

# Critica del testo

XVI / 3, 2013

## Boccaccio autore e lettore

*a cura di*

Paolo Canettieri e Arianna Punzi

viella



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

Alfonso D'Agostino

## Da cappa a cappa. L'autodistruzione di frate Alberto (*Decameron*, IV 2)

*In questa lettura della novella di frate Alberto (Decameron, IV 2) si cerca di precisare il senso della parodia nei confronti dell'intertesto sacro (l'Annunciazione a Maria) e dei racconti ascrivibili alla sua scia letteraria, si riaffronta il tema del rapporto, nel Decameron, fra ideologia cortese e società contemporanea all'autore e si svolgono considerazioni sulla struttura della novella, mostrandone i vincoli intertestuali con altre sezioni dell'opera. Si aggiungono appunti critici su tempi, luoghi e altri elementi artistici in genere trascurati, cercando di pervenire a una nuova chiave di lettura del testo.*

1. La novella di frate Alberto (*Decameron*, IV 2) ha conosciuto perlomeno due picchi critici d'eccellenza: le pagine di Erich Auerbach (1946)<sup>1</sup> e il saggio di Michelangelo Picone (1982).<sup>2</sup> Non mi soffermerò sul capitolo di *Mimesis*, già ben commentato da altri studiosi, perché, malgrado la personale ammirazione per il grande critico, quelle riflessioni mi hanno sempre suscitato delle perplessità, che ho visto poi confermate soprattutto in un paio di contributi di Albert Russell Ascoli, con il quale in buona misura concordo.<sup>3</sup> Svolgerò la mia ana-

1. E Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1967 (ed. or. Bern 1946), I, pp. 222-252 (il cap. IX, intitolato appunto *Frate Alberto*).

2. M. Picone, *Alle fonti del Decameron: il caso di frate Alberto*, in *La parola ritrovata*, a c. di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 99-117, poi, con qualche aggiornamento e col titolo *Dal lai alla novella comica: frate Alberto (IV.2)*, in Id., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron*, a c. di N. Coderey, C. Genswein e R. Pittorino, Ravenna, Longo, 2008, pp. 199-214, da cui cito.

3. A. R. Ascoli, *Boccaccio's Auerbach: Holding the Mirror up to Mimesis*, in «Studi sul Boccaccio», XX (1991-1992), pp. 377-397 (poi come secondo ca-

lisi commentando in parte lo studio di Picone (§ 3) sulla parodia del *lai* di *Yonec*, dopo aver accennato al problema delle fonti latine (§ 2). Chiuderò con ulteriori osservazioni personali (§§ 4-5).

2. La novella sottende il motivo mitico e folclorico della seduzione d'una donna da parte d'un dio, quello siglato K 1301 («Mortal woman seduced by a god») dal *Motif-Index* di Stith Thompson.<sup>4</sup> Nella maggior parte dei casi all'unione succede la nascita d'un uomodio (per esempio Gesù) o d'un semidio (per es. Ercole) o d'un eroe (per es. Enea). In ambito tradizionale è nota pure una versione genericamente definibile come parodica o comica (Thompson K 1315.1: «Seduction by posing as a god»):<sup>5</sup> non un dio, ma un uomo che si spaccia per un essere soprannaturale seduce e possiede una donna. Questa seconda variante piú spesso è associata al motivo dell'accoppiamento sterile, com'è il caso della Paolina romana che lo stesso Boccaccio racconta nel *De mulieribus claris* (cap. XCI),<sup>6</sup> ma non mancano esempî di nascite piú o meno deludenti, come quella d'una bimba al posto del previsto maschio destinato a diventar papa nella XIV delle *Cent Nouvelles Nouvelles*.<sup>7</sup> Un tipo a parte, diremmo “di compromesso”, è costituito dal racconto dello Pseudo-Callistene sui natali di Alessandro Magno, che è il frutto della relazione fra Olimpiade e il faraone-mago Nectanebo, il quale inganna la moglie di Filippo II di Macedonia, facendosi passare per il dio Ammone: qui la frode, tipica della variante parodica, è seguita dalla nascita d'un personaggio di statura “eroica”.<sup>8</sup>

pitolo di Id., *A Local Habitation and a Name: Imagining Histories in the Italian Renaissance*, New York, Fordham UP, 2011) e Id., *Auerbach fra li epicurei: dal canto X dell'Inferno alla VI giornata del Decameron*, in «Moderna», 11 (2009), pp. 135-152. Citerò Auerbach solo per qualche questione di dettaglio.

4. S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*. Revised and enlarged edition, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958 (in linea: <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/index.htm>).

5. *Ibid.*

6. *De mulieribus claris*, a c. di V. Zaccaria, in Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, a c. di V. Branca, vol. X, Milano, Mondadori, 1970, pp. 362-366, e n. a p. 541. Si veda in proposito A. Cerbo, *Una novella in latino del Boccaccio*, in «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Sezione romanza», 23 (1981), pp. 561-606.

7. *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, éd. F. P. Sweetser, Genève, Droz, 1996, p. 97.

8. Si veda in particolare L. Harf-Lancner, *La parodie du mythe de l'amant sur-naturel: l'histoire de frère Albert (Décaméron, IV 2) et les romans d'Alexandre*, in

Picone minimizza l'importanza delle fonti classiche riepilogate da Branca,<sup>9</sup> frutto perlopiù della ricerca della scuola positivista (Giuseppe Flavio, *Antichità giudaiche*, XVIII, 65-80,<sup>10</sup> mediato dalla versione compendiosa dello pseudo-Egesippo, le *Lettere* attribuite a Eschine e il *Romanzo di Alessandro* dello pseudo-Callistene), perché considerare questi testi all'origine della novella di frate Alberto significherebbe «frintendere completamente il tipo di operazione culturale portato avanti dall'onesta brigata e trascritto da Boccaccio». <sup>11</sup> Ben consapevole che ser Giovanni poteva conoscere perfettamente queste narrazioni (se non altro la storia di Mondo e Paolina dello pseudo-Egesippo),<sup>12</sup> Picone pensa che quei modelli letterari classici appartengano a una tradizione qualificabile come “esogena”, «periferica cioè al campo delle forze culturali nelle quali [*Boccaccio*] si trova immerso»,<sup>13</sup> e che al più offrano spunti narrativi estranei al progetto semiotico del *Decameron* e alle sue tematiche portanti. Ora, quanto meno la storia di Mondo e Paolina meriterebbe, secondo me, un po' più di considerazione, proprio perché la sua ripetuta presenza nelle carte boccacciane certifica non solo la familiarità, ma anche l'appropriazione e il riuso di questa vicenda, tanto più in un'opera come il *De mulieribus*, che ha particolari legami con il *Decameron*.<sup>14</sup> Rammentiamo brevemente la vicenda:

*Boccaccio e le letterature romanze tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale “Boccaccio e la Francia” (Firenze-Certaldo, 19-20 maggio 2003, 19-20 maggio 2004), a c. di S. Mazzoni Peruzzi, Firenze, Alinea, 2006, pp. 43-55.

9. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, pp. 487-488. Le citazioni del *Decameron* provengono dalla classica edizione critica di Branca: G. Boccaccio, *Decameron. Edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano*, a cura di V. Branca, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1976.

10. Giuseppe Flavio, *Antichità giudaiche*, a c. di L. Moraldi, 2 voll., Torino, UTET, 1998, II, pp. 1117-1119.

11. Picone, *Dal lai alla novella comica* cit., p. 202.

12. *Hegesippi qui dicitur Historiae libri V*, New York, Johnson Reprint Corporation, 1960, I (ed. or. Wien 1932), II, 4, pp. 137-139. Boccaccio copiò questo testo nel suo *Zibaldone Magliabechiano* (c. 52r) attribuendolo a Sant'Ambrogio e, come s'è già accennato, lo rielaborò con esiti assai felici nel *De mulieribus claris* (XCI).

13. *Ibid.*

14. Per il “dialogo” fra *Decameron* e *De mulieribus* si veda in particolare E. Filosa, *Tre studi sul De mulieribus claris*, Milano, LED, 2012, soprattutto il cap. 2, *I rapporti con il Decameron*. Se il *De mulieribus* è posteriore al *Decameron*, per

Paolina, matrona romana dell'epoca di Tiberio, bella, onorata e moglie fedele, è devota del dio egizio Anubi. Un giovane innamorato di lei, Mondo, dopo averla corteggiata invano, chiede aiuto ai religiosi del tempio di Iside (che sono lestofanti come molti dei monaci del *Decameron*): il sacerdote più anziano, prezzolato dal giovane, "confida" a Paolina che il dio Anubi, apparsogli di notte, gli ha ordinato di dirle che è molto compiaciuto della sua devozione e che desidera parlare tranquillamente con lei nel tempio, di notte. L'ingenua matrona interpreta questo favore come riconoscimento della sua santità, ne parla col marito, il quale, altrettanto contento, le dà il permesso d'accettare. Paolina va al tempio, si corica su un magnifico letto e s'addormenta; giunge Mondo, travestito da dio, e le rivela che, come ricompensa della sua devozione, giacerà con lei e che dalla loro unione nascerà un figlio. Il mattino dopo Paolina fa il resoconto al marito, il quale si rallegra al pensiero che la moglie darà alla luce un dio. E i due attenderebbero il meraviglioso parto se Mondo, impaziente e intempestivo, non rivelasse l'inganno a Paolina. Questa si lamenta con l'imperatore, che castiga severamente i sacerdoti di Iside ed esilia Mondo, mentre la beffata matrona acquista fama di donna sciocca e poco casta.

Francamente questa storia già nella redazione di Giuseppe Flavio ha l'aria d'una parodia, tinta di particolar ferocia nei confronti di Paolina e ancor più del marito, che pare adombrare in modo irriverente il personaggio evangelico di san Giuseppe. La punizione meno crudele tocca proprio a Mondo, per il quale Tiberio ha una sorta di comprensione (*Mundo fugiendi potestas permissa, eo quod vi amoris et formae superatus gratia levioribus commissorum suorum pretiis multandus aestimaretur*),<sup>15</sup> mentre i sacerdoti di Iside vengono tutti crocifissi, il tempio distrutto e la statua di Iside gettata nel Tevere (*Antichità giudaiche*, XVIII, 79).

Va poi notato che nel racconto di Giuseppe Flavio la donna, tornata a casa dopo la notte trascorsa in dolce compagnia del dio

lo meno alcuni materiali usati dovevano essere noti al Boccaccio fin dagli anni napoletani (come pare dimostrare la loro presenza nello *Zibaldone Magliabechiano*). Per un confronto fra la storia di Paolina romana nel *De mulieribus* e la novella di frate Alberto si veda l'accurato studio di Cerbo, *Una novella in latino* cit. Poco peso, invece, mi pare abbiano le storie di Alessandro, malgrado il citato contributo di Harf-Lancner, *La parodie du mythe de l'amant surnaturel*; la storia di Olimpiade e Nectanebo, infatti, pur contenendo l'intervento di un impostore che si spaccia per un dio, non offre altri spunti validi per una comprensione del testo boccacciano.

15. *Hegesippi qui dicitur Historiae* cit., p. 139 (con qualche variante lo stesso testo è in Vincenzo di Beauvais, *Speculum historiale*, Venetiis, Hermannus Liechtenstein, 1494, libro VII, cap. IV, c. 70v).

Anubi, racconta tutto non solo al marito, ma pur ad alcune matrone amiche sue, con le quali anzi ingigantisce il fatto e se ne vanta (*Antichità giudaiche*, XVIII, 75),<sup>16</sup> il che non può non far venire in mente la conversazione fra la Lisetta boccacciana e la sua comare (§§ 39-43), anche se il particolare è omesso dallo pseudo-Egesippo. E poi di particolare interesse la redazione bandelliana della stessa novella (III 19) che, se corrisponde in molti aspetti al testo delle *Antichità giudaiche*, presenta senza meno alcuni echi boccacciani. Ad esempio, l'ipocrita sacerdote di Iside chiarisce che

esso dio Anubi, innamorato de la sua pudicizia e di tante altre sue virtù voleva esser il padre e giacersi seco dentro il tempio de la dea Iside, ove verrebbe a trovarla in forma d'un giovine, perché se fosse comparso in forma divina ella non averebbe potuto sofferire lo splendore de la divinità.<sup>17</sup>

Ma questo spunto ricorda il pretesto per cui anche l'agnolo Gabriello non può presentarsi come tale alla stupida Lisetta: «Ora vi manda egli dicendo per me che a voi vuol venire una notte e dimorarsi una pezza con voi; e per ciò che egli è agnolo e venendo in forma d'agnolo voi nol potreste toccare, dice che per diletto di voi vuol venire in forma d'uomo» (§ 23). Altro particolare interessante della novella del Bandello: avendo Mondo realizzato una *performance* erotica eccezionale, «Paolina affermò il dio Anubi aver seco fatta altra giacitura che non faceva suo marito» (p. 363), frase che non può non rimandare alle lodi di Lisetta rivolte alla potenza dell'angelo: «egli il fa meglio che mio marito» (§ 43). Ulteriori appunti potrebbero ricavarsi dalla considerazione della seconda novella del *Novellino* di Masuccio Salernitano.<sup>18</sup>

16. Giuseppe Flavio, *Antichità giudaiche* cit., p. 1118: «Paolina, tornata per tempo a casa, narrò al marito l'apparizione di Anubi, e con le signore sue amiche ingrandì e si vantò del fatto».

17. Matteo Bandello, *Novelle*, in Id., *Tutte le opere*, a c. di F. Flora, Milano, Mondadori, 1943, II, p. 362.

18. Basti il rimando a S. S. Nigro, *Le brache di San Griffone. Novellistica e predicazione tra '400 e '500*, Roma-Bari, Laterza, 1983, a D. Pirovano, *Modi narrativi e stile nel Novellino di Masuccio Salernitano*, Firenze, La Nuova Italia, 1996 e a L. Terrusi, *La Vita della beata Barbara di Lanzhuet nel Novellino di Masuccio Salernitano*, in «La Nuova Ricerca», IX-X (2000-2001), 9-10, pp. 77-98, con ampia bibliografia.

In sostanza, pare che ci sia un circolo intertestuale fra Giuseppe Flavio, Boccaccio, Masuccio e Bandello, con riprese verbali del più grande interesse.

3. L'incidenza della storia di Paolina sulla novella di frate Alberto non può dunque essere sottostimata,<sup>19</sup> ma occorre riconoscere che ai fini d'una migliore comprensione del testo è bene seguire anche altre tracce. Il brillante studio di Picone, del 1982, richiama innanzi tutto la scena quasi archetipica (almeno a livello letterario) dell'"Annunciazione" del Vangelo di Luca, espressamente citata da Boccaccio ai commi 24-25. Il critico passa poi a individuare in uno dei *lais* di Maria di Francia, quello intitolato *Yonec*,<sup>20</sup> il principale intertesto della storia; in effetti tanto *Yonec* quanto la novella del *Decameron* s'inseriscono in quel motivo magistralmente studiato da D'Arco Silvio Avalle che vien detto dell'"ospite misterioso";<sup>21</sup> l'opinione di Picone è che la novella di frate Alberto sia propriamente «la riscrittura parodica del *lai* di *Yonec*».<sup>22</sup>

Anch'io do per appurato che il *lai* di *Yonec* fosse presente alla mente del Boccaccio; meno sicuro sono del fatto che la novella, nel suo complesso, possa considerarsene la riscrittura parodica, anche se non nego che il riuso ironico del testo francese avvenga in qualche punto nodale della vicenda; i due punti difficili (diciamolo subito) sono: a) distinguere sempre tra una ripresa del *lai* e quella della storia di Paolina, in presenza di situazioni simili; b) valutare il senso della parodia. Ha ragione Picone a sottolineare alcuni elementi che, per poter parlar di parodia, non possono mancare: affinità e opposizioni. Così, ad esempio, nel *lai* la dama, bella e gentile, sogna un amante che le consenta di avvicinarsi «alla sfera altissima in cui si

19. E stupisce un po' che l'obliteri uno studioso come Picone, che ha valorizzato al meglio la cultura classica di Boccaccio (come pure di Dante).

20. Cf. *Les lais de Marie de France*, publiés par J. Rychner, Paris, Champion, 1971, pp. 102-119 (e si veda anche Maria di Francia, *Lais*, a c. di G. Angeli, Milano, Mondadori, 1983). La bibliografia su Maria è imponente. Basti citare qui l'ottimo Ph. Ménard, *Les lais de Marie de France*, Paris, PUF, 1979.

21. D'A. S. Avalle, *Fra mito e fiaba. L'ospite misterioso*, in *Mélanges d'études romanes du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Jean Rychner*, publiés par A. Gendre, C.-T. Gossen, G. Straka, Strasbourg, Centre de philologie et de littératures romanes de l'Université de Strasbourg, 1978, pp. 33-44.

22. Picone, *Dal lai alla novella comica* cit., p. 204.

muovono i suoi modelli esistenziali: i purissimi eroi, i *chevaliers* e le *dames*, delle *fabulae* arturiane (vv. 91-104)»;<sup>23</sup> e anche nella novella troviamo una donna, bella pur se nella fattispecie stupida, che aspira a un amore eccezionale, considerando che «nessun uomo di questa terra è meritevole della sua bellezza, degna piuttosto di figurare in Paradiso (§ 13)».<sup>24</sup>

Se questo è verissimo, vanno però osservati altri particolari: nel *lai* l'aspirazione a un amore eccezionale precede la comparsa del cavaliere-astore e ne costituisce il forte, appassionato e indispensabile richiamo,<sup>25</sup> al quale risponde un essere misterioso che non aspettava altro per manifestarsi, essendo da tempo (non si dice come) innamorato della dama. Nella novella è l'occasione della confessione a rivelare a frate Alberto la notevole autostima che la stolido donna veneziana ha della sua bellezza e a far scattare l'invenzione del protagonista.<sup>26</sup> Nel *lai* c'è qualcosa di predestinato, nella novella qualcosa di accidentale; nel *lai* i personaggi vivono, fino al paradosso, una storia che è consequenziale alle premesse cortesi, mentre nella novella la vicenda è frutto della regia di frate Alberto, che si fa "autore interno" come molti dei protagonisti del *Decameron*, salvo poi cedere il ruolo di regista all'uomo che lo tradisce, esponendolo al pubblico ludibrio. E questo rilievo già da solo renderebbe ragione delle poetiche assai diverse dei due autori. Il *Decameron* sembra più vicino alla storia di Paolina, nella quale la donna, come Lisetta, esprime la sua sesquipedale autoconsiderazione (in questo caso non per la bellezza, ma per la sua santità), dopo il frodolento discorso del sacerdote d'Iside: *Que cum audisset Paulina ob sanctitatem suam hoc contingere arbitrata, in immensum ex dictis gloriata secum est.*<sup>27</sup> Certo, si può pensare che Boccaccio abbia parodiato il

23. *Ibid.*, pp. 204-205.

24. *Ibid.*, p. 205.

25. «Jeo vus ai lungement amee / E en mun quor mut desiree; / (...) / Mes ne poeie a vus venir / Ne fors de mun paleis eissir, / Si vus ne m'eüssez requis. / Or puis bien estre vostre amis!» (*Lais*, ed. cit., vv. 127-134).

26. Si veda l'opportuno commento di Amedeo Quondam al § 13: «È questa battuta a innescare l'*inventio* di frate Alberto» (G. Boccaccio, *Decameron*, a c. di A. Quondam, M. Fiorilla, e G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2013).

27. *De mulieribus claris*, XCI 5. La Paulina del *De mulieribus claris* ha qualcosa della *Matrona d'Efeso*: all'inizio è descritta con le parole: *nupta inclite pu-*

*lai* servendosi di questo ulteriore intertesto, dove trovava già una parziale parodia; avremmo, per così dire, una parodia al quadrato con autocitazione.

Meno interessante mi pare il paragone sul piano del motivo dalla malmaritata. Tale è certamente la dama del *lai*: molto amata dal marito anziano e gelosissimo, è rinchiusa e sorvegliata per sette anni e non esce mai né per andare a messa, né per vedere parenti o amici, non ha figli, è infelice e desidera morire. Invece, quanto alla Lisetta, nulla di particolare si dice sul conto del marito, se non che è un mercante ricco e assente per lavoro (situazione tipica da *fabliau*),<sup>28</sup> mentre lei è libera d'uscire a suo piacimento (va a confessarsi e a casa delle amiche); se neppure lei ha figli, non pare che ne soffra e certo non è realmente infelice, né desidera morire. Il dettaglio del figlio è interessante, perché il *lai* appartiene al gruppo "serio", nel quale (come s'è visto) il rapporto con l'essere misterioso produce una discendenza, mentre la novella a quello "parodico", in cui la relazione è infeconda. Ma non sembra che per questo particolare si possa parlare di parodia del *lai* da parte del *Decameron*. Picone suggerisce che

Boccaccio riprende, rovesciandolo, il motivo della *malmariée* del testo di partenza; si veda, ad esempio, il comma 43, dove la Lisetta si vanta con la comare della *performance* erotica del suo amante angelico: «egli il [notare questo uso eufemistico del pronome] fa [verbo topico] meglio che mio marito [venatura dialettale a indicare la distanza che separa le due *performances*]».<sup>29</sup>

e aggiunge:

Boccaccio dimostra grande abilità nel suo non voler insistere sulle caratteristiche fisico-spirituali del marito, dalle quali dovrebbe peraltro venire la

*dicite specimen reputabatur a cunctis*, poi la si definisce *castissima mulier soli viro dicata*, e nel prosieggo del testo si concede ad "Anubi". Per Petronio, la donna, prima di perdere il marito, *tam notae erat pudicitiae, ut vicinarum quoque gentium feminas ad spectaculum sui evocaret* (*Satyricon*, 111, 1) per Fedro la matrona *claram assecuta est famam castae virginis* (*Fabulae*, Appendix perottina, n. 15, v. 5); si veda: A. D'Agostino, S. Lunardi, *Il fabliau della vedova consolata* (NRCE, 20), Milano, LED, 2013, pp. 30 e 39.

28. Proprio nelle Fiandre era morto il marito (certamente un mercante) della protagonista del *fabliau* della "Vedova consolata" citato nella nota precedente.

29. Picone, *Dal lai alla novella comica* cit., p. 206 n. 17. Il testo fra parentesi quadre è dell'autore.

giustificazione morale per l'adulterio; egli non è né vecchio né malvagio, è semplicemente lontano: «un gran mercatante che era andato con le galee in Fiandra (§ 12). Questa osservazione costituisce in qualche modo la base socio-economica della novella: la Lisetta ha agio di correre dietro le sue fantasie erotiche, di aspirare addirittura all'«aristocrazia» celeste, proprio perché il lavoro del marito le garantisce una solida condizione «borghese».<sup>30</sup>

Ma anche il primo punto (il *gab* sulla potenza erotica dell'amante) è sostanzialmente anticipato, come s'è visto, dalla storia di Paolina di Giuseppe Flavio: mancando nello pseudo-Egesippo (e nel *De mulieribus*), è inevitabile, almeno per il momento, pensare che Boccaccio abbia inventato un particolare che viene a coincidere con quello della fonte della sua fonte. Quanto al secondo appunto, forse il non voler insistere su eventuali caratteristiche negative del marito si deve al fatto che non abbiamo a che fare, in senso proprio, con una malmaritata.<sup>31</sup> E, a proposito dell'ultima frase della citazione, condivido certamente il giudizio di Picone per quanto riguarda la base socio-economica della novella, ma, anche qui, mi pare che si tratti piuttosto (direi *à la manière* dei *fabliaux*) d'approfitte dell'assenza del marito.

Giusta l'osservazione sul parodico abbassamento di tono quanto alla provenienza dell'ospite misterioso: mentre questi di norma «arriva da una terra lontana (Inferi o Cielo)»<sup>32</sup> il nostro Berto della Massa viene, con la coda fra le gambe, dalla località non proprio esotica o escatologicamente caratterizzata di Imola. Anche in questo caso, però, va notato che l'ospite misterioso non è, in teoria, un frate imolese, ma niente di meno che l'agnol Gabriello, il quale naturalmente sarà disceso dal Cielo, un po' come il dio Anubi della storia di Paolina, sotto le cui spoglie si cela il giovane Mondo, voglioso delle grazie della matrona romana.<sup>33</sup> La parodia c'è, ma è già in Giuseppe

30. *Ibid.*

31. Lisetta non è nelle condizioni della moglie del medico salernitano Mazzeo della Montagna, il medico di IV 10 (novella di Dioneo), vecchio e ormai non reattivo, né in quelle della moglie del giudice pisano Riccardo di Chinzica (II 10, ancora Dioneo), che calendarizza soprattutto astinenze e digiuni.

32. Picone, *Dal lai alla novella comica* cit., p. 206 n. 18.

33. E Mondo, come frate Alberto, si "traveste" da Anubi: *Mundus, a sacerdotibus intromissus et ex composito ornato Anubis tectus, affuit (De mulieribus claris, XCI 7)*. Il particolare è solamente sottinteso nelle *Antichità giudaiche*, che non ne fanno esplicita menzione.

Flavio e derivati. Sono poi totalmente d'accordo sul fatto che sui nomi di frate Alberto e di Lisetta

si deposita una tenue vernice connotativa di ascendenza dantesca, che fa sì che il lettore colleghi la protagonista femminile con la baldanzosa Lisetta che aveva preteso di sostituirsi nella mente di Dante alla celeste Beatrice (cfr. il sonetto *Per quella via che la bellezza corre* [Rime CXVII]) e il protagonista maschile con il proverbiale "frate Alberto" che nel *Fiore* (ma anche in *Rime* XCIX, 10) viene inserito in un contesto chiaramente allusivo proprio al vizio dell'ipocrisia.<sup>34</sup>

Il «frate Alberto» del *Fiore* è, come si sa, Alberto Magno, il che non toglie che il riferimento si possa considerare, per quanto tenue (come dice Picone) totalmente sicuro; ne fa fede, tra l'altro, l'espressione «vest'io la roba del buon frate Alberto: / chi tal rob'hae, non teme mai vergogna» (sono gli ultimi versi del sonetto LXXXVIII).<sup>35</sup> Contini si mostra alquanto elusivo:

*la roba...: la tonaca domenicana, essendo il buon ("eccellente") frate Alberto non un personaggio fittizio (come il frate Alberto [da Imola], del resto francescano, della novella decameroniana, IV 1, della Lisetta, per quanto eventualmente il nome ne sia di derivazione dantesca), ma Alberto Magno (...).*<sup>36</sup>

Ma poco importa che Alberto Magno fosse domenicano (come lo sarà il fratacchione del *Novellino* di Masuccio), mentre il nostro Ber- to della Massa è francescano: Boccaccio non è certo schiavo di certi particolari se, per esempio, trasforma uno storico Cepparello da Prato, commerciante sposato, con figli e timorato di Dio, in uno scatenato notaro, omosessuale e sentina d'ogni vizio; peraltro francescano è anche l'ipocrita e malizioso inquisitore della novella I 6 del *Decameron*:

Fu dunque, o care giovani, non è ancora gran tempo, nella nostra città un frate minore inquisitore della eretica pravità, il quale, come che molto s'ingegnasse di parer santo e tenero amatore della cristiana fede, sì come tutti fanno, era non meno buono investigatore di chi piena aveva la borsa che di chi di scemo nella fede sentisse (§ 4).

dove si può notare anche l'ultima espressione, «di scemo nella fede sentisse», cioè fosse ritenuto di poca fede (*scemo* 'mancanza'), che

34. Picone, *Dal lai alla novella comica* cit., p. 206 n. 18.

35. *Il Fiore e il Detto d'amore*, a c. di L. Formisano, Roma, Salerno Editrice, 2012, p. 142. Il nostro frate Alberto dovrà temere invece una tremenda vergogna.

36. *Il Fiore e il Detto d'amore, attribuibili a Dante Alighieri*, a c. di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984, p. 652.

costituisce un gioco di parole in filigrana con l'espressione *sentire dello scemo* 'aver l'aria d'esser sciocco', 'essere sciocco', che si ritrova proprio nel § 14 della nostra novella (oltre che a IX 10, 4).<sup>37</sup> Inoltre la "roba" del frate Alberto del *Fiore* richiama la cappa del nostro frate Alberto, che viene citata in due luoghi: nel racconto del sogno: «io mi vidi sopra un giovane bellissimo con un grosso bastone in mano, il quale, presomi per la cappa e tiratomisi a' piè, tante mi diè che tutto mi ruppe (§ 17)» e nel finale: «E così grandissimo spazio il tennero, tanto che, per ventura la novella a' suoi frati pervenuta, infino a sei di loro mossisi quivi vennero, e gittatagli una cappa in dosso e scatenatolo, non senza grandissimo romor dietro, infino a casa loro nel menarono, dove, incarceratolo, dopo misera vita si crede che egli morisse» (§ 57). A sua volta la cappa del nostro religioso donnaiolo non può non rimandare (come i commentatori hanno già notato) allo strumento di pena degli ipocriti della *Commedia*, che procedono lentamente sotto cappe di piombo dorato (*If.* XXIII, 61 ss.).<sup>38</sup> Insomma una sorta di circolo di richiami tutto interno alla letteratura italiana, anzi a Dante, all'autore del *Fiore* e a quello stesso del *Decameron*.

Picone sottolinea come abile invenzione del Boccaccio il fatto che l'essere misterioso non si rivolga direttamente alla donna («come negli *exempla* paradigmatici del tema»)<sup>39</sup> ma lo faccia attraverso «un intermediario (che coincide con il beneficiario stesso dell'inganno, colui che raccoglierà il frutto dell'intera operazione)».<sup>40</sup> Tuttavia il ricorso all'intermediario è chiaramente anticipato dalla storia di Paolina romana (che si può considerare un *exemplum* paradigmatico del tema), mentre invenzione del Boccaccio è la coincidenza fra intermediario e beneficiario, con ulteriori rimescolamenti attanziali da far gongolare uno strutturalista di fede greimasiana.<sup>41</sup>

37. Si noti che anche questo inquisitore, alla pari di frate Alberto, sceglie come vittima una persona di modesta intelligenza («trovato un buono uomo, assai più ricco di denar che di senno», I 6,5).

38. E fra gli ipocriti spiccano due Frati Godenti, Catalano de' Malavolti e Loderingo degli Andalò, bolognesi.

39. Picone, *Dal lai alla novella comica* cit., p. 207.

40. *Ibid.*

41. Per esempio, l'Adiuvante (la stupidità di Lisetta) è al contempo Oppositore. In un certo senso, come suggerisce L. Spitzer (*Maria di Francia, autrice di favole problematiche* [1930], in *Id.*, *Saggi di critica stilistica. Maria di Francia – Racine –*

Il *récit* della visione notturna raccontata da frate Alberto a Lisetta (§§ 17-19), «rappresenta, nella sua tematica come nei suoi intenti, uno stravolgimento totale della grande tematica soteriologica dell'annunciazione». <sup>42</sup> Questo è indubbiamente vero, anche se forse non costituisce di per sé una parodia specifica del *lai*. Picone sottolinea che l'impostore

esordisce raccontando l'apparizione di una misteriosa luce («[...] io vidi subitamente nella mia cella un grande splendore [...]»); prima ancora che egli possa riuscire a mettere meglio a fuoco i contorni di tale realtà luminosa, essa gli si manifesta (esattamente come in *Yonec*) per quella di un «giovane bellissimo». <sup>43</sup>

In verità in *Yonec* manca il dettaglio della luce intensa, che è piuttosto da riportare alla scena dell'Annunciazione come si legge nell'apocrifo *Liber de nativitate Mariae (Pseudo-Matteo)* incluso nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze:

His vero diebus (...), missus est ad eam angelus Gabriel a Deo, qui ei conceptum Dominicum narraret et conceptionis vel modum vel ordinem exponeret. Denique ingressus ad aeam, cubiculum quidem ubi manebat ingenti lumine perfudit, ipsam vero gratantissime salutans dixit: «Ave Maria ecc.». <sup>44</sup>

ed è un luogo comune della miracolistica, che viene tranquillamente parodiato. Nel *lai* l'uccello (*oisel*, v. 106 e poi *ostur*, v. 110) si trasforma immediatamente in un *chevalier bels e genz* (v. 115), come *bele e gente* è peraltro la dama (v. 25), in una sintonia tipicamente cortese, <sup>45</sup> mentre nella novella l'angelo non appare direttamente alla

*Saint-Simon*, con un prologo e un epilogo di G. Contini, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 15-94, alle pp. 20-21) nel *lai* la raggiante felicità della donna, rinata a nuova vita dopo l'incontro con Muldumarec, è anche la ragione per cui la sua relazione viene scoperta (e in questo modo la dama trasgredisce involontariamente il divieto di svelare la loro *liaison*): è il paradosso dell'infelicità per eccesso di felicità (Angeli, ed. cit. dei *Lais*, p. 349). Forse in questo particolare del racconto si può cogliere un elemento parodico: anche Lisetta innesca il processo di catastrofe (ma per il solo amante) mostrandosi al colmo dell'orgoglio e della soddisfazione sessuale.

42. Picone, *Dal lai alla novella comica* cit., p. 207.

43. *Ibid.*

44. *Evangelia apocrypha*, ed. Constantinus de Tischendorf, Hildesheim, Olms, 1966 (ed. or. 1876<sup>2</sup>), p. 119.

45. E *gentes e beles* (v. 96) sono, nei sogni ad occhi aperti della protagonista, le dame fortunate che vengono conquistate dai cavalieri *beaus e curteis, pruz e vaillanz* (v. 98); l'aggettivazione in questi casi è alquanto sclerotizzata.

donna e non si antropomorfizza se non in occasione del successivo incontro ravvicinato e, soprattutto, non si trasforma in un bel ragazzo; in verità Pampinea ci aveva previamente informato che il protagonista della novella era «un frate minore, non miga giovane» (§ 7), anche se robusto e in gamba (§ 32). Quanto al bastone, esso non pare aver rapporto con il *lai*, anche se, stiracchiando un po' il testo, si potrebbe arrivare a dire che può avere una vaghissima relazione con la spada che Muldumarec consegna alla dama con l'incarico di darla al figlio Yonec perché vendichi i suoi genitori. Ma il bastone ha ben note valenze comiche e, secondo Picone, avverte «il lettore che la sovrapposizione dei registri prepara lo scivolamento della narrazione verso il controcanto parodico».<sup>46</sup> Probabilmente si tratta d'un'efficace ridondanza, perché, dal punto di vista strettamente parodico, il bastone si può considerare tale se è opposto a qualche elemento d'uso e significato diverso, come l'asta o lo scettro che compaiono nelle mani dell'angelo in alcune rappresentazioni iconografiche dell'Annunciazione.<sup>47</sup> Meglio ancora, forse, potremmo vedervi un'allusione all'*Annunciazione* di Simone Martini (1333), che pone nella mano di Gabriele un ramo di sempreverde, simbolo della pacificazione tra Dio e gli uomini attuata attraverso l'incarnazione.<sup>48</sup> Ma che siamo su un versante comico, sia pure di una comicità che viene a embricarsi con la seria tragicità del profilo di Berto della Massa (come nel caso di ser Cepparello), il lettore l'ha già potuto apprezzare nei commi precedenti. Che poi l'angelo abbia bisogno di un corpo (guarda caso, quello di frate Alberto), è giustificato con

46. Picone, *Dal lai alla novella comica* cit., p. 207.

47. S. Bellomo (*La caduta dell'agnolo Gabriello: da Dante a Boccaccio* [*Decameron* IV.2], in *L'angelo dell'immaginazione*, a c. di F. Rosa, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 1992, pp. 195-212, alle pp. 204-205 n. 25), considera appunto il bastone come la parodia di un attributo canonico dell'angelo messaggero (la verga o il caduceo).

48. A. Ghidoli, *Annunciazione*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1981, II, pp. 40-46 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/annunciazione\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/annunciazione_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/)). Ma l'iconografia è precedente; basti il rinvio a M. Bussagli, *Gabriele, l'Angelo dell'Annunciazione*, in *Le ali di Dio: messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, a c. di M. Bussagli e M. D'Onofrio, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2000, pp. 148-151.

un «insistito discorso, parodico delle *Vitae patrum* oltre che di testi paolini e danteschi».<sup>49</sup>

Picone espone quindi una serie di elementi che evidenziano la parodia boccacciana di *Yonec*, costituendo la «smitizzazione dell'amore-passione»,<sup>50</sup> così riassumibile:

Un religioso ipocrita, perfetta antitesi degli ideali cortesi, si innamora immediatamente di una donna che è parimenti la negazione di tutte le virtù tipiche della *Domina* trobadorica e arturiana: e questo subito dopo aver potuto verificare la colossale "scemenza" della sua futura partner (...), attraverso lo sproloquio autolaudatorio da essa pronunciato sulla propria paradisiaca bellezza. Questa è in sintesi l'ironica traduzione boccacciana di una delle più alte tematiche relative all'eros cortese medievale.<sup>51</sup>

E in particolare si sofferma sulla "dismisura" della dama e di Muldumarec («l'eccessiva frequenza dei *rendez-vous* amorosi»),<sup>52</sup> parodiata dalle visite notturne di frate Alberto a Lisetta, al di là di ogni senso di discrezione.<sup>53</sup> Infine Picone sottopone a segmentazione narrativa i finali del *lai* e della novella. Schematizzando avremo:

<i>Lai</i>	Novella
I Delazione degli amanti	I Scoperta della tresca amorosa
II Agguato mortale preparato per l'eroe	II-III Agguato testo all'anti-eroe e sua momentanea fuga
III Morte dell'eroe	
IV Realizzazione della vendetta	IV Caccia comica e punizione dell'anti-eroe

La conclusione di Picone è che

49. Picone, *Dal lai alla novella comica* cit., p. 208, con rimando a G. Padoan, *Sulla novella veneziana del «Decameron»*, in Id., *Il Boccaccio le Muse il Parnaso e l'Arno*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 125-150, alle pp. 138-139.

50. Picone, *Dal lai alla novella comica* cit., pp. 208-210.

51. *Ibid.*, p. 209.

52. *Ibid.*, p. 210.

53. Giustamente Picone respinge l'appunto di Auerbach a proposito della (per il critico tedesco) incomprensibile decisione di frate Alberto di tornare da Lisetta, pur consapevole del pericolo d'essere scoperto, nonché la polemica seguente sull'interpretazione di quel passo; e considera che si tratta di una parodia della *desmezura* di Muldumarec (*ibid.*).

L'esaltazione dell'amore-passione come forza capace di infrangere le convenzioni dell'ordinamento sociale (anche quelle relative al suo istituto fondamentale: il matrimonio) e di superare i limiti della contingenza (persino il suo limite sommo: la morte) viene da Boccaccio rivista nella prospettiva della società borghese in cui vive, e in qualche modo derubricata: ritenuta cioè inadatta a spiegare la nuova realtà storico-sociale venuta a prendere il posto delle vecchie istituzioni aristocratiche e feudali. Boccaccio può così arrivare a una dissacrante decostruzione e a una impietosa ricostruzione del mito cortese della *fol' amor*, funzionalizzandolo all'affabulazione di una comica vicenda amorosa che ha come suoi protagonisti un eroe pieno di macchie e una *domina* fatua oltreché sciocca. È questa distanza dallo schema astratto del *lai* di Marie de France che definisce lo spazio letterario pertinente all'operazione artistica condotta da Boccaccio: spazio dedicato alla revisione dei meccanismi arrugginiti dell'ideologia amorosa cortese e all'affermazione di un nuovo sistema di valori più confacente a una concezione tutto sommato naturalistica e certo demitizzante dei rapporti sentimentali. La ri-scrittura in chiave comica dell'amore tragico romanzo diventerà allora il ribaltamento di tutta una cultura elitaria e aristocratica: cioè il segno privilegiato di una cultura nuova.<sup>54</sup>

4. Non posso dire d'esser completamente d'accordo con questa visione. Innanzi tutto – ripeto – è difficile sostenere che la novella sia nel suo complesso una riscrittura del *lai*, non foss'altro perché molti dei momenti narrativi del testo francese sono del tutto ignoti o si trovano in forme che non ne rappresentano la parodia. In effetti, la maggior parte degli elementi che compongono il *lai* non hanno corrispondenza né per esser simili, né per esser contrari, con la novella. Ovvero, in molti casi non si vede l'utilità o l'intrinseca necessità di segnalare affinità e opposizioni. Per esempio:

- Muldumarec è capace di trasformarsi in qualsiasi essere, anche di prendere le sembianze della dama. – Frate Alberto si limita a “sostituire” l'angelo. Si potrebbe però sostenere che alla fine della novella frate Alberto è costretto a prendere le sembianze dell'uomo salvatico.
- Dopo l'incontro con Muldumarec la dama recupera salute e bellezza e il marito nota il cambiamento. – Nulla di questo nella novella del *Decameron*, dove lo sposo di Lisetta è assente.
- Il nuovo incontro è spiato dalla cognata per ordine del marito. – Senza riscontro.
- Il marito della dama tende una trappola a Muldumarec. – Frate Alberto si caccia da solo nei pasticci.

54. *Ibid.*, p. 212.

- A un certo punto Muldumarec si ferisce a morte con le lame proditoriamente conficcate nella finestra. – Senza riscontro.
- La dama dice a Muldumarec che è incinta; il figlio, che si chiamerà Yonec, vendicherà entrambi. – Senza riscontro.
- Muldumarec se ne va e la dama salta dalla finestra (alta più di venti piedi) e segue le tracce insanguinate dell'amante. – È frate Alberto a saltare nel Canal Grande e Lisetta non lo segue.
- Lunga sequenza nella quale la dama arriva a un castello, dove trova Muldumarec morente, che le dà un anello magico (capace di provocare nel marito di lei una forma di amnesia), una spada da consegnare a suo tempo a Yonec (con la quale eseguire la vendetta) e una tunica; poi Muldumarec muore. – Senza riscontro, a meno di non voler rammentare che anche di frate Alberto si ricorda la morte.
- La dama torna a casa, il marito si comporta come se non fosse successo nulla, il figlio nasce e cresce e viene armato cavaliere. – Senza riscontro.
- Un giorno la dama, il marito e il figlio si recano in un'abbazia dove c'è la tomba di Muldumarec; la dama rivela la verità a Yonec e gli dà la spada; la donna muore e il giovane taglia la testa allo sleale patrigno; la dama viene sepolta accanto a Muldumarec. – Senza riscontro.

Inoltre una dissacrazione dell'amor cortese nella seconda novella della quarta giornata avrebbe un senso vero e pieno se in tutto il *Decameron*, o, per meglio dire, se in tutti i luoghi possibili del *Decameron* ove Boccaccio affronta temi dell'amor cortese si desse una simile dissacrazione, se cioè l'autore fosse coerente. Ma non mi pare che si possa giungere a un'affermazione come questa, che in fondo mi sembra fondata su un sillogismo imperfetto e alquanto semplicistico: Boccaccio fa la parodia del *lai* di *Yonec*; questo testo è imbevuto d'amor cortese; quindi Boccaccio dissacra o smitizza l'amor cortese. Già una dissacrazione dell'amor cortese delegata solo a una novella (o eventualmente a un numero ridotto di novelle) mi pare problematica.

Nello scrivere questo saggio (nel 1982), Picone sembra essere ancora sulla scia di Vittore Branca, quando il grande studioso di Boccaccio definiva il «procedimento nuovo e inatteso» del *Decameron* come

quello che punta risolutamente a prendere le distanze dalle tradizioni letterarie più divulgate rovesciandole dall'interno, o meglio ironizzandole sottilmente e risolutamente. È una controlettura per rinnovare la letteratura, è una forza-

tura di codici linguistici e strutturali per rinnovare dall'interno temi e intrecci ormai topici e stanchi.<sup>55</sup>

Che Boccaccio “rivitalizzi”<sup>56</sup> temi, situazioni e strutture narrative della tradizione cortese è indubbio; che il rinnovamento sia solo interno al giuoco letterario mi parrebbe giudizio riduttivo. Tanto la soluzione “parodica” (quella di Frate Alberto), come quella seria (drammatica o tragica; per intenderci con un paio di esempî: le novelle di Federigo degli Alberighi o di Lisabetta da Messina) costituiscono strutture narrative create per porre convenientemente una domanda fondamentale sul rapporto fra la società attuale e la tradizione cortese. Si tratta, dal punto di vista ideologico, di un problema che sta particolarmente a cuore all'autore e che va a embricarsi con altre questioni che formano la tessitura tematica del *Decameron*. Altra cosa è che la novella possa contenere anche la risposta al quesito: spesso non la contiene, spesso (e qui mi sembra che si cifri una delle modernità dell'autore) si limita a movimentare pensieri e azioni che costeggiano il profilo più o meno realistico di personaggi, senza poterne cogliere in sintesi la natura e il destino. Se mai, la mancanza di certezze sollecita una collaborazione da parte del lettore, che non può escludere la variabilità del giudizio soggettivo. Opera chiusa, il *Decameron*, per la struttura stringente pur se non asfissiante, ma al contempo opera aperta alla semiosi, anzi una delle primissime, se non la prima, che fa di questa apertura una delle sue ragioni d'essere.

Come nel caso della prima e dell'ultima novella del *Decameron*, non è semplice chiarire le intenzioni dell'autore, né questo mio contributo ha la pretesa di farlo. Ma più rileggo il *Centonovelle*, più mi pare che Boccaccio sia artista renitente a esser ingabbiato in formule. Cosa ci fa una novella comica in una giornata tragica, senza essere giustificata dal privilegio di Dioneo? Boccaccio è “contro” la cultura elitaria e aristocratica e la smitizza a beneficio d'una cultura nuova? E qual è questa cultura nuova? Certo Boccaccio è in

55. V. Branca, *Boccaccio e le tradizioni letterarie*, in *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, a c. di F. Mazzoni, Firenze, Olschki, 1978, pp. 473-496, a p. 486.

56. P. Squillacioti, *Tristano risarcito e Folchetto vendicato: tracce di tradizione cortese in «Decameron» II 3 e IV 3*, in «Studi sul Boccaccio», 28 (2000), pp. 73-86, a p. 74.

sintonia con il *Roman de la Rose* (concordo con Luciano Rossi),<sup>57</sup> è un “epicureo” (per dirla con Ascoli),<sup>58</sup> ma è lecito chiedergli una mappa socioculturale della sua epoca? o addirittura un programma educativo della società in cui vive? Penso più prudente ritenere che Boccaccio, attraverso le sue invenzioni non meno che grazie alle sue rielaborazioni di materiali precedenti, descriva situazioni, eventi e caratteri senza rispondere a una teorica ma precisa committenza socioculturale. Che poi dal suo occhio attento sulla vita dei suoi tempi emergano spunti, stimoli e occasioni di riflessione, è indubbio; ma lui è soprattutto un artista. Smitizza Boccaccio nella novella di frate Alberto l'amore cortese? Forse, non saprei. Credo anch'io – l'ho già detto – che conosca *Yonec* e ne utilizzi alcuni elementi, anche nella forma parodica brillantemente individuata da Picone, ma non me la sento di condividere del tutto l'assunto che l'operazione complessiva del Boccaccio consista nella revisione di meccanismi arrugginiti del passato o nel ribaltamento della cultura aristocratica: mi parrebbe una visione quasi “sessantottina” del suo ufficio letterario. Come ho già suggerito in altri interventi, se mai Boccaccio saggia, con le sue invenzioni narrative, i limiti di compatibilità delle ideologie passate (per le quali, se mai, par di sentire battere il suo cuore, come quello di Dante per la Fiorenza dei bei tempi andati) con quelle attuali, senza pretendere di farsi portavoce delle une o delle altre.

Se proprio dovessi usare anch'io una formula, potrei dire che la novella di frate Alberto è, all'interno del *Decameron* (ma non solo), il capolavoro della “tragicità del comico”, qualcosa che anticipa alcune delle più superbe realizzazioni del teatro di Molière. Tragicità e anche un po' di sadismo, sia nel racconto della fine di frate Alberto, sia (ma direi quasi soprattutto) nelle parole della narratrice, Pampi-

57. Dei vari contributi boccacciani di Luciano Rossi si vedano almeno: L. Rossi, *Ironia e parodia nel Decameron: da Ciappelletto a Griselda*, in AA. VV., *La Novella Italiana*, Atti del Convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 1989, I, pp. 365-405; Id., In luogo di sollazzo: *i fabliaux del Decameron*, in *Leggiadre donne. Novella e forme del racconto breve in Italia*, a c. di F. Bruni, Padova, Marsilio, 2000, pp. 13-27; Id., *Il Decameron e la tradizione narrativa gallo-romanza*, in *Autori e lettori di Boccaccio*. Atti del Convegno internazionale (Certaldo, 20-22 settembre 2001), a c. di M. Picone, Firenze, Cesati, 2002, pp. 27-50.

58. Cf. Ascoli, *Auerbach fra li epicurei* cit.

nea, che, dopo essersi scagliata contro l'«ipocresia de' religiosi»,<sup>59</sup> descrivendone atteggiamenti e opere (§§ 5-6), augura loro una fine simile a quella del protagonista del racconto («Ma ora fosse piacer di Dio che così delle loro bugie a tutti intervenisse, come a un frate minore, non miga giovane, ma di quelli che de' maggior cassesi era tenuto a Vinegia», § 7) e assicura che per lei è un grandissimo piacere narrare quella storia, col fine di sollevar l'animo dei compagni, afflitti per la morte di Ghismunda (ivi). E se Pampinea disobbedisce in parte al comandamento di Filostrato, ne riprende in qualche modo un concetto: se infatti il re della giornata aveva detto: «Poco prezzo mi parrebbe la vita mia a dover dare per la metà diletto di quello che con Guiscardo ebbe Ghismonda» (§ 2), lei mostra come il diletto che frate Alberto ha con Lisetta venga pagato al prezzo della vita.<sup>60</sup>

La parodia quindi non manca, direi quasi più del testo sacro dell'Annunciazione che dei suoi derivati (*Yonec* compreso) e si avvale di molteplici spunti, il più importante dei quali, in realtà, mi pare quello della storia di Paolina romana di Giuseppe Flavio, anche se, come al solito, qua e là possono occhieggiare altre intertestualità più o meno sicure.<sup>61</sup> Da un lato, infatti, la novella di frate Alberto è il racconto di una *ruse* non riuscita, derivata da un'altra *ruse* pure non riuscita (quella di Mondo e Paolina); mentre, ad esempio, la novella

59. Tema, come si sa, frequente nel *Decameron*.

60. Invece la vittima (Lisetta), malgrado la sua buona parte di colpa, non subisce altro che «la grandissima villania» (§ 47) dettata dai cognati, i quali «lei ultimamente sconsolata lasciarono stare». Insomma, per il momento se la cava a buon mercato (un po' come Mondo e anche come Paolina), e chissà come andrà a finire al ritorno del marito dalle Fiandre (si comporterà come il marito di Paolina?).

61. Per esempio, Enrico de' Negri (*The legendary Style of the Decameron*, in «The Romanic Review», 43 [1952]), citato da Branca (nota al § 41) accosta la frase «(...) lo 'ntendimento mio è l'agnolo Gabriello, il quale più che sé m'ama» a «Angelum Dei habeo amatorem qui nimio zelo custodit corpus meum» della *Legenda aurea* (Santa Cecilia). Branca intende perfettamente 'ntendimento (che torna anche al § 42) come 'innamorato, corteggiatore' ed è pertanto curioso che Amedeo Quondam glossi: «'ntendimento: "il mio fine e quell'oggetto dov'io ho posto il pensiero" (Crusca)» (*Decameron*, ed. cit.). Auerbach (*Mimesis* cit., p. 225) pensa che «(i)ntendimento» sia termine di colorito sociale e che «difficilmente sarà appartenuto al linguaggio illustre, ma si tratta in realtà di un provenzalismo, usato anche nel *Teseida* e nella *Fiammetta*, che equivale a *intendenza* (da *entendensa*), presente nel *Filostrato* (l'*entendedor* è l'amante). Per altri aspetti si veda anche L. G. Clubb, *Boccaccio and the Boundaries of Love*, in «Itálica», 37 (1960), 3 pp. 188-196.

di Ludovico/Anichino, Beatrice ed Egano (VII 7) è il racconto di una *ruse* riuscita, derivata da un'altra *ruse* pure riuscita, quella di Isotta e Tristano ai danni del re Marco. E non sfugga che la novella di Anichino termina con la bastonatura del povero marito tradito, altro elemento che la collega al nostro racconto.

E, se ci si pensa, la vicenda che porta alla nascita di Gesù nel *Vangelo* di Luca si sviluppa attraverso alcune notissime sequenze, fra le quali si possono isolare i tre momenti cardinali seguenti: Annunciazione (dell'angelo Gabriele a Maria) – Visitazione (di Maria ad Elisabetta)<sup>62</sup> – Natività (di Gesù). Mentre una parte della novella di frate Alberto può rubricarsi come: Annunciazione (dell'agnol Gabriello a frate Alberto) e Visitazione (di Lisetta alla comare); ma in luogo della Natività del Cristo, dato che siamo in quel ramo del motivo che non prevede un rapporto fecondo col "visitatore misterioso", abbiamo una sorta di parodia della Passione: l'infelice frate Alberto è tradito dal "buon uomo" veneziano<sup>63</sup> (un po' come Gesù da San Pietro), spogliato e condotto alla tortura con un bastone e due cani (due come i ladroni),<sup>64</sup> posto su un luogo elevato (come il Redentore sul Golgota)<sup>65</sup> e schernito dalla gente (come Cristo dai soldati).<sup>66</sup>

Invero c'è frate Alberto quello che forse sarebbe dovuto accadere a Cepparello; e i rapporti fra i due personaggi mi paiono oltremodo interessanti. Nel suo fondamentale commento al *Decameron*, Vittore Branca cita, se non visto male, solo una volta ser Cepparello, accomunandolo peraltro a Guccio Imbratta, personaggio della novella di Frate Cipolla (VI 10): al § 10, nel quale si descrivono le turpitudini del protagonista («[...] di ladrone, di ruffiano, di falsario,

62. Ovviamente è del tutto casuale che il nome dell'Elisabetta evangelica corrisponda alla Lisetta decameroniana, di derivazione dantesca, come già si disse.

63. Si rammenti il tristo blasone: «e fu lealtà viniziana questa» (§ 52).

64. «Costui, avendol già tutto unto di mele ed empiuto di sopra di penna matta, e messagli una catena in gola e una maschera in capo, e datogli dall'una mano un gran bastone e dall'altra due gran cani, che dal Macello avea menati, mandò uno al Rialto, che bandisse che chi volesse veder l'agnolo Gabriello andasse in su la piazza di San Marco» (§ 52).

65. «Questi là pervenuto, in luogo rilevato e alto legò il suo uom salvatico ad una colonna» (§ 54).

66. Si veda il § 56 *infra*, alla n. 79.

d'omicida [...]»), il critico annota: «La litania di perfide qualità può ricordare Ser Ciappelletto o Guccio Imbratta». <sup>67</sup> Ma le affinità tra il criminal notaio della prima novella e frate Alberto, e le relazioni intratestuali fra i due racconti sono senz'altro molte di più. In un mio intervento sulla novella di ser Cepparello avevo scritto:

Curiosamente risulta un po' trascurato il rapporto fra Cepparello e frate Alberto (IV 2). Entrambi subiscono un mutamento onomastico non totale, anche se quello di Berto della Massa in frate Alberto da Imola è voluto dal protagonista, mentre nel caso del notaio si tratta di una deformazione estranea alla sua volontà. Ma i due sono dipinti in modo negativo con notevole assonanza d'espressione; la descrizione di frate Alberto (§§ 8-11) riecheggia tanto alcuni elementi della presentazione di Cepparello (§ 10-14) come molti tratti che emergono durante la lunga confessione:

<sup>[8]</sup> Fu adunque, valorose donne, in Imola uno uomo di scelerata vita e di corrotta, il quale fu chiamato Berto della Massa, le cui vituperose opere molto dagl'imolesi conosciute a tanto il recarono, che, non che la bugia ma la verità non era in Imola chi gli credesse; per che, accorgendosi quivi più le sue gherminelle non aver luogo, come disperato a Vinegia, d'ogni bruttura ricevitrice, si trasmutò e quivi pensò di trovare altra maniera al suo malvagio adoperare che fatto non aveva in altra parte. <sup>[9]</sup> E, quasi da coscienza rimorso delle malvage opere nel preterito fatte da lui, da somma umiltà soprapreso mostrandosi e oltre a ogni altro uomo divenuto catolico, andò e sí si fece frate minore e fecesi chiamare frate Alberto da Imola: e in tale abito cominciò a far per sembianti una aspra vita e a commendar molto la penitenza e l'astinenza, né mai carne mangiava né bevea vino, quando no' n'avea che gli piacesse. <sup>[10]</sup> Né se ne fu appena avvenuto alcuno, che di ladrone, di ruffiano, di falsario, d'omicida subitamente fu un gran predicator divenuto, senza aver per ciò i predetti vizii abbandonati, quando nascosamente gli avesse potuto mettere in opera; e oltre a ciò fattosi prete, sempre all'altare quando celebrava, se da molti veduto era, piagneva la passione del Salvatore, sí come colui al quale poco costavan le lagrime quando le volea. <sup>[11]</sup> E in breve, tra con le sue prediche e le sue lagrime, egli seppe in sí fatta

67. Al § 12, nel quale Boccaccio racconta come i veneziani si facevano abbindolare dalle false virtù di frate Alberto, Branca torna a dire: «La sequenza – non senza rime interne – di questi attributi, di questi sostantivi verbali, di queste definizioni ricorda ancora Guccio Imbratta». I più recenti commentatori del *Decameron*, Amedeo Quondam e Giancarlo Alfano (ed. cit.) non citano affatto ser Cepparello. Ovvì, invece, i legami con frate Cipolla, non foss'altro per quella penna dell'agnolo Gabriello che il furbacchione promette di mostrare ai Certaldesi, penna «la quale nella camera della Vergine Maria rimase quando egli la venne a annunziare in Nazarette» (VI 4, 11).

guisa li viniziani adescare, che egli quasi d'ogni testamento che vi si faceva era fedel commessario e dipositario, e guardatore di denari di molti, confessoro e consigliere quasi della maggior parte degli uomini e delle donne: e così facendo, di lupo era divenuto pastore e era la sua fama di santità in quelle parti troppo maggiore che mai non fu di san Francesco a Ascesi.

Quanto al profilo morale, i due personaggi paiono divisi soltanto dalle diverse inclinazioni sessuali; per il resto Berto è scellerato, corrotto, ladrone, ruffiano, falsario, omicida né più né meno come Cepparello. Inoltre entrambi agiscono in un ambiente corrotto (l'impresicata città borgognona e la Venezia da B[occaccio] certo non amata), entrambi adescano i nuovi concittadini, entrambi sanno piangere a comando, entrambi godono fama di santità (quest'ultima purtroppo assai precaria per frate Alberto, come la novella s'incaricherà di mostrare) e via discorrendo. E anche in questa presentazione B[occaccio] fa ricorso alla tecnica del rovesciamento o della correzione sorprendente in fin di frase. Se di Cepparello aveva detto, per es.: «egli, essendo notaio, avea grandissima vergogna quando uno de' suoi strumenti (come che pochi ne facesse) fosse altro che falso trovato» (§ 10), di frate Alberto dice: «né mai carne mangiava né bevea vino, quando no' n'avea che gli piacesse» (§ 9).<sup>68</sup> Ma le novelle presentano anche altre analogie, fra le quali in particolare la ricorrenza del bastone, che da immagine tradizionalmente usata per alludere a un omosessuale (cf. I 1, 14: «Delle femine era così vago come sono i cani de' bastoni»)<sup>69</sup> diventa chiaro simbolo fallico nella novella di frate Alberto (cf. IV 2, 17: «io mi vidi sopra un giovane bellissimo con un grosso bastone in mano»). E si noti che il proverbio col quale Pampinea introduce il preambolo (IV 2, 5): «Chi è reo e buono è tenuto, può fare il male e non è creduto» non è troppo lontano dalla morale della prima novella: ser Ciappelletto è reo, ma è ritenuto buono, e la sua confessione è sacrilega, ma il peccato non è compreso dal buon confessore.<sup>70</sup>

Nel comma 10 Francesco Bruni sottolinea pure le parole «quando nascosamente gli avesse potuti mettere in opera» e «se da molti veduto era», commentando che tali incisi «consistono in altrettante restrizioni che, nel concentrarsi sul divario tra l'apparenza esteriore e il comportamento discendente dall'intimo del personaggio (...) finiscono per negare o per correggere sostanzialmente ciò che è stato

68. Qui comunque la sorpresa è attutita dalla frase precedente: «cominciò a far per sembianti una aspra vita e a commendar molto la penitenza e l'astinenzia».

69. Il bastone non torna, è vero, nell'altra grande novella dedicata a un omosessuale, quella di Pietro da Vinciolo (V 10), ma ricorre varie volte nel *Decameron*.

70. Giovanni Boccaccio, *La novella di ser Cepparello. Decameron, I I*. Revisione filologica, introduzione e note di A. D'Agostino, Milano, LED, 2010, soprattutto pp. 49-51.

appena affermato»,<sup>71</sup> e aggiunge che si tratta di «un procedimento che sarà poi usato più ampiamente nella seconda metà dell'opera». <sup>72</sup> Se ciò è indubbiamente vero, mi pare che ancor più stretto sia il legame fra la rappresentazione di frate Alberto e quella di Cepparello, sia dal punto di vista semantico (le nequizie di entrambi) sia da quello tattico della prospettiva rovesciata, ossia dell'alternanza di due specole: quella esterna al personaggio (il punto di vista degli altri personaggi o dei lettori) e quella interna. Sembra dunque che ci sia una sorta di gemellaggio tra ser Cepparello e frate Alberto, che può essere ulteriormente perfezionato. Sempre Branca, infatti, segnala molto opportunamente le affinità tra l'invettiva di Pampinea e quella di Giovanni di Salisbury contenuta nel capitolo *De hypocritis, qui ambitionis labem falsa religionis imagine nituntur occultare* (*Policraticus*, VII 21); in questa parte del testo mi sembra da rilevare la frase *Fiuntque mediatores Dei et hominum*, che permette di collegare ulteriormente i due perversi personaggi del *Decameron*: infatti da un lato Cepparello, diventando “santo”, si fa mediatore fra i borgognoni e Dio, dall'altro (pur non arrivando a coinvolgere il Padreterno), frate Alberto si fa mediatore fra la “bamba” Lisetta e l'angelo Gabriele. E se già l'azione intermediatrice di san Ciappelletto è ambigua, perché, come rammentava Arturo Graf:

Dunque indifferente la qualità del mezzano; dunque inutile il mezzano stesso, se a muovere la grazia di Dio il buon animo basta, in qualunque modo esso si dia a conoscere; dunque biasimevole questo ricorrere sempre a mezzani di dubbia fede e di credito incerto, quando la misericordia di Dio ha sí gran braccia che, senza bisogno di sollecitazione o di aiuto,

Accoglie ciò che si rivolge a lei (...)<sup>73</sup>

71. F. Bruni, *Comunicazione*, in *Lessico critico decameroniano*, a c. di R. Bragantini e P. M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 73-92, a p. 90. A voler essere pignoli, il corsivo dovrebbe comprendere anche le parole «*senza aver per ciò i predetti vizii abbandonati*», perché il contrasto è fra la santa apparenza e la peccaminosa realtà (sia pure con restrizione operativa).

72. *Ibid.*

73. A. Graf, *Il Boccaccio e la superstizione*, in «Nuova Antologia», 49 (1885), 3, pp. 3-24, a p. 14. Sulla diversa funzione della prima novella come intermediaria fra testo e lettore si vedano M. J. Marcus, *An Allegory of Form. Literary Self-Consciousness in the Decameron*, Saratoga, ANMA, 1979 e B. Barbiellini Amidei, *Boccaccio, Ciappelletto e la funzione del “mezzano”*, in «ACME», 60 (2007), 1, pp. 273-279.

quella fasulla di frate Alberto è destinata a essere addirittura smascherata.

Inoltre lo spostamento di Cepparello da Firenze alla città bolognana e quello di Berto della Massa da Imola a Venezia hanno pure qualche affinità; se il notaro «n'andò in Borgogna dove quasi niuno il conoscea; e quivi fuori di sua natura benignamente e mansuetamente cominciò a voler riscuotere, e fare quello per che andato v'era» (I 1, 19), il ribaldo imolese, fattosi addirittura frate francescano, a Venezia «pensò di trovare altra maniera al suo malvagio adoperare che fatto non aveva in altra parte» (§ 8), così che «di lupo era divenuto pastore e era la sua fama di santità in quelle parti troppo maggiore che mai non fu di san Francesco a Ascesi» (§ 11).<sup>74</sup> E pure nel caso della seduzione di Lisetta la vittoria sull'avversario è determinata dall'appropriarsi del linguaggio dell'altro: nella confessione di Cepparello, il notaro fa suo il linguaggio devozionale dell'ingenuo religioso, per impedirgli di cogliere l'iperbole falsa e sacrilega; nella novella di frate Alberto, questi colloca le sue parole all'altezza intellettuale della “baderla” veneziana. Nella prima novella si assiste addirittura a una “cepparellizzazione” del frate:<sup>75</sup> il confessore finisce per imitare anche alcuni tratti stilistici del modo di parlare del furfante; invece nella seconda novella della quarta giornata Lisetta è troppo “grossa” per essere scalfita dall'eloquio del frate: basta che sia convinta della verità di questa *nuova* “Annunciazione”.

Auerbach sostiene che la tristissima fine di frate Alberto sorprende e desta pietà, se si pensa alla gaiezza e indulgenza con le quali il Boccaccio aveva raccontato le imprese erotiche di altri ecclesiastici «per nulla migliori di questo (ad esempio – III, 4 – la storia di don Felice che induce il marito della donna amata a una penitenza ridicola, sicché rimanga fuori la notte, o quella – III, 8 – d'un abate che trae in Purgatorio

74. Si noti anche la frase: «E, quasi da coscienza rimorso delle malvage opere nel preterito fatte da lui, da somma umiltà soprapreso mostrandosi e oltre a ogni altro uomo divenuto catolico, andò e si si fece frate minore e fecesi chiamare frate Alberto da Imola» (§ 9). Se non ci fossero i periodi anteriori e quelli seguenti (si possono rileggere qui sopra), sembrerebbe la descrizione di una reale conversione; forse si dovrà intendere che Berto si fa francescano, accusandosi di un generico passato da peccatore. Questo lo distanzierebbe da ser Cepparello.

75. D'Agostino, *La novella di ser Cepparello* cit., soprattutto pp. 53-55.

il marito dell'amante e ve lo lascia a fare espiazione)».<sup>76</sup> Credo che la giustificazione risieda proprio nel profilo scellerato di Berto della Massa, che non è un semplice frate gaudente e sporcaccione, ma una persona assai simile al «piggior uomo del mondo», ossia a ser Cepparello.

Al notaro avevo dedicato un saggio intitolato *Volto, maschera e icona di ser Cepparello*,<sup>77</sup> dove fra l'altro sostenevo l'idea che la novella fosse strutturata come un trittico nel quale l'autore presenta tre immagini diverse del protagonista: il vero volto, la maschera che lo stesso si cuce addosso, l'icona che sopravvive alla sua morte. Nella seconda novella della quarta giornata sembrano esserci due maschere: quella che frate Alberto indossa per godere della Lisetta e quella che il traditore veneziano gl'impone per punirlo. In verità, la prima è un'infascatura (ancorché imprecisata) non necessaria, una volta stabilito che il corpo del francescano è miracolosamente mutuato dall'angelo e dunque si tratta d'una ridondanza, d'un elemento scenografico inserito *ad abundantiam* per far colpo sull'amante "pocofila".<sup>78</sup> Anche la seconda, in un certo senso, è ridondante: per tradire e castigare il frate sporcaccione, il "buono uomo" poteva limitarsi a far intervenire i fratelli di Lisetta; ma qui evidentemente c'è una carica di sadismo che s'iscrive nella tragicità della storia. E, a pensarci bene, in fondo c'è un triplo travestimento: Berto della Massa si maschera da frate Alberto, nel senso che si finge una personalità devota; frate Alberto si maschera da agnolo Gabriello, per possedere Lisetta; l'agnolo Gabriello viene mascherato da uom salvatico per subire la punizione; ma il circolo si chiude, e la maschera

76. Auerbach, *Mimesis* cit., p. 224.

77. A. D'Agostino, *Volto, maschera e icona di ser Ciappelletto*, in *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a c. di P. G. Beltrami et al., 2 voll., Pisa, Pacini, 2006, I, pp. 493-518, ripreso nell'Introduzione al libro *La novella di ser Cepparello* cit.

78. Un'ipotesi sull'infascatura potrebbe venire dal passo seguente: «La quale, come questa cosa così bianca vide, gli s'inginocchiò innanzi, e l'agnolo la benedisse e levolla in piè» (§ 31). Fra Alberto depone il saio francescano e indossa una veste bianca, non troppo dissimile da quella luminosamente dorata che contraddistingue l'angelo Gabriele nel citato dipinto di Simone Martini, mentre in altre rappresentazioni pittoriche dell'Annunciazione l'angelo indossa vesti altrettanto simbolicamente colorate: policrome come in Pietro Cavallini (Roma, 1291 circa), rosse su bianco come in Giotto (Padova, 1306 circa), rosse in Taddeo Gaddi (Fiesole, 1340-1345) o in Ambrogio Lorenzetti (Siena, 1344) e così via.

d'uom salvatico svela la vera personalità viziosa e animalesca di Berto dalla Massa. Si osservi come l'ultimo comma del testo, il 58:

Così costui, tenuto buono e male adoperando non essendo creduto, ardì di farsi l'agnolo Gabriello, e di questo in uom salvatico convertito, a lungo andare, come meritato avea, vituperato senza pro pianse i peccati commessi. Così piaccia a Dio che a tutti gli altri possa intervenire.

riprenda, oltre che il § 5 («Usano i volgari un così fatto proverbio: “Chi è reo e buono è tenuto, può fare il male e non è creduto”»), la rubrica della novella:

*Frate Alberto dà a vedere ad una donna che l'agnol Gabriello è di lei innamorato, in forma del quale più volte si giace con lei; poi, per paura de' parenti di lei della casa gittatosi, in casa d'un povero uomo ricovera, il quale in forma d'uom salvatico il dì seguente nella Piazza il mena: dove riconosciuto e da' suoi frati preso è incarcerato.*<sup>79</sup>

anzi è quasi una seconda rubrica che collega direttamente (e ancor meglio che in quella vera e propria) il passaggio da agnol Gabriello a uom salvatico.

79. Ritengo che non si debba scrivere, come fanno Singleton (*Il Decameron*, a c. di Ch. S. Singleton, Bari, Laterza, 1955), Branca, Rossi (*Decameron*, a c. di A. Rossi, Bologna, Cappelli, 1977), Fiorilla (ed. cit.) e altri: «dove riconosciuto e da' suoi frati preso, è incarcerato», bensì «dove, riconosciuto, è da' suoi frati preso e incarcerato»; e così in effetti si legge in altre edizioni, per es. nel testo Le Monnier di Branca (*Il Decameron*, a cura di V. Branca, Firenze, Le Monnier, 1951-1952), e nelle derivate edd. Sapegno (*Il Decameron*, a c. di N. Sapegno, Torino, UTET, 1955) e Maier (*Opere*, a c. di B. Maier, Bologna, Zanichelli, 1967). Infatti frate Alberto è riconosciuto da tutti e non solo dai frati, mentre è preso e incarcerato dai suoi confratelli. Si vedano i §§ 56 e 57: «<sup>[56]</sup> Come la maschera fu fuori, così fu frate Alberto incontanente da tutti conosciuto; contra al quale si levaron le grida di tutti, dicendogli le più vituperose parole e la maggior villania che mai a alcun ghiotton si dicesse, e oltre a questo per lo viso gettandogli chi una lordura e chi un'altra. <sup>[57]</sup> E così grandissimo spazio il tennero, tanto che, per ventura la novella a' suoi frati pervenuta, infino a sei di loro mossisi quivi vennero, e gittatagli una cappa indosso e scatenatolo, non senza grandissimo romor dietro, infino a casa loro nel menarono, dove, incarceratolo, dopo misera vita si crede che egli morisse». L'autografo, in effetti, legge: «doue riconosciuto τ da suoi frati preso e incarcerato», mentre nel codice parigino Capponi aveva scritto: «doue riconosciuto e da suoi frati preso τ incarcerato». Mi sembra uno dei casi in cui sia preferibile dar ragione a P, per la perfetta coerenza con il testo, compromessa dall'autografo, e per la banalissima e frequente confusione fra un *et* (τ) tironiano (da leggere evidentemente senza la -t) e la forma verbale *è* (e), attribuibile al Boccaccio copista di se stesso.

5. Altri aspetti che val la pena di sottolineare, nella nostra novella, sono l'uso dei tempi, quello degli spazi e la descrizione dei rapporti prossemici fra i personaggi.

5.1. Rapporto prossemico, con particolare riferimento all'alto e al basso. Nella confessione di Lisetta (§ 12) la donna è ai piedi del frate: «s'andò con altre donne a confessar da questo santo frate; la quale essendogli a' piedi (...), avendo parte detta de' fatti suoi, fu da frate Alberto addomandata (...)». Ma al § 15, quando il protagonista torna da lei per farsi perdonare, «le si gittò davanti in ginocchione»,<sup>80</sup> spiegandole d'aver avuto una visione notturna, nella quale era sempre lui ad essere ai piedi dell'agnol Gabriello: «io mi vidi sopra un giovane bellissimo con un grosso bastone in mano, il quale, presomi per la cappa e tiratomisi a' piè, tante mi diè che tutto mi ruppe». Nelle parole di Lisetta del § 25, la sciocca veneziana allude ai dipinti dell'Annunciazione: «in ogni luogo che ella il vedeva, le stava ginocchione innanzi», mostrando di riferirsi all'iconografia che pone l'arcangelo ai piedi di Maria (in altri tipi iconografici la posizione dell'angelo è in piedi o è addirittura in volo).<sup>81</sup> Lisetta s'inginocchia davanti all'"angelo", che l'aiuta a sollevarsi: «La quale, come questa cosa così bianca vide, gli s'inginocchiò innanzi, e l'agnolo la benedisse e levolla in piè» (§ 31). Inoltre nell'incontro carnale, prima alluso (§ 30) e poi realizzato, frate Alberto fa il cavaliere (secondo la nota metafora sessuale), quindi sta sopra Lisetta.<sup>82</sup>

80. Branca e Fiorilla scrivono *inginocchione*, ma, come Aldo Rossi, preferisco considerarle due parole staccate; com'è arcinoto, i sintagmi sirrematici sono spesso uniti nei manoscritti antichi.

81. «Di pari passo con l'arricchirsi iconografico e teologico dell'immagine dell'Annunciata, l'arcangelo assume un atteggiamento via via più devoto: presentandosi a Maria egli non assume più la posizione stante, ma si inginocchia, spesso chinando il capo alla sua plenitudo gratiae; Pietro Lorenzetti, nel polittico della pieve di Arezzo (1320), pone addirittura Gabriele leggermente più in basso rispetto alla Vergine seduta» (Ghidoli, *Annunciazione* cit.). Da lì parte l'iconografia che vede l'angelo in posizione subordinata rispetto alla Vergine.

82. Un'altra metafora oscena non adeguatamente segnalata dai commentatori è quella del § 14: «parendogli [*Lisetta*] terreno da' ferri suoi»: *ferri* (propriamente 'strumenti, attrezzi di lavoro') sta per gli attributi maschili e *terreno* per la natura femminile. Per i primi si veda V. Boggione, G. Casalegno, *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, Milano, Longanesi, 1996, p. 237 (l'esempio migliore è quello dell'*Asino d'oro* del Firenzuola: «mette i rugginosi e debili ferri nel mio giovine orticello»); l'immagine

Aggiungiamo qui alcuni casi di moto ascensionale: «se n'andò a casa della donna, e in quella entrato, con sue frasche che portate aveva, in agnolo si trasfigurò, e salitose<sup>83</sup> suso, se n'entrò nella camera della donna» (§ 30). Come previsto (§ 26), per tutto il tempo in cui l'angelo ha preso in prestito il corpo di frate Alberto (discendendo dunque di cielo in terra a miracol mostrare),<sup>84</sup> questi è stato rapito in cielo (§ 35). Infine, come già detto, frate Alberto, già trasformato in uom salvatico, è issato «in luogo rilevato e alto» (§ 54) e legato a una colonna: dal Cielo della fantasia alla colonna (infame) della realtà. E segnalo almeno un caso di moto discensionale: il più evidente è quello del tuffo di frate Alberto dalla camera di Lisetta nelle acque del Canal Grande (§ 45); successivamente il religioso dovrà risalire per entrare nella casa aperta, sita sull'altra sponda.

5.2. Tempi. Come spesso accade nelle novelle del *Decameron*, si assiste a un uso molto sapiente del tempo, a volte dilatato e a volte rubato. Il tempo del racconto, ad esempio, si espande nei dialoghi (anche senza giungere alle estreme conseguenze tipiche della confessione di ser Ciappelletto), in particolare nella seconda conversazione fra Lisetta e frate Alberto (§§ 15-29) e in quella tra la sciocca veneziana e la comare (§§ 39-43). Al contrario un tipico esempio di tempo accelerato è dato dalla sequenza del propagarsi della notizia della relazione di Lisetta con l'angelo Gabriele (§ 44):

La comare, partita da madonna Lisetta, le parve mille anni che ella fosse in parte ove ella potesse queste cose ridire; e ragunatasi a una festa con una gran brigata di donne, loro ordinatamente raccontò la novella. Queste donne il dissero a' mariti e a altre donne, e quelle a quell'altre, e così in meno di due di ne fu tutta ripiena Vinegia.

complessiva è quella del campo arato (quindi il ferro è propriamente il vomere), nota metafora sessuale, ben attestata nel *Fiore*, per es. LXV, 12-14: «Ma queste giovanette damigelle, / cu' la lor terra nonn è stata arata, / ti crederanno ben cota' novelle». E si tratta d'immagine di derivazione latina (cf. E. Romero Cartelle, *El latín erótico. Aspectos léxicos y literarios*, Sevilla, Universidad, 1991, pp. 38-43, "Metáforas de fondo agrario", con parole quali *arare, vomer, hortus, fundus, muliebra arva* ecc.).

83. Meglio *salitose* di P; è suggerimento di G. Breschi (*Il ms. Parigino It. 482 e le vicissitudini editoriali del Decameron. Postilla per Aldo Rossi*, in «Medioevo e Rinascimento», 18 (2004), pp. 77-119, a p. 87), accolto anche nel testo Fiorilla.

84. Cf. § 55: «Signori (...) io voglio che voi veggiate l'agnolo Gabriello, il quale di cielo in terra discende la notte a consolare le donne viniziane».

Secondo Branca questo comma richiama l'*Eneide*, IV 173 ss., ossia la descrizione della Fama, il che mi pare un po' eccessivo, mentre forse si potrebbe invocare piú plausibilmente la storia di Papirio, presente nei *Fiori di filosafi*:<sup>85</sup>

La madre promise di tenerlo credenza e sí tosto andò e parlò con altre donne, sí che la parola andò tanto d'una donna in altra che le grandi donne di Roma si raunarono tutte e andarono al consiglio d'ivi al terzo die e dicevano (...).

Si considerino le analogie fra «le parve mille anni» (*Decameron*) e «sí tosto» (*Fiori*), fra «gran brigata di donne» (*Decameron*) e «donne (...) si raunarono» (*Fiori*); fra «e quelle a quell'altre» (*Decameron*) e «d'una donna in altra» (*Fiori*), fra «in meno di due dí» (*Decameron*) e «d'ivi al terzo die» (*Fiori*).<sup>86</sup>

Peraltro gli avverbi o le espressioni temporali che denotano una rapida sequenza dei fatti o una pronta reazione dei personaggi in questa novella sono numerosi (i significati oscillano fra 'subito', 'rapidamente' e 'all'improvviso'): *subitamente* Berto della Massa, fattosi francescano, diventa un gran predicatore (§ 10); *in brieve* adescia i veneziani (§ 11); *incontanente* capisce che Lisetta è sciocca e quindi (come affascinato da tanta stupidità e comprendendo che ne potrà approfittare) *subitamente* se ne innamora (§ 14); *subitamente* gli appare l'angelo in un grande splendore (§ 17); *prestamente* Lisetta obbedisce all'angelo che l'invita a coricarsi (§ 31); *subitamente*, a quanto riferisce frate Alberto, l'angelo si porta la sua anima in cielo, sostituendolo nell'alcova di Lisetta (§ 35); *in meno di due dí* tutta Venezia è al corrente delle visite dell'angelo (§ 44); *prestamente* frate Alberto, scap-

85. *Fiori e vita di filosafi e d'altri savi e d'imperadori*, a c. di A. D'Agostino, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 138. Meno stringente risulta il rapporto con l'*Ur-Novellino*, modulo 60: «La madre, che-ll'avea promesso di tenere credenza, sí lo manifestò ad un'altra donna. Così andò d'una in altra, sí che tutta Roma lo sentio. Ragunarsi le donne di Roma e andarono alli sanatori, dolendosi molto» (*Il Novellino*, a c. di A. Conte, prefazione di C. Segre, Roma, Salerno Editrice, 2001, p. 242). Tra l'altro uno dei relatori dei *Fiori di filosafi* è il manoscritto miscelaneo Martelli 12 (*M* nella tradizione della *Vita nova*) che forse Boccaccio vide e poté collazionare; cf. P. Trovato, *Il testo della Vita Nuova e altra filologia dantesca*, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 79-80.

86. Le due espressioni temporali non sono identiche, ma, a parte che «d'ivi al terzo die» forse significa proprio "due giorni dopo", in ogni caso si tratta di una determinazione cronologica assai simile.

pato dalla casa di Lisetta, entra in quella del buono uomo (§ 46); *prestantemente* il buon uomo capisce che la persona a cui ha dato ospitalità è frate Alberto (§ 48); e *incontanente* frate Alberto, tolta la maschera d'uom salvatico, è riconosciuto dalla gente (§ 56).

Almeno in un caso Boccaccio fa marcia indietro nella narrazione: nel comma 46 racconta la fuga di frate Alberto, che si tuffa lestamente nel Canal Grande per sfuggire alle grinfie di quelli che bussano improvvisamente alla porta di Lisetta (i cognati di lei), e arriva a nuoto nella casa del “buono uomo”, il quale, mosso a pietà, l'accoglie nel suo alloggio e poi, chiuso l'uscio, se ne va per i fatti suoi; ma nel comma seguente il novellatore retrocede alla scena movimentata in cui i cognati di Lisetta entrano nella camera ove, trovate le “ali” dell'angelo Gabriele, rabbuffano aspramente la donna.

5.3. Prima di concludere farò un rapido accenno all'ironia della novella. Ai casi già abbondantemente indicati dai commentatori, ne aggiungo uno che mi pare sia finora sfuggito: la minaccia dell'agnol Gabriello a frate Alberto (§ 19: «io ci tornerò e darottene tante, che io ti farò tristo per tutto il tempo che tu ci viverai») trova una sorta d'ironica “giustizia poetica” nella “passione e morte” del protagonista ai commi 56-57.<sup>87</sup>

Anche in questa novella Boccaccio si mostra abilissimo nell'uso delle figure retoriche. Come si sa, una delle piú amate è il poliptoto, che, ad esempio, nel caso di ser Ciappelletto ha una funzione specifica che ho illustrato in altra sede.<sup>88</sup> Qui vorrei soffermarmi solo su tre poliptoti incatenati. Al § 19 si tratta del verbo *perdonare*:

E io allora domandai: «Chi siete voi?». A cui egli rispose che era l'agnol Gabriello. «O signor mio», diss'io ‘io vi priego che voi mi *perdoniate*'. E egli allora disse: «E io ti *perdono* per tal convenente, che tu a lei vadi come tu prima potrai, e facciti *perdonare*: e dove ella non ti *perdoni*, io ci tornerò e darottene tante, che io ti farò tristo per tutto il tempo che tu ci viverai». Quello che egli poi mi dicesse, io non ve l'oso dire, se prima non mi *perdonate*.

Al comma successivo è in giuoco il verbo *dire*:

Donna zucca al vento, la quale era anzi che no un poco dolce di sale, godeva tutta udendo queste parole e verissime tutte le credea, e dopo alquanto disse:

87. Si possono leggere *supra*, nella n. 79.

88. D'Agostino, *La novella di ser Cepparello* cit., pp. 51-53.

«Io vi *diceva* bene, frate Alberto, che le mie bellezze eran celestiali; ma, se Dio m'aiuti, di voi m'incresce, e in fino a ora, acciò che piú non vi sia fatto male, io vi perdono, sí veramente che voi mi *diciate* ciò che l'angelo poi vi *disse*».

In questo caso i due verbi, enfaticizzati dal poliptoto, instaurano un legame logico-narrativo: Lisetta è disposta a perdonare frate Alberto a patto che questi le dica che cosa gli ha rivelato l'angelo. L'impostore approfitta abilmente del poliptoto di *dire* nelle parole di Lisetta e lo continua nei commi successivi,<sup>89</sup> dopo aver citato solo per una volta il verbo *perdonare*, dando cioè per concluso il patto fra i due; e inoltre fornisce tutte le istruzioni del caso, avvalendosi anche di un nuovo poliptoto, quello del verbo *venire*:

[21] Frate Alberto disse: «Madonna, poi che *perdonato* m'avete, io il vi *dirò* volentieri; ma una cosa vi ricordo, che cosa che io vi *dica* voi vi guardiate di non *dire* a alcuna persona che sia nel mondo, se voi non volete guastare i fatti vostri, che siete la piú avventurata donna che oggi sia al mondo. [22] Questo agnol Gabriello mi *dise* che io vi *dicessi* che voi gli piacete tanto, che piú volte a starsi con voi venuto la notte sarebbe, se non fosse per non ispaventarvi. [23] Ora vi manda egli *dicendo* per me che a voi vuol venire una notte e dimorarsi una pezza con voi; e per ciò che egli è agnolo e venendo in forma d'agnolo voi nol potreste toccare, *dice* che per diletto di voi vuol venire in forma d'uomo, e per ciò dice che voi gli mandate a *dire* quando volete che egli venga, e in forma di cui, e egli ci verrà: di che voi, piú che altra donna che viva, tener vi potete beata».

5.4. Luoghi. L'importanza dei luoghi in questa novella è stata messa in luce piú volte, soprattutto in riferimento all'ambientazione veneziana. Non ripeterò certo quanto è stato osservato, spesso in modo assai raffinato, ma pure a volte con induzioni poco accettabili, sulla precisione toponomastica.<sup>90</sup> M'importa piuttosto notare una certa, sia pur generica, affinità fra questa novella e quella di Andreuccio da Perugia (II 5),<sup>91</sup> soprattutto nei movimenti notturni, nelle ascese vere e false (già osservate) a luoghi di delizia pieni, che si rivelano postazioni pericolose, le quali vengono abbandonate precipitosamente contro voglia o per salvar la pelle, nelle discese a luoghi

89. Atteggiamento non troppo lontano da quello di Cepparello, che si appropria del linguaggio del confessore.

90. Cf. Padoan, *Sulla novella veneziana del Decameron* cit.

91. Assai pregevole A. Rossi, *La combinatoria decameroniana: Andreuccio* [1973], in Id., *Il Decameron. Pratiche testuali e interpretative*, Bologna, Cappelli, 1982, pp. 49-81.

acquatici (pozzi e canali) con esiti tuttavia differenti. Ad Andreuccio frate Alberto si può anche avvicinare per l'uso sapientemente funzionalizzato del vestiario o della sua mancanza; in particolare nella nostra novella si assiste a una sequenza circolare in un preciso e armonico movimento d'andata e ritorno: cappa (§ 17) – travestimento con “frasche”<sup>92</sup> (§ 30) – nudità (§§ 45-46)<sup>93</sup> – travestimento con piume minute d'uccello (§ 52) – cappa (§ 57).

Se quest'ultimo appunto serve a completare il discorso sulla cappa che abbiamo svolto nel § 3 ed è in sintonia con l'osservazione del § 4 (la maschera d'uom salvatico svela la vera personalità viziosa e animalesca di Berto della Massa), è utile anche per concludere la nostra analisi parziale del testo, fornendone non il senso, ma almeno una parziale chiave di lettura: la seconda novella della quarta giornata descrive in fondo un caso di autodistruzione,<sup>94</sup> sia pure inconscia, della persona e della personalità di frate Alberto, e la cappa che ha scelto d'indossare perché aveva perso la speranza di continuare nella sua vita criminale e dissoluta,<sup>95</sup> diventa il simbolo della sua tremenda punizione (il carcere a vita), più ancora dell'orrido piumaggio con cui viene esibito e dileggiato da tutta la comunità veneziana.<sup>96</sup>

92. Si veda *supra*, la n. 78.

93. Boccaccio allude alla nudità anche nel § 37, in una delle frasi ipocrite del protagonista: «Disse allora frate Alberto: “Ben farò oggi una cosa che io non feci già è gran tempo più, che io mi spoglierò per vedere se voi dite il vero”», cioè se Lisetta gli avesse lasciato i segni d'un “succhiotto”, di cui non s'era accorto, trovandosi la sua anima in Paradiso. Ma questo accenno non è in linea con la sequenza individuata.

94. E ciò potrebbe anche spiegare, con una sfumatura diversa dall'interpretazione di Picone, anche la *vexata quaestio* del perché frate Alberto vada un'ultima volta da Lisetta malgrado avesse sentore che il suo inganno fosse già noto; si veda *supra*, n. 53.

95. «(...) per che, accorgendosi quivi più le sue gherminelle non aver luogo, come disperato, a Vinegia, d'ogni bruttura ricevitrice, si trasmutò e quivi pensò di trovare altra maniera al suo malvagio adoperare che fatto non aveva in altra parte» (§ 8).

96. Sia pure *in cauda*, un sincero ringraziamento a Dario Mantovani, che ha riletto il mio *pro manuscripto* con grande scrupolo e ha suggerito alcuni miglioramenti al testo.