

Boccaccio 700: la potenza delle parole*

Fortuna e sfortuna di Boccaccio e della sua opera

A settecento anni dalla nascita di Giovanni Boccaccio è arduo dare un quadro sintetico della fortuna della sua opera (in toto), e soprattutto della raccolta di novelle che maggiormente lo rappresenta nel canone della letteratura mondiale, e ne fa uno dei tre indiscussi protagonisti del periodo aureo della letteratura volgare nostra: se diamo per scontato che difficilmente si trovano triadi della portata delle tre Corone nella complessa vicenda della letteratura europea, e persino nelle letterature da cui implicitamente diciamo di discendere, la latina e la greca, non tutte le tradizioni critiche sono d'accordo sull'individuazione di exploit di questa importanza (eccezion fatta, forse, per Eschilo, Sofocle ed Euripide), dovremo pur considerare che Boccaccio ne fu testimone consapevole, anche per la sua funzione di biografo sia di Dante che di Petrarca. Egli aveva già sperimentato di quanta forza siano dotate le parole, e con le parole volle lasciare testimonianza del suo *secolo*, così come nelle più ampie trattazioni biografiche diede l'avvio – insieme a Petrarca stesso – a una più moderna concezione di questo genere, e nei suoi commenti alla *Commedia* fornì un chiaro esempio della *lectura Dantis* che ancora oggi viene praticata in tutto il mondo.

Ma quale fu la ricezione della sua opera, e del *Decameron* in particolare, sin dai contemporanei? I riferimenti impliciti alla diffusione di alcune novelle e a un dibattito che sarebbe nato proprio intorno al *Centonovelle*, potrebbero essere una prima testimonianza della fortuna di un'opera che ebbe del resto un recensore assai illustre, quel Francesco Petrarca che poi ne tradusse la vicenda di Griselda in latino, e che in una delle sue *Seniles* (XVII, 3 del 1373) si diffonde sulle caratteristiche dell'opera, sottolinea le qualità letterarie della grandiosa *cornice*, ma soprattutto loda dell'amico-discepolo la grande varietà di stile, di toni e di suoni, che il Boccaccio è in grado di orchestrare nel corso del novellare, pur dichiarando chiaramente la propria preferenza per gli accenti *pia et gravia* che ritrova soprattutto nella Griselda. Eppure, nonostante questa lampante presa di posizione da parte della più illustre voce del primo Umanesimo, tra il Trecento e il Quattrocento sono piuttosto le opere latine di Boccaccio ad avere il consenso degli ambienti propriamente letterari, ed in particolare quella *Genealogia* che a lungo fu testo di indiscutibile importanza per la conoscenza dei miti greco-romani, mentre fuori dalla Penisola fioriscono le esaltazioni e le emulazioni ad opera di scrittori quali Chaucer, Christine de Pizan, Juan de Mena e il marchese de Santillana. In realtà, bisognerà attendere la *rinascita* del volgare, a metà del Quattrocento, per assistere a rifacimenti in volgare, che dimostrano la penetrazione delle opere boccacciane nella cultura dei più giovani, i quali – dopo aver letto avidamente le opere giovanili del Certaldese – si dirigono piuttosto sulle tematiche letterarie e linguistiche del *Decameron*. Dopo le lodi del Magnifico e del Poliziano, saranno le tesi bembiane sui modelli della lingua volgare a fare

* Jelen tanulmány megjelentetése a TÁMOP 4. 2. 2. B - 10/1 - 2010 - 0018 számú projekt támogatásával valósult meg.

¹ Per un quadro esaustivo si veda, oltre ai capitoli relativi nelle maggiori monografie, l'accurata summa di V. Branca, *La fortuna letteraria e critica*, in: ID., *Boccaccio*, in: AA.VV., *Dizionario critico della letteratura italiana* (dir. da V. Branca), *I volume (A-COL)*, Torino 1986, 355-361.

della silloge narrativa di Boccaccio un testo esemplare: se infatti il modello (massimo, implicitamente irraggiungibile ma esplicitamente emulabile) della lingua poetica è la produzione petrarchesca condensata nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, una volta accantonati i facili pregiudizi nei confronti della *letteratura amena*, si promuove il *Decameron* a modello della prosa, e quindi nel Boccaccio, prima d'allora considerato nella sua *facies* di poeta dotto e preumanista, viene (ri)scoperto lo scrittore volgare, che anche grazie a questa fortuna critica, trova un riscontro nella possente macchina della diffusione libraria a stampa, che ne premia il successo con numerosissime edizioni, dopo la prima del 1470. Il vero successo è però quello *ipertestuale*, che proprio nel secolo di grande fioritura della letteratura in volgare, vede una continua citazione di figure, modelli, spunti narrativi nelle opere di Pulci, Boiardo, Ariosto, in qualche modo influenzando la rinascita stessa della scrittura drammatica e la tipica struttura *a cornice* tanto in voga nella trattatistica del Cinquecento. Questa importanza del *Decameron*, che con l'avanzare dei secoli diviene sempre più fortemente *l'opera* di Boccaccio, porta alla straordinaria (in senso più che altro etimologico) stagione controriformistica, durante la quale la versione sino a quel tempo vulgata viene *purgata* (o per meglio dire *corretta*, nella nota edizione del 1573) proprio per salvare questo testo esemplare – in virtù della sua importanza linguistica – dalla totale scomparsa², avviando nello stesso tempo la cosiddetta *rassettatura* delle sue strutture morfologiche e sintattiche, in rispondenza a delle superiori *regole* che toccavano anche l'aspetto formale del testo. Si dovrà passare per il Seicento, secolo della rivolta all'*assolutismo* linguistico e letterario boccacciano, per giungere a un rinnovamento, nel secolo dei Lumi, della linea critica sul *Decameron*, che vuole esaltare la *storicità* delle novelle e rivalutare la congerie morale dell'autore, sino ad allora troppo criticata anche dagli ambiti squisitamente letterari: al dibattito sui valori linguistici dell'opera partecipano poi le migliori penne del tempo, Muratori, Bettinelli, Baretti e i fratelli Verri.

Il secolo successivo decreta finalmente un più diffuso interesse all'opera completa del Boccaccio, riconsiderando quindi il *Decameron* alla luce di un più complesso disegno letterario, in qualche modo come il momento conclusivo, la massima espressione di una intensissima esperienza artistica che riassume in sé una serie di notevoli correnti culturali e popolari. Importante è il lavoro sulle *fonti*, del resto già cominciato dall'erudizione tardo-secentesca, a cui si accosta, su una linea ben più appariscente nel corso della formazione della critica letteraria nazionale, un interesse più evidentemente letterario, manifestato da Foscolo attraverso i romantici, fino a De Sanctis e Carducci. I due ultimi sono i più accesi nell'accostamento, in contrasto del *Decameron* alla *Commedia* dantesca,

² V. Giovanni Boccaccio. *Il Decameron. Alla sua vera lezione ridotto dal cavalier Lionardo Salviati*. Vinezia, appresso di Filippo et Jacopo Giunti e fratelli, 1582. Uno degli episodi più celebri di riscrittura è quello relativo al *Decameron* di Boccaccio, "emendato" una prima volta nel 1573 dal monaco benedettino Vincenzo Borghini sulla base delle direttive romane, le quali imponevano che *per niun modo si parli in male o scandalo de' preti, frati, abati, abatesse, piovani, provosti, vescovi o altre cose sacre: ma si mutin li nomi e si faccia per altro modo che parrà meglio*. L'edizione del Borghini venne sostituita nel 1582 da un'altra ben più pesantemente espurgata a cura di Lionardo Salviati che un contemporaneo definì "pubblico e notorio assassino" del Boccaccio.

Gli interventi del Salviati sono tali da stravolgere il senso del testo originale e a volte da renderlo persino incomprensibile, come nella decima novella della terza giornata, dove il Salviati tenta di giustificarsi con questa nota: *Si lasciano questi fragmenti per salvare più parole e più modi di favellare che si può*.

fino a creare un binomio imprescindibile, che di volta in volta si colora di accenti critici continuamente di ritorno nella critica successiva: *l'umana commedia* si oppone alla *divina*, la summa dantesca, trionfo del divino, è il rovescio dell'opera boccacciana in cui si legge soltanto di paganesimo e corruzione, e così via. La lettura desanctisiana è importante anche per aver colto il disegno unitario dell'opera boccacciana, anche se spesso il critico meridionale non comprende appieno la complessità degli accenti tragici di alcune novelle (soprattutto della quarta giornata), calcando la mano soprattutto sui toni realistici, sugli spunti sensuali e umoristici dell'opera. La fine dell'Ottocento, insomma, decreta un giudizio di apprezzamento del valore letterario del *Decameron*, pur etichettandolo a raccolta di racconti dominati dalla sensualità, dall'umorismo e da una gaiezza che contrastano con l'immagine schematica del Medio Evo che quest'opera si lascia alle spalle, alla stessa maniera della pestilenza a cui sopravvivono i giovani della brigata. Una volta "cristallizzata" l'opera maggiore, viene finalmente riletto il Boccaccio dotto e umanista, studiosi quali il Burckhardt e il De Nolhac, nonché il nostro Sabbadini, ne esaltano il tentativo di collegare al mondo medievale la cultura classica, proprio in virtù dell'enorme lavoro di *tradizione* che il Boccaccio utilizza anche per meglio strutturare la sua opera maggiore. Con Parodi³, all'inizio del Novecento, si manifestano chiare tre tipiche tendenze della critica del nuovo secolo: le opere giovanili non sono più indagate per collegarle alle vicende biografiche dell'autore, ma per cogliere quello svolgimento artistico che culmina nel *Decameron*; la prosa boccacciana viene considerata nel più ampio ambito dell'evoluzione tipologica della prosa italiana; la vena realistica del *Decameron* non esclude un mondo esteticamente raffinato, non è unica chiave di lettura. Benedetto Croce supera le posizioni univoche del dettato desanctisiano, per approdare alla esclusione del giudizio etico, e dichiarare il valore poetico del *Decameron*: dalle critiche crociane, che ingenerano un vero e proprio rinnovamento della considerazione estetica, fra le due guerre mondiali si ritorna a discutere soprattutto dell'unità artistica della raccolta di novelle, e del rapporto delle opere minori con la maggiore, ma soprattutto si intensificano i tentativi di presentarla in seno ad un programmatico commento. Il primo commentatore è Attilio Momigliano, che si distacca dalla considerazione *accademica* (il *Decameron* è un'opera sublime da ammirare nella sua fissità di capolavoro letterario e di fonte linguistico-espressiva), ma ne considera l'attualità continua, la capacità di esprimere problemi e sensibilità al di là dell'esaltazione della sensualità, ma bensì nel suo continuo appassionarsi agli interessi umani più disparati. Il Bosco parte alla ricerca del *poema dell'intelligenza*, e lo ritrova nella sua analisi dei motivi contenutistici dell'opera, in cui è notevole la scala di sfumature dall'intelligenza all'astuzia, dalla generosità alla scaltra furberia. Questi due commenti danno la stura a una serie di opere che in qualche modo ad essi si rifanno, considerando sempre una chiave di lettura o nell'unità strutturale-ideologica (Neri) o nello sforzo di stabilire un'armonia tra narratore ed eroe della cultura (Sapegno), ovvero nella qualità di poema vario e appassionato della spregiudicatezza e della saviezza (Petronio). A partire dagli anni Cinquanta, e poi via via per vari decenni, appare sempre più importante la riflessione portata avanti dallo studioso che ancora oggi consideriamo *l'editore* dell'opera boccacciana: Vittore Branca propone una interpretazione del Boccaccio e del suo capolavoro aderente alla realtà civile del suo tempo, alla sostanza delle sue esperienze umane, una commedia umana

³ G. Parodi, *Lingua e letteratura*, Venezia 1957.

dell'autunno del Medio Evo in Italia, un'epopea della classe allora affermatasi come classe dirigente, quella dei mercanti e in generale dei borghesi dei Comuni italiani. Questa interpretazione avviene dunque nella concretezza e nella verità della vita del primo Trecento considerato nella sua totalità, seguendo il gioco vitale delle forze storiche e sociali in atto, delle strutture e delle espressioni letterarie in cui quel gioco si riflette. Nel suo *Boccaccio medievale*, Branca ci offre una serie di spunti che polemicamente chiosano quella *medievalità* ricordata nel titolo, e che derivano dalla sua appassionata ricerca filologica sulle testimonianze manoscritte indagate per la prima volta tra il 1950 e il 1956. Accanto all'interesse dimostrato nelle edizioni e nei commenti dal Branca, abbiamo un vero esercito di critici, la cui opera tende a scandagliare tutta la produzione boccacciana: Padoan, Scaglione, Billanovich, Segre, Marti, Getto, Balduino, ma anche *stranieri* come Sklovskij e Todorov, per citare i più noti nell'ambito della critica letteraria mondiale. La fine del Novecento e i primi anni del nuovo millennio hanno portato a nuove monografie, tra le quali ricorderemo quelle di Tateo, Surdich e soprattutto Battaglia Ricci, a conferma del mai sopito interesse per questo autore, che del resto ebbe una insospettabile vivacità di influssi proprio nel cinema, con luci e ombre che fecero di Boccaccio una vera *icona* della cinematografia *media* degli anni Settanta.

Dalle parole alle immagini: Boccaccio al cinema

Era il lontano 1973, e sulle prestigiose pagine degli *Studi sul Boccaccio*, diretti dal compianto Vittore Branca, l'annalista infaticabile del cinema italiano Giovanni Grazzini pubblicava uno schizzo rapido e divertito (*Il Boccaccio sullo schermo? È un invitar la lepre a correre.*⁴), ma non esente da accenti di amarezza, sul "fenomeno" che vedeva il nome, le opere, l'eredità di Boccaccio, letteralmente "spiacicati o spalmati" sullo schermo di quei primi anni Settanta: al di là dell'indiscutibile valore letterario del *Decameron*, il critico partiva da constatazioni di ordine meramente pratico, osservando come "qualunque regista che sopperisca col mestiere alla mancanza d'ingegno creativo saprà portare sullo schermo una novella del Boccaccio"⁵, sottolineando come la ricchezza di temi, ambientazioni, spunti scenici e drammatici dell'opera boccacciana, più che esser valorizzata, venga pregiudicata dalla svilizzazione nel banale, nell'ovvio, "se finisce nelle mani di rozzi artigiani della celluloida"⁶. Siamo appena a ridosso dell'esperimento pasoliniano del *Decamerone* (1971), un film che s'intravede soltanto nella messe di titoli "decamerotici" che proprio tra il 1969 ed il 1972 resero più che attuale la riflessione di Grazzini. Dopo una serie di "antenati" del genere, film appartenenti alle gloriose sperimentazioni del muto⁷, oppure esperimenti di medio livello che sfruttavano soprattutto le atmosfere sentimentali o l'ascendente che i film in costume cominciavano ad esercitare sul pubblico⁸, appare nel 1965 *Una vergine per il principe* diretto da Pasquale

⁴ G. Grazzini, *Boccaccio sullo schermo*, in "Studi sul Boccaccio", VII, 1973, 369.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Decamerone* di Giovanni Righelli (1912), *Boccaccio* di Michael Curtiz (1920), *Il Decamerone* (Ars Fiorentina Film, 1921), *Decameron nights* o *Dekameron-Nächte* di Herbert Wilcox, con Lionel Barrymore (1924), *Boccaccasca* di Alfredo De Antoni (1928).

⁸ *Boccaccio* o *Liebesgeschichten von Boccaccio* di Herbert Maisch (1935), *Boccaccio* di Marcello Albani, con Clara Calamai (1940), *Lattjo med Boccaccio* di Gösta Bernhard (1949), *Decameron Nights* di Hugo Fregonese (1953)

Festa Campanile, con attori del calibro di Vittorio Gassman, Virna Lisi, Philippe Leroy (ed un'altra trentina, da Tino Buazzelli a Vittorio Caprioli, da Maria Grazia Buccella a Paola Borboni) e lo stesso anno esce *L'armata Brancaleone*, diretto da Mario Monicelli⁹: l'industria cinematografica nazionale dimostra sempre maggiore interesse per un Medioevo ben poco definito cronologicamente, tutt'altro che monolitico e soprattutto distante le mille miglia dalla complessa lettura bergmaniana (il *Settimo sigillo* è del 1956), un evo medio di cui si ammirano le componenti avventurosa ed erotica, dopo le abbondanti libagioni di eroismo privilegiate dal cinema degli anni Trenta e Quaranta. Al filone spettacolare (non solo americano) che approfitta della rivisitazione delle antichità greche, romane o egizie, scaltri registi italiani oppongono un cinema fatto di erotismo e salacità: a garantire il facile successo presso il pubblico medio-basso, abituato ai volti della commedia all'italiana che alla fine degli anni Sessanta deve fare i conti con una inevitabile decadenza, sarà proprio il nome di Boccaccio¹⁰, alternato a quello della sua opera, o di altri autori che ad esso vengono avvicinati (pensiamo all'Aretino, a Masuccio Salernitano), così da disorientare chi voglia oggi accostarsi al filone "boccacesco" per considerarne gli addentellati veri e propri con quella che "pare" esserne la fonte di ispirazione. Come abbiamo detto, in pochi anni è tutto un fiorire di film e filmetti che sembrano imitarsi nella fattura dozzinale e frettolosa, come del resto appare evidente sia dalla loro capacità di proliferare, che da quella di passare velocissimi per restare confinati nella poco gloriosa cornice del cinema di serie B: ci sembra utile ricordare una sequenza di titoli (soltanto quelli che contengono almeno un riferimento nominale a Boccaccio o al suo *Centonovelle*) che daranno il senso, quasi vertiginoso, di questa strana produzione: *Decameron '69* di Bernard Clares ed altri (1969), *La più allegra storia del Decamerone* (in realtà *Siegfried und das sagenhafte Leibesleben der Nibelungen*) di David Friedman e Adrian Hoven (1971), *Boccaccio* di Bruno Corbucci (1972), *Le calde notti del Decameron* di Gian Paolo Callegari (1972), *Decameron n. 2. Le altre novelle del Boccaccio* di Mino Guerrini (1972), *Decameron n. 3* di Italo Alfaro (1972), *Decameron n. 4. Le più belle novelle di Boccaccio* di Paul Maxwell *alias* Paolo Bianchini (1972), *Decameron proibitissimo. Boccaccio mio stette zitto* di Marino Girolami (1972), *Decamerone '300* di Mauro Stefani *alias* Renato Savino (1972), *Decamerone proibito* di Carlo Infascelli (1972), *Decameroticus* di Giuliano Biagetti, Pier Giorgio Ferretti (1972), *Metti lo diavolo tuo ne lo mio inferno* di Bitto Albertini (1972), *Beffe, licenze et amori del Decamerone segreto* di Walter Pisani (1973), *E continuavano a mettere lo diavolo ne lo inferno* di Albert Al *alias* Bitto Albertini (1973)! In realtà, se escludiamo la prova pasoliniana che merita un discorso a parte, l'unico film di genuina ispirazione intellettuale, che del marchio di fabbrica "Boccaccio" non faccia un espediente pecoreccio, è quello dell'ungherese Miklós Jancsó, conosciuto in Italia come *Il cuore del tiranno* (1981), ma in realtà intitolato *A zsárnok szíve, avagy: Boccaccio Magyarországon*, cioè *Il cuore del tiranno, ovvero Boccaccio in Ungheria*: per il resto, non possiamo che rimanere sconcertati davanti alla

⁹ È naturale che lo stesso Gassman abbia riconosciuto la differenza notevole tra i due film, ponendoli il primo nel novero dei "film dichiaratamente commerciali", il secondo in quello dei "film originali", perché *Brancaleone* rappresentava "un ritorno alla chiave espressionistica teatrale" (J. A. Gili, *Intervista a Vittorio Gassman*, in: Id., *Arrivano i mostri. I volti della commedia italiana*, Cappelli, Bologna 1980, 42).

¹⁰ Che infatti nel 1962 darà il titolo ad una pellicola ad episodi, *Boccaccio 70*, che – apparentemente – nulla ha a che vedere con la novellistica del Certaldese, o con la sua figura di intellettuale.

proliferazione di questi *decameronidi*, che testimoniano comunque l'interesse per un filone che la lettura di Pier Paolo Pasolini avrebbe potuto portare a ben altri risultati.

Il giudizio espresso a tale proposito da Grazzini è più negativo che positivo, quasi venisse imputato all'autore della *Trilogia della vita* di aver creato un pericoloso precedente che avrebbe portato, dal *cult* al *trash*, o piuttosto ad una pericolosa promiscuità dei due elementi:

Come Pasolini sia arrivato al Decamerone, per nausea degli intellettualismi, del culturalismo e del rivoluzionarismo salottiero, perciò, si comprende. Un po' meno come egli non abbia valutato il rischio di confondersi con i molti autori di «commedie all'italiana» che hanno infestato il nostro cinema con film a episodi, appunto boccacceschi, tutti tessuti di avventure piccanti e scurrili. Probabilmente Pasolini, tenendosi a uno stile medio, soltanto nella qualità formale discosto da quello dei colleghi meno colti, ha fatto troppo affidamento sulle sue virtù di evocatore di ambienti e di inventore di attori. Il restare fedele al Boccaccio ha fatto sì che l'accurata cornice spettacolare e gli eleganti elementi decorativi non bastassero a togliere alle novelle quel sapore licenzioso che nel testo scritto è sublimato dall'immaginazione e invece il cinema, con la sua immediata concretezza visiva, talvolta accentua sino all'osceno.¹¹

Lo spessore intellettuale di Pasolini e la sua attenzione agli aspetti veramente filologici dell'analisi di un confronto tra testo scritto e testo girato nelle loro problematiche relazioni con il testo originale, se da una parte sminuiscono la gravità delle preoccupazioni di Grazzini, ci confortano a vedere quest'opera come l'unica e vera lettura "critica" dell'opera boccacciana che sia stata portata sullo schermo¹², e da questo punto di vista riferimento illustre – e spesso involontario – di una mentalità filmica che travalica i limiti del genere (commedia in costume, dai contenuti più o meno erotici) o delle intenzioni degli autori: in una recente analisi, Simone Villani è giunto ad assimilare il meccanismo di "ingresso nella parte" presente nell'episodio di Ser Ciappelletto alla variante dello stesso meccanismo nella vicenda narrata in *Schindler's List* di Steven Spielberg:

Abitano i due estremi del testo due personaggi affatto antitetici e privi di qualunque relazione possibile, se non fossero la stessa persona: all'inizio c'è un uomo che compra una fabbrica confiscata agli ebrei con danaro che ha estorto ad altri ebrei segregati dai nazisti e, per finire, fa uso esclusivo dell'economicissima manodopera ebraica, pagandone gli stipendi direttamente alle SS; alla fine c'è una persona che piange per non aver venduto anche l'automobile per salvare qualche vita in più.¹³

Affascinati da questa interpretazione, non possiamo che ricavarne uno stimolo ulteriore a considerare come il lavoro di elaborazione e di "critica" portato avanti da Pasolini, abbia ristretto il campo della lettura stessa del *Decameron*, privilegiandone quegli aspetti "popolari" che il regista sentiva più vicini o interessanti: l'immediatezza del dialogo, esemplificata anche dalla scelta spiazzante della lingua napoletana, proietta i

¹¹ Grazzini, *cit.*, 371.

¹² Si veda a questo proposito l'interessante monografia di Simone Villani, che anche dal punto di vista narratologico si sofferma su tali questioni (S. Villani, *Il Decameron allo specchio. Il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Donzelli, Roma 2004).

¹³ S. Villani, *cit.*, 48.

personaggi pasoliniani in una dimensione di coralità che conserva la traccia dell'intenzione boccacciana. Pensiamo soprattutto a quegli elementi di identificazione del mondo comunale che Vittore Branca riteneva responsabili della *contemporaneizzazione storica*, o all'espressivismo linguistico che parimenti è alla base della *contemporaneizzazione* nell'ambientamento delle azioni¹⁴: sono elementi che, dopo la prova pasoliniana, si affermano soprattutto in alcuni "mostri" che raccolgono il testimone di quella municipalità media che ritroviamo nei bozzetti scherzosi di due film di Mario Monicelli, *Amici miei* (1975) e *Amici miei atto II* (1982), dove siamo addirittura alla rievocazione dei maestri della beffa (Maso del Saggio, Bruno, Buffalmacco) intrisa di toscanità; oppure nella narrazione davvero di stampo decameroniano del felliniano *Amarcord* (1973), che utilizza una cornice per inserire, nella storia personale di un adolescente, una serie di aneddoti spesso per nulla correlati al protagonista, a differenza di quanto era avvenuto ne *I vitelloni* (1953), dove invece la cornice era "organica" ed indivisibile dalle singole storie individuali della "brigata". Ma non possiamo evitare di richiamare l'attenzione dei critici su un parallelo ben più evidente, tra la cornice del *Decameron* e la vicenda che Marco Ferreri mette al centro della sua *Grande abbuffata* (1973), che per l'ambientazione saremmo inclini a definire *tout court* pantagruelica: la presenza della morte, sottintesa al clima truculentamente ghiottesco dell'abbuffata di cibo e sesso dell'allegra brigata riunitasi in volontario isolamento nella villa avvolta dalle sinistre brume, è solo uno dei richiami a quella *peste nera* che Ferreri doveva identificare con il comodo recinto del conformismo. Rileggiamo quel passo della *Introduzione* alla prima giornata che riferisce le diverse modalità di reagire alla pestilenza:

E erano alcuni, li quali avvisavano che il viver moderatamente e li guardarsi da ogni superfluità avesse molto a così fatto accidente resistere: e fatta lor brigata, da ogni altro separati viveano, e in quelle case ricogliendosi e racchiudendosi, dove niuno infermo fosse e da viver meglio, dilicatissimi cibi e ottimi vini temperatissimamente usando e ogni lussuria fuggendo, senza lasciarsi parlare a alcuno o volere di fuori, di morte o d'infermi, alcuna novella sentire, con suoni e con quegli piaceri che aver poteano *si dimoravano*. Altri, in contraria opinion tratti, affermavano *il bere assai e il godere e l'andar cantando a torno e sollazzando e il sodisfare d'ogni cosa all'appetito che si potesse e di ciò che avveniva ridersi e beffarsi esser medicina certissima a tanto male*: e così come il dicevano li mettevano in opera a lor potere, il giorno e la notte ora a quella taverna ora a quella altra andando, bevendo senza modo e senza misura, e molto più ciò per l'altrui case facendo, solamente che cose vi sentissero che lor venissero a grado o in piacere.¹⁵

Ci accorgeremo che la logica evenenziale del film di Ferreri si richiama quasi alla lettera ad una combinazione dei segmenti più importanti che caratterizzano il comportamento umano di fronte alla calamità, alla minaccia di estinzione non soltanto dell'individuo come tale, ma della società stessa quale era venuta evolvendosi nel corso di una vera e propria rivoluzione dei costumi.

¹⁴ Si vedano i *Tre nuovi studi sui procedimenti narrativi nel Decameron* in V. Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Sansoni, Firenze 1996, 333-377.

¹⁵ Per questa e le citazioni di seguito ci si attiene alla *editio* di Branca: Giovanni Boccaccio, *Decameron* (a cura di Vittore Branca), Torino, 1996 (I, intr., 20-21, corsivi di chi scrive).

Quello che ci sembra più importante, dunque, nella eredità che – al di là delle categorie di *cult* e *trash* – il *Decameron* ha lasciato al cinema italiano (e mondiale) nell’ottica delle tecniche di narrazione, è sicuramente il meccanismo della *cornice*: non dimentichiamo che il cinematografo, nato come esperimento di riproduzione del movimento (di persone e cose), ha dovuto attraversare, nella sua lunga storia, numerose stazioni importanti proprio per la evoluzione di temi e linguaggi espressivi, e che il passaggio dal “semplice adattamento” dei testi teatrali ad una presa di coscienza dell’importanza della sceneggiatura come prodotto autonomo, deve essere necessariamente avvenuto mediante la considerazione dei vantaggi apportati da coraggiose scelte narrative. Da un lato, dunque, troviamo la *storia singola*, il tracciato espressivo che guida lo spettatore dall’inizio alla fine di un racconto, dall’altro la combinazione di *episodi* e *cornice*, tentativo che testimonia da una parte la coscienza di avere di fronte un pubblico più esigente, dall’altra il coraggio del cineasta o del/dei regista/i, di proporre vari segmenti narrativi, uniti sovente da un filo conduttore di varia natura, che può addirittura limitarsi a quanto suggerito dal titolo del film. Pensiamo al caso de *I mostri* (1963), uno dei film ad episodi più fortunati nella storia della commedia all’italiana (sappiamo che *I nuovi mostri* non ebbe il successo di pubblico e critica del primo), che proprio alla maniera del *Decameron* è fatto di aneddoti di varia lunghezza, pur privilegiando la *narratio brevis*, la battuta rapida e sorprendente¹⁶. Il fatto, poi, che i film ad episodi siano costituiti da singole opere di vari registi (nella fattispecie Age e Scarpelli, Elio Petri, Dino Risi, Ettore Scola, Ruggero Maccari), ci richiama chiaramente alla struttura della giornata decameroniana, alla varietà introdotta dalla presenza di narratori ognuno caratterizzato da un determinato modo di vedere la realtà e di raccontarla. La caratterizzazione veloce e incisiva di personaggi “mostruosi”, ovvero singolari, da mostrare a dito (se pensiamo al senso etimologico della parola), la scelta volutamente satirica e grottesca dei temi incaricati di ritrarre le brutture dell’Italia del boom economico, sono altri e notevoli indizi della parentela di quest’opera cinematografica con il *Decameron*, nella stessa idea di partenza (boom economico del comune trecentesco vs. pandemia annientatrice di bellezza e moralità nell’opera letteraria, boom economico italiano vs. immoralità e mostruosità nel film) e nelle espressioni singole: pensiamo alla critica della vanità dei religiosi (nell’episodio *Il testamento di Francesco*), della cecità dei mariti ingannati dalle mogli sotto i loro occhi (*L’oppio dei popoli*), del comportamento degli uomini di potere (*La giornata dell’onorevole*) alla straordinaria invenzione di *Latin lovers* che riprende il motivo della stigmatizzazione divertita dell’omosessualità, e ci convinceremo di quanto sia permeato dell’opera boccacciana in questo piccolo capolavoro della nostra commedia degli anni Sessanta. Non è un caso che, alla maniera di non poche novelle del *Decameron*, questa prova cinematografica, pur rifiutando nettamente di inserirsi nel solco del cinema dialettale, sia colorata di inflessioni regionali, di cadenze allusive, che testimoniano quelle scelte narrative più fortemente legate alla “mostruosità”, rispetto agli episodi in cui campeggia l’italiano standard¹⁷.

¹⁶ Non abbiamo, infatti, episodi che potrebbero uguagliare novelle di ampia durata.

¹⁷ Per fare un esempio basterà confrontare tre episodi come *Il sacrificio*, *Come un padre* e *La musa*: mentre nel primo l’ambiente raffinato dell’alta borghesia cittadina rimane costantemente legato alla scelta di un italiano neutro, standard-capitolino, nel secondo tra l’esperta donna di mondo che aggiudica il premio letterario al giovane (e incolto) scrittore e il giovane stesso, si alza la barriera di

In questa breve carrellata abbiamo voluto illustrare, per dare un'idea di come quasi inconsciamente l'opera di Boccaccio abbia continuato ad essere produttiva nella cultura italiana contemporanea, alcuni punti di contatto tra una delle opere più importanti della nostra letteratura, e la cinematografia italiana degli anni Sessanta e Settanta: non è affatto scontato che questi paralleli debbano limitarsi a film di contenuto umoristico o erotico – come si può riscontrare nel caso del film di Jancsó, una produzione italo-ungherese –, se pensiamo che proprio il tema dell'orrido trattato in alcune delle novelle della quarta giornata del *Decameron* (la novella del cuore mangiato, la storia di Lisabetta da Messina), filtrato attraverso le innovazioni apportate da alcuni autori della tragedia del '500, può essere alla base del "genere" *horror* che la cinematografia italiana ben rappresenta con una produzione autonoma e di tutto rispetto. Siamo convinti pertanto che proprio per l'adozione di meccanismi narrativi, di soluzioni espressive, di forme e strutture ben identificabili nella nostra tradizione culturale, il debito di sceneggiatori e registi (ed anche – in maniera indiretta – del pubblico italiano) nei confronti di Boccaccio sia considerevole, che si parli di *cult* o *trash*, e che queste categorie siano in qualche modo connesse fra loro, capaci di integrarsi e di essere in osmosi, attraverso le permeabilissime e cangianti membrane del (buon) gusto. Ma forse ancora più attuale è la questione dell'espressione linguistica del *Decameron*, del modello di prosa che diviene anche registro della situazione complessa di convivenza di volgari dall'Italia del Trecento a quella attuale.

Il *Decameron* e la questione del modello linguistico: castoni vernacoli ed equivoci lessicali al limite del plurilinguismo

«Nel tempo della scuola il Sig. Maestro parlerà sempre in buon linguaggio toscano, ed obbligherà gli scolari a parlar così»¹⁸: questa norma, citata da Nicola De Blasi nel suo saggio su *L'italiano nella scuola* e fatta risalire alla fine del secolo diciottesimo, sembra ricordarci quanto dovesse esser poco abituale che persino nel tempio della istruzione linguistica, nella scuola, gli insegnanti parlassero continuamente in *buon linguaggio toscano*, dunque nel volgare che ufficialmente ed ufficiosamente costituiva la base necessaria ed indispensabile per poter accedere alla conoscenza dello scibile anche in molti degli Stati dell'Italia preunitaria. La raccomandazione ha poi avuto vita lunga, se pensiamo che tra le due guerre mondiali la politica culturale del regime mussoliniano ha tentato in ogni modo di inibire l'uso del dialetto nelle espressioni ufficiali (pubbliche, vistose) della cultura (pensiamo al teatro, ad esempio, ed alle operazioni di *epurazione* condotte nei confronti della produzione napoletana, di grande successo su scala nazionale), e che la storia economica e politica dell'Italia del secondo dopoguerra ha creato una barriera nei confronti di alcune espressioni *devianti* da una norma standard dell'italiano medio: dalla prospettiva del secolo e mezzo che ci divide dal periodo dell'annessione, certo è che la creazione dello stato unitario si pose l'imperativo di supportare in ogni modo l'espansione dell'italofonia, come dice De Mauro, *intesa almeno come potenzialità d'uso, se non come uso effettivo della lingua*.¹⁹

una opposizione di dantesca memoria, quella di toscano vs. pugliese; ed infine, nel terzo episodio, la gelosia di Lando Buzzanca viene quasi lapalissianamente esemplificata dal suo accento siculo!

¹⁸N. De Blasi, *L'italiano nella scuola*, In: Luca Serianni e Pietro Trifone (dir.), *Storia della lingua italiana. Volume primo. I luoghi della codificazione*, Torino 1993, 403.

¹⁹T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari 1993, 127.

Non vogliamo adesso addentrarci nelle ragioni e negli effetti sociali che hanno portato, neanche tanto tempo fa, a una stabilizzazione di una varietà standard dell'italiano a discapito della trasmissione dei dialetti, ma piuttosto desideriamo cercare nella scrittura letteraria i riferimenti a questa difficile convivenza, spesso risolta nell'ironia che diremo delle *parlate ridicole*: se è vero che la letteratura moderna ha accolto con grande benevolenza gli esperimenti del plurilinguismo, come si comporta la letteratura precedente quando questo fenomeno non è parte integrante di un progetto stilistico?

Padre Dante non sarebbe forse d'accordo con la definizione assai blanda di *parlata ridicola*, in quanto che nel primo libro (XI-XV) del *De Vulgari Eloquentia*, accingendosi ad illustrare le varietà di volgari presenti in Italia, più di una volta si lancia in critiche ben più mordenti nei confronti di quelle parlate che non collimano con le sue aspettative *fonomorfolologiche*: abbondano, in questi casi, espressioni di grande violenza argomentativa, che tradiscono una animosità speciale nel condannare la mancata *rotondità* del *modus loquendi* degli Appuli o dei Romani, o di altri parlanti, come negli esempi seguenti:

Dicimus igitur Romanorum non vulgare, sed potius tristiloquium,
ytalorum vulgarium omnium esse turpissimum (DVE, XI, 2)²⁰

...Aquilegienses et Ystrianos cribremus, qui Ces fas-tu? Crudeliter
accentuando eructuant... (DVE, XI, 6)²¹

Sardos etiam (...) eiciamus, quoniam soli sine proprio vulgari esse
videntur, gramaticam tamquam simie homines imitantes... (DVE, XI, 7)²²

Apuli quoque vel sui acerbitate vel finitimorum suorum contiguitate,
qui Romani et Marchiani sunt, turpiter barbarizant... (DVE: XII, 7)²³

Questa animosità appare giustificata soltanto dalle premesse dantesche, per cui il linguaggio è dono divino, e quindi si configura come uno dei tratti distintivi più significativi per l'attestazione della nobiltà della specie discesa da Adamo, rispetto al resto delle creature. La critica si pone inoltre come *appendice* ad un discorso teorico e generale sulla lingua, dunque vuole massimalizzare una tensione selettiva che per l'autore è parte integrante del fine propositivo della sua opera: ben altro discorso è quello di Giovanni Boccaccio, che in più di un luogo del suo *Decameron* ha utilizzato il procedimento dantesco per muovere una critica diretta alla municipalità o alla comunità rappresentata da una *parlata*, in quel luogo palesemente *ridicolizzata*! Nell'opera-chiave

²⁰ "Dico infatti che quello dei romani non è un volgare ma un turpiloquio, certo la lingua più brutta tra tutte quelle d'Italia" (trad. di V. Coletti, anche di seguito per le citazioni dal DVE: Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, Milano 1991).

²¹ "... setacciamo Aquileiesi e Istriani che *Ces fas-tu?* Eruttano con pronuncia crudissima..."

²² "Mettiamo fuori anche i Sardi (...) perché sono gli unici che non paiono avere un volgare proprio ed imitano la grammatica, come le scimmie l'uomo ..."

²³ "Gli Apuli, dal canto loro, o per loro durezza o per la vicinanza di confinanti come i Romani e i Marchigiani, parlano in modo orribile..."

della letteratura mezzana²⁴, in cui Boccaccio tende a *sorvegliare* massimamente il suo volgare, all'attenzione del lettore si presentano, inseriti in particolari situazioni comunicative, vividi inserti di altri volgari, che sono anche, talvolta, riproduzione del parlato degli incolti o dei semicolti, che stridono – anche per la loro unicità – con la maggioranza fiorentina e con i registri solitamente adottati per le soluzioni narrative del testo globale.

Pensiamo alle figure di Chichibio (VI, 4) e di Madonna Lisetta (IV, 2), che indubbiamente sono *marchiati* dalla loro provenienza geografica (la causticità di Boccaccio nei confronti dei Veneziani e dei Veneti non esclude un astio – narrato – non meno intenso verso marchigiani o senesi) e che nel loro modo di parlare, ovvero nel loro modo di porgere il discorso (per questo utilizziamo il termine *parlata*) si rendono ridicoli, già soltanto per l'intonazione *balorda* di frasi come *mo vedi vu?* (IV, 2, 43) o *voi non l'avri da mi* (VI, 4, 8). La critica dell'autore parte in effetti da un attacco generalizzato verso il luogo di provenienza del personaggio da porre sotto una luce negativa (*Vinegia, d'ogni bruttura ricevitrice* (IV, 2, 8)) per spostarsi verso le caratteristiche morali ed intellettive della *persona* stessa (*una giovane donna bamba e sciocca* (IV, 2, 12)) che viene inoltre connotata nel discorso stesso da un accento particolare in cui alla pochezza intellettuale si aggiunge il ridicolo delle espressioni *cantate*, tipicizzate da una naturalezza espressiva che diventa, nel determinato contesto, scompostezza verbale, mugugno inintelligibile, espressione formulare sciocca almeno quanto chi la proferisce. Se Boccaccio non aveva disdegnato, infatti, di comporre una lettera in *napoletano*, cedendo al gusto di cimentarsi in un linguaggio carico di suggestioni anche autobiografiche, la presenza di questi *castoni vernacoli* in alcune sue novelle (perché mai Andreuccio non parla Perugino, perché i napoletani che gli si affollano intorno non parlano napoletano?) ha sicuramente il compito di sottolineare un giudizio morale che si estrinseca attraverso la ridicolizzazione della parlata, raggiungendo l'apice di un procedimento onnicomprensivo. Similmente avrebbe proceduto il Sacchetti, riproducendo anche voci di volgari stranieri:

– *Lascia parlare moi, che mala meschianza vi don Doi!*²⁵

– *Za, famiglia, pigliate costui! Piglia za e piglia là!*²⁶

– *O barba, e che giuoco è questo?*(...)

– *A mi che fa?*(...)

– *E che fa a mi?*²⁷,

in questo modo accentuando l'incisività del dialogo nel tessuto narrativo, movimentandone i segmenti, caratterizzando anche visivamente la diversità di alcuni personaggi.

Anora una volta, però, dobbiamo ricordare che l'inserzione di questi *momenti* che deviano dalla norma linguistica presente dell'opera, non vuole anche significare una

²⁴ Secondo la formulazione alla base di Francesco Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna 1990.

²⁵ Franco Sacchetti, *Il trecentonovelle* (a cura di Antonio Lanza), Firenze 1984, 57.

²⁶ Franco Sacchetti, *Il trecentonovelle* (a cura di Antonio Lanza), Firenze 1984, 99.

²⁷ Franco Sacchetti, *Il trecentonovelle* (a cura di Antonio Lanza), Firenze 1984, 135.

distanza tale da giustificare l'incomprensione del messaggio: semmai, il messaggio di per sé assume un valore *sociale* ridotto rispetto a quello fornito da chi, invece, riesce ad esprimersi secondo la norma. In definitiva, il castone vernacolo esprime una diversità che rispetto al modello indica una svalutazione delle caratteristiche intellettive del parlante: quando poi ci troviamo di fronte ad un parlante che utilizza lo stesso modello, ma che non dispone delle caratteristiche intellettive per fronteggiare la plurisemanticità del discorso, la *parlata ridicola* viene ad assumere peculiarità ben diverse. Boccaccio parte dal presupposto (chiarissimo ad alcuni suoi personaggi maestri dell'arte retorica) che la soglia di comprensione dei semicolti e degli stupidi spesso riesca a trovare un punto di incontro: prova ne sia il meraviglioso sproloquio di Bentivoglia del Mazzo, marito della Belcolore, come distorcimento di una parlata aulica, propria del linguaggio amministrativo, che riesce quale enigmatica e ridicolissima accozzaglia di parole fraintese e di roboanti espressioni „ufficiali”, in un passo che sembra preannunciare le acrobazie lessicali di certi personaggi del romanzo a noi contemporaneo: *e porto queste cose a ser Bonaccorri da Ginestreto, ché m'aiuti di non so che m'ha fatto richiedere per una comparigione del parentorio per lo pericolator suo il giudice del dificio.* (VIII, 2, 14) Se il coniuge della Belcolore fraintende e ricostituisce la fraseologia oscura della burocrazia utilizzando gli elementi a lui più o meno noti, altra cosa (ma convergenti al fine espressivo) è il fraintendimento (il)logico di Calandrino, di Mastro Simone e dei certaldesi, di fronte alle acrobazie lessicologiche e sintattiche di Maso del Saggio, di Bruno e Buffalmacco, di Frate Cipolla: la soglia della comprensione generica di un messaggio, proiettata su di un livello di sofisticata fraintendibilità dall'oratore tramite una finezza logica (semi)nascosta nel groviglio delle parole, genera una falsa comprensione che, all'atto pratico, testimonia la volontà dell'uditorio di comprendere quel che esso desidera comprendere. Resta comunque il fatto che mentre l'abilità retorica del discorso ingannatore è mezzo voluto, doloso diremmo, di manipolazione, la girandola espressiva del rustico che si cimenta nel linguaggio amministrativo è piuttosto il risultato di una sedimentazione di termini *estranei* al parlare comune, che vengono inglobati nella *parlata rustica*, non per questo acquisendo significato, ma restando ben lontani dall'aderenza ad un oggetto qualsivoglia. Boccaccio, dunque, non utilizza in questo caso quella risorsa del plurilinguismo moderno e contemporaneo che, attraverso la storpiatura, la manipolazione arbitraria di un lessico lontano dalla norma, giunge ad esprimere nuovi significati: penso agli esempi di stravolgimento dei significati che in tutto il teatro del Cinquecento impera, nel confronto tra diversi volgari²⁸ e, nel caso di Giordano Bruno, tra idiomi anche personali (il parlare *delegante* e *latrinesco* nell'espressione del Nolano²⁹), ma anche agli esperimenti di uno dei casi letterari degli ultimi anni del Novecento, Andrea Camilleri, che utilizza, nella ipercaratterizzazione di un personaggio ricorrente dei suoi gialli, l'agente Catarella, proprio questi meccanismi di fraintendimento («*Dottori, c'è Genico Orazio, il latro, ca dice ca ci voli parlari pirsonalmente di pirsona. Capace che si vole costituzionare.*» «*Constituire, Catarè. Fallo Passare.*»³⁰) che inoltre creano una spaccatura ancora maggiore tra i diversi registri linguistici utilizzati dai diversi personaggi (italiano burocratico, italiano standard, mescolanza di italiano standard e di siciliano, vernacolo portoempedocleo, *catarellese*, etc.).

²⁸ Cfr. G. Folena, *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, In: ID., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino 1991, 119-146.

²⁹ G. Bruno, *Candelaio* (a cura di Giorgio Barberi Squarotti), Torino 1993, 43.

³⁰ A. Camilleri, *Gli arancini di Montalbano*, Milano 1999, p. 16.

Perché queste parlate sono *ridicole*? Sicuramente non manca loro una componente di dissonanza rispetto alla musicalità che Boccaccio ritiene innata nel fiorentino, di fronte alle sonorità piane del quale è naturale l'orrore destato da una parlata che forzi determinate sdruciolosità non solo delle singole parti del discorso (*vedi, avrì*) ma dell'economia fonetica della frase stessa! Il *cantato* flautato, trillante del discorso, che si sostituisce ad un *recitato* indice di maggiore serietà, di riflessione lenta su quanto si vuol dire, sembra contrapporre anche due modi di pensare, quello della leggerezza, dell'avventatezza, a quello della ponderatezza, dell'argomentazione basata su di una corrispondenza ferrea tra pensiero, parola e scrittura.

Generalmente, sia le forme dialettali che quelle testimonianti una incompienza del messaggio espresso in lingua (e, certo, si parla di una lingua elitaria, o quantomeno specializzata), ricevono particolare forza icastica per il fatto di essere inserite come discorso diretto in un testo che predilige il discorso indiretto o l'indiretto libero: altrimenti, gran parte della letteratura in verso, in cui è non solo implicito, ma organico il ricorso alla *parlata deviante*, avrebbe lo scopo di mettere in ridicolo un volgare che non abbia conquistato il livello o il gradimento della lingua imperante in quel momento nella data espressione letteraria. Per intenderci, mentre il contrasto di Rambaldo de Vaqueiras si fonda sulla contrapposizione dei volgari per funzione poetica, fatica e sociologica, le novelle di Boccaccio in cui si verifica la deviazione dallo stile mezzano, confinano la violenza di separazione sociolinguistica entro il limite di un accorgimento stilistico, che nel segmento anche stilisticamente diverso dal mezzo espressivo generale (il dialogo tra i personaggi rispetto alla prosa del racconto) accentua la differenza di livello espressivo con l'inserimento dell'espressione dissonante. In Boccaccio, dunque, l'utilizzo del castone vernacolo e della storpiatura dei linguaggi alti, si configura come un espediente stilistico di iper caratterizzazione del personaggio attraverso il carattere meglio distintivo per l'umanità intera: la parola, il discorso, che portano con sé il paradigma morale ed intellettuale di chi se ne fa portatore. La sconvolgente novità del *Decameron*, è che questo paradigma morale si applichi proprio alle protagoniste femminili, che nell'espressione del loro spirito di iniziativa, rendono chiara ed evidenze la *forza delle parole* a cui si informa tutta la silloge.

Infatti, una caratterizzazione delle protagoniste del *Decameron*, che Boccaccio adotta spesso e volentieri (e che in fondo caratterizza, in chiave di approccio intimo, tutto il disegno compositivo della *Elegia di madonna Fiammetta*) in contrasto stridente con il comportamento di altre figure "animate" da una passività disarmante ed esasperata (Alatiel, Lisabetta, Griselda), è quello di una inusitata *reazione verbale* agli elementi di pressione autoritaria: tale caratterizzazione ha, come risultato immediato, quello di sminuire i personaggi maschili che provocano il conflitto, e ci sembra che i critici dell'opera boccacciana si siano soffermati piuttosto su questo aspetto del confronto, attribuendo la funzione retorica delle protagoniste – in tal modo sovradimensionate, per così dire – ad una sorta di incarnazione dello spirito d'amore, quindi non sempre cogliendo il paradigma di novità che probabilmente Boccaccio si prefiggeva rispetto agli schemi della letteratura tradizionale. Getto aveva infatti inquadrato la novella – secondo noi esemplare – di Ghismonda nella volontà dell'autore di cimentarsi *in una vera e propria storia d'amore*³¹, facendo risalire questo tentativo alle prove precedenti (a partire da I, 5 e

³¹ G. Getto, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino 1958, 95.

10) e riducendo l'analisi della novella allo schema del «triangolo», che comunque caratterizza gran parte delle unità narrative dell'opera, e da cui risulta un'attenzione maggiore al comportamento di inferiorità di Tancredi rispetto alla levatura morale della figlia; Muscetta, appellandosi alla conferma che trova in Baratto, Almansi e Moravia, rinsalda l'opinione che *questa tragedia abbia per protagonista Tancredi e il suo «tenero amore» per la figlia*³²; nella sua monografia sui problemi strutturali della IV giornata, Forni richiama l'attenzione del lettore sulla sconcertante somiglianza tra l'episodio narrato da Fiammetta e la storia di Paolo e Francesca (con la possibilità che Boccaccio abbia rimodellato la versione della pietosa storia dei due amanti romagnoli, nelle *Esposizioni*, richiamandosi alla propria novella) per ricondurre lo schema narrativo stesso della giornata ad una serie di ritratti di personaggi maschili in contrasto fra di loro (Tancredi-Guiscardo, fratelli di Lisabetta-Lorenzo, Guglielmo-Guglielmo), accanto ai quali le "eroine" sono chiamate a rappresentare la carnalità³³. A noi pare però importante sottolineare che la caratterizzazione tipologica che Boccaccio adotta nel caso di Ghismonda e negli esempi che con esso hanno una intrinseca relazione di parentela, risponda piuttosto al desiderio di dare diversa centralità al personaggio femminile coinvolto, al fine di esprimerne la diversa valenza rispetto ad altre figure presenti in altre novelle.

Il capovolgimento delle premesse della cornice

Al quadro d'infinita sofferenze che l'autore ci offre come *orrido cominciamento*, succede una nuova descrizione, avvolta nell'atmosfera di quiete e sacralità della *venerabile chiesa di Santa Maria Novella*: la presenza contemporanea di sette donne, in un luogo sacro e dopo la messa, è in evidente contrasto con la desolazione che Boccaccio ha sinora lamentato come segnale inquietante di nuovi comportamenti indotti dal morbo feroce e dalla sua furia distruttrice. Queste sette giovani donne, inoltre, smentiscono con la loro presenza addirittura il crollo dei legami di parentela e di vicinato che Boccaccio aveva appena ricordato (I, intr., 27, 32-35), essendo *tutte l'una all'altra o per amistà o per vicinanza o per parentado congiunte* (I, intr., 49). Sappiamo bene che la situazione stessa della cornice deve attenersi ad alcuni particolari che permettano un migliore "funzionamento" della vicenda³⁴, ma qui ci pare che l'incontro, in seguito definito casuale (*non già da alcuno proponimento tirate ma per caso in una delle parti della chiesa adunatesi, quasi in cerchio a seder postesi* (I, intr., 52)), si contrapponga con forza a quel *senza aver molte donne da torno* che contraddistingueva i trapassi ratti e pressoché inosservati di quella lugubre stagione. Inoltre, le sette giovani donne sono *quasi in cerchio a seder postesi*, per pregare, dunque stanno "mimando" il pianto rituale delle esequie attraverso la preghiera al Padre (*il dir de'*

³² C. Muscetta, *Giovanni Boccaccio*, in: AA. VV., *La letteratura italiana storia e testi* (dir. da C. Muscetta), Volume II. Tomo secondo. Il Trecento. Dalla crisi dell'età comunale all'Umanesimo, Bari 1972, 221.

³³ P.M. Forni, *Forme complesse nel Decamerone*, Firenze 1992, 69-99.

³⁴ Le donne si ritrovano in chiesa un martedì mattina, quindi in un giorno in cui l'edificio sacro è meno affollato che nei giorni festivi; inoltre, il fatto che si conoscono, oltre a rientrare nel *topos* della costituzione di una sorta di corte, dove tutti i membri sono noti a tutti, e quindi non c'è bisogno di lunghi discorsi introduttivi né di dialoghi agnitivi, scavalca anche la questione di come impostare la "comunicazione" tra queste giovani che sono pressoché coetanee, ma pure conservano, all'interno del loro "schieramento", una più o meno coerente gerarchia dipendente dall'età e dalle caratteristiche implicite del loro carattere.

paternostri), in questa maniera testimoniando la loro volontà di “reintegrare” quella virtù femminile (la *donnesca pietà*) che precedentemente avevamo vista posposta al nuovo uso di congedare i morti (*risa e motti e festeggiar compagnevole*).

Pampinea come donna-simbolo della brigata

Nel discorso di Pampinea ritornano le immagini del rito funebre e della consolazione, illuminate però dalla presenza di queste giovani che sono – loro malgrado, sottolinea l’oratrice – *testimonie di quanti corpi morti ci sieno alla sepoltura recati* (I, intr., 56). Di una forse numerosa “famiglia”, ovvero della servitù della giovane donna, non rimane, significativamente, che la sua *fante*: anche questa asserzione vuole opporsi allo scandaloso comportamento della maggioranza delle donne (*senza alcuna vergogna ogni parte del corpo aprire non altrimenti che a una femina*), aggravato dal pericolo di una più aggressiva *libido* che coinvolge persino chi è legato alla castità dai voti religiosi. Significativa la conclusione del suo discorso, che oppone *l’onestamente andare allo star disonestamente* (I, intr., 72): i due binomi costruiti secondo lo schema avverbio-verbo e verbo-avverbio, posti in discreta posizione di chiasmo proprio alla fine della perorazione, riassumono circolarmente tutto il discorso boccacciano sulla corruzione dei costumi e – allo stesso tempo – sulla speranza che essi possano venir ricostituiti dalla “parte sana” dell’umanità, quella ancora non corrotta dalla peste biologica e morale. La lamentazione dell’autore, infatti, avevano preso inizio dai toni apocalittici della punizione divina, per presentare il cedimento della società umana, come ultima conseguenza del comportamento stesso degli uomini di fronte alla disgrazia: non crediamo sia necessario un confronto con le grandi figurazioni bibliche di Sodoma e Gomorra, poiché le *inique opere* ricordate al principio della descrizione della pestilenza non si riferiscono sicuramente alla corruzione totale degli animi e dei corpi, mentre la presenza del morbo, che attacca fisicamente la comunità umana, ne distrugge progressivamente anche le fondamenta morali, ingenerando una disonestà diffusa che, come Boccaccio si affretta a precisare, è nuova, e per questo è sorprendente quanto in fretta sia riuscita a radicarsi.

Pampinea è dunque la prima figura di donna-oratrice o peroratrice del *Decameron*, e nel suo discorso riconosciamo chiaramente la disposizione retorica necessaria ad affrontare gli argomenti trattati, sin dal principio, per poter sostenere la coincidenza di *honestum* e *salus*³⁵ e per riuscire, dopo aver tracciato anche lei un quadro fosco degli eventi cittadini, quasi immediatamente a convincere le altre (*quasi, quindi levandosi da sedere, a mano a mano dovessero entrare in cammino* (I, intr., 73)) della *necessità* di evadere da un ambiente che ha perso ogni caratteristica di umanità: proprio nel suo levarsi a parlare per prima, in quanto maggiore di età, da quel consesso di donne ordinate in cerchio per pregare, Pampinea rappresenta la volontà di cambiare il corso delle cose, di opporsi ad un “immobilismo” pernicioso, anzi addirittura fatale, e di ricostituire fuori dalla città in cui imperversa il morbo, quelle consuetudini di comodità femminile (*prendendo le nostre fanti e con le cose opportune faccendoci seguitare* (I, intr., 71)) che devono pur adattarsi alla tragicità dei tempi, ma che in tal modo riscattano lo scandalo dei nuovi, terribili costumi che la pestilenza ha reso tanto minacciosamente abituali. Nella descrizione di Pampinea

³⁵ Cfr. C. Muscetta, *Giovanni Boccaccio*, in: AA. VV., *La letteratura italiana storia e testi* (dir. da C. Muscetta), Volume II. Tomo secondo. Il Trecento. Dalla crisi dell’età comunale all’Umanesimo, Bari 1972, 308.

troviamo forse un riferimento a quella presenza di spirito, a quella vocazione all'autorità, che dovevano avere le donne poste a capo di conventi e monasteri: lo scopo stesso della sua perorazione, tenuta in una chiesa, è quello di separare quella piccola comunità di donne dal *mondo*, per portarsi in un luogo e vivere in letizia (*allegrezza e festa prendendo che questo tempo può porgere* (I, intr., 71)), ma soprattutto per scampare ai pericoli della città ormai "babilonizzata". L'impetuosità di Pampinea (che appunto è rigogliosa e dinamica come i pampini della vite), viene subito frenata da una figura più pallida, e contestatoriamente misogina: nella sua disquisizione sul carattere delle donne e sulla impossibilità per queste di autogovernarsi, Filomena ci appare rassegnata ad accettare tutti i luoghi comuni sulla inferiorità della donna rispetto all'uomo, quasi a confermare che quanto sinora lamentato da Boccaccio e da Pampinea riguardo allo *star disonestamente*, trovi la sua giustificazione nell'indole stessa delle donne, *mobili, riottose, sospettose, pusillanime e paurose* (I, intr., 75). Sono, questi, tutti attributi che squalificano la fermezza di volontà, la capacità di affrontare con animo saldo le vicende della vita: dal più grave, il primo, che si riferisce alla gran facilità con cui le donne cadono vittime delle passioni, percorriamo una scala di virtù negative che avvicinano l'indole della donna a quella dei fanciulli, o addirittura dei bambini, fino a quello che è quasi un binomio sinonimico (*pusillanime e paurose*) e mette le altre giovani di fronte al dubbio di riuscire a portare a termine quel ritiro idilliaco tanto ben proposto da Pampinea. La contrapposizione dei due discorsi non impone che una tesi escluda l'altra, se è vero che è proprio Pampinea a cogliere, nell'entrata dei tre giovani, il segnale della sorte (*fortuna a' nostri cominciamenti è favorevole* (I, intr., 80)): dopo che al dialogo di Filomena e Pampinea si sono unite Elissa e Neifile, è sempre la "rigogliosa" a fare il primo e decisivo passo verso i tre giovani uomini, a manifestare la sua fermezza di propositi ma anche la capacità di prendere l'iniziativa che è implicitamente connessa al suo ruolo di "maggiore": queste virtù saranno poi sottolineate da Dioneo, il primo degli uomini a prendere la parola, quando riconoscerà che *il vostro senno più che il nostro avvedimento ci ha qui guidati* (I, intr., 93) e darà modo a Pampinea di argomentare completamente a proposito di quanto si ha da fare nel luogo in cui la brigata è convenuta.

Ancora una volta la giovane donna rivolge agli astanti un discorso compiuto sull'organizzazione della piccola comunità – l'allegra brigata –, partendo dall'abituale considerazione generale (*per ciò che le cose che sono senza modo non possono lungamente durare* (I, intr., 95)) e richiamandosi alla necessità di eleggere un capo (*estimo che di necessità sia convenire esser tra noi alcuno principale*) che non sarà, come forse avremmo estrapolato dalle parole dette il giorno prima da Elissa, per forza di cose un maschio (*Veramente gli uomini sono delle femine capo e senza l'ordine loro rade volte riesce alcuna nostra opera a laudevole fine* (I, intr., 76)), ma di volta in volta ognuno dei presenti, *acciò che ciascun pruovi il peso della sollecitudine insieme col piacere della maggioranza*³⁶. Pampinea si impone dunque con la sua personalità forte e dinamica, che preclude chiaramente a molte delle

³⁶ Pampinea aggiunge: *e, per conseguente da una parte e d'altra tratti*, parole che il commento di Branca interpreta come una ulteriore specificazione della *sollecitudine* e del *piacere*, escludendo la tesi dei critici che vedevano in questa specificazione la possibilità che Pampinea citi chiaramente la scelta alternata di re e regine: non ci sembra però che tale interpretazione sia tanto precaria, soprattutto se la intendiamo in senso lato, cioè nel senso che ad ognuno deve essere, per conseguenza, data la possibilità di "governare" una giornata, indipendentemente dal sesso di appartenenza e dalla disparità numerica esistente tra i due sessi.

protagoniste “attive” delle novelle successive. La cornice non termina però con l’introduzione alla prima giornata, continuando lungo tutte le giornate e riservandoci più di un excursus, a farne un’unità narrativa di particolare valore: quello più significativo, almeno da un punto di vista nominale, consiste nella visita alla Valle delle Donne³⁷. Questa visita avviene, a conclusione della sesta giornata, in un momento di grande imbarazzo per le donne: il tema proposto da Dioneo per la giornata seguente, infatti, non sembra a tutte adatto a che ne parlino delle onorate giovani (*pareva a alcuna delle donne che male a lor si convenisse* (VI, concl., 7)), per questo la proposta di Elissa di andare a visitare una valle poco lontana, viene accolta come la possibilità di ricreare quella intimità di discorsi femminili che avevamo osservato nel primo consesso delle donne in Santa Maria Novella. La suggestione idilliaca, ultraidilliaca o edenica che irradia dalla Valle si nasconde, a nostro parere, nella dimensione ludica del bagno: non dimentichiamo che proprio nel loro incontro in chiesa, il lugubre abito che pesava, con il suo lutto, sui loro corpi giovani e vigorosi, era il segno della tragedia quotidiana, che ormai le giovani sembrano aver rimossa. Nella cornice, infatti, le componenti la brigata si liberano di volta in volta del peso di quanto hanno lasciato in città: in più di una novella, a partire dalla prima, incentrata sulla morte subitanea – e sospetta – di Ser Cepparello, e soprattutto in alcune della quarta giornata, ritroviamo il tema della peste, del morbo inquietante che alloggia nella memoria di narratori e narratrici, riproponendosi di volta in volta. Ciò ha termine, però, con la sesta giornata, se le successive tre giornate trattano temi leggeri, scherzosi, e l’ultima, all’insegna della liberalità e della magnificenza, si collega all’imminente ritorno in città e quindi alla possibile ricostituzione di un *modus vivendi* simile a quello precedente la peste.

Le galline della marchesana

Nella novella della marchesana del Monferrato alle prese con gli appetiti del re di Francia, la narrazione viene introdotta da una classica questione d’amore (come nel *De amore* del Cappellano o nel *Filocolo* stesso) sulla possibilità, per una gentil donna, di respingere le avances di un uomo che la sovrasti per lignaggio³⁸. La questione è raccontata, non dimentichiamolo, da una delle protagoniste femminili della brigata, Fiammetta, che vuole dunque rovesciare la situazione iniziale della novella precedente, munendo adesso la protagonista di quella verve necessaria a “liberarsi” dalla minaccia

³⁷ Si tratta di un elemento che alcuni critici hanno voluto mettere in rapporto strutturale con l’abluzione catartica nel Paradiso terrestre (cfr. L. Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della Morte*, Roma 2000, 35), mentre per altri si tratta di un nuovo modo di affrontare il topos del locus amoenus, di superare l’idillio tralasciando dimensioni favolose e magiche (cfr. M. Petrini, *Nel giardino di Boccaccio*, Udine 1986, 145-154).

³⁸ Come ricorda il Russo, l’esordio della novella è un coro femminile di protesta contro lo sporcissimus Dioneo (*Lecture critiche del Decameron*, Bari 1977, 95-103): a questa protesta si aggiunge anche tematicamente la storia della marchesana del Monferrato, che Russo interpreta alla luce della massima di Fiammetta (*negli uomini è gran senno il cercar d’amar sempre donna di più alto lignaggio che egli non è, così nelle donne è grandissimo avvedimento il sapersi guardare dal prendersi dell’amore di maggiore uomo che ella non è* (I, 5, 4)) richiamandosi al precetto per cui la donna deve trovarsi sempre in uno stato di superiorità. Fatto sta che questa novella vuole proprio sottolineare una superiorità intellettuale e di sentire della donna, che non possono non accompagnarsi all’onestà e fedeltà muliebri.

della seduzione non desiderata³⁹: la marchesana è in un certo qual modo figurazione di quell'ideale di donna dinamica e piena di spirito di iniziativa, che abbiamo già osservato in Pampinea, e per questo, per non smentire questa tipologia dai tratti essenziali, eppure dotata di una sua peculiare funzione imitativa dello spirito maschile⁴⁰, la narrazione ci propone una serie di descrizioni sommarie ed iterate delle sue virtù. La prima delle quali è quella *in absentia*, che scatena il desiderio del re di Francia, Filippo il guercio: *fu per un cavaliere detto non esser sotto le stelle una simile coppia a quella del marchese e della sua donna: però che, quanto tra' cavalieri era d'ogni virtù il marchese famoso, tanto la donna tra tutte l'altre donne del mondo era bellissima e valorosa* (I, 5, 6). L'antonomasia è riferita in un primo momento alla coppia, anzi, vorremmo precisare, all'*armonia* della coppia, dunque ad un'unità pressoché inscindibile che pare garantita nella sua indivisibilità da quel *sotto le stelle*: in seconda battuta, viene confrontata la virtù cavalleresca del marchese con le virtù fisiche e morali – i valori esteriori ed interiori – dell'altra metà della coppia. L'ambientazione storica geografica e socioculturale della novella ci mettono in sospetto riguardo all'identità "letteraria" della marchesa: dovrebbe ella infatti essere il prototipo della castellana⁴¹ che, al momento della partenza del coniuge, deve sostituirlo soprattutto in quanto rappresentante dell'autorità signorile, quindi caricandosi degli obblighi dovuti ai suoi superiori; fuori della simbologia feudale, però, Boccaccio ci ricorda che la marchesa conosce bene le cose di questo mondo, e che quindi coglie nell'intenzione del re il proposito nascosto: per questo motivo, le qualità esteriori ed interiori della donna si arricchiscono di un altro elemento fondamentale, legato all'ingegno, che è il vero gran protagonista del *Centonovelle*: *La donna, savia e avveduta, lietamente rispose che questa l'era somma grazia sopra ogn'altra e che egli fosse il ben venuto* (I, 5, 9). La letizia originale viene solo per un attimo confusa dal *pensiero che questo volesse dire*, dopo di che viene ribadita la virtù della donna, *come valorosa donna dispostasi ad onorarlo*: si tratta, per questa occasione, di una duplice virtù, che da un lato deve continuare quel *lietamente* della risposta data al sovrano, dall'altro deve architettare una "risposta" capace di evitare il peggio senza offendere il re in visita.

La terza – e decisiva – descrizione è invece data al momento dell'incontro tra la donna ed il sovrano: *riguardandola, gli parve bella e valorosa e costumata, e sommamente se ne maravigliò e commendolla forte, tanto nel suo disio più accendendosi quanto da più trovava esser la donna che la sua passata stima di lei* (I, 5, 11). Vogliamo sottolineare, proponendo un veloce confronto con la novella che precede questa della marchesana, che come la giovinetta *veduta* dal monaco instaura una reazione per cui *né prima veduta l'ebbe, che egli fieramente assalito fu dalla consipiscenza carnale* (I, 4, 5), così la vista della marchesa e la dimestichezza con i suoi modi aumentano nel re di Francia un desiderio già esistente – pur se non "generalizzato" come nel caso del monaco! – creato da quella *passata stima* che

³⁹ In un nostra nostra lettura della novella di Alatiel (*Alatiel, ovvero della verginità riconquistata*, in: *Nuova Corvina*, 1998/4, Budapest, 188) abbiamo già ricordato come sia importante, non soltanto nel *Decameron*, la funzione verbale e narrativa in quanto tale: cosa che nella contrapposizione di queste due novelle emerge ancora più forte, se consideriamo che all'opposizione Dioneo-Fiammetta scorre parallela quella di monaco-giovinetta e marchesana-re, è a dire che il filo di narrazione e contestualizzazione dell'identità dei narratori, si polarizza verso una valenza forte delle opposizioni funzionali, non senza il ribaltamento della situazione di "imbarazzo sociale".

⁴⁰ Che trova più ampia trattazione nella figura di Ginevra, moglie di Bernabò da Genova (II, 9).

⁴¹ Ben diversa da quella che troveremo nella novella di Rinaldo d'Asti (II, 2).

avevamo incontrato al principio della narrazione. Le poche parole che nella I, 4 avevano portato alla veloce seduzione della giovinetta, sono adesso sostituite dagli sguardi del re (*riguardandola* (11), *con diletto talvolta ... riguardando* (13), *con lieto viso rivoltosi verso lei* (14)) che viene confuso e turbato dalla risposta della marchesa: notiamo come Boccaccio sottolinei l'insperata casualità per cui il re pone proprio la domanda a cui la marchesa aveva preparato la risposta *ad hoc*, quasi voglia far notare al lettore da un lato l'infallibilità del funzionamento della "trappola simbolico-gastronomica"⁴², dall'altro la fatalità delle combinazioni dei meccanismi narrativi, che devono inevitabilmente portare alla realizzazione di un fine preciso. Nel veloce dialogo tra il sovrano e la marchesa è importante sottolineare come la tipologizzazione dell'elemento femminile passi per una varietà lessicale che non è reperibile nei passi precedenti della novella:

«**Dama**, nascono in questo paese solamente galline senza gallo alcuno?» (...)

«Monsignor no, ma le **femine**, quantunque in vestimenti e in onori alquanto dall'altre variino, tutte per ciò son fatte qui come altrove». (I, 5, 15).

Significativo è notare come, mentre il re verbalmente offre il suo tributo alla dignità della donna, la marchesa volutamente svaluti il proprio sesso, utilizzando la parola *femina* che – come si nota soprattutto nella prima novella della quarta giornata – si oppone "dal basso" a *donna*: nonostante le sue "cattive intenzioni", il sovrano non può fare a meno di onorare la *dama* che ha davanti, anche perché in quel momento ella rappresenta il "suo uomo", il diretto sottoposto al re nella gerarchia feudale. La dama, a sua volta, pone la giusta distanza tra sé e le *femine*, quasi ad escludere parte della propria identità – quella insidiata dal re.

La gentil donna di Guascogna

Nella nona novella della prima giornata Boccaccio ci propone ancora una volta l'incontro tra una gentil donna ed un re: la situazione, per altro già velocissimamente schizzata nella LI del *Novellino*, mostra la superiorità morale della gentil donna nei confronti di un re *tardo e pigro* (I, 9, 7), dunque anch'egli – come Filippo Augusto – segnato da un comportamento non adeguato alla regalità che impersona. L'offesa fatta alla donna diviene, nel testo di Boccaccio, addirittura figurazione del delitto di lesa maestà (*contro allo onore della sua corona*). La ricostituzione di un equilibrio originario (*quasi dal sonno si risvegliasse*) è dunque chiaramente attribuita all'iniziativa di una donna che riesce addirittura ad ironizzare sulla propria sventura (*la quale, sallo Idio, se io far lo potessi, volentieri te la donerei, poi così buono portatore ne se'* (I, 9, 6)) e mordendo, anzi *trafiggendo* l'amor proprio del sovrano, ristabilisce un ordine morale fino a quel momento escluso dal campo del possibile. La personalità della donna non viene tratteggiata maggiormente, di lei conosciamo soprattutto il dolore per l'oltraggio subito durante il pellegrinaggio in Terra Santa: il suo comportamento però è coerente con quell'ideale di donna forte e sicura

⁴² Non è questa l'unica novella del *Decameron* in cui la funzione del cibo va ben oltre quella dell'ambientazione contestuale, se pensiamo alla gru cucinata da Chichibio, al falcone di Federico degli Alberighi, alla dieta consigliata da Ghino di Tacco all'abate di Cluny, e così via.

di sé, che cerca giustizia e riesce a fronteggiare i casi più amari della sorte. Il suo rivolgersi al sovrano è diretto, sfrontato e, come abbiamo già sottolineato, addirittura carico di ironia: sappiamo bene come l'ironia abbia il potere di scuotere gli animi pigri, ma in questa caratterizzazione la funzione del discorso della donna diventa strumentale alla dimostrazione di una dignità che deriva dallo spirito stesso di iniziativa. In conclusione, se la donna è stata disonorata nel corpo dai suoi aggressori, le sue qualità spirituali la pongono assai più in alto del re che si lascia disonorare nell'animo per la sua inerzia scandalosa: da questo punto di vista, viene difeso il diritto della donna a considerare il proprio onore come indipendente da quello che la mentalità del suo tempo considera strettamente collegato al suo comportamento sessuale in senso passivo ed attivo⁴³.

La bella castellana

A chiudere la breve serie dei nostri esempi sarà la prima figura femminile della seconda giornata, la "castellana" che amorevolmente accoglie Rinaldo d'Asti, appena scampato ai suoi rapinatori: *una donna vedova, del corpo bellissima quanto alcuna altra, la quale il marchese Azzo amava quanto la vita sua e quivi a istanza di sé la faceva stare* (II, 2, 19). Si pensa subito ad una delle tante "recluse" che appaiono nel *Decameron* (l'anonima giovane di I, 4 viene rinchiusa nella cella dal giovane monaco prima, poi dall'abate, perché possa accondiscendere ai desideri dei due religiosi; anche Alatiel – in II, 7 – viene continuamente privata della libertà di movimento, a causa della sua bellezza; Boccaccio utilizzerà inoltre una espressione simile a questa in IX, 5, 8 – *a sua posta tenendola in una casa* – a proposito della Niccolosa, di cui si innamorerà Calandrino) e che sviluppano il *topos* della bella castellana sottoposta ai desideri di un signore, assente nel momento in cui l'eroe si presenta al castello⁴⁴: accanto a questo tratto, di notevole forza suggestiva per quanto seguirà nell'azione del racconto, dobbiamo comunque sottolineare che si tratta di

⁴³ Né è questa l'unica novella in cui ravvisiamo queste allusioni, pensiamo al proverbio che chiude la novella di Alatiel, o alla riforma dello statuto di Prato motivata dall'arringa di madonna Filippa (VI, 7)

⁴⁴ Quello che però maggiormente si richiama ad una tradizione cospicua che molti critici hanno ricondotto ad alcune tracce provenzali (v. n.1 in II, 2, 1 dell'edizione Branca), è il motivo dell'accoglienza amorosa che viene "arbitrariamente" accostata al culto dell'ospitalità incarnato in San Giuliano, la cui *legenda* è comunque legata al tragico frainteso per cui Giuliano uccide i propri genitori, di cui ignora l'identità ed ai quali sua moglie ha offerto ospitalità, vedendoli nel proprio letto, e credendo si tratti di un adulterio commesso dalla propria moglie con un estraneo! Da questo punto di vista, non sappiamo quanto consciamente, nel richiamo ad una possibilità di ospitalità amorosa sotto il segno di San Giuliano, ci sembra addirittura di scorgere un cinico riferimento alla *legenda* del Santo. Nel suo studio su *San Giuliano nel Decamerone e altrove*, in cui Graf ha affrontato la tradizione che a tale proposito nasce nella letteratura italiana (in A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni del medio evo* (a cura di C. Allasia e W. Meliga), Milano 2002, pp. 323-330), lo studioso dice la novella *poco edificante*, convinto del fatto che il *buon albergare* di cui Boccaccio racconta, non potesse essere accostato a tanto profani segni di ospitalità: in virtù delle considerazioni di Brunì sulla perdita di importanza – nel *Decameron* – della tripartizione di amore per diletto, onesto e utilitario, noteremo però come l'accoglienza di Rinaldo d'Asti da parte di una vedova preannunci anche il coinvolgimento erotico (cfr. F. Brunì, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna 1999, 245-246), nel senso che il risveglio del *concupiscibile appetito* – da parte della vedova – non è altro che il segnale delle sue esigenze di donna che non partecipa di un "regime matrimoniale regolare", e che già "per definizione" gode di questo ambiguo genere di ospitalità, grazie al signore del luogo.

una vedova, ovvero di una delle tipologie femminili “preferite” di Boccaccio⁴⁵. La complessa situazione sociale delle vedove è dal Certaldese, in più di un’occasione, fatta oggetto di riflessione per quanto riguarda le connessioni tra la vita privata della donna ed i suoi obblighi nei confronti della famiglia di provenienza (è il caso di Monna Giovanna in V, 9): diverso il caso di questa novella, in cui la donna ci viene presentata quasi “alla mercé” del potente marchese, subito dopo la morte del marito, se è vero che nel momento in cui Rinaldo viene accolto *gli fece apprestare panni stati del marito di lei poco tempo davanti morto* (II, 2, 27, e altrimenti non comprenderemmo perché conservi quegli abiti, una volta “trasferitasi” negli appartamenti di volta in volta utilizzati dal marchese Azzo). La condizione di amante del signore del luogo ci presenta una donna sicura in ogni suo gesto (ma pare caratteristica delle vedove, intese come donne esperte e dunque meglio preparate ad affrontare gli eventi, in uno spettro che si estende tra i due estremi di Ghismonda (IV, 1) e della fiorentina Elena (VIII, 7)), cosa che Boccaccio non manca di farci notare, soprattutto nell’attitudine a comandare: *la donna, un poco sconsolata, non sappiendo che farsi, diliberò d’entrare nel bagno fatto per lo marchese* (II, 2, 21); *chiamata la sua fante, le disse: «Va sù e guarda fuori del muro a piè di questo uscio chi v’è e chi egli è e quel ch’egli è e quel ch’el vi fa»* (II, 2, 22); *«Va e pianamente gli apri; qui è questa cena e non saria chi mangiarla, e da poterlo albergar ci è assai»* (II, 2, 25); *lietamente il ricevette e seco al fuoco familiarmente il fé sedere* (II, 2, 32); *al quale la donna avendo più volte posto l’occhio addosso e molto commendatolo, (...) nella mente ricevuto l’avea* (II, 2, 35). I gesti, il *lampeggiar degli occhi* (II, 2, 38), le frasi della donna, sono carichi di una abitudine al comando, e ci rivelano allo stesso tempo quanto sia solita ottenere quanto desidera, tanto da fare di Rinaldo un oggetto del proprio desiderio frustrato dall’assenza del marchese. La vedova agisce per ripicca contro il proprio amante e signore, e su questa volontà di vendetta (addirittura riempie di denari la borsa di Rinaldo!) si sposta il nucleo del racconto, che infatti si compie secondo due cicli, la rapina – che si conclude con il ritrovamento degli averi di Rinaldo e l’impiccagione dei masnadieri – e l’avventura amorosa – che comincia con la delusione della donna e si conclude con la soddisfazione di ambedue. In questa maniera è la donna autoritaria a porsi come antagonista “caratteriale” di marca positiva, nei confronti di Rinaldo che ha già incontrato i suoi antagonisti negativi, i masnadieri: la donna lo salva, la donna decide i momenti dei riti domestici (il discorrere davanti al fuoco, l’abluzione delle mani, la cena), la donna intraprende il corteggiamento e congeda lo sconosciuto, dopo averlo identificato con il proprio marito (*veggendovi cotesti panni indosso, li quali del mio morto marito furono, parendomi voi pur desso* (II, 2, 37)) ed il proprio amante (*e già, per lo marchese che con lei doveva venire a giacersi, il concupiscibile appetito avendo desto nella mente ricevuto l’avea* (II, 2, 35)). Questa doppia identificazione è palesemente simbolica della contraffazione dell’identità di Rinaldo, messa in opera dalla vedova, ed operata coscientemente secondo due schemi concettuali: soddisfare i propri desideri carnali giustificando la tensione – il *concupiscibile appetito* – con la “nostalgia” del legame matrimoniale originario, e beneficiare il povero Rinaldo d’Asti, in ottemperanza alle “direttive” di San Giuliano. Lo spirito d’iniziativa della castellana è quindi legato al carattere autoritario del suo esprimersi, alla sorprendente padronanza dei gesti, degli atti e delle formule con cui seduce Rinaldo d’Asti e dirige il corso degli eventi.

⁴⁵ Ricordiamo che vedove – talvolta risposate, come è il caso di Teudelinga – sono protagoniste delle novelle I, 10; III, 2; IV, 1; V, 9; VIII, 4 e 7; IX, 1.

Nel 2013 celebriamo il settimo centenario della nascita di Giovanni Boccaccio, che per la gran parte di coloro che lo lessero e lo leggono ancora, in tantissime lingue, significa soprattutto l'autore del *Decameron*: quanto ne siano state alterne le fortune, quanto influsso abbia ancora sulla cultura artistica e linguistica italiana, e soprattutto quanto sia importante in quest'opera la potenza delle parole, e quanto siano esse già nel XIV secolo da considerarsi la vera arma dell'uomo (e della donna) di cultura, di fronte alla violenza fisica e a ogni genere di pressione esercitata dall'uomo sull'altro uomo (homo homini...), speriamo sia risultato evidente dalle nostre argomentazioni.