, e cioè un'impresa rimasta incompiuta, in qualche modo arenatasi... non per colpa delle sabbie del deserto, ma per l'assoluta incompatibilità dei criteri utilizzati rispetto al testo delle *Mille e una notte*. Si trattava dei criteri appartenenti alla "logique du récit" di stampo razionale e cartesiano, che si tentò di applicare, nell'ambito di un Seminario del Collège de France, a circa duecento racconti della famosa raccolta anonima, risalente al lungo periodo che corre tra i secoli X e XVI, e approdata al Cairo nella sua versione più completa: una compilazione di racconti incatenati fra loro (anche sotto forma di cicli, come quello di Sinbad il marinaio), che veicolava le fonti più disparate, fiabesche, leggendarie, antiche, bibliche, folkloriche di origine indiana, persiana, araba, ebraica, cristiana... Il tentativo di formalizzare e classificare i racconti delle *Mille e una notte* facendoli rientrare in un sistema binario di tipo moralistico occidentale: meriti/demeriti, a partire dalla distinzione tra temi e motivi, non poteva che risultare inefficace e non pertinente.

Una tale "resistenza" della materia alle nostre "elucubrazioni" teorico-metodologiche è in fondo piuttosto rassicurante (come tra l'altro l'impotenza dei vari decostruzionismi a fare scomparire gli autori e le tradizioni letterarie e artistiche). Non c'è tempo per approfondire la questione, ma è chiaro che la struttura stessa, l'incatenamento e l'incastro dei racconti, le loro variazioni e trasformazioni multiple non potevano che sottrarsi alla logica di un ordinamento razionalistico: era impossibile, insomma, estrarre temi e motivi e costruire schemi senza tradire le modalità narrative proprie del *corpus*.

All'opposto, un approccio pragmatico rispettoso del contesto comunicativo, dei sistemi simbolici coevi, aderente alla genesi dei racconti, ai contenuti poetici e ai procedimenti lirici, ai ritmi e alle trasformazioni modulari di determinate zone del *corpus*, intrapreso da Claude Bremond, con André Miquel e Jamel Eddine Bencheikh, ha contribuito a evidenziare dei percorsi di lettura particolarmente fecondi e a proporre una interpretazione originale dei meccanismi narrativi dell'opera²⁹. Una sintesi venne proposta con la pubblicazione di *Les dames de Bagdad*, che vale la pena citare per la sua lucida ammissione del carattere "irriducibile" a qualsivoglia formalizzazione (deduttiva o induttiva) di quell'opera-ricettacolo, forse senza limite e senza fondo, forse in-finita come il narrare³⁰:

²⁹ *Mille et un contes de la nuit*, par Jamel Eddine Bencheikh, Claude Bremond, André Miquel, Paris, Gallimard, 1991.

³⁰ ANDRÉ MIQUEL, *Les dames de Bagdad*, suivis de *La nébuleuse du conte*, par C. Bremond, A. Chraïbi, A. Larue, M. Sironval, Paris, Dejonquères, 1991.

Il serait donc vain de prétendre dégager inductivement un recensement des traits caractéristiques omniprésents, une image générique du conte des *Mille et une nuits*. Comme son homologue indien, le recueil arabe est un «océan des rivières des contes», un *melting-pot* alimenté par des récits de toutes provenances, de tout calibre, de toute forme et de tout contenu.

Il fenomeno va sottolineato con forza: nonostante l'estrema varietà delle microstorie, l'opera conserva la sua fisionomia e la sua coerenza³¹:

Sur quoi est donc fondée cette cohérence du texte? D'abord sur le dispositif inhérent au recueil, le récit-cadre, qui fédère les récits qu'il tient sous sa houlette. Si artificielle soit-elle, la « fonction-Shéhérazade » produit une impression de robustesse et d'élasticité qui n'a d'ailleurs rien d'illusoire : la récurrence formelle des annonces des Nuits, à intervalles à peu près réguliers, rappelle l'enjeu originel sans cesse sur le point d'être oublié au profit de l'histoire immédiate. Mais une autre forme de récurrence entre en jeu et assure une impression d'unité autrement efficace : il s'agit de la reprise insistante de quelques situations typiques [...], d'unités thématiques qui se répondent d'un conte à l'autre, de motifs rejaillissant çà et là, diversement transformés, comme autant de variations sur quelques thèmes obsédants.

Per non concludere e aprire altri percorsi

A monte e a valle delle svariate strutture narrative e modalità di articolazione di 'temi' e 'motivi' esaminate nella tradizione medievale (in applicazione delle categorie aristoteliche di *inventio*, *dispositio*, *elocutio*) c'è la *memoria*, non solo come ricettacolo e luogo di conservazione, ma come strumento di controllo del tempo e dell'oblio: conosciamo oggi il ruolo fondamentale riconosciuto allo *storytelling* nella costruzione di sé, di una nazione, di un regime politico... Infatti, ognuna delle imprese e tradizioni (esemplare, novellistica, romanzesca...) che abbiamo preso in considerazione, si assume la responsabilità etica e sociale di costruire un ponte tra passato e futuro, affidando la propria identità umana e autoriale alla relazione fondante fra memoria e testo, al modello conoscitivo elaborato e alle sue configurazioni testuali, al "libro della memoria" ... 'Temì' e 'motivi' sono come le note e i righi di una partitura, come i bordi e le tessere di un mosaico, le fila e la trama di una rete, fittissimi di segni, presenze, storie, messaggi da salvare dalla distruzione, come quei frammenti di un lontano naufragio raccolti da Boccaccio forse già consapevole – da quel narratore impareggiabile che era – della funzione conservatrice, selettiva, creatrice ma anche manipolatrice della letteratura³².

Rimane quindi da esplorare ancora e sempre – da archeologi, antropologi, storici, filologi, critici, umanisti informatici – il campo sterminato, i meandri e le zone

³¹ Ivi, pp. 128-129.

³² Come dimostra il suo impegno dagli *Zibaldoni* alle *Genealogie*, alle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*.

d'ombra, i tempi e le pause, i ritmi e i respiri della memoria letteraria nel suo raccontarsi scandito da 'temi' e 'motivi'.

Lascerei concludere a Raul Mordenti, con le parole di un suo intervento su *Memoria e scrittura*:

Non a caso la dea *Mnemosýne* è la madre di tutte le nove Muse, giacché le attività dell'arte, in tutte le sue forme, sono essenzialmente connesse a quella capacità di riproduzione mimetica del reale assente che si fonda sulla memoria e la costituisce. Ma forse la narrativa è, fra tutte, figlia prediletta. Comporre versi è per Omero soprattutto ricordare. L'aèdo è un posseduto da *Mnemosýne*. È propria della narrativa (e forse rappresenta il più vero fondamento antropologico) la straordinaria capacità di *giocare con il tempo*, di arrestarlo, di anticiparlo, perfino di farlo svolgere all'indietro; la prolessi (o anticipazione di eventi non ancora accaduti nel tempo del racconto) e l'analepsi (il riferimento ad eventi accaduti prima del tempo nella narrazione) rappresentano i più costitutivi degli artifici narrativi. Ed è ancora più importante notare che in alcune delle sue forme originarie (si pensi alle *Mille e una notte* o al *Decameron*) l'attività del narrare si presenta come capacità di costringere in stallo la morte, cioè rinviarla indefinitamente dato che non è possibile sopprimerla. Per questo tale raccontare (che ci appare come un raccontare archetipico delle nostre culture) è, e deve essere, *interminabile*, cioè circolare, sempre ripetuto, scambievolmente o prolungabile all'infinito per via di aggiunte e digressioni³³.

³³ Raul Mordenti, *Memoria e scrittura*, in *Mémoire des textes. Textes de mémoire*, Textes réunis par Claude Cazalé Bérard, Cahiers d'Italies, Paris X-Nanterre, CRIX, 2007, pp. 28-29.