

*Giuseppe Fornari*

## **Figure dell'Amor Cortese nell'ultima giornata del *Decameron***

### **1. Opera all'insegna dello Spirito Santo?**

La vastità dei temi da affrontare nello spazio di un contributo a una raccolta di studi su Boccaccio e la filosofia mi spinge a sintetizzare per sommi capi alcuni punti che credo importanti per avvicinare il capolavoro narrativo del Trecento italiano ed europeo, lasciando poi che la validità delle mie proposte interpretative emerga dalla spiegazione che riescono a dare dell'ultima giornata decameroniana, incentrata sulla virtù della liberalità e magnificenza e affidata a un registro favolistico quanto mai dilettevole, ma non immediatamente ricomponibile con lo spregiudicato realismo delle tante novelle per le quali l'opera ha acquisito fama universale. Non vi è forse in questa giornata conclusiva un aspetto iperbolico e antirealistico che entra in contrasto coi motivi che rendono caro il *Decameron* a commentatori e lettori? E che conclusione può esserci laddove sembra insinuarsi piuttosto una rescissione?<sup>1</sup> Sono difficoltà di cui non ci si può sbrigare con la retorica novecentesca dell'“opera aperta” giacché è pur sempre di un testo medievale che stiamo parlando, estremamente calcolato e calibrato nella sua struttura come nelle sue proporzioni. Anticipo alcune riflessioni essenziali per procedere poi a un'analisi, che non pretende di essere esaustiva, della giornata.

Un presupposto largamente condiviso a livello critico sta nell'essere la *Commedia* dantesca il modello del *Decameron*, seguito in maniera estremamente originale quanto intenzionata a rinnovare lo spirito del “sacrato poema” del suo conterraneo. Questo, tuttavia, da un punto di vista contenutistico più che diegetico, ed è qui che si introduce una dissonanza

<sup>1</sup> Vi è infatti nella letteratura critica un'estrema varietà di valutazioni su questa giornata, su cui cfr. F. Bausi, *Gli spiriti magni. Filigrane aristoteliche e tomistiche nella decima giornata del 'Decameron'*, in “Studi sul Boccaccio”, n. 27, 1999, pp. 205-253; l'autore ne sostiene invece l'organicità e per dimostrarla si appoggia ai paralleli con la magnanimità aristotelica secondo i commenti di san Tommaso, pervenendo solo alla fine a toccare gli aspetti religiosi, che nel presente saggio costituiscono invece il punto di partenza.

rispetto a una prospettiva modernamente letteraria, poiché questi contenuti chiamano in causa l'aspetto più equivocado del medioevo, quello spirituale e religioso. Nel basso medioevo non esisteva la letteratura nel nostro senso finzionale e soggettivo, e anche la letteratura di più largo consumo coabitava con opere letterarie di grande impegno, conformemente a una classificazione gerarchica che rifletteva l'ordinamento divino della realtà nel suo insieme. E non v'è dubbio, malgrado le schermaglie dell'autore, che il *Decameron* si inserisca intenzionalmente nella classe delle opere di maggior respiro, seguendo l'esempio illustre della *Commedia*. Ma, appunto, in base a quali ragioni anzitutto di contenuto?

Queste ragioni si possono far risalire alla concezione dell'Amor Cortese, il cui messaggio religioso, etico, sociale, e addirittura politico, pervade l'intero *Decameron* e con particolare pregnanza l'ultima giornata. Si pone peraltro la questione di cosa intendere per Amor Cortese. L'argomento è dei più dibattuti e in questa sede sarebbe di scarso aiuto presentare una tesi anziché un'altra, con la poco piacevole scelta tra dichiarazioni troppo assertorie o dimostrazioni troppo prolisse. Una valida alternativa può essere quella di rifarsi a qualche dato generale più facilmente condivisibile, per verificare se si conferma pertinente al mondo di Boccaccio. Primo fra questi è la tradizione patristica e medievale dell'amore mistico risalente a Origene e al suo commento del *Cantico dei cantici*, libro di soggetto amoroso inteso allegoricamente come simbolo del rapporto d'amore tra la Chiesa cristiana e il suo sposo mistico Gesù Cristo, ma che Origene personalizza scorgendovi la rappresentazione del rapporto d'amore tra l'anima del singolo fedele e Gesù. La poesia dell'Amor Cortese, che prende piede in Provenza nell'XI secolo, mostra chiari segni di parentela con questa tradizione<sup>2</sup>, e conosce una decisiva trasformazione allorché è trapiantata in terra toscana con il Dolce Stil Novo, che ne interiorizza in senso anche psicologico i moduli tipizzanti e simbolici, approfondendone i risvolti dottrinali e religiosi, e arricchendoli di intenti di rinnovamento evangelico della Chiesa che si ispiravano alla figura di Francesco d'Assisi e al sorgere degli ordini mendicanti<sup>3</sup>. Tutti questi fermenti trovano la loro perfetta sintesi in Dante, ma l'appunto da non tralasciare è che l'elaborazione di tematiche così complesse e la loro trasmissione nel tempo presuppone un pubblico interessato e prima ancora un ambiente intellettuale attivamente partecipe alla loro elaborazione e condivisione.

<sup>2</sup> Cfr. A. Pulega, *Amore Cortese e modelli teologici. Guglielmo IX, Chrétien des Troyes, Dante*, Jaca Book, Milano 1995.

<sup>3</sup> Per una valida ricostruzione delle ripercussioni intellettuali del francescanesimo e della crisi della cultura medievale tra Due e Trecento, v. F. Santi, *L'eredità di Francesco d'Assisi nella mistica fra XIII e XIV secolo*, in "La letteratura francescana", vol. V, F. Santi (a cura di), *La mistica*, A. Mondadori, Milano 2016, pp. XVII-XXIII.

La mia proposta è di designare tale realtà sottintesa ricorrendo alla denominazione di “fedeli d'Amore”, coniata da Dante nella *Vita nuova* (III, 9) per evocare una cerchia di intellettuali che condividevano con lui gli scopi spirituali e culturali dichiarati nell'opera, e di estenderla in termini descrittivamente funzionali e sociali (e quindi tra virgolette generiche) pure al pubblico elettivo che Boccaccio poteva avere in mente<sup>4</sup>.

A tale quadro indicativo è da aggiungere un'altra fondamentale precisazione metodologica di ascendente dantesco, che ci fornisce strumenti adeguati anche per leggere la decima giornata del *Decameron*. L'interpretazione allegorica del *Cantico* che inaugura Origene confluisce infatti nel più ampio alveo del metodo figurale, l'approccio esegetico da lui teorizzato che riconosce in determinati personaggi biblici la prefigurazione della venuta di Cristo, le *figurae Christi*, come ad es. Giuseppe tradito e venduto dai suoi fratelli o Isacco che il padre Giacobbe accetta di sacrificare. Il metodo figurale o tipologico, applicabile anche ai personaggi della storia sacra e alle realtà aventi uno stretto rapporto con Cristo (come Maria, i sacramenti, la Chiesa), si fonda su analogie che non cancellano l'autonomia delle singole *figurae*, ma vi conferiscono un significato destinale e metafisico. Non vi è alcun allegorismo esteriore, quanto piuttosto una convergenza di piani interrelati precisamente nella loro autonomia, convergenza che rivela di essere un criterio pervasivo di lettura dell'intera realtà, in accordo a un duplice punto di vista che ha una lontana premessa nel platonismo, declinato però nella prospettiva dell'incarnazione cristiana in cui Dio si fa uomo ed è pienamente parte della storia umana<sup>5</sup>.

Ritengo che il *Decameron* risponda nella sostanza a questi motivi e criteri, ancorché apportandovi rilevanti innovazioni. A partire dal modello

<sup>4</sup> L'espressione della *Vita nuova* potrebbe essere letta come sinonimo di 'innamorati', accezione minimalista e indeterminata che infligge al testo dantesco un appiattimento semantico non verosimile, o al contrario come allusione a una vera e propria setta, che addossa al discorso ermeneutico un peso dimostrativo quasi insostenibile, sovente con la sfumatura di tendenze eterodosse indimostrate. Meglio lasciare all'appellativo coniato da Dante il suo significato letterale di designazione dei destinatari della *salutatio* a cui l'espressione si riconduce, riservando all'indagine di determinarne meglio il profilo, e non mi sembra irragionevole applicare lo stesso procedimento a Boccaccio.

<sup>5</sup> Sul metodo figurale mi permetto di rimandare a G. Fornari, *Ira, Amore, Giustizia: la filosofia di Dante e il canto XVI del Purgatorio*, in D. Poggi (a cura di), *Soggettività, soggettivismo, soggettivazioni*, QuiEdit, Verona 2024, vol. I, pp. 62-65 e 71-72; e Id., *L'Amor Cortese come fondazione della modernità: l'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna e Gli Asolani di Pietro Bembo*, in N. Aricò et al. (a cura di), *Estetiche e poetiche tra Antico e Moderno. Scritti in onore di Giovanni Lombardo*, Mucchi, Modena 2023, pp. 303-309. Lo studio classico sul tema in ambito dantistico è E. Auerbach, *Figura*, in “Archivium Romanicum”, XXII, 1938, pp. 436-489 (ora in Id., *Scenes from the Drama of European Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, pp. 11-76; edizione italiana, Id., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1982 (1963), pp. 174-221); v. anche Id., *Typological Symbolism in Medieval Literature*, in “Yale French Studies”, n. 9, 1952, pp. 3-10.

della *Commedia*, Boccaccio ne rafforza la portata realistica e la sviluppa in chiave vivacemente descrittiva e intramondana, portando con ciò a compimento il ruolo svolto dall'escatologia dantesca come strumento interpretativo della realtà storica terrena. Non per questo l'autore del *Decameron* si dimentica del registro figurale, al contrario lo affina e lo estende affidandolo alle capacità del lettore, trasformandolo in un 'test' per saggiarne le capacità di comprensione spirituale. L'intenzionalità e sistematicità di questo procedimento allegorico risulta da quanto lo scrittore dichiara all'inizio del libro XIV del trattato *Genealogie deorum gentilium*, in cui ne ricorda la presenza al re di Cipro e Gerusalemme dedicatario e committente dell'opera, a difesa dell'elevato livello intellettuale della propria attività letteraria contro i detrattori invidiosi, e a esaltazione della perspicacia del monarca:

*Et forsā legens latentes nuper sub rudi cortice sensus nunc productos in lucem, non aliter aliter quam si ex igneo globo recentes scaturire latices videas, mirabundus aspicias, teque ipsum modesta quadam delectatione laudabis, quod iam dudum de poetis vera arbitratus sis, eos scilicet non fabulosos simpliciter fuisse homines, ut invidi quidam volunt, sed eruditissimos quidem atque divino quodam animo et artificio peditos.*

E forse, leggendo i significati che poc' anzi erano nascosti sotto rozza corceccia – ed ora sono stati messi in luce – pieno di meraviglia li osserverai, non altrimenti che se da un globo di fuoco vedessi scaturire nuove fonti d'acqua; e con certo moderato diletto ti compiacerai per aver già prima dato un giudizio vero sui poeti, che essi, cioè, non sono semplicemente dei cantafavole – come alcuni invidiosi vorrebbero – ma dottissimi e dotati di anima e di arte quasi divine.<sup>6</sup>

Una dichiarazione che acquista tanto più rilievo se, dalla palestra intellettuale ed erudita di quest'ambiziosa rassegna della mitologia classica, la estendiamo all'intera produzione narrativa e poetica del Boccaccio, in segreta consonanza col precedente illustre, da non menzionare apertamente onde non suscitare censure ecclesiastiche, del metodo figurale teorizzato dai Padri della Chiesa.

Esattamente quanto avviene nella fitta tessitura rappresentativa e simbolica del *Decameron*. Illuminante in proposito è la novella che inaugura la prima giornata di ser Cepparello o Ciappelletto da Prato, la storia crudamente umoristica di un malfattore, esponente dei peggiori vizi immaginabili, che in punto di morte si finge davanti al confessore devoto fino

<sup>6</sup> *Gen.* XIV, I, 2, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, A. Mondadori, Milano 1964-1998, vol. 8, *Genealogie deorum gentilium – De montibus*, a cura di V. Zaccaria e M. Pastore Stocchi, 1998, pp. 1358-1359.

alla santità, onde evitare che i due fratelli fiorentini che lo ospitavano venissero linciati dal popolino di Borgogna una volta proparate le sue malefatte. Colpo che mirabilmente riesce e che si direbbe confermare la deteriore connotazione morale del protagonista, ma che in realtà ci spalanca prospettive inattese se comprendiamo che la confessione-farsa era assolutamente l'unico modo di salvare gli ospiti di Ciappelletto e ha quindi un valore opposto alle sue apparenze sacrileghe. Ergo, la santificazione grottesca di cui Ciappelletto è oggetto subito dopo morto, e che sembrerebbe il capolavoro postumo di una vita interamente dedicata ad agire contro Dio e contro gli uomini, è autentica. Ciappelletto è l'unico a capire che cosa bisognasse fare per salvare due vite, e per giunta lo fa accettando di finire dannato, dunque in maniera del tutto disinteressata e gratuita. È la prima buona azione della sua vita, sufficiente però a metterlo direttamente in contatto con la verità dell'amore di Dio e a tradursi in una conoscenza di per sé inaccessibile agli uomini, alla quale Cepparello imprevedibilmente accede proprio per la sua esperienza diretta del male<sup>7</sup>.

Il *Decameron* esordisce, perciò, con una magnifica parabola figurale, che sotto i sembianti di una vicenda tragicomica e dissacrante ci illustra l'azione dello Spirito Santo, la terza persona della Trinità che prosegue l'azione salvifica del Padre e del Figlio, ma secondo modalità sorprendenti e impensate che travalicano i criteri umani, continuando a tener viva la presenza della Parola di salvezza di Cristo. L'intero novelliere si pone all'insegna dell'azione dello Spirito Santo, secondo una visione teologica volta a tradurre la concezione gioachimita, influente su Dante, della terza età che segue a quella del Padre e del Figlio, in una rappresentazione della vita umana in ogni suo aspetto, da quello comico e basso a quello più alto e sublime, con una realizzazione orizzontale e laica di quanto in Dante era ancora trascendente e sacrale. Il lettore che abbia superato la prova della novella d'esordio ha le carte in regola per seguirne l'affresco

<sup>7</sup> Per la mia interpretazione della novella, v. G. Fornari, *Il volto segreto della conversione: lo strano caso di ser Ciappelletto*, in S.R. Arpaia e R. Di Pasquale (a cura di), *Il cambiamento nei processi mentali*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009, pp. 125-163; e Id., *La salvezza nascosta di san Ciappelletto: aspetti oggettivi e oggettuali nel misticismo e in psicologia*, in G.M. Ruggiero (a cura di), *La mistica, la psicoterapia e la letteratura nei sentieri del corpo e della mente*, Alpes, Roma 2022, pp. 95-110. Prende spunto dalla mia lettura per l'analisi di altre novelle, in cui ricorre il tema della violenza collettiva, M. Stucchi, *La folla nelle piazze del Decameron (II 1, IV 2, V 6)*, in A. Aguti e D. Bondi (a cura di), *Il sacro e la città*, Urbino University Press, Urbino 2024, pp. 183-200. Per una rassegna del dibattito su questa novella, si veda la bibliografia contenuta in G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Einaudi, Torino 1997, pp. LXXXVI-LXXXVII. La mia interpretazione 'figurale' s'inserisce perfettamente nell'analisi della struttura narratologica e gnoseologicamente pluridimensionale del testo presentata in S. Barsella, *The Merchant and the Sacred: Artifice and Realism*, in *Decameron I 1*, in "Quaderni d'Italianistica", 2, 2017, pp. 11-40, a cui si rinvia anche per gli aggiornamenti bibliografici.

molteplice e libero con il suo sottofondo spirituale e cortese, ma anche chi non si è accorto della doppia chiave di lettura entra in una dimensione che definirei di rappresentazione gioiosa e partecipe dell'umano, che influenza comunque i destinatari del mosaico narrativo boccacciano nel senso che la sua motivazione di fondo è l'amore per l'uomo *qua talis*. Questa longanimità cristianamente ispirata influenza in un modo o nell'altro chi legge e determina la *Stimmung*, la tonalità emotiva e l'atmosfera dell'opera, rendendola un'indimenticabile Umana Commedia che fa da *pendant* pienamente trecentesco all'altra *Commedia* più apertamente solenne e teologica.

Vediamo adesso come questa impostazione complessiva si può riconoscere nella sequenza finale rappresentata dall'ultima giornata.

## 2. Trionfo gotico della Cortesia.

L'ultima giornata si svolge all'insegna dell'iperbole favolistica giocata sul tema costante della rinuncia, del sottrarsi alla competizione per la ricchezza, il sesso e il potere di norma pervasiva tra gli uomini. Si attiva una gara paradossale di rinuncia all'oggetto in ossequio a una logica rigorosa di rovesciamento, sempre all'interno del consueto diorama di situazioni umane e narrative.

Se consideriamo meglio questa varietà di situazioni, possiamo però scorgervi una progressione sapientemente organizzata. La prima terna di novelle anticipa i motivi della giornata, con una serie di allusioni religiose appena accennate che si rendono più ravvisabili nella terza novella, la cui verticalità assoluta ci offre una prima sintesi della visione teologico-spirituale dell'autore. Segue una quaterna centrale di racconti tutti accomunati dalla situazione classica dell'Amor Cortese, l'innamoramento impossibile, *topos* sviluppato lungo una spirale ascendente di rinuncia all'oggetto amato che dà luogo a precisi modelli di rapporti familiari e sociali, privati e pubblici: se le prime due novelle ci parlano di storie amorose risolte con strategie per sottrazione che estinguono sul nascere ogni contesa e instaurano un clima di collaborazione e armonia, le due novelle successive hanno come protagonisti due monarchi capaci di anteporre le finalità pubbliche ed etiche del loro ruolo alla sfera degli appetiti privati, di cui pure riconoscono l'importanza. A questa sequenza centrale segue una terna conclusiva, i cui soggetti sono in sequenza: la prefigurazione dell'ideale cristiano della Cortesia nell'antichità classica, il riflesso speculare della Cortesia cristiana nel mondo musulmano, e infine l'esaltazione riassuntiva della virtù cristiana più inappariscnte e appunto per questo suprema, l'Amore-carità che tutto accetta e sopporta e che da ultimo trionfa.

Vediamo le ragioni che giustificano queste letture, e i segni rivelatori di cui Boccaccio dissemina le sue *fabulae* per lanciare ai lettori il messaggio a più livelli del *Decameron*. Per comodità dividerò il paragrafo in tre sottoparagrafi, corrispondenti alle tre sequenze da me distinte<sup>8</sup>.

## 2.1. Cortesia *en travesti*

La prima novella racconta una storia di stampo feudale. Un cavaliere toscano, Ruggieri de' Figioanni, constatando di non poter dimostrare il suo valore in Toscana, si reca in Castiglia alla corte di Alfonso il Saggio, ma nemmeno lì vede il suo valore riconosciuto con qualche donazione di castelli o di terre, e deluso decide di tornarsene a casa. Messo sull'avviso circa il motivo della partenza, il re convoca il cavaliere e gli spiega ciò essere dipeso dalla mancanza di beni disponibili, e per ristabilire l'ordine della munificenza regale momentaneamente sospeso lo sottopone a una tipica prova fiabesca, la scelta tra due forzieri, uno contenente la corona e lo scettro del monarca, assieme ad altri preziosi, e l'altro "pieno di terra". La scelta di Ruggieri cade su quest'ultimo, e Alfonso, dopo aver stabilito un preciso parallelo tra il contenuto deludente e di valore nullo e la mancanza di fortuna che non gli aveva permesso di dargli un premio adeguato, lo compensa donandogli lo scrigno ricolmo degli splendidi simboli della regalità. In realtà, afferriamo il *quid* della favola se all'opposizione sostituiamo un'analogia: è la nuda terra l'illustrazione del vero valore delle insegne del potere e della ricchezza, costantemente esposte ai colpi della fortuna e agli inganni del mondo, e il cavaliere toscano riceve la ricompensa perché ha fatto la scelta giusta, non quella sbagliata. Avesse indovinato il forziere 'giusto', e in verità sbagliato, avrebbe dovuto attribuire il suo successo alla fortuna e non al merito, che invece emerge nella sua purezza dall'accettazione del forziere 'sbagliato'. Le intenzionalità cortesi del signore si incontrano con quelle del suo cortigiano, ed entrambe riescono a farlo perché trascendono le condizioni materiali delle loro prerogative sociali fondate sull'apparenza, immettendovi un valore immateriale e inapparente che è religioso. La *pointe* del breve racconto si perde sostanzialmente se tralasciamo la connotazione nascosta e decisiva del *contemptus mundi*, che consente di far uso del mondo senza venirne usati.

La seconda novella vede come protagonista il leggendario Ghino di Tacco, nobile ridotto in rovina ribellatosi al potere del papa e trasformatosi in brigante. Tuttavia, il vero argomento del racconto non sono le

<sup>8</sup> Per il testo del *Decameron* mi limito a segnalare l'edizione da me seguita: G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Rizzoli, Milano 2022; ho tenuto altresì conto della classica edizione a cura di Vittore Branca citata sopra.

sue gesta quanto il potere ecclesiastico contro cui si è battuto, giacché i chierici sono definiti “avarissimi”, nel senso toscano di avidi, bramosi di ricchezza e potere, “e d’ogni liberalità nimici a spada tratta”, per cui un atto di liberalità compiuto da uno di loro non è definibile altro che come “miracolo”. Evento tanto più miracoloso in quanto a rendersene autore è “l’abate di Cligni, il quale si crede essere un de’ più ricchi prelati del mondo”, e il contrasto è vieppiù rafforzato dall’essersi l’abate di Cluny recato alla corte di “Bonifazio papa ottavo in Roma”, cioè del pontefice responsabile dell’esilio di Dante, e di un’exasperazione politica del potere papale che scatenerà l’ostilità del re di Francia con il susseguente esilio avignonese. Queste connotazioni del personaggio storico non sono esplicitate nel testo, che mantiene la sua liscia superficie di narrazione favolistica e figurale, ma abbiamo elementi bastanti per affermare che siamo in presenza di un condensato della storia della Chiesa medievale, dato che nel X e XI secolo l’abbazia di Cluny era divenuta la più potente istituzione ecclesiale dell’Occidente, seguita poi dall’enorme espansione del potere della Chiesa di Roma, di cui Bonifacio VIII sarà l’ultimo ambizioso assertore prima dell’esilio della sede papale in Francia.

La trama è semplice. L’abate di Cluny soffre di un disturbo allo stomaco e viene consigliato dai medici di recarsi alla località termale di Bagni di Siena dove “guerirebbe senza fallo”, al che il prelado chiede congedo al papa e si mette in viaggio in pompa magna “senza curar la fama di Ghino”. Che si rivela del tutto giustificata, dato che il brigante entra subito in azione, anche se in modalità così repentine ed esemplari da poter essere definite quasi soprannaturali. All’abate e al suo seguito non viene torto un capello, e il messaggero di Ghino spiega al prelado che “dalla forza di Dio in fuori, di niente ci si teme per noi, e dove le scomunicazioni e gl’interdetti sono scomunicati tutti; e per ciò piacciavi per lo migliore di compiacere a Ghino di questo”. L’esponente della grandezza temporale della Chiesa si trova perciò in un territorio sconosciuto “dove le scomunicazioni”, lo strumento più potente nelle mani dei pontefici, sono a loro volta scomunicate. Sembra che Boccaccio si diverta a evocare l’ambiente intellettuale e spirituale dei ‘fedeli d’Amore’ che al suo interno metteva al bando le messe al bando ecclesiastiche, formando quindi un’accolita di ‘banditi’ cortesi, portatori di un cristianesimo che non era un altro cristianesimo, dato che esso dev’essere unico, bensì di un cristianesimo *altro*, che rifiuta la logica della riduzione della religione cristiana a *instrumentum* della propria *libido dominandi*. La lettura di Ghino di Tacco quale nascosto ‘fedele d’Amore’ dà pienamente ragione dell’andamento favolistico della novella che assume i sembianti di una messa alla prova dell’abate dispeptico, che “tutto solo fu messo in una cameretta d’un palagio assai obscurata e disagiata”, laddove invece il suo seguito “fu assai bene adagiato”. Il registro cifratamente pedagogico conferisce particola-

re risalto alla domanda di Ghino all'abate su dove andasse "e per qual cagione", e alla spiegazione del prelado – che, "come savio, avea l'altierezza giù posta" – il brigante gentiluomo escogita una cura alternativa: "in una tovagliuola bianchissima gli portò due fette di pane arrostito e un gran bicchiere di vernaccia da Corniglia, di quella dello abate medesimo".

I densi riferimenti alla storia della Chiesa medievale e ai suoi ripetuti sforzi di riforma interna – rappresentati dal movimento cluniacense, il cui rinnovamento sarebbe stato ripreso, sempre all'interno dell'ordine benedettino, dal movimento cistercense, fino a giungere alla più vicina fondazione dei due grandi ordini mendicanti – ci aiutano a capire che la cella oscura e disagiata in cui è chiuso l'abate evoca la povertà alla cui insegna tutti questi movimenti e ordini sono nati, e che il valore terapeutico del pane e del vino rimanda a un potere sacramentale e salvifico che è quello dell'eucarestia. La tovaglia candidissima su cui i due alimenti sono serviti è quella dell'altare su cui l'eucarestia è celebrata, e veicola un sommesso richiamo alla sorgente sacramentale della Chiesa, al sacrificio di Cristo che ne è la ragion d'essere. Che la "vernaccia di Corniglia" provenga da una località ligure dove l'abbazia di Cluny aveva dei possedimenti esprime il richiamo *in figuris* a una risorsa che i cluniacensi avevano in casa fin dalle origini, e di cui poi si sono dimenticati negli imponenti sviluppi del loro potere ecclesiale. L'abate di Cluny, definito "savio", guarisce e mostra di aver inteso la lezione. Allorché ritorna alla corte papale convince Bonifacio VIII a perdonare la ribellione di Ghino di Tacco, che viene graziato e ricompensato.

Dopo la prima novella di ambientazione aulica ed europea, e la seconda di ambientazione ecclesiastica, la terza ci presenta la vicenda più singolare, quella di una gara strenua di cortesia che giunge ad estremi così insostenibili che solo la morte di uno dei due contendenti pare poterla risolvere. All'esordio della *fabula* ci viene descritto "uno uomo di legnaggio nobile e ricco senza comparazione" che aveva "ricetto" da qualche parte nel "Cattaio", e che ivi accoglieva con somma liberalità chiunque viaggiava tra questi estremi del mondo, in "un de' più belli e de' maggiori e de' più ricchi palagi che mai fosse stato veduto", da lui fatto fare all'uopo "in piccolo spazio di tempo": si tratta dell'anziano Natan, "già d'anni pieno, né però del corteseggiar divenuto stanco", la cui fama si diffonde per ogni angolo della terra e raggiunge il giovane Mitridanes, il quale, "fatto fare un palagio simile a quello di Natan, cominciò a fare le più smisurate cortesie che mai facesse alcuno altro a chi andava o veniva per quindi; e senza dubbio in piccol tempo assai divenne famoso" (X 3, 8). A sua insaputa, sulle ali veloci della sua fama, Natan diviene il modello di Mitridanes e innesca quindi un processo di imitazione, sottolineato dalle quattro occorrenze in poche parole del verbo "fare", usato più volte anche per descrivere la fenomenale attività costruttiva di Natan, ma qui con

una concentrazione che suggerisce uno spirito febbrile di emulazione. Ci troviamo di fronte al fenomeno di cui parla René Girard, l'imitazione tra seguace e modello che degenera in rivalità fino a giungere, come in questo caso, allo scontro mortale<sup>9</sup>. È un tema ricorrente nel *Decameron*, negli innumerevoli triangoli amorosi di cui l'opera è piena, ultima giornata inclusa, su un frequente sfondo di violenza collettiva che è il risultato del moltiplicarsi delle rivalità, e che contrassegna il formidabile dispositivo beffardo/salvifico della novella di Ciappelletto. Vi è però dell'altro, che il teorico francese della rivalità non prende in considerazione e che corrisponde invece al cuore del messaggio del capolavoro boccacciano. Andiamo per ordine.

L'imitazione di Mitridanes sin dall'inizio è segnata dal tarlo devastatore dell'invidia ("divenuto della sua fama e della sua virtù invidioso"), per la quale soltanto fa costruire "un palagio simile a quello di Natan", quando invece Natan edifica il suo per dare generosamente "ricetto", vale a dire rifugio e ristoro, a chiunque viaggiasse lungo le sterminate rotte terrestri tra Levante e Ponente. La munificenza di Natan è radicata nell'oggetto verso il quale è diretta e da cui trae unicamente il suo scopo, laddove l'emulatore di Natan non ha di mira l'oggetto ma solo l'ossessione di voler superare il modello. Ciò emerge allorché Mitridanes viene messo alla prova da una mendicante che lo assilla con le sue richieste per ben tredici volte e che, a un primo lievissimo moto di stizza del giovane, se ne esce in una lode sperticata di Natan che finisce di accendere le furie del suo fallimentare seguace. Il quale decide di raggiungere Natan e por fine alla gara nel modo più drastico, eliminandolo fisicamente, visto che la natura era lenta a eseguire il suo compito. Detto fatto, l'aspirante principe dei benefattori raggiunge in tre giorni di viaggio l'ignaro rivale e lo incontra subito senza identificarlo. Nasce tra i due un'amicizia, in cui il più giovane comincia ad averlo "in reverenzia come padre" e il più anziano decide di mantenere l'incognito facendosi passare per "un picciol servidor di Natan", e tuttavia non mancando di somministrare al suo ospite la sua consueta munificenza. La medesimezza tra i due diviene anzi tale che Mitridanes "con una lunga circuizion di parole la sua fede richiese e appresso il consiglio e l'aiuto; e chi egli era e perché venuto e da che mosso interamente gli discoperse".

È il punto di svolta della vicenda. La reazione normale, da rivalità girardiana, implicherebbe una risposta simmetrica da parte del modello che scopre i sentimenti di feroce antagonismo del suo imitatore, ma non questa è la soluzione che ci sottopone Boccaccio. Beninteso, Natan

<sup>9</sup> Il rimando per questo autore può essere alla sua opera di critica letteraria più matura ed equilibrata: R. Girard, *A Theater of Envy: William Shakespeare*, Oxford University Press, Oxford 1991 (cfr. *infra*, nota 13).

accusa il colpo, ma “con forte animo e con fermo viso” non esita a rispondere al suo aspirante assassino volgendo al meglio le sue intenzioni e indicandone pure, con acume che oggi definiremmo psicanalitico, la prima origine:

Mitridanes, nobile uomo fu il tuo padre, dal quale tu non vuoi degenerare, sì alta impresa avendo fatta come hai, cioè d'essere liberale a tutti; e molto la invidia che alla virtù di Natan porti commendo, per ciò che, se di così fatte fossero assai, il mondo, che è miserissimo, tosto buon diverrebbe. (X 3, 20)

Natan riconosce l'impronta nobiliare di una cortesia scelta quale emblema di classe e la fa risalire al padre del giovane che deve avergli inculcato questi ideali. L'atmosfera è iperbolica, ma non per questo meno veritiera nei suoi contenuti, che la tipizzazione figurale consente di mettere in piena luce. Cogliamo lo spessore del procedimento se realizziamo che la struttura della scena è la stessa del *potlatch*, la gara di doni vigente tra alcune tribù del Nord America che ha influenzato l'idea di dispendio di Georges Bataille, e in cui vinceva chi effettuava un dono talmente ingente da non poter essere ricambiato, al che lo sconfitto doveva subire una morte rituale. Benché ignaro di questi paralleli etnografici, Boccaccio si mostra consapevole che la liberalità è perfettamente suscettibile di degenerare in una gara di donativi non meno feroce di un duello all'ultimo sangue, e con il suo racconto ci introduce a una soluzione diversa, quella in cui vince chi offre la sua stessa vita, facendo coincidere nella propria persona il destino dello sconfitto e un'insuperabile vittoria. Una scelta estrema che si espone subito alle obiezioni dell'attuale cultura del sospetto. Non potrebbe trattarsi di un'abile mossa spinta fino all'autodistruzione pur di prevalere nell'ardua contesa? E il figlio che non è mai riuscito a raggiungere il padre non avrebbe un valido motivo per eliminarne l'ingombrante e paternalistico doppio<sup>10</sup>? Obiezioni che mostrano di ignorare la natura totalmente disinteressata del gesto di Natan, lo sforzo strenuo di lasciare aperta la possibilità di un ravvedimento di Mitridanes, nonché il suggerimento finale su quale via il giovane avrebbe dovuto seguire per non essere catturato dopo l'efferato omicidio.

Ogni ideologismo e psicologismo di matrice otto-novecentesca è qui fuori luogo, e non è sufficiente giustificare questa asserzione con l'essere il *Decameron* un grande testo del medioevo, poiché ciò che bisogna fare è individuarne il registro rappresentativo ed espressivo preciso: quello figurale appunto, che celebra qui una delle punte più alte dell'intera rac-

<sup>10</sup> Si veda l'utile rassegna critica in A. Sotgiu, *La Decima giornata del Decameron tra esemplarità e logica del potere: il caso della novella X, 3*, in A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana (a cura di), *Letteratura e Potere/Poteri*, Adi Editore, Roma 2023, pp. 2-9.

colta. Nella disponibilità al sacrificio di sé per amore degli altri Natan è da considerarsi una *figura Christi*<sup>11</sup>, ma nella sua età avanzata, nell'ascendenza ebraica del nome, e nel suo stesso risiedere in Asia, il personaggio mostra di essere un condensato dell'intera storia del monoteismo, una sorta di *figura Dei* che, attraverso il punto apicale di Cristo, rimanda verso il passato alle origini del monoteismo dalla rivelazione a Israele, mentre andando in direzione futura il suo profilo orientale è facilmente associabile alla tradizione islamica. Si potrebbe dire che Natan sia una *figura Christi* per sottrazione, che non degrada Cristo a segno di superiorità e appartenenza, perché l'unica cosa che conta per lui è fare del bene al prossimo, senza esibire segni di distinzione. In questa implicita *figura Christi*, che accetta la storia di cui fa parte, si palesa l'autentica misericordia del Dio monoteistico, in sé non accessibile all'uomo con questa disarmante e disarmata pienezza, ma al contempo attingibile una volta disvelata sotto forma di modello comportamentale assoluto che, come travalica ogni distinzione, così trascende ogni imitazione. Egli vuol essere esclusivamente seguito in quanto direzionato all'oggetto, anzi in quanto coincidente con l'oggetto in senso ontologico e assiologico, e questo silenzioso trionfo dell'Oggetto si ottiene rinunciandovi *in toto*, trasfigurandolo mediante una cessione incondizionata d'amore. L'intera concezione dell'Amor Cortese è condensata al termine della prima terna narrativa, in attesa che le restanti novelle della giornata ne sviluppino significato e implicazioni.

Lo scioglimento della novella si dispiega come un meraviglioso congegno salvifico. Dopo aver detto a Mitridanes che avrebbe trovato il suo rivale in un "boschetto" dove si recava "quasi ogni mattina", e dopo aver constatato che l'animo del giovane non era mutato, Natan "solo se n'andò al boschetto a dover morire". Ne segue una scena di agnizione che ha pochi eguali nella letteratura mondiale:

Mitridanes, levatosi e preso il suo arco e la sua spada, ché altra arme non avea, e montato a cavallo, n'andò al boschetto e di lontano vide Natan tutto soletto andar passeggiando per quello; e diliberato avanti che l'assalisse di volerlo vedere e d'udirlo parlare, corse verso lui e presolo per la benda, la quale in capo avea, disse: "Vegliardo, tu sè morto!"

Al quale niun'altra cosa rispose Natan se non: "Dunque l'ho io meritato".

Mitridanes, udita la voce e nel viso guardatolo, subitamente riconobbe lui essere colui che benignamente l'avea ricevuto e familiarmente accompagnato e fedelmente consigliato, per che di presente gli cadde il furore e la

<sup>11</sup> F. Bausi, *Gli spiriti magni*, cit., p. 252, ricorda l'interpretazione del personaggio come *figura Christi* e la presenza del profeta Natan nella genealogia di Gesù del Vangelo di Luca; circostanza quest'ultima tanto più rilevante se pensiamo all'ipotesi lucano che vedremo nell'allusione ai due ladroni (X 8) e alla parabola del Figliol Prodigio (X 10).

sua ira si convertì in vergogna; laonde egli, gittata via la spada, la qual già per ferirlo aveva tirata fuori, da caval dismontato piagnendo corse a' piè di Natan e disse: “Manifestamente conosco, carissimo padre, la vostra liberalità, riguardando con quanta cautela venuto siate per darmi il vostro spirito, del quale io, niuna ragione avendo, a voi medesimo disideroso mostrami: ma Idio, più al mio dover sollicito che io stesso, a quel punto che maggior bisogno è stato gli occhi m'ha aperto dello 'ntelletto, li quali misera invidia m'avea serrati”. (X 3, 25-29)

L'agnizione non è semplicemente novellistica, ma spirituale ed esistenziale, e coinvolge l'intera complessione dell'essere umano, che Mitridanes rappresenta a cominciare dalla sua facoltà più alta, l'intelletto, la cui vista era rimasta occlusa e impedita dalla “misera invidia”. Siamo nella più alta antropologia filosofica e teologica medievale, la stessa di Dante che non solo identifica nell'intelletto la facoltà suprema dell'uomo, ma ne ravvisa nell'amore la manifestazione più alta, ispirata e instillata dal Dio stesso che è amore<sup>12</sup>.

Un ruolo centrale svolge la frase: “Dunque l'ho io meritato”, che risponde a più livelli di lettura. In prima battuta denota l'umiltà del personaggio, che si addossa la responsabilità della reazione dissennata di Mitridanes, per non essersi reso conto di cosa poteva suscitare la sua illimitata munificenza e per aver pensato che agli altri bastasse constatarla per ammirarla ed essergliene grati. Ma a un livello più profondo, quello tipologico di Natan come *figura Dei*, abbiamo Dio stesso che si scusa per non aver potuto risolvere diversamente il rapporto del Creatore con una creatura dotata di libertà, e quindi bisognosa di essere lasciata a se stessa, salvo ciò che possa servire al suo orientamento e alla sua salvezza. Salvezza che si fa raggiungibile qualora la creatura umana acconsenta a partire dal suo Intelletto-Amore, attivo già a livello naturale, ma pienamente operativo una volta che sopraggiunge la rivelazione della persona e della parola di Cristo. Nella frase del personaggio boccacciano è racchiusa un'intera visione della Provvidenza, resa perfetta dalle scuse di Dio medesimo per non aver potuto procedere in un modo diverso, che avrebbe richiesto qualche forma di automatismo divino incompatibile con la libertà umana.

Questo ipotesto teologico conferisce la giusta risonanza alla ripresa che, dopo la riconciliazione con Mitridanes, Natan effettua del riconoscimento della nobiltà iniziale degli intenti del giovane, e si accompagna a una disincantata valutazione della violenza prevalente nella storia umana:

<sup>12</sup> Vedi G. Fornari, *Ira, Amore, Giustizia*, cit., §§ 2-3, pp. 47-67, dove argomento l'originalità filosofica di Dante anche rispetto a san Tommaso (ritengo quindi sia questo il filtro della presenza di motivi tommasiani in Boccaccio).

Né ti vergognare d'avermi voluto uccidere per divenir famoso, né credere che io me ne meravigli. I sommi imperadori e i grandissimi re non hanno quasi con altra arte che d'uccidere, non uno uomo come tu volevi fare ma infiniti, e ardere paesi e abbattere le città, li loro regni ampliati e per conseguente la fama loro: per che, se tu per più farti famoso me solo uccider volevi, non maravigliosa cosa né nuova facesti ma molto usata. (X 3, 32)

L'attenuante dell'azione che l'altro voleva compiere ne dimostra altresì la desolante uniformità rispetto alla violenza omicida per la fama e il potere perpetrata su larga scala dai grandi della terra. In questa maniera Natan dà il giusto inquadramento morale all'errore di Mitridanes e valorizza la scintilla di bene che c'era nel desiderio di diventare famoso per l'esercizio della liberalità, confermando nel suo animo un rivolgimento definitivo, che non si sarebbe potuto compiere senza passare attraverso il male che può essere generato anche dalle migliori intenzioni.

La chiusa della novella conferma la cortesia illimitata della *figura Dei* tramite il reiterarsi del registro iperbolico. Natan offre nuovamente la sua vita a Mitridanes con l'argomentazione del poco tempo che gli resta da vivere e, dopo il rifiuto di quello che è a tutti gli effetti divenuto suo figlio, gli offre la possibilità di impadronirsi della sua identità. Senonché il giovane ha capito la lezione, e sa che per il solo fatto di accettare dimostrerebbe la sua inferiorità rispetto all'amore dell'altro. L'ultima frase lascia l'impressione di ratificare la vittoria di Natan in una tenzone di cortesia, in un *potlatch* benignamente rovesciato, ma pur sempre all'ultimo colpo: "E volendosi Mitridanes con la sua compagnia ritornare a casa, avendogli Natan assai ben fatto conoscere che mai di liberalità nol potrebbe avanzare, il licenziò" (X 3, 44). Ma per dissolvere ogni tocco agonistico basta prestare attenzione alla clausola "assai ben fatto conoscere", dove il verbo ha il valore intensivo di comprendere con l'intelletto, cioè con la parte più elevata dell'anima, e dunque nella struttura stessa del proprio essere. La conoscenza di Mitridanes denota una modifica irreversibile della sua vita.

È lecito dire che Natan ha vinto, ma non in una gara, bensì in quella rinuncia a se stessi, in quella sottrazione d'oggetto consistente nell'esimersi da ogni gara, nel distaccarsi da qualsivoglia potere, accedendo così a una significazione oggettuale completamente diversa, puramente spirituale e perciò indistruttibile. Precisamente riconoscendosi battuto il giovane dimostra di aver compreso e si mette sulla strada per rendersi simile al suo mentore figurale. In questa cortesia conquistata il miracolo dell'Amore divino che si fa umano ancora una volta si compie. Tuttavia, che ne è degli infiniti casi d'amore di cui la tradizione cortese si era occupata? Come metterli in relazione ai temi velatamente teologici che sono stati presenta-

ti nel primo terzetto narrativo della giornata? Provvede a dare risposta il quartetto centrale di novelle, tutte di soggetto amoroso.

## 2.2. "Cognominato prencipe Galeotto"

I primi due racconti della quaterna centrale ci parlano di rapporti d'amore privati, cioè delle situazioni ricorrenti in così tante storie della raccolta. Senonché, nella loro *fabula* viene a inserirsi un fattore figurale – a sua volta anticipato, 'prefigurato', in alcune novelle di precedenti giornate – che ne rovescia l'esito, trasformandole in altrettanti controesempi di sottrazione desiderativa, di volontaria rinuncia all'oggetto del desiderio onde accedere a una dimensione oggettuale più alta.

La prima novella narra di un nobile di Bologna, Gentil Carisendi, che si innamora perdutamente "d'una gentil donna chiamata madonna Catalina", sposata e per giunta incinta, e soprattutto refrattaria ai sentimenti del suo ammiratore. Questo amore impossibile si traduce subito, quasi per brusca accelerazione, nella tipica conclusione dell'innamoramento cortese, vale a dire il *transitus* dell'amata, la sua prematura andata in una dimensione trascendente e inaccessibile. Catalina viene presa da "un fiero accidente", tale per cui viene giudicata morta dai medici e se ne celebrano i funerali. Allorché messer Gentile viene a saperlo, essendo stato fino ad allora "della sua grazia [...] poverissimo", matura una decisione estrema: "io, mentre che vivesti, mai un solo sguardo da te aver non potei: per che, ora che difender non ti potrai, convien per certo che, così morta come tu sè, io alcun bacio ti tolga" (X 4, 8). Una simile risoluzione suona ai nostri orecchi decisamente malsana e si associa a pensieri sinistri di necrofilia; non dobbiamo però mai staccarci dal linguaggio figurale del racconto, né dimenticare che nel medioevo non esiste il soggettivismo di matrice psicanalitica che ci ha abituati a sospettare la presenza, nelle pieghe della psiche, di perversioni di ogni tipo. Non che cose del genere non potessero esserci in età medievale, ma erano esteriorizzate e oggettivate sotto forma di influenze demoniache a cui il soggetto colpevolmente cedeva, senza esserne la fonte esclusiva. Tutto qui si dà nella logica asciutta e oggettiva del racconto, il che non significa che non ci siano i pericoli a cui noi pensiamo, ma che essi si realizzano solo una volta che il soggetto cede a tentazioni diaboliche. In una surreale *descensus ad inferos* amorosa l'innamorato scende nella tomba dell'amata e le si corica al fianco, ed è a questo punto che avviene il rivolgimento. L'innamorato cede al suo desiderio, sia pur entro i limiti di onestà dell'innamoramento cortese:

"Deh! perché non le tocco io, poi che io son qui, un poco il petto? Io non la debbo mai più toccare né mai più la toccai".

Vinto adunque da questo appetito le mise la mano in seno: e per alquanto spazio di tempo tenutalavi gli parve sentire alcuna cosa battere il cuore a costei. Il quale, poi che ogni paura ebbe cacciata da sé, con più sentimento cercando, trovò costei per certo non esser morta, quantunque poca e debbole estimasse la vita: per che soavemente quanto più poté, dal suo famigliare aiutato, del monumento la trasse e, davanti al caval messalasi, segretamente in casa sua la condusse in Bologna. (X 4, 10-12)

La scena è doppiamente singolare, e per la scoperta in sé, e per le dinamiche causali che la innescano. È infatti l'“appetito” di messer Gentile, e il suo cedervi sino alla violazione della barriera tra vivi e morti, a consentire il miracoloso accertamento, che senza l'audacia dell'innamorato mai sarebbe avvenuto, tramutandosi in una tragedia assurda e invisibile, e raddoppiata per giunta considerando che la sepolta era incinta. Per valutare il comportamento del personaggio non bisogna incasellarlo in classificazioni da teologia morale, ma capire la motivazione che ne anima l'appetito, cioè se a muoverlo sia un amore che mette al primo posto l'oggetto amato. Ed è questo il caso. All'assenza di vita dell'amata corrisponde un eccesso desiderativo volto a compensare l'amante dell'oggetto sottratto, ma la scoperta che l'oggetto d'amore è vivo e presente stabilisce un nuovo equilibrio, consistente nel negarsi l'amata se ciò corrisponde alla sua volontà. Il particolare che madonna Catilina aspetti un bambino sottolinea la straordinaria fecondità di questa rinuncia, che si dimostra alla base della vita dal seno stesso della sua negazione. Con un supplemento simbolico che ci restituisce un archetipo forse non sufficientemente indagato della letteratura occidentale, quello della donna amata prodigiosamente reduce dal regno dei morti, e tuttavia ancora immersa in una presenza dimidiata e sospesa, da cui si riscatta solo allorquando i vivi ne comprendono lo smisurato valore. Nell'arcata che potremmo tracciare dall'*Alceste* di Euripide al *Racconto d'inverno* di Shakespeare la novella di Boccaccio si inserisce di pieno diritto. Gentile, infatti, dopo averne chiesto il permesso all'amata in cambio del suo salvataggio, trattiene di nascosto in casa la donna, col bambino che in seguito nasce, e ne inscena la restituzione in una festa a cui invita l'ignaro marito, durante la quale la moglie non ancora riconosciuta rimane “mutola”, e questo a “non piccolo argomento della sua virtù”, non per il banale stereotipo della donna che non deve parlare, ma a riprova del suo valore oggettivo non ancora compreso. A queste condizioni “[l]a donna con maravigliosa festa fu in casa sua ricevuta e quasi risuscitata con ammirazione fu più tempo guatata da' bolognesi”. L'Amor Cortese vissuto sino in fondo conferma di essere, nel tessuto della nostra esperienza e nella stessa vita sociale, la forza più vicina alla Resurrezione di Cristo.

La seguente novella ci porta a Udine, dove messer Ansaldo corteggia assiduamente la maritata Dianora, la quale, per togliersi d'impiccio lo spasimante, promette di concederglisi qualora fosse riuscito a far fiorire in pieno inverno un giardino “non altrimenti fatto che se di maggio fosse”. Promessa imprudente, perché il cavaliere, ben sapendo che la donna gli aveva chiesto “grave cosa e quasi impossibile [...] se non per torlo della sua speranza”, ingaggia un negromante che con le sue arti, e “per grandissima quantità di moneta”, realizza appena fuori città “un de' più be' giardini che mai per alcun fosse stato veduto”. Con divertito umorismo Boccaccio descrive le reazioni di Dianora, sconcertata e pentita della promessa, ma pur sempre curiosa di vedere un tale portento, dopodiché “più che altra femina dolente a casa se ne tornò a quel pensando a che per quello era obligata”, disperandosi al punto di dover palesare tutto al marito Gilberto che la vedeva sconvolta da inusitata afflizione. È la chiave di volta del racconto, perché stavolta è il marito a effettuare quella che potremmo chiamare una manovra di disinvestimento. Dopo aver accusato il colpo, Gilberto, riconosciuta la buona fede della consorte e “con miglior consiglio cacciata via l'ira”, le rimprovera la sua imprudenza comunicandole altresì la sua decisione:

Le parole per gli orecchi dal cuore ricevute hanno maggior forza che molti non stimano, e quasi ogni cosa diviene agli amanti possibile. Male adunque facesti prima a ascoltare e poscia a pattovire; ma per ciò che io conosco la purità dello animo tuo, per solverti da' legame della promessa, quello ti concederò che forse alcuno altro non farebbe, inducendomi ancora la paura del nigromante, al qual forse messer Ansaldo, se tu il beffassi, far ci farebbe dolenti. Voglio io che tu a lui vada e, se per modo alcun puoi, t'ingegni di far che, servata la tua onestà, tu sii da questa promessa disciolta: dove altrimenti non si potesse, per questa volta il corpo ma non l'animo gli concedi. (X 5, 14-16)

La frase iniziale stabilisce quell'equivalenza tra innamoramento e magia che troverà massima espressione due secoli dopo nell'*Orlando furioso*. Boccaccio sfrutta un'ambiguità strutturale che da un lato si lega alla visione oggettiva degli influenzamenti del desiderio ereditata dall'antichità, dall'altro la sfrutta per imparare a leggere al suo interno l'autonomia dei desideri dell'uomo. La spiegazione circa “la paura del nigromante” ha, nella prospettiva del personaggio e dell'epoca storica, un fondamento reale, ma nello stesso tempo equivale ad affermare che un'opposizione su tutta la linea che venisse meno a quanto pattuito otterrebbe l'unico risultato di esacerbare l'innamoramento di Anselmo rendendolo incontrollabile. L'inferenza di Gilberto è perciò indefettibile: mantenere la propria onestà se possibile, e se ciò non fosse possibile concedere i favori del corpo ma non dell'anima.

È il momento di fare qualche osservazione sul ricorrere nel *Decameron*, e in specie nell'ultima giornata, del ragionamento dialettico codificato da Abelardo nel XII secolo e perfezionato ai massimi livelli nel XIII, che con la sua consequenzialità paradossale introduce qui sfumature umoristiche, ma che ciò nondimeno è vincolante in quanto aderente a una logica ontologicamente reale, per cui non va tralasciato nemmeno il parallelo con le argomentazioni giuridiche. Questa dimensione razionale non è una proiezione del nostro intelletto, ma è l'espressione di una necessità che è *in re*, e che è saggio seguire onde evitare danni peggiori. Gilberto in altre parole si dimostra persona doppiamente accorta, perché non si lascia scandalizzare dall'innamoramento dell'altro e perché capisce che è preferibile cedere in parte piuttosto che scatenare il collasso catastrofico della rivalità di tipo girardiano. Porge l'altra guancia, se vogliamo, in maniera garbata e sdrammatizzante, e in tal modo disinnescia sul nascere la contesa già pronta ad accendersi.

Dianora fa di tutto per opporsi ma il marito è irremovibile, per cui la donna va a comunicare ad Ansaldo sia la sua indisponibilità a ricambiare i di lui sentimenti, sia quanto aveva deciso lo sposo: "... il quale, avuto più rispetto alle fatiche del vostro disordinato amore che al suo e mio onore, mi ci ha fatta venire; e per comandamento di lui disposta sono per questa volta a ogni vostro piacere". Ansaldo è preso in contropiede e la sua reazione è pronta:

... dalla liberalità di Giliberto commosso il suo fervore in compassione cominciò a cambiare e disse: "Madonna, unque a Dio non piaccia, poscia che così è come voi dite, che io sia guastatore dello onore di chi ha compassione al mio amore; e per ciò l'esser qui sarà, quanto vi piacerà, non altramenti che se mia sorella foste, e quando a grado vi sarà liberamente vi potrete partire, sì veramente che voi al vostro marito di tanta cortesia, quanta la sua è stata, quelle grazie renderete che convenevoli crederete, me sempre per lo tempo avvenire avendo per fratello e per servidore". (X 5, 21-22)

Si avvia una buona reciprocità che non si limita al rovescio mimetico della cattiva reciprocità tra rivali, essendo piuttosto una transitività che nasce dal rispetto verso l'oggetto amato e verso la volontarietà consenziente che è il vero fulcro dell'esperienza amorosa. È una realtà ontologica e spirituale a intervenire, non uno schema antropologico. La cortesia si pone quale fondamento di una diversa forma di relazionalità.

Dall'ambito degli innamoramenti privati, con le loro dinamiche triangolari e i loro struggimenti, passiamo adesso a un ambito pubblico e addirittura politico espresso dai protagonisti illustri delle due restanti novelle. Il protagonista della prossima è Carlo I d'Angiò, di cui è ricordata "la gloriosa vittoria" contro Manfredi che gli ha acquistato il Regno di Napoli e di Sicilia, segnando altresì il prevalere dei guelfi in Italia con-

tro i ghibellini. La singolarità è che l'interlocutore diegetico di Carlo sia proprio un ghibellino fuoriuscito da Firenze, messer Neri degli Uberti, il quale "non si volle altrove che sotto le braccia del re Carlo ridurre", ritirandosi a "Castello da mare di Stabia" dove si fa costruire "un bel casamento e agiato [...] e allato a quello un dilettevole giardino" ornato di "un bel vivaio e chiaro" pieno di pesci. Fin dall'inizio, con una sorta di enfasi ellittica, si presenta quindi il tema della rivalità politica superata, e proprio sotto il dominio di un personaggio che più di ogni altro fieramente la incarna, dato che, oltre ad essere il trionfatore di Benevento in cui rimane ucciso Manfredi, egli è anche lo spietato vincitore di Tagliacozzo in cui fa mettere a morte l'ultimo discendente degli Svevi, il giovane Corradino. Con il procedimento già riscontrato per Bonifacio VIII, Boccaccio omette questi dettagli, che d'altronde ogni lettore informato sapeva, poiché ciò che intende evocare è un regime dominato dalla cortesia, di cui il *topos* del giardino del cavaliere fiorentino, che Carlo desidera visitare avendone udito magnificare la bellezza, diviene il simbolo trasparente, a ripresa del *locus amoenus* in cui l'onesta brigata dei narratori si è ritirata per salvarsi dalla pestilenza.

La *figura* di matrice biblica del giardino si associa però alla tentazione ed è appunto la tentazione la prova che l'anziano re Carlo deve affrontare. In questo luogo paradisiaco sbucano infatti, praticamente dal nulla, due fanciulle in tutto identiche, di eguale formosità nel corpo e leggiadria nel vestire oltre che nel contegno, le quali si danno a pescare pesci dal vivaio per cucinarli all'istante. La scena è la più sensuale dell'intero *Decameron*, e non occorre attendere Freud per scorgere nei pesci un sotteso simbolo fallico. Ciò nonostante, Boccaccio insiste sull'assoluta onestà delle ragazze, che si muovono senza alcuna malizia ed esprimendo il massimo rispetto nei confronti dell'illustre ospite; anzi, più le deliziose fanciulle si dimostrano pure e innocenti, più ne aumenta la desiderabilità, in un doppio vincolo che rischia di scatenare l'inferno nel cuore stesso di questo edenico paradiso (*παράδεισος*), di questo giardino incantato o stregato. Alla legittima domanda del re su chi fossero, così Neri risponde: "Monsignore, queste son mie figliuole a un medesimo parto nate, delle quali l'una ha nome Ginevra la bella e l'altra Isotta la bionda". Ci troviamo di fronte a un simbolo gemellare di doppio, che per Girard è la rappresentazione di origine mitologica dei doppi dell'imitazione degenerata in rivalità, e che le due gemelle siano figlie di un nobile ghibellino, cioè di un esponente della rivalità politica più acerrima dell'Italia medievale, ben si adatta a una simile associazione. Con la differenza che qui il simbolismo del doppio è fermamente dominato, e non per un miracolismo 'esterno', ma perché ce ne sono dei motivi esperibili, legati sì alla rivelazione cristiana, e tuttavia intrinseci alla nostra realtà creaturale, che il messaggio divino non abolisce bensì porta a compimento. Questi motivi

esperibili e costitutivi della nostra esperienza consistono nella percezione dell'oggetto, e specificamente dell'oggetto umano in quanto amato e desiderato, ma appunto per questo rispettato nella sua autonomia. È, in veste inaspettatamente gnoseologica, il cuore stesso dell'Amor Cortese, che Boccaccio si diverte a evocare nelle figure delle grandi protagoniste femminili dei cicli cavallereschi medievali, eroine romantiche al centro di amori illeciti e prodigiosi, che Dante mette in scena come esca amorosa nel momento emozionante in cui Paolo bacia Francesca. Sono le storie 'galeotte' a cui il *Decameron* stesso, nella sua sottotitolazione, si assimila: "cognominato *principe Galeotto*", dove la personificazione col personaggio che fa da mezzano tra Lancillotto e Ginevra non manca di investire in pieno l'autore, dal momento che "Galeotto fu il libro e chi lo scrisse".

E galeotta la scena nel giardino di messer Neri lo diventa alla lettera, poiché il re tra le due si innamora di "Ginevra la bella" sebbene l'identità gemellare delle due ragazze mantenga un 'principio di indeterminazione' che provvede a relativizzare immediatamente un amore che, nel suo slancio romantico, si presenta invece come assoluto, tanto che il re, per andar sul sicuro, pensa "di dover non solamente l'una ma amendune le giovinette al padre torre". Sarà questo il perno della controdimostrazione del suo consigliere, il conte Guido da Monforte, imperniata sulla poca consistenza oggettuale di un innamoramento senile, e sulla necessità di introdurre un criterio equanime di buona reciprocità in un "regno nuovamente acquistato, tra nazioni non conosciute e piena d'inganni e di tradimenti". Ecco la *pointe* argomentativa di Guido:

E oltre a questo, che è molto peggio, dite che diliberato avete di torre le due figliuole al povero cavaliere il quale in casa oltre al poter suo v'ha onorato, e per più onorarvi quelle quasi ignude v'ha dimostrate, testificando per quello quanta sia la fede che egli ha in voi, e che esso fermamente creda voi essere re e non lupo rapace. (X 6, 29-30)

Il ragionamento morale viene a coincidere con riflessioni politiche che non sfigurerebbero ne *Il principe* di Machiavelli, e tutto questo in nome della Cortesia, basata non sulla demolizione del desiderio, come avviene in Girard, ma sulle risorse ad esso interne che scaturiscono dalla centralità dell'oggetto. L'essere "quasi ignude" che aveva reso desiderabili le due gemelle si trasforma in prova del candore con cui l'ospite aveva accolto Carlo, e questa stessa desiderabilità si rovescia in strumento della grandezza di un re capace di dominare i suoi istinti. La sistemazione matrimoniale che Carlo organizza per le due giovinette riporta definitivamente il simbolismo del doppio nell'ambito di una circolarità sociale in cui tutte le parti guadagnano e si danno riconoscimento reciproco. È un altro aspetto del metodo 'galeotto' seguito dall'opera, quello più

vero, ossia far scoprire i vantaggi dell'onestà proprio all'interno delle situazioni desiderative e amoroze, senza alcun moralismo, bensì partendo dalle situazioni reali con cui ha a che fare il sentimento amoroso, che in questa conoscenza realizza autenticamente se stesso. Esattamente l'opposto dell'idealizzazione cortese che i nostri mediocri criteri sarebbero così propensi a vedere.

La novella successiva ha come protagonista l'antagonista vittorioso di Carlo I in Sicilia, Pietro d'Aragona, e mette in scena la situazione simmetrica e inversa della giovane figlia di un ricchissimo speziale fiorentino residente a Palermo, Lisa, che a una giostra cavalleresca si innamora dell'aitante monarca ammirandolo da una finestra, in mezzo a un pubblico femminile di cui evidentemente intensifica i sentimenti fino a farli precipitare nel più classico colpo di fulmine. Dove la tipicità dell'innamoramento e le sue circostanze mimetiche non ne demistificano il valore, come vorrebbe Girard, ma ne danno una spiegazione relazionale e sociale che nulla toglie alla sua forza che, una volta presa forma, coinvolge la totalità della vita e della persona, e come tale non è sindacabile. Non esiste un modo moralistico e 'giusto' di innamorarsi, esiste invece la possibilità concreta di indirizzare il desiderio amoroso verso l'oggetto dandogli così la sua regola, che nondimeno si fa raggiungibile solo se l'amore mette a repentaglio se stesso e non si sottrae alla sua vera natura. È quanto fa la povera Lisa, che si rende conto di non avere speranze a causa "della sua infima condizione", ma al contempo non rinuncia al "suo magnifico e alto amore", che nondimeno resta impossibile da comunicare all'interessato, per cui la ragazza "infernò, e evidentemente di giorno in giorno come la neve al sole si consumava", fino a deliberare "di più non volere vivere". L'amore di Lisa, in quanto impossibile, non ha oggetto che gli corrisponda, ma in quanto conferma se stesso diviene a sé il proprio Oggetto, tuttavia non ancora capace di realizzare la sua essenza relazionale e affettiva, per la qual cosa gli affranti genitori si mobilitano affinché il re venisse a sapere dell'innamoramento della figlia almeno prima della di lei morte. Ci vuole in altre parole un elemento 'galeotto' di intermediazione, che viene trovato in "un finissimo cantatore e sonatore" frequentatore del re, Minuccio d'Arezzo, al quale Lisa rivela il suo amore disperato quanto puro suscitandone l'ammirazione, e che si rivolge al poeta Mico da Siena affinché componesse una "canzoncina" amorosa, riportata per intero nel testo (un *unicum* nel *Decameron*), da cantare in concerto davanti al re onde predisporlo alla rivelazione dell'amore toccante e senza colpe di Lisa. Si viene a creare una catena amoroso-artistica tra Sicilia e Toscana che simbolicamente riassume la storia della letteratura italiana fino a Boccaccio, che mai sarebbe sorta e con tali esiti senza il contributo determinante dell'amore curtense e cortese. Grazie a questa alleanza 'galeotta' di poeti e di artisti, che tacitamente include il testo che ce ne

parla, Pietro viene a sapere della passione per lui della giovane e rimane commosso dal suo eroismo affettivo, tanto da rendere il loro incontro un effettivo appuntamento d'amore. Non perché ci sia una possibilità purchessia di una storia tra loro, ma proprio perché una possibilità reale non c'è. Sottratto a ogni possesso oggettuale, l'amore di Lisa per Pietro d'Aragona attinge a una dimensione trascendente, assoluta. Come ella dice al re, ormai guarita dal morbo che la stava uccidendo: "Ma sì come voi molto meglio di me conoscete, niuno secondo debita elezione ci s'innamora ma secondo l'appetito e il piacere: alla qual legge più volte s'opposero le forze mie, e, più non potendo, v'amai e amo e amerò sempre" (X 7, 41-42). Vi è in queste parole una profondità filosofica e insieme un'eccedenza che merita un'ultima riflessione.

La conclusione favolistica, con Pietro che si dichiara per la vita cavaliere di Lisa e la accasa splendidamente, esibisce un universo collettivo governato da una forza divina interagente con la nostra struttura volitiva e razionale; nello stesso tempo, l'eccedenza pressoché mistica della dichiarazione della ragazza ci fa intravedere un'altra significazione figurale, quella del *Cantico dei cantici*, ossia dell'innamoramento come *figura* del rapporto tra l'anima in cerca del suo Signore, e Dio che nel momento della massima distretta le si manifesta, donandole la sua Grazia. Questa lettura finale, che non si sovrappone alla delicata novella amorosa ma la porta a compimento, ci fornisce l'introduzione adeguata all'ultima terna che chiude la giornata e il *Decameron*.

### 2.3. Un triplice passo verso la salvezza

Le ultime tre novelle, come accennavo, ci illustrano rispettivamente la prefigurazione della spiritualità cortese nel mondo pagano, la sua centralità nel mondo islamico, e la sua essenza più modesta e più autentica nel mondo cristiano.

Nella novella inaugurale della terna finale il romano Tito è ospite di Gisippo ad Atene dove entrambi studiano con passione la filosofia, che nella visione medievale rappresenta l'antecedente sapienziale della rivelazione cristiana; peccato che l'intrinsichezza fra loro sia tale da rendere pressoché inevitabile che Tito si innamori della fidanzata di Gisippo<sup>13</sup>, una ragazza dal nome emblematico di Sofronia, derivante dal termine greco per saggezza. Tito cerca di resistere filosoficamente alla tentazione: "Apri gli occhi dello 'ntelletto [...]; da' luogo alla ragione, raffrena il concupiscibile appetito". Senonché, la stessa filosofia lo spinge a controargo-

<sup>13</sup> Giustamente O. Holmes, *Boccaccio and Exemplary Literature: Ethics and Mischief in the Decameron*, Cambridge University Press, Cambridge 2023, p. 45, sottolinea che i due giovani "embody the classic love triangle described by René Girard".

mentare sulla divinità dell'amore e sugli insopprimibili diritti dei propri ardori giovanili, e il dibattito nel foro interiore è così assiduo e insolubile che il poveretto cade infermo e da ultimo confessa tutto all'amico. Il quale, vedendo Tito in fin di vita e giudicando la sua passione per Sofronia più forte della propria, lascia a lui la fidanzata e gli suggerisce finanche il modo di rendere inevitabile il fidanzamento mettendo i famigliari dinanzi al fatto compiuto, ossia prendere nottetempo il suo posto nel letto della ragazza. Ciò che avviene; dopodiché Tito, di fronte ai parenti indignati, riesce a spiegare l'accaduto grazie a una lunga *oratio* sofistica, che inanella tutti i motivi e i vantaggi vòlti a giustificare l'azione del giovane innamorato, abilità retorica premiata dall'accettazione del matrimonio da parte dei famigliari e della stessa ragazza, e dal ritorno di Tito a Roma con lei. La successiva peripezia da romanzo ellenistico vede Gisippo ridotto alla mendicizia recarsi a Roma nel tentativo frustrato di farsi riconoscere dall'amico, al che disperato, dopo aver assistito a un omicidio tra due ladroni, si autodenuncia del crimine per porre fine ai suoi giorni ed è condannato dal pretore a "morire in croce, sì come allora s'usava". L'imminente crocefissione apre, quasi *more geometrico*, il posto ancora vuoto della prefigurazione di Cristo, che trova realizzazione sensibile allorché sopraggiunge Tito e riconosce l'amico, confessandosi colpevole pur di salvarlo, mentre Gisippo non cambia versione perché non vuole sia l'altro a perdere la vita per lui. I due amici divengono *figura Christi* l'uno per l'altro, e a salvarli da questa specie di *impasse* pre-cristologica provvede il vero assassino, una sintesi figurale tra il cattivo e il buon ladrone, che se ne esce in un'aperta dichiarazione da *praefiguratio evangelica*: "... non so quale idio dentro mi stimola e infesta a doverti il mio peccato manifestare". Da ultimo interviene Ottaviano, che si fa raccontare l'incredibile caso e libera tutti e tre, "li due per ciò che erano innocenti e il terzo per amor di lor". A venir esaltata nella novella è l'"amistà", "[s]antissima cosa" praticata e teorizzata già nel mondo antico, specialmente in quell'amore per la sapienza che è la filosofia, prima anticipazione della sapienza che è nell'amore, come detto da Dante nel terzo libro del *Convivio*. Si tratta di una mera anticipazione, come attesta l'"oggettivismo" delle regole antiche: la disinvoltura con cui Gisippo rinuncia alla fidanzata senza consultarla, la meccanicità dell'espedito novellistico dello scambio nell'accoppiamento, l'esteriorità delle argomentazioni sofistico-forensi di Tito, la crocefissione ordinaria amministrazione per la giustizia romana. Entro questi limiti, l'amicizia pagana prefigura tuttavia il sacrificio di sé per amore che sarà compiuto da Cristo, nella disponibilità a rinunciare ai propri affetti, ai propri beni, e alla stessa vita in nome dell'amicizia, un'abnegazione altruistica che troverà il suo culmine nel sacrificio di Dio per l'uomo, sigla di un nuovo Patto tra Dio e uomo che difficilmente si sarebbe potuto comprendere senza questi precedenti pagani.

La successiva novella porta agli estremi il gusto dell'iperbolico e del meraviglioso che domina la giornata. Il Saladino, avendo notizia di un'imminente crociata, viene in incognito in Italia con un piccolo sèguito per studiare i preparativi in campo nemico, e incontra messer Torello da Stra di Pavia, il quale, colpito dalla loro condizione di gentiluomini e di stranieri, dà loro una magnifica ospitalità, dalla quale nasce una sincera amicizia. Tempo dopo, Torello parte per la crociata, facendo promettere alla moglie che, qualora non l'avesse visto entro "uno anno, un mese e un dì", si sarebbe rimaritata, al fine di non rimanere in balia del volere della di lei famiglia. La crociata si risolve in un disastro, Torello è catturato come prigioniero, e Saladino, informato della sua grande abilità nella falconeria, lo assume a corte con questa funzione, senza che però i due si riconoscano, finché il sultano non si accorge della sua identità da una certa peculiarità nell'atto di sorridere, e a sua volta si fa riconoscere tramite alcune vesti sontuose dall'altro donategli. Il primo ricongiungimento si compie, ma manca quello con la moglie, che Torello pensava di aver contattato tramite l'"abate di San Piero in Ciel d'Oro, il quale suo zio era"; senonché, per uno scambio con un omonimo, a Pavia si era diffusa la voce della sua morte, col risultato che la moglie, all'appressarsi del termine, si vede ormai costretta a rimaritarsi. Nel frattempo, Torello si rende conto dei pochi giorni che mancano alla scadenza e dell'impossibilità di rispettarla, al che il Saladino effettua un ultimo colpo di scena, si rivolge a un suo negromante, che allestisce un letto fatato sul quale il mercante si addormenta e giunge magicamente a Pavia, con un'ingente quantità di preziosi posti sul letto dal re saraceno. L'arrivo è proprio nella chiesa di S. Pietro in Ciel d'Oro dove si trovava suo zio, e Torello riesce all'ultimo a sventare il matrimonio, non senza l'atteggiamento consueto di liberalità del "nuovo sposo" che, "quantunque alquanto scornato fosse", rinuncia all'istante alla promessa sposa.

Tutto ciò può sembrare una vicenda favolistica narrata con grazia, più che altro per il gusto del magico e dell'avventuroso, ma essenziale è la circostanza che Torello sia creduto morto e che il suo ritorno a casa si presenti quindi anch'esso come una forma di resurrezione, resa possibile dall'approdo soprannaturale nella chiesa più prestigiosa di Pavia, di particolare significato religioso perché ospita i resti del più grande Dottore della Chiesa latina, sant'Agostino, e del maggiore filosofo della Roma tardo-antica, Severino Boezio: un'accoppiata infratestuale che mette assieme il teologo che, nell'indagare la Trinità, scopre che la sua *essentia* è l'amore, e il pensatore che, aspettando la morte in carcere, si fa consolare dalla Filosofia, cioè dalla massima espressione, ormai armonizzata col cristianesimo, di quella sapienza umana che abbiamo visto agire nella novella di Tito. Dietro queste calibrate premesse, la circostanza che il ritorno resurrezionale di Torello sia stato reso possibile dall'amicizia e liberalità

di un re musulmano acquista un significato religioso pregnante, ossia che la Cortesia fa emergere il meglio della spiritualità dell'Islam e ne dimostra la consonanza di fondo con il cristianesimo. Trova così espressione il secondo messaggio coperto sulla diffusione dell'Amor Cortese, non nel tempo storico stavolta, ma nello spazio alieno di una cultura contro cui la cristianità medievale si era battuta per secoli, e dalla quale però aveva appreso non poco, imparando a conoscere meglio se stessa e ad allargare i propri orizzonti.

Ma qual è la vera posizione storica ed esistenziale del cristianesimo? Come può Boccaccio essere un fervente cristiano e nello stesso tempo far suo l'irenismo già espresso nella terza novella della prima giornata, quella – avente sempre il Saladino come deuteragonista – dei tre anelli con cui ebraismo, cristianesimo e Islam sono dichiarati dall'ebreo Melchisedech essere religioni nate da un unico Dio, dal Dio unico dell'umanità? La risposta ci viene dall'ultima *fabula*, la novella di Griselda: un testo destinato a restare almeno in parte opaco se non lo leggiamo per ciò che è, una mirabile sintesi figurale dedicata al nucleo mistico dell'Amor Cortese, il rapporto dell'anima del 'fedele d'Amore' con il suo Signore a cui va sposa<sup>14</sup>. Boccaccio risale all'archetipo della spiritualità cortese, l'innamoramento sponsale quanto irto di ostacoli del *Cantico dei cantici*, e lo coniuga al motivo della prova del Giusto da parte di Dio che è il tema di quel grande *midrash* che è il *Libro di Giobbe*.

La vicenda è presto narrata. Il marchese di Saluzzo Gualtieri è interamente dedito alla caccia e ai passatempi nobiliari senza curar di sposarsi e, all'insistenza dei suoi cortigiani sulla necessità di accasarsi, si dichiara disposto a farlo purché non avessero nulla da obiettare circa la sua scelta. Egli in realtà aveva già notato da tempo “una povera giovinetta” figlia di un contadino e “bella assai”, e prepara delle nozze sontuose pensando a lei come promessa sposa. Il giorno del matrimonio si reca a casa della ragazza, che di tutto ignara si stava preparando per andare a vedere la sposa, e, in una scena di commovente semplicità, la incontra mentre tornava da una fonte con l'acqua, in gran fretta per non perdersi l'evento, e la chiama confidenzialmente per nome, informandone così anche il lettore. Poi va a chiederne la mano al padre e davanti a lui le fa la seguente richiesta: “domandola se ella sempre, togliendola egli per moglie, s'ingegnerebbe di compiacergli e di niuna cosa che egli dicesse o facesse non turbarsi, e se ella sarebbe

<sup>14</sup> È da ricordare che sulla novella si sono prodotte significative interpretazioni di tipo politico, su cui v. S. Barsella, *Tyranny and Obedience: A Political Reading of the Tale of Gualtieri (Dec. X, 10)*, in “Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana”, 2 (2013), pp. 66-77. Tali letture si muovono in una direzione corretta, ma ritengo siano da integrare con gli aspetti religiosi che solo una lettura figurale è in grado di fornire.

obediente e simili altre cose assai, delle quali ella a tutte rispose di sì” (X 10, 18). Dopodiché Gualtieri, presala per mano, dinanzi a tutti la fa spogliare e rivestire con i magnifici abiti che le aveva preparato, e va a celebrare con lei il matrimonio. Il registro favolistico diviene sacramentale, e ci permette di applicare alla piccola e incantevole Griselda il significato figurale dell’anima di cui Dio si è innamorato, decidendo contro ogni aspettativa di farla sua sposa. Gli ulteriori rimandi tipologici sono alla Chiesa come sposa di Cristo e a Maria che rende possibile la storia della salvezza accettando per umiltà di diventare la madre di Cristo, ma queste non sono stratificazioni giustapposte, sono le espansioni nella storia sacra di un’esperienza che nel testo è anzitutto quella dell’anima cristiana, del singolo che si sente prescelto da un amore infinito che lo realizza perché lo travalica. E l’amore di Dio chiede molto, chiede tutto, ed esige che si rimanga umili e poveri proprio quando si è fatti segno della sua scelta. Una volta celebrate le nozze mistiche dell’anima con l’Amato, ecco allora che sopraggiungono le prove di Giobbe.

Il matrimonio è felice e Griselda partorisce una bimba, che però poco tempo dopo Gualtieri ordina di toglierle col pretesto che la nuova nata non era gradita ai sudditi e facendole capire che sarebbe stata uccisa, quando invece la affida a una parente a Bologna. La moglie accetta l’atroce decisione pur soffrendone moltissimo, e anni più tardi partorisce un maschio, che con la stessa dinamica le viene tolto. Da ultimo il marchese, con la morte nel cuore, finge di aver fatto annullare il matrimonio dal papa per averne uno più degno e la rimanda a casa povera com’era arrivata, e Griselda, schiantata dentro di sé dal dolore, accetta umilmente anche questo. L’ultima tortura è di essere invitata ad accogliere la futura sposa, che altri non è che la figlia, e neanche in questa occasione Griselda perde la sua cortesia modesta e affettuosa, ancorché cosciente dei torti subiti. Al che il marito non resiste più e le palesa i suoi sentimenti:

Griselda, tempo è omai che tu senta frutto della tua lunga pazienza, e che coloro li quali me hanno reputato crudele e iniquo e bestiale conoscano che ciò che io faceva a antiveduto fine operava, volendoti insegnar d’esser moglie e a loro di saperla torre e tenere, e a me partorire perpetua quiete mentre teo a vivere avessi ... (X 10, 61)

La scoperta dei figli vivi e l’inopinato recupero della felicità familiare si tingono un’ultima volta della luce obliqua e ineffabile della Resurrezione. La “perpetua quiete” di cui parla Gualtieri non è il risultato di una spietata pedagogia coniugale, ma è un’indicazione escatologica sulla felicità che attende l’anima capace di mantenere l’amore per Dio anche

nelle peggiori distrette, venendo in tal guisa raggiunta dalla Grazia già in questa vita. In poche righe Boccaccio ci espone la sua versione non meno densa che ellittica del Paradiso. L'“antiveduto fine” verso cui Gualtieri ha operato altro non è che la Provvidenza di Dio<sup>15</sup>, che mette alla prova i suoi fedeli nelle crudeli traversie della vita ma in questa maniera ne trae, per chi sa accettarle, la più dolce delle salvezze. Il cristianesimo realizza il suo genio spirituale, la sua unicità, proprio nel suo non rivendicare nulla per sé e nel mettersi al servizio di tutti. La religione evangelica si mostra superiore sottomettendosi e obbedendo, come anticipato dal personaggio di Natan. Il commento conclusivo si chiude sul registro sacramentale presentato all'inizio: “Che si potrà dir qui? se non che anche nelle povere case piocono dal cielo de' divini spiriti, come nelle reali di quegli che sarien più degni di guardar porci che d'avere sopra uomini signoria” (X 10, 68). La risonanza sociale e politica dell'ideale della Cortesia è ripresa sotto forma di aspro rimprovero, temperato dall'allusione scritturale alla parabola del Figliol Prodigio, veicolata dall'atto di “guardar porci”. La finale battuta a sfondo sessuale fatta dal narratore, lo scanzonato Dioneo, serve a ribadire il registro comico-realistico che ha reso famosa l'opera. Il procedimento ‘galeotto’ della molteplicità di livelli resta attivo fino alla fine, lasciando a noi la scelta su quale uso farne<sup>16</sup>.

Resta un'ultimissima annotazione sul precedente più macroscopico della novella, quel piccolo grande capo d'opera che è l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, dove la *domina* di Boccaccio si rende protagonista di uno straordinario romanzo psicologico femminile, nel quale la donna si vede dapprima corrisposta dall'uomo di cui è innamorata ma ne è infine disertata e abbandonata. È il ritratto figurale della condizione difficile in cui dovevano vivere i ‘fedeli d'Amore’, dinanzi a una cristianità sempre più estranea agli ideali evangelici dell'amore mistico, e dinanzi a una Chiesa totalmente immersa negli affari del mondo. Tuttavia, Fiammetta non perde la sua anima sofferente ed intrepida, non smarrisce l'amore, venendo a formare con la Griselda decameroniana una sorta di dittico, dove il primo pannello descrive la solitudine del vero cristiano in un mondo lontano da Cristo e il secondo ci racconta il destino finale dell'anima che abbraccia il suo Sposo. In queste circostanze così storicamente situate, eppure così facilmente applicabili a quanto viviamo in questi oscuri inizi di terzo millennio, si conferma la freschezza e profondità del messaggio spirituale del *Decameron*.

<sup>15</sup> Cfr. i paralleli con il *Convivio* dantesco richiamati in B. Barbiellini Amidei, *Boccaccio e la “matta bestialità”*, in A.M. Cabrini e A. D'Agostino (a cura di), *Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes*, Ledizioni Ledi Publishing, Milano 2019, pp. 77-78.

<sup>16</sup> Il che mi sembra adattarsi bene all'osservazione di O. Holmes, *Boccaccio and Exemplary Literature*, cit., p. 143: “*Decameron* 10.10 is supremely over-determined”.

## Bibliografia

- Auerbach E., *Figura*, in “Archivium Romanicum”, XXII (1938), pp. 436-489.
- Id., *Typological Symbolism in Medieval Literature*, in “Yale French Studies”, n. 9, 1952, pp. 3-10.
- Id., *Figura*, in Id., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 174-221.
- Id., *Figura*, in Id., *Scenes from the Drama of European Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, pp. 11-76.
- Barbiellini Amidei B., *Boccaccio e la “matta bestialità”*, in A.M. Cabrini e A. D’Agostino (a cura di), *Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes*, Ledizioni Ledi Publishing, Milano 2019, pp. 73-85.
- Barsella S., *Tyranny and Obedience: A Political Reading of the Tale of Gualtieri (Dec. X, 10)*, in “Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana”, 2, 2013, pp. 66-77.
- Id., *The Merchant and the Sacred: Artifice and Realism in Decameron I 1*, in *Quaderni d’Italianistica*, 2, 2017, pp. 11-40.
- Bausi F., *Gli spiriti magni. Filigrane aristoteliche e tomistiche nella decima giornata del ‘Decameron’*, in “Studi sul Boccaccio”, n. 27, 1999, pp. 205-253.
- Boccaccio G., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, A. Mondadori, Milano 1964-1998, voll. 7-8, *Genealogie deorum gentilium – De montibus*, a cura di V. Zaccaria e M. Pastore Stocchi, 1998.
- Id., *Decameron*, a cura di V. Branca, Einaudi, Torino 1997.
- Id., *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Rizzoli, Milano 2022.
- Fornari G., *Il volto segreto della conversione: lo strano caso di ser Ciappelletto, ne Il cambiamento nei processi mentali*, S.R. Arpaia e R. Di Pasquale (a cura di), Rubbettino, Soveria Mannelli 2009, pp. 125-163.
- Id., *La salvezza nascosta di san Ciappelletto: aspetti oggettivi e oggettuali nel misticismo e in psicologia*, in G.M. Ruggiero (a cura di), *La mistica, la psicoterapia e la letteratura nei sentieri del corpo e della mente*, Alpes, Roma 2022, pp. 95-110.
- Id., *L’Amor Cortese come fondazione della modernità: l’Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna e Gli Asolani di Pietro Bembo*, in N. Arico et al. (a cura di), *Estetiche e poetiche tra Antico e Moderno. Scritti in onore di Giovanni Lombardo*, Mucchi, Modena 2023, pp. 301-340.
- Id., *Ira, Amore, Giustizia: la filosofia di Dante e il canto XVI del Purgatorio*, in D. Poggi (a cura di), *Soggettività, soggettivismo, soggettivazioni*, QuiEdit, Verona 2024, vol. I, pp. 37-133.
- Girard R., *A Theater of Envy: William Shakespeare*, Oxford University Press, Oxford 1991.
- Holmes O., *Boccaccio and Exemplary Literature: Ethics and Mischief in the Decameron*, Cambridge University Press, Cambridge 2023.
- Pulega A., *Amore Cortese e modelli teologici. Guglielmo IX, Chrétien des Troyes, Dante*, Jaca Book, Milano 1995.
- Santi F., *L’eredità di Francesco d’Assisi nella mistica fra XIII e XIV secolo*, ne *La letteratura francescana*, vol. V, F. Santi (a cura di), *La mistica*, A. Mondadori, Milano 2016, pp. XVII-XXXV.

- Sotgiu A., *La Decima giornata del Decameron tra esemplarità e logica del potere: il caso della novella X, 3*, in A. Manganaro, G. Traina e C. Tramontana (a cura di), *Letteratura e Potere/Poteri*, Adi Editore, Roma 2023, pp. 2-9.
- Stucchi M., *La folla nelle piazze del Decameron (II 1, IV 2, V 6)*, in A. Aguti e D. Bondi (a cura di), *Il sacro e la città*, Urbino University Press, Urbino 2024, pp. 183-200.