

BOCCACCIO E A FANTASIA

ELISABETTA MENETTI*

RESUMO: A fantasia no *Decameron* de Giovanni Boccaccio entre *fabula e historia*, deve medir-se imediatamente com as consequências da estreita relação, estabelecida desde a antiguidade, entre invenção e verdade, dando origem a um texto em que o mundo real dialoga com o maravilhoso e o extraordinário na criação de outros mundos, pelos quais viaja o grupo dos dez narradores. Pode-se verificar ainda como a literatura para Boccaccio, que apresenta sua teoria sobre a escrita em seu *Genealogia deorum gentilium é locutio sub figmento* capaz de dar vida - por admirável tensão criativa - a um mundo novo de palavras.

PALAVRAS-CHAVE: Giovanni Boccaccio; poesia; fantasia; história; fábula; maravilha.

ABSTRACT: *La fantasia nel Decameron di Giovanni Boccaccio che tra fabula e historia deve misurarsi immediatamente con le conseguenze della stretta relazione stabilita fin dall'antichità tra invenzione e verità, creando un testo in cui il mondo reale dialoga con il meraviglioso e il mirabile nella creazione di mondi altri in cui viaggia l'intera brigata dei dieci narratori. Si verifica anche come la letteratura per Boccaccio, che presenta la sua teoria nel Genealogia deorum gentilium, è locutio sub figmento capace di creare - per mirabile tensione creativa - un nuovo mondo di parole.*

*Università di Modena e Reggio Emilia



PAROLE CHIAVE: *Giovanni Boccaccio; poesia; fantasia; storia; fabula; meraviglia.*

ABSTRACT: *In The Decameron, by Giovanni Boccaccio, fantasy between fable and history are immediately measured against the consequences of the close relationship, established since ancient times, between invention and truth. This producing a text in which the real world interacts with the wonderful and marvelous, in the creation of those other worlds through which the entire group of ten storytellers travel. It is also possible to verify, according to Boccaccio's theory presented in Genealogy Deorum Gentilium ("On the Genealogy of the Gods of the Gentiles"), that for him literature is locutio sub figment and it is able to conceive - by wonderful creative tension - a new world of words.*

KEYWORDS: *Giovanni Boccaccio; poetry; fantasy; history; fable; wonder.*

1. A poesia é um fervor admirável



palavra fantasia possui em sua raiz a ideia de aparência e de *imagem*, uma vez que deriva da raiz indo-europeia (*bha-*), que se refere também à “luz” e a algo que “brilha”. Essa raiz está ligada à formação de palavras latinas – como *fama*, *fateor*, *for*, *fas*, *facundus* e *fabula* –, que confirma a sugestiva e antiquíssima colaboração criativa entre a língua e a fantasia¹.

Boccaccio tinha convicção de que a mutabilidade da palavra ficcional derivasse da misteriosa e indissolúvel ligação entre a linguagem e a sua dimensão visionária. No livro XIV da *Genealogia deorum gentilium*² – um seu texto teórico de enorme importância –, ele relaciona o termo *confabulatio* (conversação) ao termo *fabula*: “*Fabula igitur ante alia a for faris honestam sumit originem et ab ea confabulatio, que nil aliud quam collocutio sonat*”³ (*Genealogie*, XIV, cap.9).

1 Estas considerações são extraídas do ensaio ainda atual e pleno de sugestões Lepschy, Aspetti linguistici del fantastico. In: LEPSCHY, G. *Nuovi saggi di linguistica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 199-230. Consulte-se também: CORTI, M. *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino, Einaudi, 1993, p. 6. Sobre esse assunto, lembro ainda meu texto: *La realtà come invenzione. Forme e storie della novella italiana*, Milano, Franco Angeli, 2015).

2 Todas as citações de *Genealogia* são extraídas da edição organizada por V. ZACCARIA: BOCCACCIO, G. *Genealogia deorum gentilium*, Vol. VII-VIII da coleção organizada por BRANCA, V. Tutte le opere di Giovanni Boccaccio. Milano: Mondadori, 1998. Para as citações do *Decameron*, considere-se: BOCCACCIO, G. *Decameron*, organizada por Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1992.

3 “A fábula tem sua origem, acima de tudo, de *for-faris* e dela deriva *confabulação*, que significa, na verdade, colóquio.”

Para Boccaccio, *fabula* é, antes de tudo, conversação, é narração oral, é diálogo e troca. E acrescenta ainda: “*Fabula est exemplaris seu demonstrativa sub figmento locutio, cuius amoto cortice, patet intentio fabulantis*”⁴. É dom natural das mulheres e dos homens falar (*locutio*) e inventar (*fabula*): “*Fabula est locutio*”. Somos todos, conscientemente ou não, seres narrativos, porque contar histórias é inerente à natureza humana.

Fabula é um modo de explicar, de representar ou de demonstrar com a palavra alguma coisa por meio de um processo de ficção (*sub figmento*). Na extensa reflexão que realiza na *Genealogia*, o escritor põe em discussão algumas questões teóricas de notável tensão inovadora.

Para descrever o mundo da fantasia, Boccaccio baseia-se em um termo (*fabula*) que declina de diversas maneiras e que lhe permite esclarecer os aspectos cruciais do narrar, na relação entre *veritas* e *fictio*⁵. Uma relação que nasce entre a *intentio fabulantis* (a intenção do autor ou de quem fala através das invenções) e as próprias invenções, metaforizadas na “casca”, que cobre uma outra dimensão de significado.

Um dos aspectos paradoxais da língua reside curiosamente na possibilidade de uma palavra conter em si dois significados racionalmente opostos. Um exemplo pertinente da língua italiana é o caso evidente de “enantiosemia” (autoantonímia) da palavra *storia*, que é definida pelos dicionários como “narração verdadeira” ou “história inventada”. Aspecto paradoxal ou “fantástico” da linguagem e de uma palavra que da narração de Ulisses aos Feácios marcou e remarcou, até os nossos dias, as reflexões de escritores, poetas, filósofos, historiadores, linguistas e, em geral, dos estudiosos que se dedicaram aos processos ficcionais da narração entre a verdade e a mentira.

Ao refletir sobre a poesia, Boccaccio deve confrontar-se com essa primeira ou primigênia ambiguidade da arte narrativa, da qual ainda hoje resta um vestígio na palavra italiana *storia*. Para realizar esse confronto, ele escolhe um termo técnico, *fabula*, que lhe permite fazer um discurso geral sobre a fantasia, sem colocá-la em relação com a narrativa histórica e com os conceitos de verdade próprios das categorias estéticas medievais⁶.

4 “A fábula é uma expressão exemplificativa ou demonstrativa sob a camuflagem da ficção; quando se tira a casca que a cobre, se manifesta a intenção do fabulador.”

5 Textos fundamentais para tratar de forma sistemática os termos em questão: SEGRE, C. *Finzione*, in *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 214-233, e particularmente p. 214 e 215.

6 Verifique-se sobre “nebulosa” o que foi exposto claramente por: VILLA, C. na *Discussione* sobre o tema intitulado *Dante e il mondo classico*: “Não é possível organizar a distinção medieval entre *fabula* e *historia* em um sistema coerente porque a Idade Média não procura distinguir com a exatidão a que estamos habituados o que é *fabula* do que é *historia*” (*Seminario dantesco Internazionale Internazionale Dante Seminar 1*. Atti del primo convegno tenutosi al Chauncey Conference Center, Princeton, 21-23 ottobre 1994; BARANSKI, Z.G. (org.) Firenze. Le Lettere, 1997, p.141). Fundamental sobre o assunto: MAZZACURATI, G. *All’ombra di Dioneo. TIPOLOGIE e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di M.Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996. Sobre as distinções terminológicas: S. Sarteschi, *Valenze lessicali di “novella”, “favola”, “istoria” nella cultura volgare fino a Boccaccio*, in *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno di Pisa 26-28 ottobre 1998, a cura di G.Albanese, L.Battaglia Ricci, R.Bessi, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 85-108. Recentemente foram retomados esses pontos, seguindo a questão posta por Mazzacurati: Palumbo, M. *Finzione e verità del racconto*, in *La letteratura e la storia*. Atti del IX Congresso Nazionale dell’adi Bologna-Rimini 21-24 settembre 2005, a c. Di E.Menetti e C.Varotti, volume 1, Bologna, Archetipolibri, 2007, p. 207- 223.

A *fabula*, em resumo, permite-lhe tecer generalizações sobre os processos ficcionais de cada tipo de narração, enquanto a *novela* se torna o termo privilegiado para determinar um novo e particular gênero narrativo. O primeiro nó que ele deve desatar, portanto, diz respeito à relação entre invenção e verdade, em que a *veritas* é tradicionalmente entendida como uma verdade metafísica, transcendente ou figural.

Com base em textos clássicos (*Rethorica ad Herennium*, *De Inventione*, de Cícero e de Horácio), Boccaccio procura contrastar o juízo mais negativo que pesa sobre o termo *fabula*, a saber, a acusação de falsa aparência ou de falsidade, que – se aceita – demonstraria a periculosidade moral das invenções dos poetas.

Além disso, ele deve enfrentar os princípios narrativos que governam a narração exemplar da predicação cristã medieval, segundo os quais a invenção, a fantasia e a *fábula* são usos instrumentais de uma narração que quer transmitir uma mensagem pedagógica e uma verdade.

Em uma perspectiva esotérica, de fato, somente os doutos conseguem e podem penetrar o duplo estrato da linguagem figural ou, como escreve Boccaccio, a “casca” que cobre a “*intentio fabulantis*”, ou seja, a intenção de quem fantasia.

A *fabula*, portanto, obriga Boccaccio a medir-se imediatamente com as consequências da estreita relação estabelecida, desde a antiguidade, entre a invenção e a verdade, sucessivamente retomada pela patrística homilética cristã entre a verdade transcendental e a narração exemplar.

São questões delicadas porque dizem respeito diretamente à dignidade do texto de invenção. Um texto de invenção ou *fábula*, cujo “efeito de realidade” ou mimese do real é tradicionalmente vinculado ao mais amplo e complexo conceito teológico de *veritas*.

Mas Boccaccio – que não pretende extinguir as narrações dos poetas considerando-as simples “fantasticções” falsas e privadas de verdade – busca um novo caminho. À clássica taxonomia dos gêneros (*fabula*, *historia* e *argumentum*), ele propõe acrescentar uma quarta tipologia que prevê (e consente) o jogo totalmente ilusório da invenção fantástica.

E entre *fabula* e *historia*, ele entrevê uma gama de possíveis invenções que nascem da mistura de duas categorias estéticas, com base também nas análises das invenções dos poetas clássicos latinos e das narrações das Sagradas Escrituras. Nessa espécie de paradigma do narrável, traçado na *Genealogia* entre classicismo e cristianismo, ele acaba privilegiando a terceira tipologia – mais parecida ao *argumentum* – que prevê uma justa e equilibrada mescla de eventos, imagens e situações prováveis.

Mas ao definir essa terceira tipologia – aquela que ele define dos “poetas famosos” – não vale

a regra da *veritas*. Ele, assim, põe-se a escrever claramente que as *fictiones poetice* (as ficções poéticas) não são mentiras. A intenção dos poetas não é de enganar, mas apenas de inventar.

Eis as passagens chave para toda a teoria da narrativa ocidental das origens: “*Poetarum fictiones nulli adhereant specierum mendacii, eo quod non sit mentis eorum quinquam fingendo fallere; nec uti mendacium est, fictiones poetice, ut plurimum, non sunt nedum simillime, sed nec similes veritati*”⁷ (*Genealogie*, XIV, cap. 13) ; “*Sic et poeta, quantumcunque fingendo mentiatur, mendacis ignominiam non incurrit, cum suum officium, non ut fallat, sed ut fingat iustissime exequatur*”⁸ (idem).

Os poetas, segundo Boccaccio, não são obrigados ao vínculo da verdade. Não dizem mentiras, mas inventam: a tarefa deles não é de enganar. Existe, para Boccaccio, uma dimensão à parte, aérea, intangível, mutável, da literatura de invenção que não reside na realidade tangível e que não é *figura* de uma *veritas* transcendente.

A literatura é *locutio sub figmento* capaz de criar – por admirável tensão criativa – um novo mundo de palavras. Os poetas têm, para Boccaccio, uma licença especial: a *licentia vagandi*.

Os poetas, escreve, não “são obrigados a usar a verdade na superfície de suas invenções e se lhe fosse tirada essa *licença de vagar* por qualquer gênero de ficção, sua tarefa se dissolveria no nada” (*Genealogia*, XIV, cap. 13)

Existe nos poetas, de fato, a destreza do *artificium*. Os narradores não são históricos, mas reconstroem com “artifício muito mais sutil” as dinâmicas de uma história, de um acontecimento:

Nam poete non, ut hystoriographi faciunt, qui a quodam certo principio opus exordiuntur suum, et continua atque ordinata rerum gestarum descriptione in finem usque deducunt [...], verum artificio quodam longe maiori aut circa medium hystorie, aut aliquando fere circa finem inchoant quod intendunt, et sibi adinveniunt causam recitandi, quod ex procedentibus omisisse videbantur (*Genealogia*, XIV, cap. 13)⁹.

Abre-se, assim, uma nova interpretação da invenção narrativa, livre das convenções mais

7 “As invenções dos poetas não se aproximam a nenhuma espécie de mentira, por não terem a intenção de enganar poetando; nem as ficções poéticas são parecidíssimas, aliás, nem se assemelham à verdade, ao contrário do que acontece com a mentira.”

8 “Assim também o poeta, enquanto finge na invenção, não incorre na desonra da mentira, quando executa honestamente o seu trabalho que não é de enganar [non ut fallat] mas de inventar [sed ut fingat].”

9 “Os poetas, de fato, não fazem como os historiadores, os quais de um certo princípio começam a sua obra e com uma contínua e ordenada descrição dos fatos a conduzem até o fim, mas com artifício muito mais sutil, ou até quase a metade da história, ou às vezes quase até o fim, começam a dizer aquilo que nas partes precedentes pareciam ter omitido.”

rígidas da exemplaridade e da *veritas*. É reivindicado nessas páginas, de modo admirável e moderníssimo, o direito de inventar, de fantasiar e de criar conscientemente mundos diferentes que não por isso “traem” o mundo real.

A poesia é um “fervor admirável” que permite aos poetas capturar com poucas letras as formas, os costumes, os movimentos dos céus, os impetuosos fragores dos ventos, o crepitar das chamas, os sonoros murmúrios das ondas e as sombras dos bosques. É um fervor que gera visões admiráveis através do alinhamento, escreve, de poucas letras (*parvis in licterulis*).

2. Realidade e ficção

O *Decameron* é o espelho dessas reflexões teóricas. Como se sabe, na Introdução à quarta jornada, Boccaccio defende-se polemicamente da incômoda acusação de falsidade.¹⁰ O *Decameron*, ele escreve, é apenas um mundo de palavras:

Quanto aos que dizem que as coisas não são como digo, gostaria muito que me apresentassem os originais, e, se fossem discordes do que escrevo, eu diria que é justa a sua censura e procuraria corrigir-me; mas, *enquanto não aparecer nada, a não ser palavras*, eu os deixarei com a sua opinião e seguirei a minha, dizendo deles o que eles dizem de mim. (*Introduzione*, IV, 2013, p. 241, grifos meus).¹¹

Até o momento em que se tratará apenas de palavras, a verdade não pode sequer ser verificada. Portanto, cada ficção é legítima ou talvez cada ficção contém uma particular forma de verdade. Os aspectos da ficção, extraídos agora da taxonomia boccacciana (*fabula, fictio, fabulantes, fictions poetice*), encontram-se com a fundação da *novela*, um gênero narrativo já experimentado no anônimo *Novellino* do século XIII, que faz da aderência à realidade um dos motivos fundadores da própria essência e originalidade.

Como se sabe, o chamado “realismo” do *Decameron* – viés interpretativo aberto pela fundamental lição de Auerbach – foi visto sobretudo no grande afresco da vida cotidiana e em particular na epopeia dos mercantes (BRANCA), na dimensão popular e folclórica da linguagem (BARBERI SQUAROTTI) e na dimensão alta e ideal do grupo de cortesãos-narradores (SURDICH) que são a expressão de uma nova elite cultural (BATTAGLIA RICCI)¹².

10 Ver as fundamentais coletâneas de anais de Congresso: Malato (1989); Anselmi (1998); Albanese, Battaglia Ricci e Bessi (2000). Além dessa bibliografia, recomendamos estes estudos mais recentes: Bragantini (2012); Battaglia Ricci (2013).

11 Utilizaremos sempre a edição traduzida por Ivone C. Benedetti. BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Rio Grande do Sul: L&PM Editores, 2013. (N.T.)

12 Consultar a Bibliografia essencial comentada.

As tentativas de estudar os aspectos mais paradoxais da língua decameroniana foram iniciadas com os estudos fundamentais de Muscetta, seguindo as categorias de Mikail Bakhtin sobre o cômico-grotesco, em parte sucessivamente retomados pelos estudos de Giancarlo Mazzacurati sobre a novela italiana. Mais recentemente, Michelangelo Picone apostou na correlação entre a moldura narrativa decameroniana e a moldura narrativa das *Mil e uma noites*, colocando em relevo os aspectos menos realistas e completamente orientais da dimensão narrativa múltipla e riquíssima de referências entrecruzadas e de fontes árabes.

Mas o aspecto fantástico da narrativa medieval foi sobretudo objeto de estudo dos historiadores da Idade Média e, em particular, dos historiadores franceses: os estudos de Jacques Le Goff, que delineou um percurso e um esquema temático muito útil sobre textos da épica francesa, para representar um mapa do fantástico e do maravilhoso medievais. Além de Le Goff, Francis Dubost também ilustrou de modo completo muitos dos aspectos da alteridade fantástica nas obras medievais narrativas e em versos da literatura francesa. Os estudos teóricos, desde aqueles de Todorov até os de Zumthor, não obstante algumas divergências metodológicas, contribuíram para esclarecer as características de fundo do estranhamento fantástico, atribuindo a esse evento ou aspecto narrativo “fantástico” um caráter subversivo ou perturbador do normal desenvolvimento dos fatos narrados.

O *Decameron* é considerado pela crítica um texto de sólido registro realista, porque representa e, precisamente, exemplifica o mundo cotidiano da sociedade medieval, os usos e os costumes do povo, mas também os usos e os costumes dos cavaleiros, dos nobres, do clero ou dos reis.

Um grande afresco da humanidade, como foi dito, que restitui de modo vivo e realístico a representação das mulheres e dos homens em um período histórico preciso e bem individualizado na Peste Negra de 1348, exórdio grandioso e terrível, dedicado à morte, que avança inexorável.

Os aspectos mais aleatórios da fantasia na narrativa novelística nascem no interior dessa rede imaginativa, em que também a representação realista é parte fundamental do jogo de invenção. Ademais, De Sanctis já tinha claramente descrito o ato revolucionário desse escritor nos confrontos daquela que define a “literatura teocrática” precedente, uma vez que o “traço distintivo” do *Decameron* é o “maravilhoso, o imprevisto, o fortuito, o extraordinário”.

Boccaccio experimenta, portanto, com a novela, a presença conjunta das duas naturezas da linguagem criativa e da invenção: aquela que permite recriar uma realidade e que consente alterar aquela mesma realidade. Um jogo criativo com as palavras: uma nova gramática da fantasia e do narrar que no decorrer dos anos (da obra mais tradicionalista, *Amorosa Visione*,

ao *Decameron*, e, por fim, ao *Corbaccio*) será, como vimos, teorizada sucessivamente no texto latino que acabamos de examinar.

A fundação de um novo conceito de *factio* caminha ao lado da codificação de um novo gênero narrativo, a *novela* e, conseqüentemente, com a experimentação de uma narração que contém em si contemporaneamente seja os aspectos mais prosaicos ou realísticos do ambiente, seja as situações narrativas não realistas, mas admiráveis e inverossímeis: aspectos, em suma, mais propriamente maravilhosos ou fantásticos. É, portanto, com esta liberdade de engenho narrativo – corajosamente desvinculada do sentido da verdade – que o escritor dá vida à representação de lugares fantásticos, plasmando a língua a um novo imaginário e à linguagem da alteridade.

Mediante alguns dispositivos lexicais (a invenção de palavras) e sintáticos (a parataxe), ou retóricos (a acumulação), ele recria o encantamento de uma língua outra, proveniente de mundos distantes e evocadora de belezas exóticas ou dignas de fábulas. Mas como acontece no caso da afirmação de uma “nova verdade” dos poetas, também o “fantástico” é encontrado em terrenos diferentes daqueles da tradição.

À diferença, de fato, do fantástico medieval dos bestiários, dos monstros, dos diabos, das admiráveis aventuras de cavalaria ou dos milagres, o fantástico decameroniano se distingue pela distância das características formais do prodigioso sobrenatural cristão e das simbologias alegóricas das representações iconográficas fantásticas da Idade Média.

De resto, no seio de uma franca disposição anticlerical, que visa desconstruir as astúcias dos predicadores e a falsidade das superstições religiosas, o fantástico decameroniano devia obviamente construir para si também outros espaços.

Vejamos por exemplo a novela de Frei Cebola (VI, 10): os aspectos fantásticos da sua célebre predicação são recuperados no plano da literariedade e não naquele do sobrenatural cristão, que é, ao contrário, ferozmente ridicularizado. A ação de Frei Cebola é um exercício de habilidade oratória que beira a dimensão surreal e perturbadora da linguagem da alteridade. É uma prédica ou a paródia de uma prédica permeada de alusões a terras longínquas, mas também a lugares conhecidos e, todavia, perturbados por um contexto absolutamente irreal. Aqui o divertimento verbal funda-se na ironia dos caracteres do mundo invertido, que era o traço característico da literatura de viagem medieval.

No *Decameron*, portanto, a dimensão fantástica encontra-se no estupor e na maravilha de quem escuta e de quem lê. A novela é contada, narrada: é, precisamente, *confabulatio* entre as jovens mulheres e os jovens do grupo. É uma *novitas* que representa a realidade, contando-a

sub figmento locutio.

O evento admirável é algo que brilha: é uma visão, uma imagem que provém do coração das mulheres e dos homens. É sobretudo um fantasiar de olhos abertos das mulheres “melancólicas” que buscam curar-se, graças a seus sonhos, suas visões e suas imaginações.

A mulher está no centro desse tipo de liberação fantástica: são, de fato, as sete narradoras que conseguem envolver os três jovens narradores em uma espécie de competição do fantasiar. E não é por acaso se são as narradoras a inaugurar os grandes temas do fantástico:

- Pampineia inaugura o “fantástico aventureiro” com a inacreditável fábula de Alessandro – na terceira novela da segunda jornada (II, 3), na qual Alessandro, jovem miserável, casa, após muitas peripécias, com a filha do rei da Inglaterra;
- Filomena é a primeira a experimentar os aspectos do “fantástico-macabro”, com a horrível descrição do cadáver de Ambrogiuolo (II, 9);
- São de Filomena as novelas de Lisabetta da Messina (IV, 5), a enamorada-sonhadora, e de Nastagio degli Onesti (V, 8), protagonista da caça infernal;
- Emília é a primeira a ter acesso ao mágico: no jardim mágico de inverno de Dianora (X, 5);
- Elissa inventa a terra de Bengodi (VIII, 3), imaginada como a terra da abundância.

As mulheres sonham e inventam: a elas o escritor dedica o *Decameron*. O lugar ideal em que as mulheres narradoras residem para dar vida às suas visões é um vale maravilhoso: o Vale das Damas. Um vale exuberante onde as belezas naturais são hiperbólicas e se somam umas às outras em uma vertiginosa acumulação: vinhedos, olivas, amendoeiras, cerejeiras e figueiras carregadas de frutos e infinitos.

E há ainda ali sombra de bosques, de pequenos carvalhos, de freixos e de inumeráveis árvores verdíssimas. As árvores formam um desenho preciso como se um artista as dispusesse em uma

espécie de afresco, e depois há ainda uma extensão de erva, miúda e fresca pontilhada de flores de todas as cores. O sol está alto (é meio dia), mas existe sombra fresca gerada por esse jardim das maravilhas para refrescar-se.

Dessas encostas, as que estavam voltadas para as plagas do meio-dia cobriam-se inteiramente de videiras, oliveiras, amendoeiras, cerejeiras, figueiras e vários outros tipos de árvores frutíferas, sem que se perdesse um só palmo. As que estavam voltadas para o carro da tramontana eram todas de bosquezinhos de carvalho novo, freixo e outras árvores verdíssimas e eretas tanto quanto podiam ser. A planície, que não tinha outras entradas além daquela por onde as mulheres chegaram, estava cheia de abetos, ciprestes, loureiros e alguns pinheiros, tão bem compostos e organizados como se o melhor artífice os tivesse plantado: entre eles pouco sol ou nenhum, embora alto, penetrava até o solo, que era todo um prado de relva miudíssima e cheia de flores purpúreas e de outros tipos. (*Conclusioni*, VI, 2013, p. 381)

O Vale das Damas é o paraíso na terra. Nele, as jovens narradoras encontram um pequeno lago, banham-se em águas limpíssimas e os seus corpos, sensuais e livres, relaxam-se e ganham vida. É um vale fabular, irreal, onde as sete narradoras, separadas por um momento dos três jovens, reencontram a si mesmas durante a pausa da narrativa entre a sexta e a sétima jornada.

É o seu sonho de liberação fantástica, do qual inclusive seus corpos fazem parte. As mulheres renascem, assim, à nova vida na luta terrível que estão combatendo: a luta da imaginação fantástica, da invenção contra a dura realidade da morte da Florença pestilenta. O Vale das Damas é, portanto, uma visão colorida, irreal, luminosíssima. O *locus amoenus*, refúgio das jovens sonhadoras e dos jovens sonhadores, é o lugar do narrar e do fantasiar.

3. A música das palavras

No *Decameron*, o contar assemelha-se às vezes a um cantar enquanto se procura o prazer do ouvir. Agostinho, em *De musica*, relaciona o ritmo da medida das sílabas àquele da música, criando a hipótese de uma *scientia bene modulandi*, que se refere exatamente à escansão rítmica

da voz.

O canto e a música são o primeiro remédio Do grupo contra o silêncio em que precipitou a cidade de Florença, onde quem morre de peste não tem “pompa fúnebre, círios e cantos” (*Introdução*, I, 2013, p. 31). A nova vida dos narradores, depois do dramático início de morte, é inaugurada por um dueto musical com Dioneu ao alaúde e Fiammetta à viola.

O primeiro sodalício amoroso e criativo entre Dioneu/Boccaccio e a sua amada é celebrado exatamente com a música e, sucessivamente, estende-se aos outros membros do grupo, que se unem a eles na dança e no canto. Além disso, antes de narrar, os dez jovens procuram um acordo comum com o exercício da música, do canto e da dança, exatamente como as Musas:

Depois de tiradas as mesas, visto que as mulheres e os jovens sabiam dançar a carola e alguns dos jovens sabiam tocar e cantar muito bem, a rainha mandou trazer os instrumentos; e, por ordem dela, Dioneu pegou um alaúde, Fiammetta pegou uma viola, e começaram a tocar delicadamente uma dança. Assim a rainha, depois de mandar os criados comer, fez uma roda com as outras mulheres e dois rapazes e, com passo lento, começaram a dançar; terminada a carola, cantaram canções graciosas e alegres. (*Introduzione*, I, 2013, p. 40)

Oportunamente separados da criadagem, os eleitos de Boccaccio *escutam* com o próprio corpo a música, os sons e o ritmo, criando imediatamente uma atmosfera festiva que se opõe ao silêncio mortal que os circunda.

A música e a dança, em suma, precedem o ato narrativo fantástico como primeira prática recreativa cotidiana do grupo que recorda uma visão de ninfas dançantes. Aqui, de fato, Boccaccio economiza e usa novamente um procedimento estilístico que já havia colocado à prova em *Amorosa Visione* (A, canto XLI, v. 7-39), no qual a música, o *cirandar* e o *lento passo* se tornam o traço distintivo da postura solene das suas ninfas florentinas que, assim, confundem-se com as jovens mulheres do grupo decameroniano.

A fantasia de Boccaccio é uma contínua reelaboração mitopoética que combina imagens e situações do mundo clássico com o contemporâneo. A sensualidade das ninfas, que se movem sinuosas com passos vagarosos, serve para descrever as atuais belezas florentinas, isto é, as mulheres narradoras. Uma música extraordinária acompanha a dança das ninfas na *Amorosa Visione*, assim como introduz o grupo feliz nas narrativas do *Decameron*.

Na *Introdução à primeira jornada*, a transição do silêncio para a música marca a passagem da morte à vida. Dioneu e Fiammetta são os artistas que convidam o grupo a superar o trauma da morte com a arte das musas. Atrás deles, em transparência, pode-se entrever a cópia-arquétipo, formada pelo músico Orfeu e pela ninfa Euridíce, aqui readaptada a novas finalidades com a jocosa reconversão de Orfeu em Dioneu, que canta e encanta a sua geração.

Para Boccaccio, o mito de Orfeu é o principal exemplo do encantamento poético e o ponto de chegada ou de sucesso para cada escritor: no soneto *Quel dolce canto* das *Rime* (XIX) o *som* e a *doçura* são ligados em conjunto para exprimir essa mágica possibilidade de encantamento.

No *Decameron*, a música não tem uma única dimensão, mas é evocada para exprimir situações muito diversas. Encontra-se na obra a canção folclórica, mas também a música litúrgica, usada sobretudo como ocasião de inversão cômico-grotesca nas novelas de zombaria. Encontra-se a música da festa, mas também a simples canção que convida a uma reflexão profunda e melancólica em relação também com a *Ars nova* francesa.

A versão cômica e popular da canção é recordada por Dioneu na conclusão da quinta jornada, graças ao seu divertido elenco de famigeradas canções populares e burlescas. Até mesmo o simplório Calandrino é capaz de tocar e de cantar com a sua “rabeça” canções alegres para todo o grupo (na novela IX, 5). Não se pretende agora retomar todas as ocorrências em que a música aparece no *Decameron* desde a primeira jornada, dado que recentemente foram amplamente documentadas.

Consideram-se aqui somente alguns passos significativos em que Boccaccio parece sugerir, em nome do mito de Orfeu, uma reflexão sobre os efeitos que a música produz nos ouvintes e na possível correlação com a prática da escuta na narração novelística.

Uma canção pode ser usada como um breve conto que transmite uma mensagem de amor: as “mensagens de Galeoto”¹³ sob forma de canções breves – recorda ironicamente Boccaccio, em outros passos da *Genealogia* – estão na ordem do dia. Os próprios inimigos da poesia procuram e obtêm canções daqueles que são capazes de compor em música, visto que eles – ignorantes e insensíveis e hipócritas (*sic*) – não têm nenhuma capacidade de engenho. E, assim, uma canção pode comover, como acontece na novela de Tedaldo degli Alisei e de *monna* (dona) Ermellina (III, 7), ou mesmo pode conservar nos anos a recordação de um drama amoroso, como acontece

13 O *Decameron* tem o subtítulo irônico de “Príncipe Galeotto”, o intermediário de amor entre Lancelote e Genebra recordado por Dante no famoso passo do *Inferno*, do canto V, em que se conta a tragédia dos cunhados e amantes Paolo e Francesca, assassinados pelo marido traído (N.T.).

na novela de Lisabetta da Messina (IV, 5). Nesse último caso, a novela se desenvolve a partir de uma breve canção popular (“*Qual esso fu lo malo Cristiano*”¹⁴) que tem raízes profundas no sistema mágico-religioso de representação do culto da sepultura.

Na décima jornada estão alinhadas, uma depois da outra, duas novelas (X, 6 e X, 7) que apresentam, nos respectivos núcleos, dois reis (rei Carlos I d’Anjou e rei Pedro de Aragão), duas fronteiras culturais (a Nápoles angevina e a Sicília aragonesa) e a música.

A novela X, 6, é uma visão de olhos abertos do rei Carlos d’Anjou que se perde em um jardim encantado. A ambientação é napolitana, mas o imaginário evoca imediatamente os romances de cavalaria franceses: aparecem, de fato, duas belíssimas jovens, “Ginevra, a bela” e “Isolda, a loira”, filhas de Neri degli Uberti, que encantam o velho rei com uma canção executada com “tamanha meiguice e de forma tão agradável” (2013,p.578) que parecem anjos descidos do céu.

O encantamento do velho rei aragonês assemelha-se àquele do rei angevino pela doçura, pelo amor e pela estupefação da música e da narrativa. Talvez não seja difícil ver esta coincidência de sujeito, de trama e de efeitos como mais uma afirmação de teoria poética, sobretudo à luz das reflexões já expostas da *Genealogia*. Nessas duas novelas, são reiteradas as coordenadas ideológicas da nova forma de invenção da novela que sobrepõe ao fato histórico um novo mundo e novos personagens, completamente irrealis.

As duas narradoras, Fiammetta e Pampinea, traem conscientemente a verdade histórica e colocam em cena dois reis falsificados, quase fantásticos. A partir da realidade dos fatos históricos, o gênero novelístico, pela sua natureza híbrida e ambivalente, ativa todas as tramas possíveis e, nelas, a verdadeira história dos dois reis inimigos, protagonistas das Vésperas sicilianas, ofusca-se e se distancia.

Nápoles e Palermo, as duas cidade-símbolo dos conflitos entre angevinos e aragoneses, transformam-se em lugar maravilhoso, quase fabular, cujas imagens não provêm da reconstrução histórica dos ambientes, mas, pelo contrário, de uma criativa contaminação do imaginário europeu e mediterrâneo. Além disso, a fascinação poética e sensual da décima jornada é acentuada pelo especial sodalício feminino: aqui as mulheres do grupo são definidas, pela primeira vez, como “esplêndidas” por Fiammetta, a qual, não por acaso, exatamente no início da própria novela, sugere às ouvintes – excluindo por um instante o componente masculino – que abandonem a tediosa disputa que haviam acabado de iniciar (sobre qual novela deve ser considerada realmente magnânima) e de escutá-la com uma diferente sensibilidade feminina, mais humilde:

14 “Qual foi o mau cristão/que roubou meu vaso” Cfr.nota de tradução na versão de Ivone Benedetti, p.269. (N.T.)

Esplêndidas senhoras, sempre fui de opinião de que nos grupos como o nosso se deve conversar com muita largueza, para que a excessiva restrição do assunto tratado não dê ensejo a disputas, o que é muito mais conveniente em escolas, entre estudiosos, do que entre nós, a quem bastam a roca e o fuso. (X,6, 2013, p. 575)

Nessas palavras, materializam-se ainda uma vez os dois leitores do *Decameron*, o douto humanista e a suposta leitora ingênua. Aliada de Dioneu, Fiammetta afirma claramente que não quer “disputar” por assuntos especializados, mas quer apenas narrar às suas esplêndidas mulheres e em voz alta (“contar”) os feitos de um rei valoroso, o rei Carlos.

Essa evidentiíssima lacuna entre história e ficção não convence inteiramente as mulheres, já que o autor não deixa de remarcar, na passagem entre uma novela e a outra, a polêmica que serpenteia entre os jovens no final da primeira narração. A versão novelística do magnânimo rei Carlos d’Anjou, de fato, é recusada por uma “anônima gibelina” presente no grupo: “menos por uma delas, que era gibelina e não desejava elogiá-lo” (X, 7, 2013, p. 580).

A novela sucessiva (X, 7), narrada por Pampineia, é dedicada ao adversário histórico do rei angevino – o rei Pedro III de Aragão que compete com o inimigo apenas no nível da moral – e é ambientada em Palermo, mas os personagens que lhe dão vida são florentinos e toscanos, com a exceção do rei espanhol. Essa novela contém o nobre entrelaçamento entre melancolia, compaixão e música, que aqui nos interessa particularmente.

A jovem Lisa é uma mulher melancólica, filha de um boticário de Florença, que se apaixonou pelo rei Pedro de Aragão. Como as mulheres evocadas no *Proêmio*, a jovem mantém escondidas dentro de si as chamas de amor e a melancolia a consome. Lisa sabe bem que o seu amor é impossível, mas em determinado momento, decide confessar ao rei o seu segredo, usufruindo da disponibilidade do pai em satisfazer-lhe qualquer pedido a qualquer custo, para curá-la do mal obscuro que a aflige.

Dessa forma, a jovem convence o pai a convidar a sua casa Minuccio d’Arezzo, conhecido músico daquele tempo, para que se torne o seu porta-voz. Lisa, antes de colocar em prática o seu plano secreto, pede-lhe para escutar algumas canções: “e, depois de confortá-la durante algum tempo com palavras carinhosas, tomou da viola e tocou delicadamente algumas estampidas, cantando depois algumas canções; e essas coisas, com que ele acreditava consolar a jovem, eram fogo e chama para o seu amor.” (X, 7, 2013, p. 581). A música de Minuccio, portanto, não a consola de modo algum, mas ao contrário alimenta a intensidade do seu sentimento prepotente.

Ao fim, a jovem lhe pede para compor uma canção-mensagem que possa contar ao rei o seu tormento amoroso. Minuccio, com a ajuda de certo Mico da Siena, “excelente versejador” (2013, p. 582), compõe a breve canção “Anda, Amor, vai dizer ao meu senhor” (2013, p. 582), inserida na íntegra dentro da diegese novelística. Além disso, ela é uma breve narrativa em versos de um sofrimento de amor que, inserido na novela em prosa, tem a função de uma mensagem de amor que comunica o inconfessável, ou seja, o enamoramento de uma súdita por um rei.

O músico vai à corte e canta, acompanhado pela viola, essa canção que suscita em todos maravilha e compaixão:

e ele *começou a tocar e cantar a sua canção com tanta suavidade*, que todos os que se encontravam na régia sala *pareciam enfeitiçados, de tal modo ficaram todos calados e atentos a ouvir*, e o rei até mais que os outros. (X, 7, 2013, p. 583, grifos meus)

Ao fim, Minuccio revela ao rei que a história de amor é atualíssima e é a transformação em *som* da palavra poética “não faz ainda três dias que a letra e a música foram feitas” (2013, p. 583). A emoção profunda, induzida pela música, incita o rei à compaixão por um sentimento tão intenso: “O rei demonstrou grande regozijo e elogiou muito a moça, dizendo que era preciso ter *compaixão* de tão valorosa jovem.” (2013, p. 583, grifo meu). O final é digno de um conto de fadas: o rei, junto à rainha, doa à Lisa a saúde, a riqueza (Cefalù e Caltabellotta) e um marido. A canção de Lisa nos revela alguma coisa inédita e inesperada.

Como já foi notado desde o primeiro comentário de Vittore Branca, algumas palavras do trecho citado lembram imediatamente o canto de Casella: “*Amor que para mim na mente fala* começou ele então tão docemente / que sua doçura dentro ainda me embala” (Purg., II, 112-114, 2004, p. 23)¹⁵. Mas, como acontece com frequência, a citação acorda a memória retroativa dos leitores em relação aos versos que se encontram pouco antes, estabelecendo uma nova conexão entre a reação de Dante e de Virgílio ao canto de Casella, bem como aquela de Lisa, do rei e da corte ao canto de Minuccio. Isso nos obriga a colocar em ordem todas essas questões literárias.

Para Dante – reemergido nessas linhas com um pequeno laço furtivo, “começou ele então tão docemente” – a afabilidade da música é consolação – “que *acudia* meu querer que inda ora o escolhe” (Purg., II, v. 108, 2004, p. 23)¹⁶ –, enquanto para a jovem é tormento – “e essas coisas, com que ele acreditava consolar a jovem, eram fogo e chama para o seu amor.” (2013,

15 ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. Tradução de Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2004.

16 “che mi solea *quietar* tutte mie doglie” é o verso dantesco no original, então, “que costumava aquietar todas as minhas dores” seria a tradução literal, adaptada por E. Mauro para equilibrar o significado e a musicalidade do verso. (N.T)

p. 581). Além dessa associação paradoxal, é preciso assinalar também a direta filiação que se refere, por sua vez, ao encantamento: Dante e Virgílio permanecem “atentos e sujeitos” (Purg., II, v. 118, 2004, p. 23), escutando a música de Casella, acomunados por uma espécie de raptó estático da mente (cfr Purg., II, tercetos 115-119). Da mesma forma, os cortesãos e o rei da novela permanecem: “Calados, atentos e enfeitados” (2013, p. 583)¹⁷.

A música para Boccaccio revela, aparentemente, a espontânea liberação de uma emoção e uma natural amplificação do sofrimento amoroso. O contracanto dantesco deve, por outro lado, sugerir uma certa cautela em interpretar de forma demasiadamente moderna essa sugestiva alusão às emoções. O encaixe precioso do hipotexto dantesco e a mistificação da verdade histórica de dois reis – símbolos da dominação francesa e espanhola na Itália – são duas operações literárias que, como primeiro objetivo, visam agir no imaginário coletivo para projetar uma nova luz sobre a ficção narrativa e sobre os efeitos da arte musical e narrativa concomitantemente. Esses elementos de reelaboração textual e histórica são determinantes para conotar literariamente – e não *psicologicamente* – as novelas de Boccaccio.

O canto não sempre consola, às vezes atormenta e comove, todavia, essa humaníssima reflexão do escritor não é apenas uma inspiração subjetiva, mas se torna realidade, antes de tudo, no código literário de referência e visa iluminar um efeito especial da arte, ou seja, o estranhamento. Um estranhamento emotivo que encontra no exemplo de Dante – e, antes ainda, no mito de Orfeu – a sua mais autêntica fonte.

Em outras palavras, nas suas novelas, Boccaccio (com as suas *alcunhas*, Mico da Siena e Minuccio d’Arezzo) deseja reativar o mesmo efeito de estupefação que entorpece e torna afável a nossa mente. Na metade do *Decameron*, Madonna Oretta (personagem-protagonista da jornada VI, 1) ensina ao seu desajeitado cavaleiro que a novela significa o respeito por um certo ritmo e, ao fim do livro, na atmosfera rarefeita da décima jornada, duas narradoras do grupo acrescentam que a experiência artística deve saber atingir o efeito do raptó e do estupor.

Oretta, Fiammetta e Pampineia são as mulheres-atrizes que, se bem com funções internas ao texto muito diferentes, são intérpretes especiais de um único espírito novelístico. O exemplo

17 Os adjetivos não aparecem em sequência na novela. (N.T.)

oferecido por elas é útil a Boccaccio para iluminar o prodígio de Orfeu: apenas o narrador que conhece o ritmo musical da prosa pode dizer-se amigo das Musas; e somente deste modo o *novellare* poderá ser admiravelmente *galeoto*.

4. A fantasia, o maravilhoso e o admirável

A evocação do maravilhoso e do admirável na descrição dos lugares naturais ideais e na representação de situações e de eventos que alteram a norma produzem no leitor uma espécie de estranhamento. A aventura – tema central da tradição do romance de cavalaria francês – dá vida ao maravilhoso das ações e à alteridade admirável: à criação, isto é, de mundos outros, em que viaja o inteiro grupo dos dez narradores.

A segunda jornada, em especial, dedicada ao tema da Fortuna, é rica de narrações de tonalidades fantásticas: viagens em terras longínquas, peregrinações e incursões no desconhecido, erranças e surpreendentes descobertas, tesouros esquecidos e depois recuperados, piratas e heroínas arrastados pela correnteza.

O Mediterrâneo é uma das cenografias do fantástico boccacciano. Aqui, por exemplo, encontramos Landolfo Rufolo (II, 4), o intrépido mercante que se encontra flutuando à deriva, agarrado, sem sabê-lo, à caixa do tesouro.

Sempre nesse mar – teatro de aventuras e de paixões – se perde e se reencontra a belíssima Alatiel (II, 7) que, entre sequestros, guerras, delitos e naufrágios, é sequestrada e mantida em cativeiro por quatro anos por um detentor de castelo, por comerciantes, por um príncipe, por um duque, pelo filho do imperador de Constantinópolis, pelo rei dos Turcos e pelo seu “doméstico”, até o encontro resolutivo com o súdito do pai que a reconduz à própria casa.

O próprio nome Alatiel (ou *la lieta*, isto é, “a feliz” – n.t.) é construído como eco fantástico de um nome árabe; assim como o nome do pai de Alatiel: Beminedab.

Beminedab e Alatiel provêm das terras do oriente que são promessa de aventura, de riqueza e de beleza. E Alatiel – primeiro modelo de jovem mulher à procura de aventuras e de amor sensual – usa o próprio corpo no lugar da palavra, exatamente porque não conhece as línguas “estrangeiras” com as quais entra em contato durante as suas peregrinações mediterrâneas.

Partindo de Alessandria, naufraga na ilha de Maiorca, depois é conduzida à Grécia e se move entre as Espórades, Esmirna, Rodes e, enfim, Chipre. Nessa aventura digna de estupor, a

“virgem” Alatiel conhece o amor, ou melhor, conhece diversos amores, de reis e imperadores. É uma mulher desambientada, que através da alteridade e da sexualidade reencontra felizmente a si mesma. Viajar com Alatiel é como um sonho que se realiza para as “mulheres melancólicas”, leitoras ideais às quais se dirige o nosso escritor.

Outro tema fantástico é o encantamento. A viagem de oriente a ocidente é, realisticamente, muito longa para um homem da Idade Média. Eis então que *messer Torello* viaja em uma noite da corte de Saladino até sua casa, em Pavia.

O instrumento da viagem fantástica é uma cama mágica. A narração do extraordinário encantamento que permite a *messer Torello*, prisioneiro do Saladino, voltar para casa encontra-se na décima jornada, a qual é dedicada, de forma significativa, à magnificência e à magnimidade. A novela encontra-se próxima de um outro episódio de magia: aquele do jardim de Madonna Dianora, florido em janeiro, isto é durante o inverno

Torello voa do oriente ao ocidente imerso em um sono profundo. Depois de beber a poção mágica do nigromante, ele desaparece da visão do Saladino e reaparece, deitado sobre uma cama, repleto de riquezas de todos os tipos e vestido como um sarraceno, com um turbante na cabeça, na igreja da sua cidade, Pavia, submersa na sombra e no silêncio: o intenso fulgor do leito oriental é o evento fantástico que surpreende e assusta. Os frades fogem diante do evento incompreensível e da aparição extraordinária de um personagem das *Mil e uma noites*.

O tesouro de Torello é inestimável e é inventariado com abundância de detalhes pelo narrador. A enumeração maravilhosa se concentra nos objetos que se acumulam sobre a cama e sobre a página: coroa, anéis, espadas, pedras preciosas, presilhas, copas cheias de ouro. A abundância e a riqueza são representadas pela enumeração paratática de todas as joias que são nomeadas com crescente tom hiperbólico.

Depois, pôs no dedo de *messer Torello* um *anel* no qual estava incrustado um *carbúnculo* tão reluzente que parecia uma tocha acesa, cujo valor mal se podia estimar; em seguida, cingiu-o com uma *espada*, cuja guarnição não seria fácil de avaliar; além disso, mandou prender-lhe no peito um *broche* no qual havia umas pérolas que nunca antes se viu nada igual, com outras muitas *pedras* valiosas; depois, de cada lado dele, mandou pôr duas grandes *vasilhas de ouro* cheias de dobrões e, ao redor dele, muitas *redinhas* com *pérolas*, mais anéis, *cintos* e outras coisas, que seria demorado enumerar. Feito isso, beijou de novo *messer Torello*

e disse ao nigromante que fizesse o que era preciso; assim, diante de Saladino o leito com *messer* Torello foi imediatamente arrebatado, e Saladino ficou falando dele com seus varões. (X, 9, 2013, p. 609, grifos meus)

Por fim, um último importante tema fantástico no *Decameron*: o sonho, a visão. O narrar fantástico é visão e é luz: dois elementos que se encontram nas imagens oníricas. Boccaccio ainda uma vez enfrenta no *Decameron* o tema da visão de forma diferente da tradição escolástica medieval, riquíssima, como se sabe, de visões alegóricas.

Para o escritor que inventa – e não escreve mentiras –, não é a linguagem alegórica da visão que atrai a sua atenção, mas o sonho secreto que se esconde no coração das mulheres e dos homens.

A dimensão noturna do homem, desvinculada do diálogo ultraterreno, é representada plenamente no *Decameron* (mas também nas outras obras) como fluxo criativo, admirável, “impossível” e “vão” do mundo interior. É o sonho de Lisabetta da Messina, de Talano d’Imole, de Andreuola e de Gabriotto. Mas é também a visão infernal de Nastagio degli Onesti, que é uma aparição fantástica e uma representação teatral do sofrimento e do delito por amor.

Os sonhos, que representam sobretudo as nossas angústias, podem tornar-se realidade. É o caso do desesperado sonho de Lisabetta da Messina, que reencontra em sonho o cadáver do amado, assassinado pelos irmãos. Lisabetta não sabe que Lorenzo está morto, mas – como acontece no luto – pode “senti-lo”: e o sonha, vivo, mas diferente: pálido, maltrapilho, com as roupas rasgadas que testemunham a violência sofrida.

Ocorre que uma noite, depois de muito chorar por Lorenzo que não voltava, Elisabetta acabou por adormecer chorando, e Lorenzo *lhe apareceu* em sonho, pálido, todo despenteado, com as roupas rasgadas e apodrecidas, *parecendo* que lhe dizia: “Ó Elisabetta, você não faz outra coisa, só me chamar e lamentar a minha longa ausência, acusando-me atrozmente com suas lágrimas; fique sabendo que não posso voltar, pois no último dia em que me viu os seus irmãos me mataram”. E, indicando-lhe o lugar onde o tinham enterrado, pediu-lhe que não o chamasse mais nem o esperasse, e desapareceu. Quando a jovem acordou, acreditando na visão, chorou amargamente. (IV, 5, 2013, pp. 267-8, grifos meus)

A visão, representada pela utilização dos verbos aparecer e parecer, é verdadeira. Lisabetta, uma vez acordada, confia na visão, encontra o cadáver e, como se sabe, tenta reconduzir à vida, sob a aparência de uma perfumada planta de manjeriço, ao amado falecido. Essa é outra delicada e admirável imagem de metamorfose de memória ovidiana.

Contar é imaginar e compartilhar. É representação visionária de um outro mundo que não deve ser medido com os tradicionais conceitos de *veritas* teológica. O fantástico provém dos sonhos e das aparições fantasiosas de aventuras, de admiráveis acontecimentos, de reviravoltas da fortuna, de liberações e de esperanças. São novelas “artificiosas” – isto é, fantásticas –, pensadas por narradoras e por narradores que usam plenamente e felizmente a *licentia vagandi*.

Essas novelas antigas podem mostrar ainda hoje, depois de tantos séculos, que a *fantasia* é a verdadeira força que envolve e move quem lê. Para nós, leitores do século XXI, a lição de Boccaccio é que o encantamento de cada narrativa reside na capacidade dos poetas de fazer ressoar a música das próprias palavras para quem é capaz de escutá-las. Se existe uma remota possibilidade de salvação da morte, Boccaccio nos diz, ela reside na virtude mais potente que a humanidade tem à própria disposição para anular o peso do mal, da morte e do esquecimento: uma forma de *sabedoria fantástica* que é o saber imaginar, o saber contar e o saber escutar.

Tradução: Larissa Cabrini Morgato e Thiago Villela Basile

Bibliografia comentada

As citações dos textos de Boccaccio têm como referência as edições da obra do autor organizada por Vittore Branca.

BRANCA, V. (a cura di) *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Milano: Mondadori, 1998.

BOCCACCIO, G. *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi 1992.

Entre os ensaios sobre o *Decameron* e a novelística, ver em particular os textos clássicos de referência: AUERBACH, E. Frate Alberto. In *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946). Torino: Einaudi, 1956.

BARATTO, M. *Realtà e stile nel “Decameron”*. Vicenza: Neri Pozza, 1970.

BARBERI SQUAROTTI, G. *Il potere della parola*. Studi sul “Decameron”. Napoli: Federico e Ardia, 1983.

BATTAGLIA RICCI, L. *Ragionare nel giardino*. Boccaccio e i cicli pittorici del “Trionfo della Morte”.

Roma: Salerno, 1987.

BRAGANTINI, R.; FORNI, P. M. (a cura di). *Lessico critico decameroniano*. Torino: Bollati Boringhieri, 1995.

BRANCA, V. *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron* (1970). Firenze: Sansoni, 1990.

BRUNO PAGNAMENTA, R. *L'ambiguità come strategia narrativa*. Ravenna: Longo, 1999.

CAPPELLO, G. *La dimensione macrotestuale*. Dante, Boccaccio, Petrarca. Ravenna: Longo, 1988.

CARDINI, F. *Le cento novelle contro la morte. Giovanni Boccaccio e la rifondazione cavalleresca del mondo*. Roma: Salerno, 2007.

CHERCHI, P. *L'onestade e l'onesto raccontare del «Decameron»*. Fiesole: Cadmo, 2004.

CURSI, M. *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori*. Storia di un testo. Roma: Viella, 2007.

GETTO, G. *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*. Torino: Petrini, 1958.

GUGLIELMINETTI, M. Boccaccio e la novella italiana. In *Il tesoro della novella italiana*. Milano: Mondadori, 1986.

_____. *La cornice e il furto*. Studi sulla novella del '500. Bologna: Zanichelli, 1984.

_____. *Sulla novella italiana*. Genesi e generi. Lecce: Milella, 1990.

LAVAGETTO, M. (a cura di). *Il testo moltiplicato*. Lettura di una novella del «Decameron». Parma: Pratiche, 1983.

MENETTI, E. Boccaccio e la fictio. *Studi sul Boccaccio*, v. XXXVIII, p. 69-87, 2010.

_____. *Il «Decameron» fantastico*. Bologna: Clueb, 1994.

_____. La fucina delle finzioni. Le novelle e le origini del romanzo. *Heliotropia*, v. 8-9, p. 17-34, 2012.

PADOAN, G. *Il Boccaccio, le Muse, il Parnaso e l'Arno*. Firenze: Olschki, 1978.

PICONE, M. (a cura di). Autori e lettori di Boccaccio. In *Atti del Convegno Internazionale di Certaldo*, 20-22 settembre 2001. Firenze: Franco Cesati, 2002.

_____. *Boccaccio e la codificazione della novella*. Letture del «Decameron». Ravenna: Longo, 2008.

_____. Il racconto. In BRIOSCHI F.; DI GIROLAMO, C. (a cura di). *Manuale di letteratura italiana*. Storia per generi e problemi. v. I. Torino: Bollati Boringhieri, 1993.

PICONE, M.; MESIRCA, M. (a cura di). *Introduzione al Decameron*. Firenze: Franco Cesati, 2004.

PORCELLI, B. *Dante maggiore e Boccaccio minore*. Strutture e modelli. Pisa: Giardini, 1987.

SANGUINETI, E. Gli «schemata» del «Decameron». In RISSO, E. (a cura di). *Il chierico organico*. Scritture e intellettuali. Milano: Feltrinelli, 2000.

SEGRE, C. Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del «Decameron». In *Le strutture e il tempo*. Torino: Einaudi, 1974.

STORINI, M. C. *Lo spazio dell'avventura*. Peripezia e racconto nel Medioevo. Firenze: La Nuova Italia, 1997.

SURDICH, L. La cornice d'amore. *Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS, 1987.

VEGLIA, M. "*La vita lieta*". Una lettura del "Decameron". Ravenna: Longo, 2000.

Pode-se encontrar, nas maiores histórias literárias, estudos globais sobre a obra de Giovanni Boccaccio, que são úteis para um enquadramento geral. Com algumas partes antológicas comentadas, ver C. Muscetta (1972) e a entrada de V. Branca, *Boccaccio Giovanni*, no *Dizionario critico della letteratura italiana* (1986):

BRANCA, V. (a cura di). *Dizionario critico della letteratura italiana*. v. I. Torino: UTET, 1986, p. 345-361.

MUSCETTA, C. Boccaccio. In *La Letteratura Italiana*. Storia e testi. Bari: Laterza, 1972.

Na *Letteratura Italiana Einaudi*, podem-se ler dois ensaios, o primeiro comparativo entre as "três coroas", de R. Mercuri (1987), e o segundo de Asor Rosa (1992), que visa à obra-prima novelística:

ASOR ROSA, A. *Decameron* di Giovanni Boccaccio. In *Letteratura italiana*, Le opere. v. I. Torino: Einaudi, 1992, p. 473-591.

MERCURI, R. Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio. In *Letteratura italiana*. Storia e Geografia. v. I. Roma-Bari: Laterza, 1987, p. 229-455.

De alguns anos mais tarde é o ensaio sobre o "Decameron", de M. Picone (1995):

PICONE, M. Decameron. In BRIOSCHI, F.; DI GIROLAMO, C. (a cura di). *Manuale di letteratura italiana*. Storia per generi e problemi. v. I. Torino: Bollati Boringhieri, 1995, p. 625-654.

Dos anos 1990 aos 2000, intensificaram-se os ensaios gerais sobre a obra de Boccaccio, com diversos paradigmas interpretativos. Entre eles, aponta-se o ensaio de F. Bruni (1990), dedicado também à formação de uma nova ideia de literatura, a literatura "mezzana" (de estilo intermediário, entre o sublime e o humilde – N.T.) que vai se definindo, de modo inclusive contraditório, entre as diversas obras.

BRUNI, F. *Boccaccio*. L'invenzione della letteratura mezzana. Bologna: il Mulino, 1990.

No final dos anos 1990, assinalam-se os volumes de:

BATTAGLIA RICCI, L. *Boccaccio*. Roma: Salerno, 2000.

SURDICH, L. *Boccaccio*. Roma; Bari: Laterza, 2001.

TATEO, F. *Boccaccio*. Roma; Bari: Laterza, 1998.

Os estudos gerais sobre o autor entrelaçam-se com os estudos sobre o gênero novelístico das origens, que foram recolhidos em alguns estudos importantes, e que contemplam até a literatura novelística do Renascimento e do tardo Renascimento. Deve-se a G. Mazzacurati (1996) uma reviravolta nos estudos

sobre a novelística, pela nova abordagem sobre a forma-novela e a sua evolução.

MAZZACURATI, G. *All'ombra di Dioneo*. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello. A cura di M. Palumbo. Firenze: La Nuova Italia, 1996.

Entre as coletâneas de anais de Congressos, assinalam-se:

ALBANESE, G.; BATTAGLIA RICCI, L.; BESSI, R. (a cura di). *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. In Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998. Roma: Salerno, 2000.

ALFANO, G. *Nelle maglie della voce*. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile. Napoli: Liguori, 2006.

ANSELMINI, G. M. (a cura di). *Dal primato allo scacco*. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento. Roma: Carocci, 1998.

CARAPEZZA, S. *Novelle e novellieri*. Forme della narrazione breve nel Cinquecento. Milano: LED, 2011.

MAURIELLO, A. *Dalla novella "spicciolata" al "romanzo"*. I percorsi della novellistica fiorentina nel secolo XVI. Napoli: Liguori, 2001.

Indicam-se, ainda, os seguintes ensaios:

ALFANO, G. Comico in progresso: la funzione poetica della cornice decameroniana. In *Nuova rivista di letteratura italiana*, III, 2000, p. 99-119.

BRAGANTINI, R. *Ingressi laterali al Trecento maggiore*. Dante, Petrarca, Boccaccio. Napoli: Liguori, 2012.

CURTI, E. L' "Elegia di Madonna Fiammetta" e gli "Asolani" di Pietro Bembo. Alcune osservazioni sulle postille bembesche al codice Ambrosiano D 29 inf. *Studi sul Boccaccio*, XXX, p. 247-297, 2002.

KIRKHAM, V. *Fabulous Vernacular*. Boccaccio's "Filocolo" and the Art of Medieval Fiction. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001.

MENETTI, E. Il Decameron tra divagazione e conoscenza. In BENISCELLI, A.; MARINI, Q.; SURDICH, L. (a cura di). *La Letteratura degli Italiani*. Rotte, confini, passaggi. Novi Ligure: Città del Silenzio, 2012, p. 29-46.

PALUMBO, M. Finzione e verità del racconto. In MENETTI, E.; VAROTTI, C. (a cura di). *La letteratura e la storia*. Atti del IX Congresso Nazionale dell'ADI Bologna-Rimini 21-24 settembre 2005, Bologna: Gedit, 2007, p. 207-223.

SURDICH, L. Il patto romanzesco nel Boccaccio. In COSTA, S.; DONDERO, M.; MELOSI, L. (a cura di). *Le forme del narrare*. Atti del VII Congresso Nazionale dell'ADI Macerata, 24-27 settembre 2003, Firenze: Edizioni Polistampa, 2004.

Para o debate acerca das categorias fantásticas medievais:

BALTRUSAITIS, J. *Il Medioevo fantastico*. Milano: Adelphi, 1993.

_____. *Risvegli e prodigi*. La metamorfosi del gotico. Milano: Adelphi, 1999.

LE GOFF, J. *Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*. Bari: Laterza, 1990.

ZUMTHOR, P. *Semiologia e poetica medievale*. Milano: Feltrinelli, 1973.

Ainda sobre esse tema, veja-se:

MAZZOCUT-MIS, M. (a cura di). *Deformazioni fantastiche*: introduzione all'estetica di Jurgis Baltrušaitis: con due saggi dell'autore e una bibliografia completa delle sue opere. Milano: Mimesis, 1999.

Para a elaboração sobre o tema da fantasia:

CALVINO, I. *Lezioni americane*. Sei proposte per il prossimo millennio. Milano: Garzanti, 1988.

CORTI, M. *Percorsi dell'invenzione*. Il linguaggio poetico e Dante. Torino: Einaudi, 1993.

LEPSCHY, G. Aspetti linguistici del fantastico. In _____. *Nuovi saggi di linguistica italiana*. Bologna: il Mulino, 1989, p. 199-230.