

$$\frac{A_{10}}{649}$$



# 1 COLORI DELLA NARRATIVA

STUDI OFFERTI A ROBERTO BIGAZZI

*a cura di*

Andrea Matucci  
Simona Micali



Copyright © MMX  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133/A-B  
00173 Roma  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-3479-8

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: settembre 2010

I curatori ringraziano gli amici e i colleghi del Dipartimento di Letterature Moderne e Scienze dei Linguaggi per il generoso contributo che ha reso possibile la pubblicazione di questo volume. Ringraziano inoltre gli allievi e ex-allievi del dottorato in “Logos e rappresentazione – Sezione Comparatistica: letteratura, teatro e cinema” (Stefano Bonchi, Laura Cencini, Giovanni De Leva, Sara Nocciolini, Michela Scolari), oltre a Daniela Allocca e Paolo Zanotti, che hanno collaborato all’editing e alle traduzioni di molti contributi. Un grazie infine va a Chiara Chinnellato, che ci regalato l’immagine di copertina.



## Indice

Simona Micali, Cavalieri cortesi e donne crudeli in due novelle del <i>Decameron</i>	9
Andrea Matucci, Novembre 1498: storia di ieri	23
Riccardo Bruscagli, Apologia di <i>Clizia</i>	37
Laura Riccò, Diaspore senesi: noterelle pre-rozze	53
Emanuella Scarano, «Mercé del guasto mondo». Nota sul novelliere di Bandello	69
Siro Ferrone, Dall'Archivio Multimediale dell'Attore Italiano: Marco Napolioni, in arte Flaminio, interprete del <i>Convitato di pietra</i> (1657)	83
Paola Luciani, «Tableau» e «colpo d'occhio»: Diderot e Goldoni	95
William N. Dodd, <i>Waverley</i> : Romanzo storico e Bildungsroman?	107
Giuseppe Nicoletti, Una scheda "fiorentina" per <i>All'Italia</i>	129
Remo Ceserani, Magnetismo, mesmerismo, elettricità, fotografia in un <i>romance</i> di Nathaniel Hawthorne	143
Gillian Beer, «“ <i>Must</i> a name mean something?” asked Alice doubtfully»	163
Marina Polacco, Tra storia e <i>romance</i> : <i>Cent'anni</i> di Giuseppe Rovani	181

Giuseppe Patota, Una risorsa del romanzo: l'interrogativa indiretta libera	195
Pierluigi Pellini, I «bruti umani», il gatto e la tragedia. Paragrafi per una rilettura di <i>Thérèse Raquin</i>	209
Patrizia Lombardo, Hippolyte Taine: retorica, storia e romanzo	225
Helena Carvalhão Buescu, L'acqua che scorre: su e giù per il fiume	241
Maria DiBattista, Imparare a vedere. Gli esordi visionari di Joyce	253
Massimo Fusillo. «Tutto l'inconscio se la squaglia davanti a voi». Su Céline e sul neopicaresco	269
Jürgen Wertheimer, Agenti- Intermediari-Mediatori: per una tipologia di una specie non ancora scoperta	281
Melania Mazzucco, I bei resti: voci dal silenzio	293
Gino Tellini, Palazzeschi narratore-cronista	311
Florian Mussgnug, «Cose che si scrivono da sole». Primo Levi e l'autobiografia	329
Orsetta Innocenti, Elettromagnetismo, magie e mostri in <i>The Prestige</i>	341



SIMONA MICALI

## Cavalieri cortesi e donne crudeli in due novelle del *Decameron*<sup>1</sup>

Come accade per ogni opera-mondo, è forse inevitabile che quell'universo vario e mutevole di cui il *Decameron* aspira a essere specchio verace sia percorso da antitesi, rovesciamenti e a tratti vere e proprie contraddizioni. Dinanzi alle incongruenze più eclatanti – una fra tutte, la contraddizione fra l'esaltazione cortese dell'eccellenza femminile e la vena misogina che anima non pochi dei racconti realistici – la critica assume atteggiamenti piuttosto vari: che vanno da un silenzio colmo di imbarazzo a virtuosismi interpretativi per salvare comunque la coerenza ideologica o quella letteraria del testo, nonostante la contraddizione tematica. Nel panorama delle opzioni critiche disponibili, la più interessante (ma direi anche: la più produttiva) mi pare la via dello studio modale della narrativa di Boccaccio, e a questo campo di studi<sup>2</sup> vorrei qui offrire un piccolo contributo. Per farlo, metterò a confronto due novelle del *Decameron* in cui l'incoerenza tematica mi pare particolarmente evidente, proprio perché circoscritta a un tema ben preciso: quello della castità o meglio della refrattarietà sentimentale femminile.

---

<sup>1</sup> Il mio intervento è frutto di alcune delle tante discussioni appassionate sul *Decameron* di cui sono debitrice a Roberto Bigazzi, e che spesso ci hanno trascinato in una furia peripatetico-critica da un capo all'altro del parco del Pionta, dove ha sede la nostra Facoltà; ma al tempo stesso, e più in generale, vorrebbe essere anche un omaggio al suo insegnamento di uno studio della narrativa per generi e modi.

<sup>2</sup> Il quale è stato inaugurato da Mario Baratto con il suo ampio e per molti aspetti insuperato *Realtà e stile nel Decameron* (Neri Pozza, Vicenza 1970), cui questo mio contributo è ampiamente debitore tanto per la prospettiva generale quanto per una serie di osservazioni più specifiche.

La prima novella è quella celeberrima di Nastagio degli Onesti (v, 8<sup>3</sup>), che tutti certo ricorderanno. L'eroe è uno dei campioni boccacciani di cortesia amorosa: Nastagio, innamoratosi di un'anonima fanciulla della nobile famiglia dei Traversari, consuma le proprie energie e le proprie ricchezze in un corteggiamento fatto di opere «grandissime, belle e laudevole» (p. 672); ma invano, giacché la ragazza dinanzi a tanto ardore rimane «cruda e dura e salvatica» (*ibid.*). Incapace di distogliersi dalla passione che minaccia di consumare le sue sostanze e addirittura la sua vita<sup>4</sup>, Nastagio ha tuttavia la fortuna di avere dei buoni amici, che lo trattengono sulla via della dissipazione – che invece percorrerà fino in fondo un altro celebre amante cortese del *Decameron*, quel Federigo degli Alberighi che è appunto protagonista della novella successiva a questa. Spinto dai saggi consigli ricevuti, Nastagio si allontana da Ravenna e dalla fonte dei suoi dolori, seppure di poco: infatti si stabilisce in un accampamento sul litorale lì vicino, dove trascorre il tempo banchettando con ospiti della città o in passeggiate malinconiche per la pineta di Chiassi. Durante una di queste, a distoglierlo dai pensieri ossessivi sarà l'irruzione del sovrannaturale: infatti la pineta diventa lo sfondo fantastico di una scena tipicamente dantesca, una caccia infernale e cruenta in cui una fanciulla nuda è inseguita e colpita a morte da un cavaliere, il quale ne dà poi il cuore in pasto ai propri cani. Come spesso accade in Dante, la crudezza della scena viene contraddetta dalla cortesia

---

<sup>3</sup> «Nastagio degli Onesti, amando una de' Traversari, spende le sue ricchezze senza essere amato. Vassene, pregato da' suoi, a Chiassi; quivi vede cacciare ad un cavaliere una giovane e ucciderla e divorarla da due cani. Invita i parenti suoi e quella donna amata da lui ad un desinare, la quale vede questa medesima giovane sbranare; e temendo di simile avvenimento prende per marito Nastagio» (p. 670: le citazioni dalle due novelle di Boccaccio provengono dal *Decameron* a cura di V. Branca, Einaudi, Torino 1992). Per un utile riepilogo dei risultati delle molte letture critiche della novella, delle sue fonti e della sua fortuna, cfr. E. VENTURA, *Nastagio degli Onesti*, «Studi sul Boccaccio», XXXVI (2008), pp. 63-88.

<sup>4</sup> Come spiega l'autore, che in questa novella è quanto mai fine psicologo, al povero Nastagio «per dolore più volte, dopo molto essersi doluto, gli venne in disidero d'uccidersi. Poi, pur tenendosene, molte volte si mise in cuore di doverla del tutto lasciare stare, o, se potesse, d'averla in odio come ella aveva lui. Ma invano tal proponimento prendeva, per ciò che pareva che quanto più la speranza mancava, tanto più moltiplicasse il suo amore» (p. 672).

del discorso: infatti il cavaliere spiega di buon grado a Nastagio – il quale, da bravo eroe cortese, vorrebbe ovviamente accorrere in soccorso della malcapitata – il significato della scena cui sta assistendo; si tratta di una spiegazione che merita di essere riletta con attenzione, poiché ci offre il nucleo della lettura della novella che vorrei proporre:

Nastagio, io fui d'una medesima terra teco, ed eri tu ancora piccol fanciullo quando io, il quale fui chiamato messer Guido degli Anastagi, era troppo più innamorato di costei, che tu ora non sé di quella de' Traversari, e per la sua fierezza e crudeltà andò sì la mia sciagura, che io un dì con questo stocco, il quale tu mi vedi in mano, come disperato m'uccisi, e sono alle pene eternali dannato. Né stette poi guari tempo che costei, la qual della mia morte fu lieta oltre misura, morì, e per lo peccato della sua crudeltà e della letizia avuta de' miei tormenti, non pentendosene, come colei che non credeva in ciò aver peccato ma meritato, similmente fu ed è dannata alle pene del ninferno. Nel quale come ella discese, così ne fu e a lei e a me per pena dato, a lei di fuggirmi davanti e a me, che già cotanto l'amai, di seguitarla come mortal nimica, non come amata donna; e quante volte io la giungo, tante con questo stocco, col quale io uccisi me, uccido lei e aprola per ischiena, e quel cuor duro e freddo, nel qual mai né amor né pietà poterono entrare, con l'altre interiora insieme, sì come tu vedrai incontanente, le caccia di corpo, e dolle mangiare a questi cani. Né sta poi grande spazio che ella, sì come la giustizia e la potenza d'Iddio vuole, come se morta non fosse stata, risurge e da capo incomincia la dolorosa fugga, e i cani e io a seguitarla; e avviene che ogni venerdì in su questa ora io la giungo qui, e qui ne fo lo strazio che vedrai; e gli altri di non creder che noi riposiamo, ma giungola in altri luoghi né quali ella crudelmente contro a me pensò o operò; ed essendole d'amante divenuto nimico, come tu vedi, me la conviene in questa guisa tanti anni seguitare quanti mesi ella fu contro a me crudele. Adunque lasciami la divina giustizia mandare ad esecuzione, né ti volere opporre a quello che tu non potresti contrastare. (pp. 675-676)

La storia di Guido ci appare come un doppio tragico di quella di Nastagio: la passione non ricambiata per la *belle dame sans merci* ha infatti condotto il giovane amante al suicidio, che invece Nastagio ha solo contemplato, e quel che è peggio alla dannazione eterna. Significativamente, la pena infernale che deve scontare presenta molte analogie con quella prevista da Dante per gli scialacquatori nel XIII canto dell'*Inferno* – i quali,

come si ricorderà, condividono il medesimo cerchio dei suicidi a evidenziare la natura ugualmente autolesionista delle due colpe; e del resto anche Boccaccio qui associa la dissipazione di sé con quella delle proprie sostanze. Inoltre, secondo la regola del contrappasso, la forma della pena mette in evidenza l'innaturalità della vicenda terrena: «l'amante» è divenuto «nimico», e quel congiungimento amoroso che la fanciulla ha colpevolmente negato a Guido mentre erano in vita si è convertito in congiungimento sadico e micidiale (si veda l'insistenza sul verbo "giugnere"), instancabilmente ripetuto in tutti i luoghi in cui la colpevole ha peccato di mancato amore.

Tuttavia, rispetto al modello dantesco, la novella di Boccaccio opera un singolare rovesciamento: se nel XIII canto erano appunto gli scialacquatori a essere inseguiti e sbranati dalle nere cagne fameliche, qui è il suicida a guidare la caccia contro colei che lo ha spinto all'atto contro natura, e a approntare il pasto mostruoso per le belve. Tale rovesciamento è tanto più significativo, in quanto disattende le aspettative della fanciulla: la quale non ritiene «aver peccato ma meritato», ossia non sospetta affatto che la propria «fierezza» e la propria «crudeltà» siano un peccato, bensì addirittura è convinta che siano virtù meritevoli di una ricompensa ultraterrena. Equivoco facilmente comprensibile: evidentemente, la crudele fanciulla amata da Guido è convinta di abitare un universo regolato dalle medesime leggi di quello della *Commedia*, cioè dalla morale cristiana per la quale l'amore terreno è già di per sé un peccato, e un peccato che corre costantemente il rischio di diventare mortale trapassando in lussuria – come appunto, Galeotto il libro e chi lo scrisse, era accaduto a Paolo e Francesca. Viceversa, il codice cui si ispira l'universo finzionale della novella è quello cortese: il quale, come sappiamo, informa il polo nobile e tragico della variegata commedia umana boccacciana, offrendosi come ideale summa sia dell'ideologia che della tradizione letteraria aristocratica medievale; ma è anche quello che, nella sua variante più mistico-filosofica, aveva ispirato la fase stilnovista dell'esperienza dantesca, di cui il pellegrino Dante fa ammenda dapprima nel V canto dell'*Inferno* e poi nel XXVI del *Purgatorio* – quel codice,

per intenderci, in cui «al cor gentil rempaira sempre Amore», e a sua volta Amore «a nullo amato amar perdona». Il rimando alla fonte dantesca, insomma, non mi sembra affatto un semplice omaggio né una ripresa a scopo decorativo: nel raffinato gioco dell'allusione intertestuale, a mio parere Boccaccio evoca lo scenario dantesco proprio per evidenziare il rovesciamento dello schema e, attraverso di esso, quello del codice ideologico-letterario di riferimento<sup>5</sup>.

Ignara di un tale slittamento di valori, anche la giovane dei Traversari che disdegna l'amore di Nastagio è certo convinta di star acquistando meriti ultraterreni con la propria freddezza e crudeltà; ma proprio l'incontro ultraterreno dà i mezzi al protagonista per convertire la sua bella dalla dura religione della castità a quella gioiosa d'Amore. Difatti l'evento trasforma d'un tratto Nastagio dall'eroe malinconico e sospirioso della doglianza amorosa in quello ingegnoso della novella d'azione, l'eroe prediletto del *Decameron* che sa trasformare l'energia potenziale di *eros* in quella attiva di *industria*. Eccoli dunque riscuotersi dall'inerzia e darsi alla progettazione di una trama, anzi del canovaccio una vera e propria messa in scena teatrale che gli consentirà di realizzare i suoi desideri: poiché, come Guido gli ha spiegato, la caccia infernale ripassa per la pineta ogni venerdì alla stessa ora, in concomitanza con la successiva replica Nastagio convoca i notabili ravennati per un sontuoso banchetto, e distribuisce i posti in modo che la sua amata abbia la migliore visuale per assistere alla scena infernale. L'espedito teatrale ha successo: infatti il pubblico è sconvolto dalla scena, e le donne

---

<sup>5</sup> Infatti, come ha ben mostrato Cesare Segre (*La novella di Nastagio degli Onesti* (*Dec* v, 8): *i due tempi della visione*, in ID., *Semiotica filologica*, Einaudi, Torino 1971, pp. 87-96) tale rovesciamento viene operato da Boccaccio non solo sulla fonte dantesca, ma anche sul più importante modello di riferimento per la visione di Nastagio, ossia quello della "caccia tragica" nella versione edificante cristiana variamente tramandata da Elinando di Froidmont (*Flores*, I, 13) e Vincenzo di Beauvais (*Speculum Historiale*, XXX, 120), in cui il cavaliere e la dama legati vengono così puniti perché in vita si erano macchiati di adulterio e assassinio. Segre tuttavia ritiene che «l'uscita della novella dai binari dell'ideologia cristiana» (p. 95) venga operata da Boccaccio in spirito innocuamente giocoso: la novella di Nastagio, secondo Segre, sarebbe non un'affermazione del codice cortese su quello religioso, bensì un'elegante e inoffensiva parodia di modelli edificanti della letteratura cristiana medievale.

in particolare patiscono il processo di immedesimazione teatrale nella disgraziata vittima («tutte così miseramente piagnevano come se a sé medesime quello avesser veduto fare», p. 679; ma più di tutte vi si immedesima la «crudel giovane», la quale riconosce agevolmente in Guido e nella sua vittima i doppi di Nastagio e sé stessa («conosciuto che a sé più che ad altra persona che vi fosse queste cose toccavano, ricordandosi della crudeltà sempre da lei usata verso Nastagio; per che già le pareva fuggir dinanzi da lui adirato e avere i mastini a' fianchi», *ibid.*). Lo spavento converte la fanciulla dal codice religioso a quello cortese<sup>6</sup>: «avendo l'odio in amor tramutato» (*ibid.*), senza indugio si offre lei stessa a Nastagio, e la novella si conclude con le felici nozze della coppia. Ma l'ingegnoso piano dell'eroe ha anche un più vasto effetto sociale: giacché le fanciulle ravennati, anch'esse spaventate dal monito ultraterreno, si convertono in massa alla cortesia e d'ora in poi saranno assai «più arrendevoli a' piaceri degli uomini» (p. 680) che in passato. In altre parole, il nostro sospirato eroe sentimentale trasformato in eroe ingegnoso nel finale accenna a elevarsi addirittura alla statura di eroe civilizzatore, che diffonde l'amore e la gentilezza nel mondo – ed è evidente la sottile malizia dell'allusione, ben intonata al festoso finale che chiude una novella davvero notevole per la sua ricchezza tonale e modale: dapprima il passaggio dall'elegia

---

<sup>6</sup> Che non si tratti di una resa della fanciulla ma di una sua vera e propria conversione, per quanto priva di profonde giustificazioni psicologiche (ma lo scarso approfondimento dei personaggi secondari è coerente con il suo versante fiabesco), sta a testimoniare il registro da lei adottato nel successivo scambio amoroso con Nastagio, il quale ruota tutto intorno al concetto di quel *piacere* reciproco che deve regolare i rapporti tra gli amanti nel codice cortese: «una sua fida cameriera segretamente a Nastagio mandò, la quale da parte di lei il pregò che gli dovesse *piacer* d'andare a lei, per ciò ch'ella era presta di far tutto ciò che fosse *piacer* di lui. Alla qual Nastagio fece rispondere che questo gli era a grado molto, ma che, dove *piacesse*, con onor di lei voleva il suo *piacere*, e questo era sposandola per moglie. / La giovane, la qual sapeva che da altrui che da lei rimaso non era che moglie di Nastagio stata non fosse, gli fece risponder che le *piaceva*» (pp. 679-80, *c.m.*). Proprio tale conversione finale della fanciulla, che riporta equilibrio e felicità nella coppia, a mio parere invalida le letture di genere della novella, che mirano a mettere in evidenza la violenza ideologica mediante la quale il desiderio erotico maschile si imporrebbe su una legittima resistenza maschile (si veda per es. R. FLEMING, *Happy Endings? Resisting Women and the Economy of Love in Day Five of Boccaccio's Decameron*, «Italica», LXX (1993), 1, pp. 30-45).

amorosa della parte iniziale al meraviglioso orrorifico della caccia infernale, poi la svolta nel romanzesco-avventuroso della macchinazione di Nastagio e infine la lietezza e l'armonia "cosmiche" di un lieto fine da commedia sentimentale<sup>7</sup>.

La seconda novella che prenderò in esame è senz'altro meno nota di quella di Nastagio. Si tratta della prima della nona giornata – la quale, come si sa, è a tema libero – e la rubrica la descrive così: «Madonna Francesca, amata da uno Rinuccio e da uno Alessandro, e niuno amandone, col fare entrare l'un per morto in una sepoltura, e l'altro quello trarne per morto, non potendo essi venire al fine imposto, cautamente se gli leva da dosso». Si tratta dunque di un'altra storia di amori non corrisposti, ma qui il sistema dei personaggi non si configura in due coppie bensì in uno schema triangolare, qui declinato secondo la modalità comico-realistica (giacché la donna amata da entrambi i personaggi maschili non ricambia l'amore di nessuno di loro). Inoltre, al centro della vicenda e nel ruolo di personaggio focale privilegiato viene collocata la protagonista femminile oggetto del desiderio anziché l'eroe amante – infatti il nome dell'eroina campeggia in apertura della rubrica, mentre come si è visto nella novella di Nastagio la fanciulla non veniva innalzata alla dignità della nominazione. Tale spostamento focale comporta un cambiamento assiologico fondamentale: nella prospettiva di Francesca – e, quel che più conta, in quella della novella – l'amore non corrisposto che consumava Nastagio e le sue sostanze diviene una «noia», una «seccaggine», un «impaccio» (pp. 1034, 1035, 1040); in altre parole, la frustrazione amorosa maschile, che determinava la tonalità tragico-elegiaca della novella di Nastagio (almeno nella sua prima parte), viene spostata ai margini del racconto e rimpiazzata nel ruolo di motore della trama dal desiderio dell'eroina di sottrarsi al corteggiamento in-

---

<sup>7</sup> Del resto, come osserva Giuseppe Mazzotta, nel *Decameron* esiste una precisa corrispondenza simbolica tra equilibrio di coppia e equilibrio del cosmo: «The whole of the Decameron is, in a sense, a quest for order and unity achieved somewhat ambiguously through marriage» (*The World at Play in Boccaccio's Decameron*, Princeton UP, Princeton 1986, p. 55).

desiderato dei suoi spasimanti, cioè un movente cui ovviamente si addice una modalità narrativa assai più “leggera” e comica<sup>8</sup>.

Difatti la nostra madonna Francesca, una vedova pistoiese «valorosa», «bellissima» e «gentile» (p. 1034), si caratterizza come variante femminile di quell’eroe ingegnoso che domina il versante comico-realistico del *Decameron*: poiché ha commesso l’errore di aver ascoltato le ambasciate amorose di due suoi innamorati fiorentini e ora, «saviamente» (*ibid.*), ha deciso di porre fine alle loro insistenze, progetta e mette in opera uno stragemma che dovrebbe liberarla di entrambi in un colpo solo. Anche in questo caso la trama progettata ha un aspetto decisamente teatrale<sup>9</sup>: a uno dei due, Rinuccio, chiede per il tramite della sua balia di recarsi alla tomba di tale Scannadio, uno scellerato morto quello stesso giorno, prelevarne il cadavere e condurlo appunto a casa di Francesca; al secondo fiorentino, Alesandro, fa chiedere invece di introdursi nella stessa tomba e fingersi il cadavere, con l’obbligo di non reagire in alcun modo quando certi suoi parenti verranno a prelevare per portarglielo. A entrambi promette in cambio di concedersi quando saranno giunti presso di lei, ma è ovviamente convinta che nessuno dei due avrà il coraggio di soddisfare la richiesta, e dunque di poter cogliere l’occasione per fingersi offesa e respingerli definitivamente: abbiamo insomma a che fare con il motivo della prova d’amore impossibile escogitata per liberarsi di un amante indesiderato, piuttosto comune nella novellistica popolare e che nello stesso *Decameron* ritornerà anche nella novella X, 5. L’intro-

---

<sup>8</sup> Diversa ma ugualmente pertinente al mio discorso la prospettiva adottata da Baratto per l’analisi di questa novella, la cui “leggerezza” è ricondotta al fatto che Boccaccio ne ha declinato tema e personaggi secondo i moduli del racconto d’avventura esteriorizzato e antipsicologico: «Il personaggio è cioè sfumato nella nuda evidenza del racconto, che lo sviluppa senza residui all’esterno, anche nei moventi psicologici dell’azione» (M. BARATTO, *op. cit.*, p. 115).

<sup>9</sup> Tuttavia, rispetto alla rappresentazione della novella di Nastagio, in cui l’eroe si limitava a predisporre il pubblico nella posizione adatta per assistere a una scena che si svolgeva indipendentemente da lui, qui la situazione narrativa richiama piuttosto lo schema della beffa, dal momento che Francesca pianifica una rappresentazione in cui le sue vittime, pur non conoscendone tutti gli elementi e i veri significati, dovranno avere un ruolo attivo.



duzione della novella ci aveva però già avvertito che il piano di Francesca incontrerà un ostacolo inatteso:

Molte volte s'è, o vezzose donne, ne'nostri ragionamenti mostrato quante e quali sieno le forze d'amore [...]; e per ciò che esso non solamente a vari dubbi di dover morire gli amanti conduce, ma quegli ancora ad entrare nelle case de' morti per morti tira, m'aggrada di ciò raccontarvi, oltre a quelle che dette sono, una novella, nella quale non solamente la potenza d'amore comprenderete, ma il senno da una valorosa donna usato a torsi da dosso due che contro al suo piacere l'amavan, cognoscerete. (p. 1033)

La novella insomma ha un tema duplice: da un lato gli astuti stratagemmi femminili per liberarsi di amanti indesiderati, dall'altro il tema della «potenza d'amore», che per l'appunto dà ai due amanti l'ardimento per compiere l'impresa richiesta dall'amata: così Alessandro, vincendo i propri timori, non solo entra nella tomba di Scannadio e si riveste dei suoi panni, ma sopporta stoicamente gli urti e gli strapazzi cui Rinuccio lo sottopone nel trasporto; mentre Rinuccio affronta coraggiosamente il furto di un cadavere (o quello che lui ritiene tale) che potrebbe procurargli guai con la giustizia e ritorsioni dai parenti del morto. Sarà la fortuna a salvare in extremis Francesca da una situazione oltremodo imbarazzante e portare il suo piano a compimento: quando è ormai quasi giunto a destinazione, Rinuccio si imbatte infatti in una manipolo di guardie che costringono alla fuga sia lui che il finto cadavere Alessandro. Quel che mi preme sottolineare, però, è il conflitto di codici che polarizza il sistema dei personaggi, conflitto per molti aspetti analogo a quello già riscontrato nella novella di Nastagio: da un lato abbiamo i personaggi maschili che ragionano e agiscono mossi da una concezione cortese dell'amore, per la quale nessuna prova imposta dalla donna amata è troppo onerosa e nessun sacrificio è eccessivo, fosse pure quello della vita; dall'altro lato la donna oggetto di tale amore, la quale ragiona e agisce non più secondo l'ideologia religiosa dietro cui si trincerava la giovane dei Traversari, bensì un più comune buon senso da donna di mondo, secondo il quale l'amore appassionato non è una forza cosmica

ma una «seccaggine», il rifiutarlo non è «crudeltà» ma «senno» e i giovani che obbediscono ai suoi ordini non sono ammirevoli bensì «pazzi» (p. 1037). Fin qui non ci sarebbe dunque da meravigliarsi; se non fosse che in questo caso il verdetto narrativo è esattamente opposto rispetto a quello della prima novella: se quella decretava senz'altro la vittoria di Nastagio, e con lui quella del codice cortese di cui l'eroe era portatore (si ricordi gli effetti collettivi dell'opera civilizzatrice compiuta da Nastagio), la narrazione qui si schiera senz'altro dalla parte di Francesca e del suo buon senso; lo ribadisce non solo la sua vittoria finale, ma anche il giudizio espresso in apertura della novella seguente dalla brigata di ascoltatori, i quali come sempre si incaricano di indirizzare correttamente la ricezione del testo:

Già si tacea Filomena, e il senno della donna a torsi da dosso coloro li quali amar non volea da tutti era stato commendato, e così in contrario non amor ma pazzia era stata tenuta da tutti l'ardita presunzione degli amanti (p. 1042)

A prima vista, tale giudizio è sorprendente e non può che apparirci contraddittorio rispetto ai molti luoghi in cui i giovani della brigata esprimono la loro adesione nei confronti del codice cortese: si pensi all'apprezzamento per le magnifiche imprese della Decima Giornata, e in generale per gli eroi fedeli d'Amore come Nastagio. E tuttavia, a guardar meglio, non possiamo non ritenerlo adeguato all'orizzonte comico-realistico in cui si ambienta la novella: così come l'adesione ai valori dell'amore e della cortesia nella novella di Nastagio era imposta dall'ambientazione in un universo tragico-romanzesco. Quel che intendo dire è che nella complessa e raffinatissima macchina narrativa del *Decameron* la scelta di genere e modo di ogni singola novella ha una funzione prioritaria e determinante tanto nella elaborazione di personaggi e temi, quanto soprattutto nella scelta del codice ideologico e letterario attraverso il quale essi vengono rappresentati e valutati: così un medesimo conflitto di valori (qui amore *vs.* castità) può non solo avere esiti opposti, com'è ovvio, ma anche essere rappresentato e valutato secondo una

prospettiva assiologica e dei moduli narrativi opposti (cioè amore nobile vs. castità «crudele», o amore folle vs. castità «savia»). Allo stesso modo, le disavventure di frate Alberto (IV, 2<sup>10</sup>) possono trovare la loro legittima collocazione tra le novelle della Quarta Giornata, con buona pace del re Filostrato che vorrebbe ascoltare solo storie degne di compassione, ossia novelle tragiche, giacché il tema dell'amore infelice può essere rappresentato legittimamente sia come oggetto di compassione sia come oggetto di riso a seconda del genere letterario in cui viene collocato: è infatti l'opzione di genere a determinare in primo luogo la qualità dell'eroe (nobile o ridicolo), quindi l'opzione tra l'immedesimazione tragica o la superiorità comica e il giudizio del lettore sull'eroe e la sua storia. In un caso lo slittamento modale e il conseguente rovesciamento di prospettiva ha luogo non nel passaggio da una novella all'altra ma addirittura all'interno della stessa novella: mi riferisco ovviamente alla novella di Griselda (X, 10), non a caso narrata da Dioneo, il quale come spesso accade in conclusione di giornata si incarica di mediare il rovesciamento modale dal tragico al comico<sup>11</sup>. In questo caso però si tratta dell'ultima novella della raccolta, e Boccaccio non vuole chiudere la sua opera nella modalità "bassa"; per cui ricorre allo stratagemma di una struttura composita, in cui la vicenda edificante dell'eroina, *exemplum* di virtù e di sovrumana abnegazione narrata ovviamente in stile "alto", è incastonata nelle considerazioni irriverenti di Dioneo in esordio e in chiusura, dove la novella viene invece presentata come la storia di Gualtieri, *exemplum* negativo di «matta bestialità» (p. 1233) che ha avuto la fortuna di imbattersi in una moglie sciocca, che non ha saputo ripagarlo a dovere. La novella insomma si offre al lettore per il tramite di due diverse prospettive e due di-

---

<sup>10</sup> La novella, lo ricordo, è quella scelta come campione d'analisi del realismo decameroniano da Erich Auerbach in *Mimesis*, dove viene discussa anche l'etica amorosa e «anticristiana» di Boccaccio (*Frate Alberto*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], Einaudi, Torino 1984, vol. I, pp. 222-252).

<sup>11</sup> Sulla funzione di Dioneo nella struttura compositiva del *Decameron* rimando al breve ma illuminante G. MAZZACURATI, *La regina e il buffone*, in ID., *All'ombra di Dioneo: tipologie e percorsi della novella italiana da Boccaccio a Bandello*, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 39-43.

versi significati, i quali fanno rispettivamente riferimento l'uno al genere tragico e al codice cortese, l'altro al genere comico-realistico e al codice basso-popolare. Tale ambivalenza di modo e di codice crea naturalmente un imbarazzo nella ricezione<sup>12</sup>, che com'è noto Petrarca risolverà brillantemente producendo una versione della novella purgata delle sue parti comiche – come indica piuttosto chiaramente lo stesso titolo, *De insigni obedientia et fide uxoria* – e dando quindi inizio alla lunga tradizione europea di un *Decameron* in menomato della sua ricchezza modale, stilistica e tematica e ridotto alla sola componente “tragica”<sup>13</sup>.

Ebbene, più in generale, e forse semplificando eccessivamente, potremmo dire che simile a quella petrarchesca è stata la soluzione prevalentemente adottata in passato dalla critica nei confronti delle apparenti “contraddizioni” riscontrabili nel troppo ricco e vario mondo del *Decameron*: se una o più novelle sembrano contraddire principi e leggi dominanti nella maggior parte delle altre l'interprete dichiarava la componente minoritaria come irrilevante, come casuale eccezione che conferma la regola e la cui presenza non deve incrinare la coerenza dell'insieme; l'opera, insomma, e il mondo che essa ci racconta, andavano a tutti i costi considerati come unitari e percorsi da una visione morale, ideologica e sociale perfettamente organica. Non è mia intenzione discutere questa prospettiva critica, che del resto è stata generalmente superata nelle letture più recenti<sup>14</sup>; e neppure intendo suggerire che i cosiddetti “contenuti”

---

<sup>12</sup> Ma anche la straordinaria ricchezza delle letture della novella offerte dagli interpreti: cfr. la rassegna di quelle più celebri offerta da Baratto in *Realtà e stile*, cit., pp. 343-344n.; e anche l'impressionante bibliografia nell'Introduzione all'edizione del *Decameron* curata da Branca, pp. CXIX-CXXII.

<sup>13</sup> A questo proposito, cfr. gli studi raccolti in R. MORABITO (a cura di), *La storia di Griselda in Europa*, Japadre, L'Aquila 1990.

<sup>14</sup> A partire almeno da quella legge della «simmetria imperfetta» invocata da Franco Fido, a tutela della ricchezza dell'opera boccacciana contro gli eccessi schematizzanti della critica (*Il regime delle simmetrie imperfette. Studi sul Decameron*, Franco Angeli, Milano 1988). A titolo rappresentativo della sempre più chiara inversione di tendenza, potremmo citare la lettura del *Decameron* di Luigi Surdich, nella quale l'ambiguità e la contraddittorietà sono considerate congenite a un progetto letterario che punti a riflettere fedelmente un universo inconcluso e contraddittorio: «Il *Decameron*, che è libro attento