

PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XX, NUMERO 38, PRIMAVERA 2020



PER LEGGERE

I generi della lettura

Rivista semestrale di commenti, letture e edizioni
di testi della letteratura italiana

www.rivistaperleggere.it

Direzione

ISABELLA BECHERUCCI, SIMONE GIUSTI, FRANCESCA LATINI
GIUSEPPE MARRANI, NATASCIA TONELLI

Redazione

BENEDETTA ALDINUCCI, CARLO ANNELLI, MARCO CAPRIOTTI
SIMONETTA PENSA, CARLA PENSA, CLAUDIA RUSSO, SIMONETTA TEUCCI
MARIA RITA TRAINA, MARCO VILLA

Editing e stampa

PENSA MULTIMEDIA EDITORE
73100 Lecce - Via A. M. Caprioli 8
25038 Rovato (Bs) - Via C. Cantù, 25
tel. 0832.230435 - tel. 030.5310994

info@pensamultimedia.it
www.pensamultimedia.it

Realizzata in collaborazione con l'associazione L'altra Città
Iscrizione n. 783 dell'8 febbraio 2002
Registro della stampa del Tribunale di Lecce

Direttore responsabile

SILVERIO NOVELLI

ISSN 1593-4861 (print)
ISSN 2279-7513 (on line)

© Pensa MultiMedia 2020

Finito di stampare
nel mese di aprile 2020

Comitato scientifico

ROBERTO ANTONELLI (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”), JOHANNES BARTUSCHAT (Università di Zurigo), FRANCESCO BAUSI (Università della Calabria), FRANCO BUFFONI (IULM di Milano), STEFANO CARRAI (Scuola Normale Superiore di Pisa), MASSIMO CIAVOLELLA (UCLA), ALESSIO DECARIA (Università degli Studi di Udine), ROBERTO FEDI (Università per Stranieri di Perugia), PIERANTONIO FRARE (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), MARINA FRATNIK † (Università di Parigi VIII), PAOLO GIOVANNETTI (IULM di Milano), ROBERTO LEPORATTI (Università di Ginevra), ALESSANDRO MARIANI (Università degli Studi di Firenze), MARTIN McLAUGHLIN (Università di Oxford), EMILIO PASQUINI (Università degli Studi di Bologna), FRANCISCO RICO (Università Autonoma di Barcellona), PIOTR SALWA (Università di Varsavia), GIULIANO TANTURLI † (Università degli Studi di Firenze), Marco Veglia (Università di Bologna), TIZIANO ZANATO (Università degli Studi di Venezia).

Lettura e valutazione degli articoli (Open Peer Review)

La rivista “Per leggere” riceve e valuta commenti, letture (*lectiones*) e edizioni critiche di testi della tradizione letteraria. Gli articoli, che devono rispettare le norme redazionali pubblicate sul sito www.rivistaperleggere.it, sono inviati in formato elettronico all’indirizzo della redazione e vengono sottoposti a una prima valutazione da parte della direzione, che provvede a recapitarli in forma anonima a due revisori, i quali sono invitati a fornire un parere scritto accompagnato da eventuali suggerimenti di modifiche o approfondimenti. In caso di parere divergente, la direzione individua un terzo revisore al quale sottoporre l’articolo.

Sulla base del parere dei revisori, l’articolo può essere accettato senza riserve, accettato a condizione che l’autore lo sottoponga a modifiche, oppure respinto.

I revisori sono individuati dalla direzione tra i membri del comitato scientifico o tra esperti esterni. I nominativi dei revisori sono resi noti alla fine di ciascuna annata.

Una volta accettato, l’articolo viene trasmesso alla redazione, che provvede a comunicare all’autore il numero del fascicolo in cui sarà pubblicato.

Gli autori degli articoli sono infine invitati a consegnare in allegato al testo definitivo l’elenco dei nomi, l’eventuale indice dei manoscritti citati, l’*abstract* dell’articolo in lingua italiana e inglese.

Classificazione ANVUR: fascia A

SOMMARIO

- 7 MARIA PIA ELLERO
Guardare e non vedere. Lettura di Decameron, IX 2
Looking and not seeing. A reading of Decameron, IX 2
- 31 FEDERICA ALZIATI
«Qui, tra i poveri spaventati». Appunti su terrore, violenza, giustizia e santità in Promessi sposi XXIX
«Qui, tra i poveri spaventati». Notes on terror, violence, justice and sanctity in Promessi sposi XXIX
- 49 NADIA EBANI
Due letture dai Canti di Castelvocchio: Le rane, La tessitrice
Readings of Pascoli's. Le rane and La tessitrice
- 63 CARLO SERAFINI
La mamma maestra di Luciano Bianciardi. Ipotesi di lettura
A proposed reading of Luciano Bianciardi's. La mamma maestra
- 81 FRANCESCA LATINI
Lettura di Pas de chat di Giovanni Raboni
A reading of Giovanni Raboni's Pas de chat

INTORNO AL TESTO

- 111 MARIA RITA TRAINA
Note a margine del nuovo Codice diplomatico dantesco
Side notes on the new Codice diplomatico dantesco
- 141 ARNALDO BRUNI
Pina Ragionieri Sergi recensisce Letteratura dell'Italia unita di Gianfranco Contini
On Pina Ragionieri Sergi's review of Gianfranco Contini's Letteratura dell'Italia unita

CRONACHE

- 155 Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di Raffaele Pinto, Firenze, Edimedia, 2019 (T. Lombardi); Lapo Gianni, *Rime*, a cura di Roberto Rea, Roma, Salerno Editrice (collana «Testi e documenti di Letteratura e di Lingua», XLII), 2019 (M.R. Traina); Maria Luisa Doglio, Manlio Pastore Stocchi, *Rime degli Arcadi I-XIV (1716-1781). Un'antologia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019 (M. Capriotti); Lorenzo Da Ponte, *Una biblioteca italiana in terra d'America. Orazione (1828)*, edizione e commento a cura di Laura Paolino, Venezia, Marsilio, 2019 (G. Califano); Franco D'Intino, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019 (A. Folin); Marzia Minutelli, *L'arca di Saba. «I sereni animali che avvicinano a Dio»*, Firenze, Olschki, 2018 (A. Chella).

181 INDICE DEI NOMI

187 INDICE DEI MANOSCRITTI

MARIA PIA ELLERO

Guardare e non vedere.
Lettura di Decameron, IX 2

Looking and not seeing.
A reading of Decameron, IX 2

ABSTRACT

Attraverso un'analisi ravvicinata delle strategie retoriche e narratologiche di *Decameron*, IX 2, la lettura qui proposta mette a fuoco tre aspetti interrelati del testo: le forme di realizzazione e le funzioni del comico; il tema dell'ipocrisia; i collegamenti infratestuali con altre novelle della raccolta.

La diversa realizzazione del comico è uno dei criteri che modellano la rete di collegamenti espliciti tra la novella e altri racconti. In particolare, in IX 2, la comicità assume una duplice valenza: morale e intellettuale. Il piacere del riso è collegato da una parte a un'istanza antigierarchica e al prevalere della legge naturale del desiderio erotico su modelli comportamentali contrari a essa, dall'altra all'improvvisa agnizione di ciò che si nasconde oltre le apparenze, un disvelamento che nella novella è sottratto alle risorse conoscitive dell'uomo e affidato al capriccio della fortuna.

This paper offers a close reading of the rhetorical and narrative strategies in *Decameron*, IX 2, with a focus on the interplay of three different textual aspects: first, the forms and functions of humor; secondly, the theme of hypocrisy, which Boccaccio presents through the behavior of the protagonist/antagonist pair; thirdly, the links with other tales in the overall work.

The divergent quality of humor is one of the criteria that shape the close-knit web of connections between this novella and other tales in the *Decameron*. In *Dec. IX 2*, particularly, humor assumes both moral and intellectual dimensions. On the moral side, the pleasure of laughter is connected to an anti-hierarchical strain and to the prevalence of erotic desire over social behaviors aimed at contrasting the natural law that desire embodies. On the other, laughter is to be seen as the pleasure which springs from the sudden recognition of a truth concealed beneath appearances, a revelation which, in *Dec. IX 2*, is not ascribable to human cognitive abilities but to the whims of fortune.

Guardare e non vedere.
Lettura di Decameron, IX 2

1. Finita la lunga novella di Filomena sul senno di madonna Francesca e sulla pazzia dei suoi amanti, Elissa approfitta della libertà concessa dalla regina di turno per ripresentare un tema che le è caro. Quello stesso che, da regina della sesta giornata, aveva assegnato ai suoi compagni, invitandoli a ragionare «di chi con alcun *leggiadro motto*, tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o *pericolo* o scorno»¹. Nell'introduzione a *Decameron*, IX 2, il richiamo al tema della sesta giornata è puntuale, perché ora è proprio il 'leggiadro parlare' di una giovane monaca a liberarla «da un soprastante *pericolo*»: «Carissime donne, *saviamente* si seppe madonna Francesca, come detto è, *liberar* dalla *noia* sua; ma una giovane monaca, aiutandola la *fortuna*, sé da un soprastante *pericolo leggiadramente parlando diliberò*» (*Decameron*, IX 2, 3). E si potrebbe aggiungere fin da subito che sarà un «pronto [...] avvedimento» a suggerirle il motto che le permetterà di dire «onestamente villania» alla sua antagonista².

Con la sua novella, però, Elissa non intende soltanto tessere uno dei fili invisibili che assicurano questa giornata a tema libero all'impianto complessivo della raccolta. Con essa, la narratrice vuole anche raccogliere l'invito di Filomena, che, accettando di correre «il primo aringo», aveva incoraggiato i suoi compagni a superarla, in una gara di emulazione virtuosa³. Sul piano stilistico, il rapporto emulativo tra i due racconti è segnalato dall'avversativa, in posizione di rilievo sintattico («*ma* una giovane monaca...»), e dalla *climax* «noia»/«pericolo», che presentano la storia di Isabetta come una variante della novella precedente e nello stesso tempo come una sua intensificazione semantica. Accanto alle analogie che collegano le due storie infatti, Elissa ha cura di sottolineare la principale variante che le distingue. Se il 'dilaterarsi' da noia (IX 1) o da pericolo (IX 2) facendo uso del proprio senno (IX 1) o «leggiadramente parlando» (IX 2) riconduce entrambe le novelle all'area tematica dell'ingegno, l'intervento decisivo della fortuna distingue la vicenda della giovane monaca da quella di Francesca dei Lazzari, poiché l'ingegno di Isabetta non avrebbe avuto modo di manifestarsi, senza la scoperta casuale di una circostanza fortuita.

L'antagonista di Isabetta si affaccia sulla scena del testo, subito dopo che i raccordi con la narrazione precedente sono stati illustrati:

E come voi sapete, assai sono li quali, essendo *stoltissimi*, maestri degli altri si fanno e gastigatori, li quali, sì come voi potrete comprendere per la mia novella, la *fortuna* alcuna volta e meritamente *vitupera*: e ciò addivenne *alla badessa* sotto la cui obediencia era la monaca della quale debbo dire. (*Decameron*, IX 2, 4)

Con il personaggio dell'antagonista, la narratrice introduce anche un altro dei temi portanti della novella: la stolta ipocrisia di chi vuole castigare in altri il proprio stesso vizio. Il nuovo personaggio e il nuovo tema rispondono alla logica del motto, la cui realizzazione, secondo le fonti classiche, richiede un difetto fisico o morale, e un personaggio che ne sia portatore. Il motivo è comune a tutta la tradizione antica, a partire da Aristotele⁴, ma una riflessione ampia e articolata su di esso si trova nel *De oratore* di Cicerone, che Boccaccio avrebbe potuto conoscere, se non direttamente, attraverso la mediazione di Quintiliano⁵. Il motto, scrive Cicerone, scaturisce dalla bruttezza fisica o dai vizi morali, a patto che chi ne è affetto non ispiri compassione né vera esecrazione: «materies omnis ridiculorum est in iis vitiis, quae sunt in vita hominum neque carorum neque calamitosorum neque eorum qui ob facinus ad supplicium rapiendi videntur»⁶. Né infelici dunque né furfanti, ma viziosi da piccolo cabotaggio, specie se molesti e aggressivi, perché i motti pronunciati per rispondere a una provocazione o a un attacco personale sono più efficaci di quelli detti a freddo e riscuotono più facilmente l'approvazione altrui: «Omnino probabiliora sunt, quae lacessiti dicimus, quam quae priores; nam et ingenii celeritas maior est quae apparet in respondendo [...]. Videmur enim quieturi fuisse, nisi essemus lacessiti» (*De oratore*, II 56). La prontezza di ingegno implicata dal motto risalta meglio se chi motteggia ha dovuto escogitare la sua battuta all'improvviso, per rintuzzare rapidamente chi lo ha provocato – «tentato» direbbe Elissa.

La stoltezza della badessa si oppone all'ingegno sottinteso sia dal *Witz* della giovane monaca sia dallo stratagemma architettato da Francesca (*Decameron*, IX 2, 2), ed è piuttosto accostabile alla «pazzia» dei suoi amanti⁷. La simmetria oppositiva che lega Isabetta alla sua antagonista è marcata anche dall'esito anticipato della fortuna, che assiste la giovane e «meritamente vitupera» la badessa. Proprio la fortuna del resto, assieme al motto di spirito, avrà la funzione di rovesciare l'iniziale antagonismo tra i due personaggi in un rapporto di analogia⁸, dimostrando che la badessa non è più saggia né più virtuosa della sua monaca.

La trama della novella è presto riassunta:

Levasi una badessa in fretta e al buio per trovare una sua monaca, a lei accusata, col suo amante nel letto; e essendo con lei un prete, credendosi il saltero de' veli aver posto in capo, le brache del prete vi si pose; le quali vedendo l'accusata, e fattalane accorgere, fu diliberata, ed ebbe agio di starsi col suo amante⁹.

Il motivo dei «gastigatori» stolidi e ipocriti, presentato da Elissa come chiave di lettura della novella, si trova già in entrambe le versioni del racconto-fonte che Boccaccio ha rielaborato. Il *fablel* delle brache del prete infatti circolava in due diverse redazioni oitaniche quasi contemporanee tra loro, e di poco anteriori al *Decameron*: quella più ampia, nota come *Dit de la Nonnete* del menestrello Jean de Condé, attivo alla corte di Guglielmo I di Hainaut, principalmente tra il 1330 il 1345, e quella più breve inclusa dall'anonimo autore del *Roman de*

Renart in entrambe le versioni del suo libro¹⁰. Il *Dit* si conclude con l'osservazione (già anticipata all'inizio della storia) che

On se doit mout bien aviser
S'il a sour lui que deviser,
Ains que sour autrui on mesdie¹¹.

Analogamente, il *fablel* contenuto nel *Roman de Renart* finisce con un epifonema proverbiale: «Ja nulz ne *chastiés* / Du vice dont estes liez»¹². Ma conviene osservare fin da adesso che Boccaccio collega la propensione a castigare in altri i propri stessi vizi all'idea accessoria degli stolti che vogliono farsi «maestri», precisando in senso 'antigerarchico' la morale più generica dei due *fabliaux*.

Più che riscrivere un preciso testo-fonte¹³, la novella rielabora un nucleo narrativo tradizionale. Nel racconto di Elissa infatti convergono elementi caratteristici di entrambe le redazioni romanze: una versione estremamente semplificata della *fabula* simile a quella del *Roman de Renart*, ma anche alcuni motivi tematici secondari, già adoperati da Jean de Condé per sviluppare l'intreccio. Tra questi, la rapida caratterizzazione iniziale dell'ambiente conventuale, l'ineludibilità delle leggi d'amore, la motivazione psicologica di alcune azioni, il timore della badessa di essere scoperta, la concitazione che la farà scoprire davvero, perfino il minuscolo particolare degli «usulieri», le stringhe che dovrebbero legare le brache alle calzature e che invece pendono sulla fronte della badessa. Per l'analisi del rapporto intertestuale tra *Decameron*, IX 2 e le due versioni del *fablel* non mi resta che rimandare a un bel saggio di Luciano Rossi¹⁴, al quale mi limiterò ad aggiungere poche osservazioni, man mano che l'esposizione me ne darà l'occasione.

2. La vicenda si svolge in Lombardia, nello spazio chiuso di un convento «famosissimo [...] di santità e di religione». La stessa formula è utilizzata con varianti minime anche per altri monasteri del *Decameron*, ad esempio quello di I 4¹⁵, e ricorre quasi identica a proposito del convento in cui Masetto fa le sue prove: «In queste nostre contrade fu e è ancora un munistero di donne assai famoso di santità» (*Decameron*, III 1, 6). In tutti e tre i casi, la narrazione seguente si incaricherà di mostrare che la fama pubblica dei luoghi non corrisponde ai comportamenti privati dei religiosi che li abitano, trasformando questi monasteri in ideali metafore della dialettica tra realtà e apparenza, ma anche tra natura e cultura (*natura* e *nutritura*), che si afferma nella raccolta¹⁶. La caratterizzazione del monastero, si diceva, ricorre anche nel *Dit*, ma in una chiave diversa. Jean de Condé anticipa da subito che il suo convento «iert legiers con vens, / Car amours reparoit en l'iestre / Qui legieres les faisoit iestre»¹⁷; per i suoi lettori, la scoperta del peccato della badessa non sarà una sorpresa. Boccaccio invece caratterizza il convento in senso antifrastico rispetto agli eventi che sta per

raccontare. A una lettura retrospettiva risulterà perciò ben rilevato il tema portante della novella: lo scarto tra essere («stoltissimi») e apparire («maestri [...] e gastigatori»).

Nello spazio chiuso di questo monastero lombardo, sono pochi e marginali gli elementi dinamici che arrivano dall'esterno: un giovane, del quale una novizia si innamora per averlo visto dalla grata del parlatorio, e un prete che entra furtivamente nel convento, serrato in una cassa. Sebbene tutto si svolga nello spazio claustrale dell'abbazia e in una sola notte, la novella risulta narrativamente più mossa di altri racconti di motto, solitamente poveri di eventi e senza peripezia¹⁸, prevede vari cambiamenti di scenario ed è articolata in tre brevi sequenze¹⁹. La prima è ambientata in parlatorio e contiene l'antefatto della narrazione: l'amore di Isabetta per un giovane, venuto al monastero per accompagnare un parente di lei. La scena della 'prima veduta' e l'innamoramento sono descritti secondo le convenzioni dell'amore cortese:

Sapere adunque dovete in Lombardia essere un famosissimo monistero di santità e di religione, nel quale, tra l'altre donne monache che v'erano, v'era una giovane *di sangue nobile* e di meravigliosa bellezza dotata, la quale, Isabetta chiamata, essendo un dì a un suo parente alla grata venuta, d'un bel giovane che con lui era s'innamorò; e esso, *lei veggendo bellissima*, già il suo desiderio avendo con gli occhi concetto, similmente di lei s'accese: e non senza gran pena di ciascuno questo amore un gran tempo senza frutto sostennero. (*Decameron*, IX 2, 5)

Come richiedono le convenzioni dell'amore fino, la giovane è «di sangue nobile», il desiderio erotico ha per oggetto la bellezza di lei e passa attraverso gli occhi²⁰. Anche nel *fablel* del *Roman de Renart* troviamo un'allusione al registro cortese, ma declinata in chiave ironica e riferita al personaggio negativo: la badessa sciocca, «sote», «qui par amour amoit»²¹. Nella versione boccacciana, invece, il riferimento al codice cortese non ha una coloritura ironica e perciò si presenta come uno scarto rispetto alla materia fabliolistica che è fonte del racconto. Questa allusione ai toni della letteratura alta da una parte testimonia il gusto di Boccaccio per la mescolanza stilistica e per l'interferenza di codici culturali anche molto lontani tra loro²², dall'altra risponde a una motivazione narrativa. La connotazione cortese dell'amore di Isabetta sollecita l'adesione del lettore rispetto al comportamento del personaggio, distinguendolo da quello che verrà attribuito alla sua antagonista²³.

La seconda sequenza è inquadrata nello scenario notturno e privato delle celle. Essendosi accorte degli amori della loro compagna, le altre monache tramano contro gli amanti e li sorvegliano per farli cogliere sul fatto dalla badessa Usimbalda, «buona e santa donna secondo la opinion delle donne monache e di chiunque la conoscea» (*Decameron*, IX 2, 7)²⁴. La loro azione corale è raccontata mediante un registro stilistico che presuppone una distanza ironica²⁵:

così taciutesi, tra sé *le vigilie e le guardie segretamente partirono* per incogliere costei. [...] quando a lor parve tempo, essendo già buona pezza di notte, *in due si divisero, e una parte se ne mise a guardia dell'uscio della cella dell'Isabetta e un'altra n'andò correndo alla camera della badessa* (*Decameron*, IX 2, 7-8)

I movimenti corali delle monache sono rappresentati come le operazioni di un piccolo esercito: i turni di sentinella, la segretezza delle operazioni, il manipolo che si divide in due, per garantire la guardia alla porta della colpevole e nello stesso tempo correre a passo di marcia a denunciarla. Questo linguaggio da grandi manovre contrasta con l'ambiente chiuso e gli interessi minuti, i pettegolezzi, le invidie che rappresentano la materia della narrazione, secondo una tecnica di ironia antifrastica che mette a contrasto l'alto dei *verba* e il basso delle *res*.

Al centro della sequenza prende posto l'evento casuale che darà occasione al motto di spirito e creerà le condizioni per lo scioglimento della peripezia:

Era quella notte la badessa accompagnata d'un prete il quale ella spesse volte in una cassa si faceva venire. La quale, udendo questo, temendo non forse le monache per *troppa fretta* o troppo volonterose tanto l'uscio sospignessero, che egli s'aprisse, *spacciatamente si levò suso e come il meglio seppe si vestì* al buio; e credendosi torre certi veli piegati, li quali in capo portano e chiamangli il saltero, *le venner tolte* le brache del prete; e *tanta fu la fretta*, che senza avvedersene in luogo del saltero *le si gittò* in capo e uscì fuori e *prestamente* l'uscio si *riserrò* dietro dicendo: «Dove è questa maladetta da Dio?» (*Decameron*, IX 2, 9)

A contrasto con le modalità lirico-cortesie che connotano l'amore di Isabetta, quello di Usimbaldà è giocato sul registro comico: un prete entra in abbazia nascosto in una cassa, le sue «brache» sono scambiate al buio per un copricapo e indossate per recarsi a un capitolo solenne. La connotazione caricaturale dell'avventura erotica della badessa enfatizza l'effetto di straniamento prodotto da questo segmento di testo. Nello stesso momento e senza alcun indugio diegetico sulle nuove informazioni, il lettore viene a sapere, nell'ordine, che la «buona e santa» badessa indulge nello stesso peccato di Isabetta; che ciò si verifica abitualmente («Era quella notte la badessa accompagnata d'un prete il quale ella *spesse volte* in una cassa *si faceva venire*»); che i due peccati non sono da mettere sullo stesso piano, poiché uno si presenta in tutta la dignità dell'amore cortese, l'altro si risolve in una ridicola storia di casse e di mutande. L'effetto di straniamento di questa vertiginosa *antidlimax* narrativa è realizzato mediante una distribuzione delle informazioni che prima sembra accreditare l'opinione diffusa di chi non sa se non ciò che appare e solo più tardi, in corrispondenza della peripezia, rompe questo orizzonte d'attesa e fa sapere ai lettori ciò che il narratore onnisciente sa da subito: che la badessa non è più «santa» di Isabetta e che l'apparenza non corrisponde alla realtà dei fatti.

La concitazione della badessa, motivata dal timore che l'uscio ceda sotto la

pressione delle monache, ha la funzione di rendere verosimile lo scambio del salterio con le brache, di razionalizzare il dato irrazionale e fortuito che contribuirà in modo decisivo allo scioglimento della peripezia.²⁶ Nel contesto di una narrazione scarna ed essenziale e dunque povera di determinazioni qualitative, Elissa insiste, quasi a ogni nuovo rilancio della progressione sintattica, sulla rapidità dei movimenti, sulla fretta che rende possibile lo scambio: «temendo non forse [...] per *troppa fretta* [...], *spacciatamente* si levò [...]; e *tanta fu la fretta*, che senza avvedersene [...] le si gittò in capo [...] e *prestantemente* l'uscio [...] riserrò». Sul piano sintattico, la velocità dell'azione è resa dai parallelismi, dalla prevalente paratassi, dall'incalzante polisindeto che introduce ogni principale, dai passati remoti che sigillano ogni periodo, precipitandolo verso la sua conclusione: «*si levò suso e come il meglio seppe si vestì* al buio; e credendosi torre certi veli piegati, [...] le *venner tolte* le brache del prete; e *tanta fu la fretta*, che senza avvedersene in luogo del saltero le si gittò in capo e *uscì* fuori e *prestantemente* l'uscio si *riserrò* dietro». La rapidità della sintassi, i cui membri diventano progressivamente più brevi, corre, in crescendo, verso il *raléanti* finale, quasi una pausa narrativa che chiude la scena con l'inserzione di un segmento di discorso diretto: «*Dove è quèsta maladètta da Dio?*». E l'indugio diegetico che questa inserzione comporta è reso solenne dalla misura endecasillabica e dall'allitterazione, a sottolineare il punto climatico della peripezia, il momento di crisi che prelude alla cattura di Isabetta.

Alla rapidità della rappresentazione corrisponde il rapido cambiamento dello scenario, con il passaggio dalla cella di Isabetta a quella di Usimbaldà, poi ancora a quella di Isabetta e infine alla sala capitolare, dove si svolge la terza e ultima sequenza. Isabetta vi è stata trascinata a forza, per essere punita pubblicamente, e il punto di vista della narratrice mette a fuoco alternativamente ora la giovane donna ora la sua accusatrice e giudice. Questa focalizzazione alterna rispecchia il rapporto di antagonismo tra i due personaggi che si manifesta in particolare in questa scena culminativa, durante la quale Isabetta pronuncerà il suo motto²⁷.

Il motto ha il compito di rovesciare il rapporto di antagonismo in un rapporto di analogia²⁸, rivelando pubblicamente che la badessa è colpevole dello stesso peccato che intende censurare nella sua monaca, e prelude all'enunciazione esplicita della legge naturale alla quale tutti, nel *Decameron*, sono sottoposti: «impossibile essere il potersi dagli stimoli della carne difendere» (*Decameron*, IX 2, 18)²⁹. Ma l'analogia, dettata dalla comune natura umana e nascosta dall'ipocrisia delle apparenze, è stata preparata lungo tutta la novella³⁰, a partire dal parallelismo che apre la rubrica, anch'essa costruita sulla messa a fuoco alterna dei due personaggi: «Levasi una badessa in fretta e al buio *per trovare una sua monaca* [...] *col suo amante* nel letto; ed *essendo con lei un prete*» (*Decameron*, IX 2, 1)³¹.

Lo scioglimento della peripezia assume la forma di un riconoscimento, quasi un'agnizione in senso classico, che mette a nudo l'identità autentica di chi

rappresenta la norma e l'autorità gerarchica, ma anche l'inconsistenza delle opinioni e delle apparenze. L'improvvisa rivelazione si precisa come passaggio dalla condizione di cecità fisica e conoscitiva, pertinente nelle sequenze narrative precedenti, a una condizione di piena e cruda visione:

venne alla giovane alzato il viso e *veduto* ciò che la badessa aveva in capo e gli usulieri che di qua e di là pendevano: di che ella, *avvisando* ciò che era, tutta rassicurata disse [...] (*Decameron*, IX 2, 14-15)

la badessa, *avvedutasi* del suo medesimo fallo e *vedendo* che da tutte *veduto* era (*Decameron*, IX 2, 18)

La ripetizione del verbo 'vedere' – o della sua radice etimologica – è quasi ossessiva, come il non vedere o non avvedersi nelle sequenze precedenti, che infatti è riferito a tutti gli attanti³²: Isabetta, il suo amante, la badessa, la piccola folla delle monache:

avvenne una notte che egli da una delle donne di là entro *fu veduto*, *senza avvedersene* e egli o ella, dall'Isabetta partirsi e andarsene (*Decameron*, IX 2, 7)

credendosi torre certi veli piegati, li quali in capo portano e chiamangli il saltero, le venner tolte le brache del prete; e tanta fu la fretta, che *senza avvedersene* in luogo del saltero le si gittò in capo (*Decameron*, IX 2, 9-10)

E con l'altre, che sì focose e sì attente erano a dover far trovare in fallo l'Isabetta, che di cosa che la badessa in capo avesse *non s'avvedieno*, giunse all'uscio della cella (*Decameron*, IX 2, 11)

Come in altre novelle del *Decameron*, l'oscurità (delle celle, dei corridoi) ha sia una funzione 'attanziale' sia una valenza simbolica³³. È il correlativo oggettivo della fortuna: assieme alla fretta della badessa, rende infatti possibile lo scambio casuale degli indumenti e dà perciò impulso al *plot*. Ed è contemporaneamente il corrispettivo simbolico della cecità conoscitiva dei personaggi, che non vedono o non si accorgono di quel che vedono. Anche il letterale 'prendere una cosa per un'altra' di Usimbald³⁴ riproduce sul piano degli eventi l'errore conoscitivo di chi prende l'opinione per verità di fatto e l'apparenza di santità per santità. Alla trama narrativa della novella, puntata verso il motto, si sovrappone così una trama retorica coerente incentrata sulla dialettica cecità/visione³⁵. Questa strategia retorica ha il duplice compito di rendere coeso l'intreccio e di potenziare gli aspetti comici del finale. Se riferita ai personaggi, è collegata a quella che Elissa presenta come la chiave di lettura del suo racconto (gli stolti che si fanno «maestri» e «gastigatori»), quasi una sorta di reificazione narrativa della dialettica apparenza/realtà che trama la novella. Il passaggio dalla cecità alla visione però non è frutto di industria o di ingegno,

ma un dato casuale: in un mondo in cui le apparenze accecano, l'accesso a 'ciò che è veramente' è un evento occasionale e imprevedibile, che niente garantisce e assicura.

La conclusione derubrica la clamorosa infrazione del voto di castità da parte delle due monache alla regolarità delle leggi di natura e la assimila ai ritmi di una 'normalità' perfino un po' banale: «e liberata la giovane, [la badessa] col suo prete si tornò a dormire, e l'Isabetta col suo amante» (*Decameron*, IX 2, 18). La notte degli imbrogli si risolve così in un nulla di fatto, in un ripristino dello *status quo*, nel quale consiste il lieto fine della storia. Al dinamismo dell'intreccio si oppone la circolarità della *fabula*, già anticipata nella rubrica: «Levasi una badessa [...] per trovare una sua monaca, a lei *accusata, col suo amante nel letto*» / «le quali vedendo *l'accusata* e fattalane accorgere, fu diliberata, ed ebbe agio di starsi *col suo amante*». Il carattere non progressivo della *fabula* è evidenziato dalla ripetizione 'epiforica' riferita al ritorno allo stato di partenza.

Nella lettura retrospettiva che la brigata dà della novella, l'intervento della fortuna è commutato senza esitazioni in un intervento divino: «essendo da tutti rendute grazie a Dio che la giovane monaca aveva con lieta uscita tratta de' morsi delle individiose compagne, la reina a Filostrato comandò che seguitasse» (*Decameron*, IX 3, 2). Con un tono tra il compiaciuto e il beffardo, il commento suggerisce che anche gli incontri erotici possono rientrare tra i benefici procurati dalla fortuna-provvidenza³⁶. E sembra implicare una maliziosa fiducia nell'irrelevanza dei 'peccati naturali' agli occhi di Dio, il quale, nel suo insondabile agire, «non [...] tiene ragione alcuna delle comari» (*Decameron*, VII 10, 28)³⁷, remunera chi gli mette «le corna sopra 'l cappello» (*Decameron*, III 1, 43) e salva una sposa di Cristo che ha saputo 'procacciare la propria ventura'³⁸ «de' morsi delle individiose compagne».

3. Durante il regno di Emilia, l'istituzione di collegamenti tra una novella e l'altra assume proporzioni quasi sistematiche, diventando una caratteristica saliente della giornata.³⁹ Una raggiera di tracce implicite si dirama da ciascun racconto della decade, collegandolo ad altre narrazioni, in modo da ribadire la compattezza del macrotesto e nello stesso tempo rendere coesa l'architettura della giornata. Anche i narratori, da parte loro, tendono a indicare espliciti elementi di raccordo tra novelle (contigue o collocate in altre giornate), così da compensare la libertà tematica concessa dalla regina.

Abbiamo già visto che *Decameron*, IX 2 si presenta come una novella 'extravagante' di motto⁴⁰; la vicenda ricorda in particolare quella di *Decameron*, VI 7, dove madonna Filippa, sorpresa col suo amante, fugge un pericolo imminente, perché sa «ben parlare [...] dove la necessità il richiede» (*Decameron*, VI 7, 3), cioè durante un processo pubblico simile a quello intentato a Isabetta⁴¹. Ma occorrerà chiamare in causa anche le monache di Masetto e soprattutto la storia dell'abate e del giovane monaco di I 4, che sviluppa dal punto di vista maschile

lo stesso tema di IX 2, ma senza il *décor* cortese e senza accenni al carattere ineludibile del desiderio erotico. Anche il finale è parzialmente diverso, perché, in I 4, l'infrazione alla regola non diventa norma collettiva, ma ricerca bilaterale di complicità tra superiore e sottoposto⁴².

Fili più tenaci e meglio visibili collegano, come si è detto, la novella di Elissa alla precedente, tanto che, nel trattamento di alcuni temi comuni, il gioco delle varianti sembra risolversi in una mera questione di proporzioni. Un motivo marginale di IX 1 può essere ripreso e sviluppato più ampiamente in IX 2 o, viceversa, ciò che lì era centrale viene lasciato rifluire ai margini della narrazione. Un caso rappresentativo riguarda il trattamento del tema della fortuna, che interviene anche nella novella di madonna Francesca, ma un po' come la mossa imprevista di un gioco a somma zero, che avrebbe dato lo stesso risultato anche senza l'interferenza di circostanze casuali. Di fatto però è proprio il caso a far fallire l'impresa dei due amanti: l'incontro fortuito con i birri, che si trovano, inaspettati e per tutt'altri scopi, sotto la casa di Francesca, ed emergono dal buio all'improvviso, disperdendo Alessandro e Rinuccio. La loro donna – che assiste ai fatti dalla finestra – è ben lieta di questo accidente, grazie al quale potrà liberarsi dei due corteggiatori⁴³. E tuttavia il ruolo della fortuna è significativamente depotenziato ai fini dell'esito previsto dalla protagonista, che, sottolinea Filomena, è «già *da sé* armata in modo da mandargli ammendun via» (*Decameron*, IX 1, 30), qualunque sia la riuscita della loro impresa.

Anche il tema delle «forze d'amore» compare in entrambe le novelle, ma nella prima è presentato come chiave di lettura della narrazione:

Molte volte s'è, o vezzose donne, ne' nostri ragionamenti mostrato quante e quali sieno le forze d'amore [...] e per ciò che esso non solamente a varii dubbii di dover morire gli amanti conduce ma quegli ancora a entrare nelle case de' morti per morti tira, m'agrada di ciò raccontarvi [...] una novella (*Decameron*, IX 1, 3-4)

mentre figura solo come una componente marginale dell'intreccio nella seconda, anche perché in questo caso la massima che sancisce l'impossibilità di difendersi «dagli stimoli della carne» è 'raccontata' (e non enunciata dalla voce narrante) in quanto parte integrante del discorso di Usimbald⁴⁴.

Nelle due novelle, il motivo delle forze d'amore si intreccia in modi diversi con quello dell'ingegno, un nesso già avanzato nella terza giornata e che si afferma sempre più esplicitamente nella settima, la giornata delle beffe erotiche⁴⁵. È un tema che Boccaccio sviluppa in genere in chiave antiguittoniana e anticavalcantiana⁴⁶, dimostrando che amore non toglie senno, ma, al contrario, rende perfino i semplici bene avveduti. Nei primi due racconti della nona giornata però il nesso amore/ingegno ha sbocchi ancipiti. Nella seconda novella, l'amore non priva Isabetta del suo ingegno, ma nello stesso tempo non è l'amore a ispirarle il «pronto avvedimento» che la mette in salvo, come fa invece con la «semplicetta» Ghita di VII 4⁴⁷. Nel caso della giovane monaca,

semmai, la passione erotica come il motto ingegnoso non fanno che confermare la natura gentile del personaggio. Ma si tratta di un dato caratteriale che possiamo dare per scontato (le donne innamorate sono quasi sempre «di gran cuore», nel *Decameron*), e del quale il lettore è già a conoscenza. Nel primo racconto, invece, il motivo delle forze d'amore è declinato come «pazzia» («[Francesca] aspettò di vedere se sì fossero pazzi che essi il facessero»: IX 1, 18) e cioè come privazione di senno. Se, nella storia di Alessandro e Rinuccio, «ogni cosa diviene agli amanti possibile», è solo perché l'amore li ha privati di ogni discrezione, di ogni capacità di distinguere qual è il comportamento appropriato alle circostanze. La loro impresa perciò non è un atto di vero coraggio o di vera magnanimità, ma di «ardita presunzione», che Francesca per prima disapprova («meravigliossi molto del grande ardir di ciascuno»: IX 1, 32).

Un discorso analogo vale per la sentenza pronunciata da Usimbalda, quando si trova costretta a 'mutare sermone' in corso d'opera. Che l'appetito concupiscibile sia uno stimolo naturale e che perciò tenda a prevalere sulle istanze culturali contrarie a esso è un dato di fatto che, all'altezza della nona giornata, Boccaccio ha affermato più volte: con diverso grado di energia, ma senza incertezze. In *Decameron*, IX 2 però, il riferimento all'appetito erotico come legge di natura ricorre, a sorpresa, in un contesto straniante e degradato⁴⁸: nel discorso puramente strumentale della badessa e come componente di un *plot* che ha il compito di mostrare l'ipocrisia degli stolti che si fanno maestri.

Accanto alle varianti tematiche di *Decameron*, IX 1 e 2, vanno registrate anche alcune varianti compositive. Va detto innanzitutto che se IX 2 è una novella comica in senso proprio, direi per appartenenza di genere, una componente comica entra in gioco anche in IX 1, quando si innesca la 'beffa' ai danni dei due amanti e, naturalmente, nel finale di essa⁴⁹. Occorre poi aggiungere che il tempo della storia è identico in entrambe le novelle, le cui azioni si svolgono tutt'e due nel corso di una sola notte. Le varianti compositive consistono perciò nel diverso rapporto tra tempo della storia e tempo del racconto e nella diversa ampiezza degli aspetti comici⁵⁰.

In IX 2 il tempo della narrazione è rapido, come si addice a una novella di motto. La vicenda e i personaggi stessi sono risolti nell'azione, nei gesti, nelle poche battute scambiate. Non c'è indugio narrativo sulla psicologia dei personaggi, sulla loro caratterizzazione (con la sola eccezione di Isabetta) e, tutto sommato, neppure sui loro discorsi: sono pochissime (quattro di numero) le battute riportate in discorso diretto. Sebbene la comicità non sia propriamente affidata al motto, ma allo scambio del salterio con le brache, la narratrice non si attarda sugli aspetti comici della vicenda: Elissa si limita a un racconto breve e secco dello scambio di indumenti e indulge nel particolare ridicolo degli «usulieri che di qua e di là pendevano» (*Decameron*, IX 2, 14⁵¹) solo perché quel particolare sarà centrale nel *Witz*.

In IX 1, il tempo del racconto è più dilatato, come si richiede a una «novella a intrigo»⁵², con l'ampio antefatto che prelude alla notte del *servitium amoris*, la

presentazione di Scannadio, le istruzioni dettagliate alla fantesca riportate in discorso diretto. C'è poi indugio diegetico sui pensieri di Alessandro, chiuso per morto nel sepolcro di un malfattore, e sulle esitazioni dei due amanti mentre si preparano, l'uno all'insaputa dell'altro, a eseguire il compito assegnato a ciascuno, con gli argomenti *contra* consegnati al monologo dell'uno (IX 1, 20-23) e il solo argomento a favore a quello dell'altro (IX 1, 28)⁵³. Il *coté* comico della novella è interamente a carico della situazione, sui cui elementi umoristici la narratrice indulge, mettendoli ben in rilievo man mano che la storia si sviluppa: Alessandro preso per i piedi e sbatacchiato senza tanti complimenti sulle panche della via, poi lasciato cadere per strada, perché Rinuccio possa meglio scappare a gambe levate; il falso morto che si rialza e corre via come può, ancora vestito del sudario; Rinuccio che, passato il pericolo, torna indietro, «bestemmiando la sua sventura», per cercare al buio e «brancolone» il finto cadavere⁵⁴.

4. La successione dei due racconti appare perciò come una prima realizzazione, tutta interna alle principali tipologie del comico – la beffa, il motto –, del principio della varietà che aveva guidato la scelta del tema libero da parte di Emilia, la regina della giornata:

Dilette donne, assai manifestamente veggiamo che, poi che *i buoi* alcuna parte del giorno hanno faticato sotto il giogo ristretti, quegli esser dal giogo alleviati e disciolti, e liberamente dove lor più piace, per li boschi lasciati sono andare alla pastura: e veggiamo ancora non esser men belli ma molto più *i giardini* di varie piante fronzuti che i boschi ne' quali solamente querce veggiamo; per le quali cose io estimo, avendo riguardo quanti giorni sotto certa legge ristretti ragionato abbiamo, che sì come a bisognosi, di vagare alquanto e vagando *riprender forze* a rientrar sotto il giogo non solamente sia utile ma oportuno. (*Decameron*, VIII Conclusione, 4)

La doppia similitudine di Emilia riferisce il principio della varietà sia ai narratori, che, come i buoi dall'aratro, richiedono di riposare dalle costrizioni della «legge», sia alla narrazione, che risulterà più piacevole se varia, come i giardini sono più belli dei boschetti monocultura. La varietà ha perciò contemporaneamente un significato etico – e in questa accezione riguarda la vita dei narratori e la cornice che la rappresenta – e un significato estetico-retorico, da riferirsi al discorso incastonato. Il tema dell'intervallo ludico, come interruzione della fatica e preparazione a essa, è tradizionale. Nel paragrafo dell'*Etica* dedicato al gioco, per esempio, Aristotele e il suo commentatore, Tommaso d'Aquino, spiegano che il *ludus* è necessario al lavoro stesso, suggeriscono il paragone tra riposo dalle attività dell'anima e riposo dalla fatica fisica (implicato, nelle riflessioni della regina, dalla similitudine con i buoi), e soprattutto la connessione tra gioco, comicità e discorso, con la conseguente teorizzazione di un'etica del discorso di intrattenimento. Come le azioni degli uomini virtuosi, anche i discorsi piacevoli rispondono a criteri di misura, in base ai quali si stabilisce

cosa è appropriato dire e ascoltare per intrattenere⁵⁵. Il gioco è perciò una forma dell'esperienza e una forma della comunicazione:

Existente autem *requie* in vita et in hac conversatione cum ludo, videtur et hic esse *collocutio* quaedam *consona et qualia oportet dicere* et ut, similiter autem et *audire*⁵⁶.

*sicut enim homo indiget a corporalibus laboribus interdum desistendo quiescere, ita etiam indiget ut ab intentione animi qua rebus seriis homo intendit interdum anima hominis requiescat, quod quidem fit per ludum*⁵⁷.

Non è un caso dunque che la narrazione della nona giornata sia prevalentemente comica, di motto o – più spesso – di beffa, e che il riposo concesso dalla regina, affinché i narratori riprendano forze, si precisi come *ludus*. In questo senso, gli esordi della nona giornata si presentano come un prolungamento di quelle che potremmo chiamare le decadi dell'*eutrapelia*: in *verbis* (la sesta) o in *factis* (la settima e l'ottava).

Tra i personaggi della brigata, all'etica del discorso ludico sono particolarmente sensibili proprio le tre 'teoriche' del motto di spirito: Pampinea, Filomena, Lauretta. Tutte insistono sulla doppia natura morale e retorica del 'leggiadro parlare'. I motti infatti sono curiose forme di *ornatus*: ricordano da vicino i *flores* retorici, ma si applicano ai buoni costumi oltre che ai ragionamenti, sono contemporaneamente forme del discorso e modalità del comportamento⁵⁸. La loro riuscita richiede un'applicazione attentissima del principio retorico dell'*aptum*. «Guardare e come e quando e con cui e similmente dove si motteggia» (*Decameron*, VI 3, 4) non solo è indispensabile per l'efficacia estetica del motto, ma anche per la sua riuscita sul piano etico. È funzionale ad adeguare le parole alle cose e dunque all'eleganza formale del discorso, ma anche a fare in modo che il motto non diventi «villania» e si limiti a mordere «come la pecora morde» (*Decameron*, VI 3, 3), senza offendere il motteggiato⁵⁹. Nella realizzazione dei motti, il concetto retorico di *aptum* sembra perciò riprodurre il modello etico dal quale deriva e combaciare con il criterio aristotelico della misura.

Contrariamente a quanto crede Usimbalda⁶⁰, Isabetta sa scegliere a proposito il tempo e il luogo per il suo motto: parla infatti costretta dalla necessità del momento, durante un processo pubblico con accuse dirette, il cui esito potrebbe essere potenzialmente tragico. Sa dire inoltre «onestamente villania», stigmatizzando il difetto della badessa ma senza attaccarlo direttamente: «Madonna, se Dio v'aiuti, annodatevi la cuffia e poscia mi dite ciò che voi volete» (*Decameron*, IX 2, 15). Il motto di Isabetta non è un'aggressione diretta. Se preso alla lettera, ha anzi tutta l'aria di un'osservazione innocente e perfino un po' sciocca, tanto poco è pertinente – almeno in apparenza. Gli «usulier» non pendono forse sciolti dalla 'cuffia' di Usimbalda? non sono forse fatti per essere annodati? Il carattere comico e aggressivo della battuta è dissimulato⁶¹,

proprio come prescrive *De oratore*, II 69: «Salsa sunt etiam, quae habent suspicionem ridiculi absconditam». L'effetto di comicità è dato dallo scarto tra i *verba* enunciati alla lettera e le *res* che essi sottintendono (il peccato sessuale, l'inadeguatezza al ruolo, l'ipocrisia della badessa...). E se la badessa non ne comprende subito il senso, non è perché sia uno dei – pochi – personaggi non intendenti del *Decameron*, ma per la natura stessa del motto, la cui comicità non è *in verbis* ma *in re*⁶². Usimbalda non può perciò comprenderlo finché non avrà toccato quelle *res* con mano: «molte delle monache levarono il viso al capo della badessa e, ella similmente *ponendovisi le mani, s'accorsero* perché l'Isabetta così diceva» (*Decameron*, IX 2, 17). Le parole si limitano a rivelare la comicità delle cose, ma con perfetto *understatement*, ed è per questo che rientrano a pieno titolo tra gli esempi di leggiadro parlare⁶³.

La diversa tipologia di motto spiega il diverso trattamento della comicità in IX 2 e I 4, che, al netto di alcune importanti differenze tematiche, ne rappresenta la variante maschile. La comicità di IX 2 è prevalentemente affidata alle cose, alle mutande ben calzate sulla testa di Usimbalda, mentre siede solenne in capitolo. Il comico di I 4 invece è *in verbis*, consiste nel gioco di parole del novizio e non nella situazione che si è venuta a creare. Il giovane ha ricevuto una ragazza nella sua cella e, scherzando con lei «men cautamente», è udito dall'abate. Diversamente da Isabetta, il monaco si accorge di essere stato scoperto. Finge perciò di uscire per legna, creando le condizioni perché l'abate cada nel suo stesso peccato. Quando il superiore vorrà punirlo, il novizio potrà dire: «voi ancora non m'avavate monstrato che' monaci si debban far *dalle femine priemere come da' digiuni e dalle vigilie*; ma ora che mostrato me l'avete, vi prometto [...] di mai più in ciò non peccare, anzi farò sempre come io a voi ho veduto fare» (*Decameron*, I 4, 21). In entrambe le novelle, il motto ha una funzione clausolare, ma in I 4 la sua comicità è anticipata già nella rappresentazione del rapporto sessuale tra l'abate e la ragazza, in modo da rendere comica una situazione che di per sé non è comica:

La giovane [...] assai agevolmente si piegò a' piaceri dell'abate: il quale [...], in su il letticello del monaco salitosene, *avendo forse riguardo al grave peso della sua dignità* e alla tenera età della giovane, temendo forse di non offenderla *per troppa gravezza*, non sopra il petto di lei salì ma lei sopra il suo petto pose, e per lungo spazio con lei si trastullò. (*Decameron*, I 4, 18)

Il motto del novizio e la narrazione di Dioneo sono fondati su una tecnica retorica che sfrutta la polisemia di una stessa area semantica: quella della pressione esercitata da un peso. Se Dioneo può convertire il peso metaforico della dignità dell'abate nel peso letterale del suo corpo, il novizio può assimilare la 'pressione' fisica del corpo femminile a quella spirituale dei digiuni, e rovesciare la sua avventura erotica in un atto meritorio, una «particolarità» della regola di San Benedetto appena imparata grazie all'esempio dell'abate⁶⁴. Il motto di

Isabetta invece non richiede alcuna preparazione o elaborazione retorica, il suo compito è quello di rendere visibile una comicità che è già nei fatti.

Mentre in I 4 la retorica pressione metaforica/pressione letterale è cruciale per la realizzazione del comico, la retorica vedere/avvedersi di IX 2 non è collegata agli aspetti comici della vicenda, ma al suo *coté* serio: l'ipocrisia delle figure di autorità e degli stolti che si fanno maestri. Rompendo la dinamica del guardare e non vedere, il motto smaschera l'ipocrisia delle accuse e rende alla lettera visibile ciò che l'apparenza nasconde⁶⁵, rivelando l'inadeguatezza di Usimbalda al proprio ruolo⁶⁶. Se non è necessario indugiare nella *narrazione* del comico, è perché l'immagine delle mutande in testa 'parla da sola' e per questo non richiede di essere commentata (dalla narratrice), ma solo mostrata (dal *Witz* del personaggio) all'occhio dello spettatore. L'improvviso manifestarsi delle 'cose' rivela la vanità delle parole e l'esteriorità dei comportamenti e delle situazioni – la solennità del processo pubblico, la buona fama di Usimbalda e del suo monastero⁶⁷. La comicità dell'immagine spazza via di colpo la pretesa al ruolo di moralizzatrice della badessa e l'autorevolezza delle gerarchie mal fondate. Il riso è così la reazione di chi assiste «a un processo di disvelamento – una vera e propria epifania, appunto – della realtà, che libera il campo dal faticoso e talvolta intollerabile accumulo di inessenziali falsità che la coprono»⁶⁸. Un processo complesso, che fa posto ad almeno due movimenti contrapposti: uno dissolutorio e propriamente negativo e uno ricostruttivo e positivo, che, citando Fenzi, «potremmo riassumere nella formula 'accettazione del reale'»⁶⁹.

Ma in che cosa consiste l'istanza ricostruttiva che Boccaccio affida al comico di IX 2? Certo, la novella si conclude con il riconoscimento collettivo di una situazione di fatto, con una sorta di trionfo del principio di realtà che contrappone le leggi naturali a un modello di comportamento ideale dichiarato pubblicamente impraticabile dalla badessa. Tuttavia, nel contesto di IX 2, il franco prevalere della legge naturale dell'appetito è quanto mai problematico e contraddittorio – occorre ricordare che quella legge è enunciata nel contesto opportunistico del discorso di Usimbalda⁷⁰? Più che il prevalere della «natura» sull'«ingegno» o sulla scelta morale, a suscitare piacere è l'emergere sporadico e casuale di ciò che si trova oltre il velo delle apparenze. All'opposizione *natura/nutritura*, reale/ideale pertinente in altre novelle del *Decameron*, in cui il comico è affidato, senza residui e senza ambiguità, all'imporsi del desiderio sessuale, il racconto di Elissa sostituisce la coppia realtà/apparenza, come richiede una narrazione incentrata sull'ipocrisia degli sciocchi che vogliono farsi «gastigatori», nella quale il comico è affidato prevalentemente al dissolversi della loro autorità.

L'effetto di senso del finale ha il potere di risemantizzare retrospettivamente la trama retorica del racconto e, in generale, i motivi tematici e gli strumenti espressivi con i quali Elissa lo ha costruito sotto i nostri occhi: l'insistenza sull'area semantica del vedere/avvedersi, le modalità di narrazione del comico, il registro antifrastico, la brusca inversione della *fabula*. Oltre che dal contenuto

sessuale della vicenda, il piacere del riso scaturisce dal passaggio dalla cecità alla visione, dall'affermarsi di un'istanza conoscitiva che viene inaspettatamente appagata. Ed è anche il piacere intellettuale un po' amaro di un'epifania solitamente 'impossibile', sottratta alle risorse conoscitive dell'uomo e affidata al capriccio della fortuna⁷¹.

NOTE

¹ G. Boccaccio, *Decameron* a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2013, VI Rubrica. D'ora in poi *Decameron*; i corsivi sono sempre miei. Nella nona decade, tutti i narratori tendono a raccontare novelle che evocano «il tema principale, o un elemento significativo della giornata di cui ciascuno ha avuto il “reggimento”», F. Tateo, *Boccaccio*, Bari, Laterza, 1998, p. 120.

² Nella sesta giornata, una «villania» detta «onestamente» è il motto contenuto nella novella della regina: «Guido Cavalcanti dice con un motto onestamente villania a certi cavalier fiorentini li quali soprapreso l'aveano» (*Dec.*, VI 9, 1).

³ «Madonna, assai m'agrada, poi che vi piace, che per questo campo aperto e libero, nel quale la vostra magnificenzia n'ha messi, del novellare, d'esser colei che corra il primo aringo: il quale se ben farò, *non dubito che quegli che appresso verranno non facciano bene e meglio*» (*Dec.*, IX 1, 2).

⁴ Vedi Aristoteles, *De arte poetica*, Guillelmo de Moerbeke interprete, edidit E. Valgimigli, in *Aristoteles latinus*, vol. XXXIII, Bruges-Paris, Desclée De Brouwer, 1953, p. 8: «Nam risile est peccatum aliquod et turpitudine non dolorosa et non corruptiva, puta mox risilis facies turpis aliqua et inversa sine dolore». Boccaccio poteva essere stato introdotto alla *Poetica* a Napoli, da Dionigi da Borgo san Sepolcro, che aveva commentato il trattato aristotelico; cfr. G. Di Stefano, *Dionigi da Borgo S. Sepolcro amico del Petrarca e maestro del Boccaccio*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino», Classe di Scienze morali, XCVI, P. II (1961-62), pp. 272-314, p. 306. Su Boccaccio lettore della *Poetica* cfr. C. Cazalé Bérard, *Boccaccio e Aristotele: dagli Zibaldoni alle Esposizioni*, in *Boccaccio letterato*. Atti del convegno internazionale Firenze-Certaldo, 10-12 ottobre 2013, a cura di S. Zamponi e M. Marchiaro, Firenze, Accademia della Crusca, 2015, pp. 381-406.

⁵ Si veda per esempio Quintiliano, *Institutio oratoria*, VI, 3, 8, a cura di A. Pennacini, Torino, Einaudi, 2001, p. 734: «Habet enim, ut Cicero dicit, sedem in deformitate aliqua et turpitudine; quae cum in aliis demonstrantur, urbanitas, cum in ipsos dicentis recidunt, stultitia vocatur»; cfr. F. Desbordes, *La rhétorique et le rire selon Quintilien*, in *Le rire des anciens*. Actes du colloque international (Université de Rouen, École normale supérieure, 11-13 janvier 1995), édités par M. Trédé, Ph. Hoffmann, C. Auvray-Assayas, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1998, pp. 307-14. Boccaccio poteva leggere il paragrafo *de risu* dell'*Institutio oratoria*, in un codice mutilo, che si trovava in suo possesso proprio negli anni in cui componeva il *Decameron*; cfr. C. Coulter, *Boccaccio's Knowledge of Quintilian*, «Speculum», XXXIII (1958), pp. 490-96.

⁶ Cicero, *De oratore*, edidit K. Kumaniecki, Leipzig, Teubner, 1969, II 59; i corsivi sono sempre miei.

⁷ *Dec.*, IX 2, 2: «non amor ma pazzia era stata tenuta da tutti l'ardita presunzion degli amanti».

⁸ Il duplice rapporto di analogia e antagonismo che lega i due personaggi è illustrato da G. Alfano, Scheda introduttiva a *Decameron*, IX 2, in G. Boccaccio, *Decameron* cit., p. 1364.

⁹ Come segnala Branca (G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1987, IX 1, nota *ad locum*), nella seconda parte della rubrica, ai soliti presenti storici si sostituiscono i passati remoti. Fatta eccezione per la rubrica di III 9, si tratta di un caso isolato nel *Decameron*.

¹⁰ Databili rispettivamente fra il 1319 e il 1322 la prima, e tra il 1328 e il 1342 la seconda. Per queste notizie rinvio a L. Rossi, «*In luogo di sollazzo*». I «*fabliaux*» nel «*Decameron*», in «*Leggiadre donne...*». *Novella e racconto breve in Italia*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 13-27, p. 18.

¹¹ *Le Dit de la Nonnete*, in A. de Montaiglon, G. Raynaud, *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e e XIV^e siècles*, vol. V, Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 269.

¹² *Le Roman de Renart le Contrefait*, publié par G. Raynaud et H. Lemaître, Genève, Slatkine Reprints, 1975, p. 65, vv. 28817-18. Si veda inoltre la massima che chiude il segmento di testo immediatamente precedente il nostro *fable* (*ibidem*, vv. 28773-74): «*Qui chastie aultrui du sien vice, / Il se tient pour fol et pour niece*», dove si trova il motivo della *sottise*; i corsivi sono aggiunti.

¹³ Per la distinzione tra racconto-fonte e testo-fonte si confrontino C. Di Girolamo, C. Lee, *Fonti*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini e P. M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 142-61, p. 144; merita di essere segnalata la recentissima traduzione inglese: *The Decameron. A critical Lexikon (Lessico critico decameroniano)*, edited by P. M. Forni and R. Bragantini, english edition edited by C. Kleinhenz, translation by M. Papio, Tempe, Arizona, 2019.

¹⁴ Rossi, «*In luogo di sollazzo*» cit., pp. 18-22.

¹⁵ *Dec.*, I 4, 4: «Fu in Lunigiana [...] un monistero già di santità e di monaci più copioso che oggi non è».

¹⁶ Una intelligente riflessione sulla complessità del rapporto tra natura e educazione nel *Decameron* si trova in H. J. Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1969, pp. 61-64. Sulla dialettica apparenza/realtà e sulle sue implicazioni culturali si veda S. Barsella, *The Tale of Tedaldo degli Elisei (III. 7)*, in *The Decameron Third Day in Perspective*, edited by F. Ciabattini e P. M. Forni, Toronto, Buffalo, London, The University of Toronto Press, 2014, pp. 131-49.

¹⁷ *Le Dit de la Nonnete* cit., p. 264.

¹⁸ Si veda, su questo tema, M. Picone, *Leggiadri motti e pronte risposte. La sesta giornata*, in *Introduzione al Decameron*, a cura di M. Picone e M. Mesirca, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004, pp. 163-86, pp. 163-64. Per questa ragione, Segre (*La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento*, in *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 85-97, p. 89) interpreta *Decameron*, IX 2 come una «novella a intrigo», mentre Baratto (*Realtà e stile nel Decameron*, Vicenza, Neri Pozza 1970, pp. 249-50, p. 248) la legge come un «mimo d'ambiente», «una forma germinale di commedia, nella quale il personaggio è colto con rapida immediatezza nei gesti e nelle battute essenziali».

¹⁹ La tripartizione dell'intreccio rispecchia quella della rubrica, scandita da tre periodi sintattici distinti.

²⁰ Può essere utile ricordare almeno Andrea Cappellano, *De amore*, a cura di G. Ruffini, Milano, Guanda, 1980, I 3, p. 6: «*Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super*

omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri».

²¹ *Le Roman de Renart* cit., p. 65, vv. 28775-76: «Une abesse jadis estoit / Sote qui par amour amoit». L'espressione 'amare per amore' è convenzionale.

²² Il nucleo narrativo delle brache del prete del resto si prestava a essere interpretato a sua volta come una parodia di modelli seri. Nella tradizione agiografica, lo scambio notturno dei vestiti era attribuito a San Girolamo: i confratelli invidiosi sostituiscono il suo saio con un abito da donna, il santo cade nel tranello e viene tacciato di lussuria. L'aneddoto si può leggere in Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di G.P. Maggioni, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1998², CXLII, p. 1004.

²³ *Decameron*, IX 2 realizza però una duplice infrazione di codice: riconducendo l'amore di Isabetta alle convenzioni cortesi, Boccaccio non solo contamina le tonalità elevate della tradizione lirica con la materia comica del suo racconto, ma, come osserva Rossi («*In luogo di sollazzo*» cit., pp. 20-21), infrange anche l'orizzonte d'attesa implicato proprio dal *livre de chevet* del codice cortese stesso: il trattato di Andrea Cappellano (*De amore* cit., I 20, p. 200), dove l'amore delle monache è una pestilenza dell'anima, degna del castigo divino: «Sed sollicitus quaerere posses, quid de monacharum fateamur amore. Sed dicimus, earum solatia tamquam animae pestem penitus esse vitanda, quia maxima inde coelestis sequitur indignatio patris [...]». Nel *Decameron*, del resto, l'amore dei religiosi non è mai connotato in chiave cortese, i narratori fanno piuttosto appello alla «concupiscenza carnale» (I 4, 5) o ai «feminili appetiti» (III 1, 2). L'infrazione rispetto ai codici interni ed esterni al testo realizzata in IX 2 rappresenta efficacemente l'impossibilità di ricondurre l'infinita casistica dei comportamenti umani a categorie predefinite troppo rigide.

²⁴ Come osserva Rossi («*In luogo di sollazzo*» cit., p. 21), le monache svolgono una funzione analoga a quella dei *lauzengiers*, «dei pettegoli invidiosi, che, nella lirica cortese, non cessano un sol momento di tramare contro gli amanti felici».

²⁵ Secondo Baratto (*Realtà e stile nel Decameron* cit., p. 249), in IX 2 «la logica narrativa è data dalla dimensione corale» del monastero. Sono «le monache in quanto insieme, in quanto piccola folla femminile [...] a regolare il ritmo della novella: che è la rappresentazione pungente di un ambiente represso».

²⁶ *Le Dit de la Nonnete* cit., p. 266: «Et si se doubtte que ne voient / Son ami, s'est ou lit assise, / Puis a tantost se plice prise / Et le vesti delivrement».

²⁷ Questo lo sviluppo della sequenza narrativa, dal capoverso 13 al capoverso 18: «(13) La badessa, postasi a sedere in capitolo... (14) La giovane, vergognosa e timida... (16) La badessa, che non la 'ntendeva... (17) Allora la giovane un'altra volta disse... (18) Di che la badessa avvedutasi...».

²⁸ Il rovesciamento dei rapporti di forza si realizza in primo luogo sul piano emotivo: «La giovane, *vergognosa e timida*, si come colpevole non sapeva che si rispondere [...] e veduto ciò che la badessa aveva in capo e gli usulieri che di qua e di là pendevano [...] *tutta rassicurata* disse [...]» (*Dec.*, IX 2, 14-15).

²⁹ Ma si confronti anche *Le Dit de la Nonnete* cit., p. 267: «Et si savés bien qu'amours point / Si fort et maistrie les siens, / Qu'il n'est si fort ne si siens / Qui contre amour se puist defendre»; il corsivo è mio.

³⁰ Se Isabetta e il suo amante sono scoperti dalle monache «senza avvedersene e egli o ella» (*Dec.*, IX 2, 7), è naturalmente «senza avvedersene» che la badessa si getta in capo le brache del prete (*Dec.*, IX 2, 10). Se le monache aspettano di cogliere Isabetta

in flagrante «acciò che la negazione non avesse luogo» (*Dec.*, IX 2, 7), la badessa, sorpresa con le brache del prete per copricapo, comprende che il suo errore non «avea ricoperta» (*Dec.*, IX 2, 18). Se infine la badessa teme che il suo uscio possa cedere sotto la pressione delle monache facendola cogliere sul fatto, quello di Isabetta è aperto con la forza e la giovane è davvero colta sul fatto (*Dec.*, IX 2, 9 e 11).

³¹ Vale forse la pena ricordare che con la figura opposta al parallelismo, ossia con un chiasmo, Elissa aveva messo in rilievo il gioco delle varianti tra la vicenda di Isabetta e quella di Francesca: «saviamente si seppe madonna Francesca [...] *liberar* dalla *noia* sua; ma una giovane monaca [...] sé da un soprastante *pericolo* leggiadramente parlando *diliberò*». La specializzazione tematicamente ‘motivata’ delle strategie stilistiche contribuisce a rendere questa novella un piccolo congegno perfetto.

³² La pertinenza dell’area semantica della vista è stata osservata da C. Peirone, «*Per aver festa e buon tempo e non per altro...*». IX giornata, in *Prospettive sul Decameron*, a cura di G. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989, pp. 149-63, p. 153, ma con implicazioni di senso diverse da quelle segnalate in questa sede.

³³ Si pensi per esempio a quella di Andreuccio o alla IX 6, nelle quali l’azione della fortuna si intreccia con il disorientamento conoscitivo prodotto dallo scenario notturno, e soprattutto a quelle di Catella e Ricciardo Minutolo (*Dec.*, III 6), e di Sismonda e Arriguccio (VII 8), dove l’oscurità degli ambienti è la trasposizione narrativa di un’altra forma di disorientamento, provocata questa volta dall’ira. Su questi temi si vedano P. M. Forni, *Parole come fatti. La metafora realizzata e altre glosse al Decameron*, Napoli, Liguori, 2008, pp. 53-84; M. Pascale, *La «camera oscura molto»*. Note su una «metafora realizzata» (*Decameron III 6 e VII 8*), «*Italianistica*», XLVIII/1 (2019), pp. 75-83; Peirone, «*Per aver festa e buon tempo e non per altro...*» cit., p. 153.

³⁴ Non a caso sottolineato dal chiasmo: «li quali *in capo* portano e chiamangli il *saltero* / in luogo del *saltero* le si gittò *in capo*».

³⁵ In *La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento* (cit., p. 93), Segre ha osservato che «la comicità delle novelle è ottenuta con l’interrelazione fra sviluppo della trama narrativa e sviluppo di una trama discorsiva».

³⁶ Branca ha contrapposto l’idea fatalistica e classicheggiante di fortuna delle opere giovanili a quella provvidenzialistica e dantesca del *Decameron* e delle opere mature (*Boccaccio medievale*, Milano, Rizzoli, 2010, p. 44). Tuttavia, come già osservava Muscetta (*Giovanni Boccaccio*, Bari, Laterza, 1972, p. 187), le due concezioni coesistono, anche in maniera contraddittoria – specie nel *Decameron*. Accanto all’interpretazione della fortuna come imperscrutabile disegno divino, e in quanto tale ineludibile, che si afferma ad esempio nella *Consolatoria a Pino de’ Rossi* (a cura di G. Chiecchi, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, dirette da V. Branca, vol. V.2, Milano, Mondadori, 1994, § 160, p. 648) o nelle *Genealogie deorum gentilium* (a cura di V. Zaccaria, in Boccaccio, *Tutte le opere* cit., vol. VII, 1998, I 5, pp. 96-104), emerge una nozione alternativa di fortuna ora vista come ‘occasione’, aperta all’intervento umano (si veda R. Bragantini, *Invidie e favori della fortuna nel ‘Decameron’*, in *Fortuna*, Atti del quinto Colloquio internazionale di Letteratura Italiana, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli, 2-3 maggio 2013, a cura di S. Zoppi Garampi, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 87-107, pp. 96-97), ora rappresentata con connotazione maligna o immorale (V. Cioffari, *The Conception of Fortune in the Decameron*, «*Italia*», 17/4 (1940), pp. 129-37, pp. 130-31; S. Zatti, *Il mercante sulla ruota: la seconda giornata*, in *Introduzione al Decameron* a cura di M. Picone, M. Mesirca, Firenze, Franco Cesati editore, 2004, pp. 79-98, p. 90). Perfino in

un'opera programmaticamente incentrata sulla concezione boeziana e dantesca della fortuna-providenza, come il *De casibus virorum illustrium*, il tema tradizionale dell'infelicità del saggio appare problematico e rompe la levigata coerenza delle fonti. Nelle vicende di virtù ingiustamente perseguitata, Boccaccio tende infatti a contrapporre fortuna e giustizia divina, ascrivendo a quest'ultima il compito di retribuire la virtù sfortunata con la gloria postuma (V III, 23). Un'operazione analoga pare affermarsi anche nel *Decameron*, dove all'intervento divino sono ascritti solo gli eventi fortuiti con esito positivo, alla fortuna quelli con esito negativo. Una simile 'specializzazione' di ruoli sarebbe impensabile sia nella *Commedia* sia nel *De consolatione Philosophiae*. Viceversa, è concepibile nel *Decameron* sia per il parallelo imporsi della nozione di fortuna-occasione sia grazie a un'interpretazione dei tradizionali beni di fortuna più vicina ad Aristotele che a Boezio. Per questi temi mi permetto di rinviare al mio *Per un lessico dell'industria. Osservazioni sulla seconda e sulla terza giornata del Decameron*, «Lettere Italiane», 69 (2017), pp. 34-58. Il tema della fortuna nel *De casibus* è stato studiato secondo diverse prospettive interpretative da V. Zaccaria, Introduzione a G. Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*, a cura di V. Zaccaria, in *Tutte le opere cit.*, vol. IX, 1983, pp. XV-LII e S. Marchesi, *Boccaccio on Fortune ("De casibus virorum illustrium")*, in *Boccaccio. A Critical Guide to the Complete Works*, edited by V. Kirkham, M. Sherberg, J. Levarie Smarr, London and Chicago, The University of Chicago Press, 2013, pp. 245-54.

³⁷ Una volta morto e in attesa di giudizio, Tingoccio, che in vita ha avuto una tresca con una sua comare, teme la pena che gli sarà inflitta per questo peccato. È un altro peccatore a rassicurarlo con la battuta che ho riportato.

³⁸ Elissa conclude così il suo racconto: «l'altre [monache] che senza amante erano, come seppero il meglio, segretamente procacciaron lor ventura» (*Dec.*, IX 2, 19). È questo il solo cambiamento rispetto allo *status quo* che l'avventura di Isabetta apporta nel convento: non un mutamento della legge 'positiva', che in apparenza viene sempre rispettata, ma l'istituzione di una convenzione, attiva nella piccola comunità del monastero, che depenalizza il comportamento trasgressivo.

³⁹ Si veda L. Surdich, *La «varietà delle cose» e le «frondi di quercia»: la nona giornata*, in *Introduzione al Decameron cit.*, pp. 227-65, p. 242.

⁴⁰ Nella produzione dei motti della sesta giornata però, la fortuna non ha un ruolo di rilievo, con la sola eccezione di *Dec.*, VI 4, 3: «Quantunque il pronto ingegno, amoroze donne, spesso parole presti e utili e belle [...] a' dicatori, la fortuna ancora, alcuna volta aiutatrice de' paurosi, sopra la lor lingua subitamente di quelle pone che mai a animo riposato per lo dicitore si sareber sapute trovare». Nel caso di Chichibio, che non è un personaggio ingegnoso, ma un «nuovo bergolo», è la fortuna stessa a 'produrre' e suggerire il *Witz*. Per Isabetta invece la fortuna si limita a determinare le condizioni di realtà (le brache scambiate per i veli) sulle quali si innesta il motto.

⁴¹ L'analogia è stata rilevata da F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 265-66.

⁴² Si vedano *Dec.*, I 4, 22: «L'abate [...] si vergognò di fare al monaco quello che egli, sì come lui, aveva meritato. E perdonatogli e impostogli di ciò che veduto aveva silenzio, onestamente misero la giovanetta di fuori e poi più volte si dee credere ve la facesser tornare»; e IX 2, 18 «e per ciò chetamente, come infino a quel di fatto s'era, disse che ciascuna si desse buon tempo quando potesse»; sui finali delle due novelle cfr. Baratto, *Realtà e stile nel Decameron cit.*, p. 249.

⁴³ *Dec.*, IX 1, 33: «E essendo di tale accidente molto lieta e lodando Idio che dallo

mpaccio di costoro tolta l'avea [...]).

⁴⁴ Confronta G. Chiecchi, *Sentenze e proverbi nel «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio», IX (1975-76), pp. 119-68, pp. 153-54.

⁴⁵ *Dec.*, VII 4, 3: «O Amore, chenti e quali sono le tue forze, chenti i consigli e chenti gli avvedimenti!»; *Dec.*, VII 6, 3: «Molti sono li quali, semplicemente parlando, dicono che Amore trae altrui del senno e quasi chi ama fa divenire smemorato».

⁴⁶ Si veda per esempio G. Cavalcanti, *Rime*, 27, vv. 32-33: «for di salute giudicar mantene, / che la 'ntenzione per ragione vale»; cfr. inoltre Dino del Garbo, *Scriptum super cantilena Guidonis de Cavalcantibus* ('Donna me prega'), 88, in E. Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, il melangolo, 1999, p. 124: «in ipso [sc. in amore] nulla est sapientia neque discretio: imo potius quasi ultimo ille qui amat, cum bene est in fervore ipsius, devenit in fatuitatem et insipientiam».

⁴⁷ *Dec.*, VII 4, 4: «Certo la dottrina di qualunque altro è tarda a rispetto della tua [di Amore], sì come assai bene comprender si può nelle cose davanti mostrate; alle quali [...] io una n'agiugnerò d'una semplicitta donna adoperata, tale che io non so chi altri se l'avesse potuta mostrare che Amore».

⁴⁸ Si veda Chiecchi, *Sentenze e proverbi nel «Decameron»* cit., p. 154. La sentenza di Usimbalda infatti prepara la brusca inversione della *fabula*.

⁴⁹ Suggellato infatti dal riso di Francesca: «ma con tutta la maraviglia rise assai del veder gittar giuso Alessandro e del veder gli poscia fuggire» (*Dec.*, IX 1, 32).

⁵⁰ Sono illuminanti a questo proposito le osservazioni generali di Segre (*La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento* cit., p. 88): «il motto dev'essere improvviso e conclusivo [...], e perciò richiede di essere preceduto da una narrazione scarsa o priva di comicità; la beffa invece va architettata progressivamente, [...] i suoi momenti possono essere sottolineati, o persino determinati, da notazioni comiche».

⁵¹ Il particolare si trova già nel *Dit* (p. 267): «Vit les lanieres qui pendoient / devant se[n] front et baulioient». Le «lanieres», come gli «usulieri», sono le stringhe con le quali si annodavano le «brache» alle scarpe.

⁵² La denominazione si deve a Segre (*La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento* cit., p. 88), che include nelle «novelle a intrigo» anche quelle di beffa.

⁵³ Con simmetria speculare, Filomena riporta in discorso diretto i dubbi di Alessandro e le ragioni che sciolgono le esitazioni di Rinuccio, mentre riassume le paure del secondo e gli argomenti che dissipano le incertezze del primo; cfr. A. Angiletta, *Le corone di quercia. La nona giornata del Decameron*, tesi di laurea discussa all'Università della Basilicata, a.a. 2012-13.

⁵⁴ *Dec.*, IX 1, 29: «e così andando e non riguardandolo altramenti, spesse volte il percoteva ora in un canto e ora in uno altro d'alcune panche che allato alla via erano»; 31: «Rinuccio [...], non avendo tempo da troppo lunga deliberazione, lasciatosi cadere Alessandro, quanto le gambe nel poterono portare andò via. Alessandro, levatosi prestamente, con tutto che i panni del morto avesse indosso, li quali erano molto lunghi, pure andò via altresì»; 34: «Rinuccio, dolente e bestemmiano la sua sventura, non se ne tornò a casa per tutto questo ma [...] colà tornò dove Alessandro aveva gittato e cominciò brancolone a cercare se egli il ritrovasse».

⁵⁵ Come fanno nel *Decameron* i giovani della brigata e il narratore di primo grado nell'Introduzione alla quarta giornata e nella Conclusione dell'autore.

⁵⁶ Aristotelis *Ethicorum libri*, in S. Thomae de Aquino *Sententia libri Ethicorum*, cura et studio Fratrum Praedicatorum, in *Opera Omnia iussu Leonis XIII edita*, t. XLVII,

Romae, ad Sanctae Sabinae, 1969, p. 255 (1128 a 1); i corsivi sono miei. Boccaccio possedeva, fin dagli anni napoletani, una copia degli *Ethicorum libri*, oggi conservata presso la Biblioteca Ambrosiana, sui cui margini aveva copiato di proprio pugno il commento di Tommaso. Per una descrizione del codice, si vedano: A. M. Cesari, *L'«Etica» di Aristotele del codice Ambrosiano A 204 inf.: un autografo del Boccaccio*, «Archivio Storico Lombardo», XCIII-XCIV (1968), pp. 69-100; S. Barsella, *I «marginalia» di Boccaccio all'«Etica Nicomachea di Aristotele» (Milano, Biblioteca Ambrosiana A 204 Inf.)*, in *Boccaccio in America*, a cura di E. Filosa e M. Papio, Ravenna, Longo, 2012, pp. 143-55; M. Corsi, *Giovanni Boccaccio - Autografi*, in *Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento*, a cura di G. Brunetti, M. Fiorilla, M. Petoletti, Roma, Salerno editrice, 2013, pp. 47-53, pp. 52-53.

⁵⁷ Thomae de Aquino *Sententia libri Ethicorum* cit., p. 256; i corsivi sono miei.

⁵⁸ *Dec.*, I 10, 3: «come ne' lucidi sereni sono le stelle ornamento del cielo e nella primavera i fiori ne' verdi prati, così de' laudevolei costumi e de' ragionamenti piacevoli sono i leggiadri motti». Nella *Nicomachea*, i virtuosi del discorso di intrattenimento, e in special modo del motto di spirito, «eutrapeli appellantur, puta bene vertentes. Moris enim tales videntur motus esse; quemadmodum autem corpora ex motibus iudicantur, ita et mores» (Aristotelis *Ethicorum libri* cit., p. 255). I motti di spirito, dice Aristotele, sono come i movimenti dell'anima e come si giudica la bellezza del corpo dai suoi movimenti così si giudica l'eccellenza dei costumi da questi movimenti dello spirito.

⁵⁹ Le forme del discorso ludico, spiega Aristotele, hanno un carattere tendenzialmente aggressivo; sono simili a quelle forme di scherno che la legge talvolta punisce ed è per questa ragione che il principio della moderazione è di estrema importanza nei motti di spirito. Il commento di Tommaso è particolarmente chiaro su questo punto: «Sunt autem quaedam convicia quae non prohibent [sc. legislatores], quae oportet dicere propter delectationem vel propter hominum emendationem, dummodo fiat absque infamia» (Thomae de Aquino *Sententia libri Ethicorum* cit., p. 258; i corsivi sono miei).

⁶⁰ *Dec.*, IX 2, 16: «ora hai tu viso da motteggiare? parti egli aver fatta cosa che i motti ci abbian luogo?».

⁶¹ Dal punto di vista retorico, infatti, il motto di Isabetta può essere assimilato a una figura di pensiero come l'ironia di dissimulazione, sulla cui presenza nel *Decameron* si veda C. Delcorno, *Ironia/parodia*, in *Lessico critico decameroniano* cit., pp. 162-91, p. 169. Come osserva Tateo (*Boccaccio* cit., p. 155), una retorica della dissimulazione è implicata dalla stessa natura antigerarchica che il motto assume nelle novelle.

⁶² Cicerone, *De oratore* cit., II 59: «Duo sunt enim genera facetiarum, quorum alterum re tractatur alterum dicto».

⁶³ Anche il motto dei due *fabliaux* sulle brache del prete è *in re* e non *in verbis*. La tecnica retorica però è molto diversa. Il motto «gardés bien qu'a l'oeul vous pent» (*Le Roman de Renart* cit., v. 28806; «Que savés vous que il vous pent / Bielle dame, devant vos ieuls», nella versione del *Dit* cit., p. 268) non è fondato sulla non pertinenza dell'osservazione, ma sul prendere alla lettera un modo di dire: «pendre a l'oeul» che vale 'correre un pericolo'. Sulle tecniche del motto nel *Decameron* rimando a L. Cuomo, *Sillogizzare motteggiando e motteggiare sillogizzando: dal «Novellino» alla VI giornata del «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio», XIII (1981-1982), pp. 217-65; N. Mineo, *La sesta giornata del «Decameron», o del potere delle donne*, in *La novella e il comico. Da Boccaccio a Brancati*, a cura di N. Merola e N. Ordine, Napoli, Liguori, 1996, pp. 73-95.

⁶⁴ Confronta L. Rossi, *Ironia e parodia nel «Decameron»: da Ciappelletto a Griselda*, in

La novella italiana, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), t. I, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 365-405, p. 367. Sulla diversa natura dei motti di I 4 e IX 2 si veda inoltre Surdich, *La «varietà delle cose» e le «frondi di quercia»* cit., pp. 241-42.

⁶⁵ Fin dal suo primo emergere sulla scena del *Decameron*, il motto è collegato alla dissonanza tra interiorità ed esteriorità, essere e apparire: «oggi poche o niuna donna rimasa ci sia la quale o ne 'ntenda alcun leggiadro [motto] o a quello, se pur lo 'ntendesse, sappia rispondere [...]». Per ciò che quella *vertù* che già fu *nell'anime* delle passate hanno le moderne rivolta in *ornamenti del corpo»* (*Dec.*, I, 10, 4-5).

⁶⁶ Per questo concetto rinvio a G. Savelli, *Riso*, in *Lessico critico decameroniano* cit., pp. 344-71. Sul comico nel *Decameron* cfr. inoltre S. Neumeister, *Die Praxis des Lachens im Decameron*, in *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens*, herausgegeben von L. Fietz, J.O. Fichte, H.W. Ludwig, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1996, pp. 65-81; E. Fenzi, *Ridere e lietamente morire. Un'interpretazione del Decameron*, «Per leggere», VII (12), 2007, pp. 121-50, al quale rinvio anche per la bibliografia pregressa. Sul valore antigerarchico del motto, si veda F. Chiappelli, *L'episodio di Travale e il «dire onestamente villania» nella narrativa toscana dei primi secoli*, in *Il legame musaico*, a cura di P.M. Forni, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1984, pp. 21-40, p. 23.

⁶⁷ Anche quando riaffiora nel contesto autoapologetico della Conclusione, l'immagine dell'andare con le brache in capo allude a uno scarto tra parole e cose, discorso e comportamento: da un lato la brigata che, «per scampo di sé», racconta e ascolta novelle licenziose, ma non è 'pieghevole per novelle', non cambia a causa loro i propri comportamenti onesti; dall'altro, chi tiene una condotta che solo la minaccia della morte impedirebbe di considerare disonorevole: «Appresso assai ben si può cognoscere queste cose non nella chiesa [...]; né ancora nelle scuole de' filosofanti dove l'onestà non meno che in altra parte è richiesta, dette sono; né tra cherici né tra filosofi in alcun luogo ma ne' giardini, in luogo di sollazzo, tra persone giovani benché mature e non pieghevoli per novelle, in tempo nel quale andar con le brache in capo per iscampto di sé era alli più onesti non disdicevole, dette sono» (*Dec.*, Conclusione dell'autore, 7).

⁶⁸ Cito dal bell'articolo di Fenzi, *Ridere e lietamente morire* cit., p. 140, del quale ho tenuto conto in questa sezione del testo.

⁶⁹ Riporto per intero la citazione, che ho parafrasato nel testo: «la miracolosa vitalità del comico di Boccaccio sta [...] nell'equilibrio perfetto tra l'istanza dissolutiva e dunque propriamente negativa del comico [...] e un'istanza che, nella negazione, appare propriamente ricostruttiva e positiva, che potremmo riassumere nella formula 'accettazione del reale' e che è essenzialmente affidata al riso»; Fenzi, *Ridere e lietamente morire* cit., p. 141.

⁷⁰ Del resto, il narratore di primo grado ha già enunciato con chiarezza che ciò che si conviene alle «solute persone» non si addice alle «racchiuse ne' monasteri». La confusione tra i due piani è infatti frutto della corruzione della civiltà che caratterizza la città appestata: «non che le solute persone, ma ancora le racchiuse ne' monisteri, faccendosi a credere che quello a lor si convenga e non si disdica che all'altre, rotte della obbedienza le leggi, datesi a' dilette carnali, in tal guisa avvisando scampare, son divenute lascive e dissolute» (*Dec.*, I Introduzione, 62).

⁷¹ L'idea che l'accesso alla verità di fatto nascosta dalle apparenze sia affidato alla fortuna emerge anche in *Dec.*, II 1, dove a svelare il finto miracolo di Sant'Arrigo è la presenza casuale, a Treviso, di un toscano che conosce bene Martellino e le sue arti.