

## Di parole e di silenzi: strategie comunicative in alcune novelle del *Decameron*\*

MADDALENA SERRALUNGO

**I**l *fil rouge* di questo studio è il rapporto tra la parola e il silenzio, il modo in cui questi due elementi si intrecciano nel capolavoro boccacciano. La parola è, per antonomasia, lo strumento principale della comunicazione, è la forma primaria con la quale l'individuo si rapporta con il mondo esterno. Di linguaggio è fatta l'immagine del mondo, la coscienza dell'uomo e da esso dipende il comportamento sociale. Il suo potere si palesa in svariate situazioni e con esiti sempre diversi. È metafora dell'ingegno umano, rappresenta la concretizzazione della forza intellettuale. Infatti, come sottolineato nel primo capitolo del presente studio, la parola ha la capacità di sublimare persino il caos del mondo. Il contesto in cui nasce l'opera, com'è ben noto, è caratterizzato da una profonda spaccatura con il passato: i valori sociali e culturali che hanno sostenuto a lungo la vita dell'uomo sono ormai crollati. La penna del Boccaccio mette insieme i *fragmenta* di una società in rovina per ricostruire le basi di una nuova realtà, per istituire un rinnovamento del sistema valoriale che non ha retto alla distruzione della peste. I dieci giovani narratori diventano garanti di un nuovo ordine; le storie che raccontano servono ad esorcizzare la paura della morte e a ritardare la sua venuta. L'inchiostro del Boccaccio e i racconti dei narratori dimostrano, come un prisma attraversato dalla luce, le sfumature della parola: è ingannevole, falsa, potente, magnifica. La parola è un incanto: è una formula magica che riesce ad ammaliare e a stupire chi l'ascolta, ma, nel contempo, è anche un sortilegio che soggioga e strega l'uditorio. Come contraltare, si insinua gradualmente la sfera del silenzio con le sue molteplici componenti. Anch'esso si impone come fondamentale strumento comunicativo. Il Boccaccio è davvero molto abile nel disseminare, nel corso delle giornate, sprazzi di silenzio, indizi e gesti che ad una lettura superficiale possono risultare quasi insignificanti. A ben guardare, si scopre che ogni tassello, se inserito al posto giusto, riesce ad offrire una nuova chiave di lettura. Il silenzio, infatti, è una forma di comunicazione che cela innumerevoli parole. È immateriale ma è legato alla parola, è incorporeo ma è connesso al corpo.

Parola e silenzio sono agli antipodi ma tra loro complementari. Rappresentano due facce della stessa medaglia. Pur appartenendo a due sfere diverse, l'una a quella dei suoni, del rumore, l'altro a quella dell'assenza di suoni, della mimica, sono in realtà simili tra di loro. Entrambi sono strumento fondamentale della vita dell'uomo ed entrambi dimostrano come sia possibile dominare la realtà

---

\* Il presente contributo è una rielaborazione sintetica dell'elaborato presentato per la discussione di Laurea Magistrale in Filologia Moderna, presso l'Università degli Studi di Napoli 'Federico II', relatore Prof. Giancarlo Alfano, a.a 2021-2022.

## Capitolo I: La potenza ordinatrice del mondo

### 1.1 Sublimazione del caos

È un'idea ampiamente condivisa quella che presenta il *Decameron* di Giovanni Boccaccio come un'opera dedicata, in gran parte, all'esaltazione della parola. Essa è descritta come strumento dell'ingegno umano, uno dei più importanti ed efficaci tra quelli di cui dispone l'uomo. Boccaccio esplica le molteplici potenzialità della parola, poiché, grazie ad esse, ha la possibilità di imporre un ordine ad una realtà che appare sfuggente e spesso poco favorevole all'uomo. L'autore dimostra come condurre un'esistenza senza alcun punto fisso, in balia della precarietà dell'universo, non costituisca un impedimento a vivere.

*Questo orrido cominciamento vi fia non altramenti che a' camminanti una montagna aspra ed erta, appresso la quale un bellissimo piano e dilettevole sia riposto, il quale tanto più viene loro piacevole quanto maggiore è stata del salire e dello scendere la gravezza. E sì come la stremità dell'allegrezza il dolore occupa, così le miserie da sopravveniente letizia sono terminate. A questa breve noia [...] seguirà prestamente la dolcezza ed il piacere [...].* (I, Introduzione, 164)<sup>1</sup>.

La condizione dell'essere umano è ciclica nella sua instabilità: alla tristezza del destino umano sopraggiunge la serenità secondo un percorso che si ripete nel tempo. Ciò che permette di non annegare in un mare di incertezze è la fiducia nella parola, forza ordinatrice dell'universo, capace di modellare una realtà in divenire.

Boccaccio – con le sue capacità retoriche e narrative – riesce a sublimare il disordine della peste, un disordine che raggiunge la sua massima concretizzazione nella solitudine e nell'incomunicabilità tra gli uomini.

*E più avanti ancora ebbe di male: ché non solamente il parlare e l'usare con gl'infermi dava a' sani infermità o cagione di comune morte, ma ancora il toccare i panni e qualunque altra cosa da quegli infermi stata tòcca o adoperata pareva seco quella cotale infermità nel toccator trasportare [...]* (I, Introduzione, 172–173).

L'assenza di dialogo, deleterio per l'animo poiché l'uomo è un animale sociale, è eliminata dai membri della brigata, i dieci novellatori che oppongono una sociale razionalità comunicativa. Nell'Introduzione vi è un momento in cui si indicano gli effetti catastrofici della peste sulla città, sull'uomo, a cui si contrappone una circostanza in cui si descrive lo sforzo attuato dai narratori per aggirare temporaneamente la situazione catastrofica. La prima parte ha un motivo storico-cronachistico: viene descritta l'orrida situazione della città di Firenze assediata dal crudele flagello che colpisce, senza possibilità di scampo, non solo le persone e gli animali, ma le stesse istituzioni civili e morali, provocando la totale disgregazione del tessuto sociale e il crollo di tutta una civiltà:

*[...] assai ed uomini e donne abbandonarono la propria città, le proprie case, i lor luoghi ed i lor parenti e le lor cose, e cercarono l'altrui o almeno il lor contado [...]* (I, Introduzione, 171).

*[...] l'un cittadino l'altro schifasse e quasi niun vicino avesse dell'altro cura ed i parenti insieme rade volte o non mai si visitassero e di lontano [...], l'un fratello l'altro abbandonava ed il zio il nepote e la sorella il fratello e spesse volte la donna il suo marito, e che maggior cosa è e quasi non credibile, li padri e le madri i figliuoli, quasi loro non fossero, di visitare e di servire schifavano.* (I, Introduzione, 172).

<sup>1</sup> Le citazioni sono tratte dal *Decameron* di Giovanni Boccaccio, edizione a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, Milano 2017. I riferimenti sono indicati mediante il numero della giornata, il numero della novella e la pagina di riferimento. I numeri romani indicano le giornate; i numeri arabi le novelle e le pagine.

La pestilenza distrugge i legami familiari più intimi e sinceri, le abitudini comuni ed il sistema della vita quotidiana vengono stravolti. Comincia a dilagare un egoismo feroce che non si placa dinnanzi alla «morte nera»<sup>2</sup>, bensì viene alimentato dalla paura, dal *timor mortis* ancora impregnato di una cultura religiosa ascetica e punitiva.

La seconda parte ha invece un'impronta storico-utopistico, nel senso che dalla storia com'è si passa alla «storia come dev'essere»<sup>3</sup>: un piccolo gruppo di giovani fiorentini, «la lieta brigata» (I, Intr., 194), prova a trovare una via d'uscita dalla terribile situazione rappresentata dalla peste; cerca in una dimensione altra la soluzione alla tragedia e alla dissoluzione della società. Il sistema adoperato dalla brigata presume un duplice viaggio, reale e figurato: da una parte l'allontanamento dalla «città tribolata» (I, Intr., 191) e l'arrivo in una campagna descritta secondo il *topos* del *locus amoenus*<sup>4</sup>, e dall'altra il passaggio dall'assenza della parola – a causa degli effetti nefasti della peste che impedisce lo sviluppo dei rapporti sociali – alla parola salvifica.

La brigata si riunisce presso la chiesa di Santa Maria Novella, un luogo simbolo per il Boccaccio: il suo nome, innanzitutto, coincide con il genere narrativo protagonista dell'opera, la «novella»<sup>5</sup>; in secondo luogo, è il luogo in cui un predicatore contemporaneo dell'autore, Jacopo Passavanti, era solito tenere dei discorsi nei quali la peste era presentata come flagello di Dio e non vi era alcuna via di salvezza. Per prime si riuniscono le sette fanciulle – Pampinea, Elissa, Lauretta, Neifile, Fiammetta, Filomena ed Emilia –, a cui si aggiungono tre giovani, Dioneo, Panfilo e Filostrato. Le donne sono «tutte l'una all'altra o per amistà o per vicinanza o per parentado congiunte» (I, Intr., 187), mentre i giovani sono legati alle donne da vincoli di sangue o di amore.

Queste affinità dei narratori si proiettano nella loro attività narrativa, fissando una prospettiva ideologica condivisa e una comune strategia comunicativa. Gli attributi che descrivono la brigata sono «onesta», «dieta» e «leggiadria». La leggiadria, virtù cardinale della civiltà cortese, si definisce come la conoscenza e il perfetto dominio della realtà sociale, la capacità di giudicarla non con pesantezza ma con eleganza e raffinatezza.

A formulare la proposta di abbandonare la città infestata dalla peste è la prima «voce» che Boccaccio presenta nell'opera e che è significativamente una voce femminile, in aperta infrazione del divieto di san Paolo<sup>6</sup>, che imponeva alle donne di tacere in chiesa. Con stile sostenuto e con abbondanza di argomentazioni, Pampinea espone le ragioni che le hanno suggerito il suo progetto:

*[...] niuna persona fa ingiuria chi onestamente usa la sua ragione. Natural ragione è, di ciascuno che ci nasce, la sua vita quanto può aiutare e conservare difendere [...]* (Introduzione, I, 195).

Non c'è nelle parole di Pampinea nessun invito a cercare un conforto nella religione e le sue parole si basano sull'assunto che non esiste via di salvezza né principio etico possibile; vige il diritto naturale del singolo; si esclude fin dall'inizio ogni possibile richiamo alla trascendenza. Agire secondo «onestà» significa agire «senza trapassare in alcuno atto il segno della ragione» (Intr., I, 186).

La retorica dei dieci si oppone a quella sterile dei predicatori e a quella indecorosa dei giullari, rendendo i giovani narratori sovrani della parola almeno per un giorno<sup>7</sup>. La dimensione retorica sovrasta la dimensione dell'azione, diventando suo surrogato. La cura che la brigata propone alla società spossata è la fuga dalla storia verso il regno della letteratura. Ciò che non significa abbandono morale e politico,

---

<sup>2</sup> La peste che si sviluppò in Europa e in Asia nel XIV secolo fu chiamata Morte Nera a causa del colorito violaceo della pelle dei malati, dovuto alla 'cianosi' nel momento terminale della malattia.

<sup>3</sup> M. Baratto, *Realtà e stile nel «Decameron»*, Vicenza 1970, 220.

<sup>4</sup> L. Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*, Roma 1987, 37.

<sup>5</sup> *Introduzione al Decameron*, a cura di M. Picone, M. Mesirca, Firenze 2004, 25.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> A. Battistini, s.v. 'Retorica', in *Lessico critico decameroniano*, a cura di P.M. Bragantini, R. Forni, Torino 1995, 325.

bensi impegno letterario e artistico, un distacco dalla quotidianità che può essere garantito dalla retorica: consente una comprensione superiore della realtà, e una catarsi profonda e di conseguenza la soppressione della sua aura negativa.

Al principio vi è il crollo della vecchia società, ma verso la fine si prospetta la possibile riedificazione di una nuova società che trova nei dieci narratori il suo nucleo originario: dal «riso e i motti» delle genti che danzavano sui corpi distrutti dalla peste si passa ai raffinati discorsi dei giovani. Al genere umano che muore all'inizio si contrappone l'umanità che ritorna a vivere alla fine; all'impotenza degli abitanti di Firenze reagisce il dinamismo dei giovani che si propongono di ricreare una realtà più elevata, una realtà illuminata dalla parola.

Il primato del linguaggio rende l'opera boccacciana il luogo in cui si concretizzano e si insegnano le leggi del narrare e dove il soffio della persuasione si manifesta in situazioni diverse tra di loro. Basti ricordare che il verbo novellare indica, in prima istanza, l'atto di raccontare, «un'azione che risponde ad un insieme di regole [...] collettivamente riconosciute ed eseguite»<sup>8</sup>. Attraverso la narrazione, i giovani della brigata plasmano una nuova dimensione del reale, gettano le basi per la costituzione di sistema valoriale innovativo, che scardina le vecchie abitudini.

La peste ha minato la socialità, le fondamenta del mondo sono state scosse, sono cadute rovinosamente e non c'è modo di ricostruire l'edificio della vita. Appare necessario e vitale liberarsi dalle antiche maglie dell'esistenza e ricreare una società diversa. Il tessuto della vita si è sfilacciato, i valori mondani sono esauriti. In questo magma caotico si fronteggiano due forze, *Eros e Thanatos*, Amore e Morte, le due polarità dell'esistenza umana. La peste rappresenta non solo un male tangibile, ma anche una patologia sociale.

Gli individui si scoprono vulnerabili; le loro abitudini, i loro affetti vengono distrutti dall'epidemia. La loro debolezza, il caos possono essere tenuti insieme e riordinati soltanto attraverso la parola. Essa si mostra dotata di un potere catartico, capace di rendere innocuo il marasma dell'esistenza. Le incertezze vengono sublimare e ricondotte ad elementi incapaci generare ulteriore scompiglio. Sotto le macerie provocate dalla peste giacciono le rovine di un mondo da ricostruire: è necessario ricostruire i segni «dell'ordinamento esemplare»<sup>9</sup> della vita, attraverso la parola che regola le azioni. La brigata dei dieci giovani rappresenta un tentativo di ritorno all'ordine. Essa costituisce un microcosmo, un prototipo di società. I giovani raccontano per il piacere di farlo, la novella è un mezzo attraverso il quale ripristinare il dialogo, i legami sociali che la peste ha reciso e soprattutto ritardare la morte. I giovani non sono esenti da questa possibilità. Le novelle aiutano a rimandare il momento della morte, in quanto, una volta ritornati a Firenze, è possibile che subiscano questa sorte. La differenza sostanziale tra loro e gli altri sta nel fatto che essi, al termine di questa avventura, avranno simbolicamente vinto la morte. Non è, dunque, un superamento concreto ma solo metaforico, scaturito dalla maturità che hanno acquisito, al nuovo mondo che hanno creato.

## 1.2 Il buon novellare

Boccaccio impartisce il suo insegnamento non nelle chiese ma nei luoghi del piacere, nei giardini:

*[...] assai ben si può conoscere che queste cose non nella chiesa, delle cui cose e con animi e con vocaboli onestissimi si convien dire; quantunque nelle sue istorie d'altramenti fatte che le scritte da me si truovino assai; né ancora nelle scuole de' filosofanti, dove l'onestà non meno che in altra parte è richiesta, né tra cherici né tra filosofi in alcun luogo, ma ne' giardini, in luogo di sollazzo, tra persone giovani, benché mature e non piegheroli per novelle [...]* (Conclusioni dell'Autore, 1658–1659).

<sup>8</sup> G. Alfano, *Introduzione al Decameron*, Bologna 2019, 20.

<sup>9</sup> G. Barberi Squarotti, *Il potere della parola. Studi sul Decameron*, Napoli 1983, 67.

La retorica, di fatto, sulla scia di una proficua tradizione, è eguagliata ad un giardino per la caratteristica comune di essere il frutto di una costruzione umana. Narrare si configura come un gioco, un passatempo che presenta delle specifiche regole: è un *ludus* che parte dall'abilità dell'uomo di governare il mondo attraverso la parola. Le regole si rintracciano nelle funzioni della retorica stessa: *delectare*, *docere* e *movere*. Nel Proemio, l'autore afferma di voler dedicare l'opera alle donne che amano, affinché loro possano trarre «diletto» ed «utile consiglio» (Proemio, 129) per placare le sofferenze d'amore.

L'opera si presenta in un contesto del tutto innovativo, in quanto non sono più predominanti, per l'autore, quei dettami culturali che ponevano l'attenzione sull'aspetto religioso e che disciplinavano le attività delle donne. Boccaccio propone alle sue lettrici un *otium* che sia intellettuale e disinteressato, molto diverso da quello dei letterati e filosofi del tempo. È adatto a dissipare la noia e la malinconia ma è lontano dal mondo del potere e del guadagno. Il fine delle sue parole è quello di suscitare allegria e piacevolezza, dal momento che all'edificazione morale si sostituisce il diletto.

Crea un nuovo sistema in contrasto con i costumi e le convenzioni morali e religiose che condannavano la donna al silenzio. Inoltre, l'opera non offre solo uno svago ma una consolazione a tutti gli effetti. La retorica del *Decameron* si anima anche grazie all'*inventio*, attingendo alle molteplici occasioni della vita e rappresentando soggetti verosimili. Essa spiana la strada alla *dispositio*. Con procedimenti narrativi variegati, Boccaccio determina molteplici situazioni e guida l'azione dei personaggi, i quali si animano nel fronteggiare e risolvere gli imprevisti posti sul loro cammino.

L'opera presenta una architettura ben definita, le sequenze interne sono rispettose delle successioni temporali, a tal punto da generare una *dispositio* che, sebbene metta insieme eventi molteplici e realizzi incastri vertiginosi, genera ordine. L'esposizione ben strutturata è importante sul piano estetico ma soprattutto utile a catturare l'attenzione del lettore, o meglio, delle lettrici: la narrazione funziona perché le novelle sono esposte ordinatamente e presentano delle sequenze interne ben scandite, inoltre vi sono continui richiami tra le storie che vengono presentate. La narrazione è «un tessuto fatto di parole»: è necessario scegliere con cura le parole da utilizzare, ma ancor di più è fondamentale il modo in cui esse vengono adoperate. Infatti, la «verità del racconto», la sua efficacia non è un dato di fatto, ma una «questione modale»<sup>10</sup>: in letteratura sono fondamentali le scelte retoriche, l'invenzione dei personaggi e le capacità figurative. È importante e fondamentale il modo in cui gli avvenimenti vengono presentati.

Il Certaldese sintetizza e dimostra per antifrasi le regole del buon novellare nella novella di Madonna Oretta (VI, I). Come è stato sottolineato da molti studiosi, il breve racconto codifica il modo in cui deve articolarsi la narrazione. La vicenda vede protagonisti un cavaliere e Madonna Oretta, che si trovano a fare lo stesso cammino, alquanto lungo, «essendo forse la via lunghetta» (VI, 1, 982) e dunque potenzialmente noioso. Il cavaliere si offre di allettare il viaggio, portando la donna «gran parte della via che a andare abbiamo, a cavallo con una delle belle novelle del mondo» (VI, 1, 983).

*Messer lo cavaliere, al quale forse non stava meglio la spada allato che 'l novellar nella lingua, udito questo cominciò una sua novella, la quale nel vero da sé era bellissima, ma egli or tre e quattro e sei volte replicando una medesima parola e ora indietro tornando e talvolta dicendo: «Io non dissi bene» e spesso ne' nomi errando, un per un altro ponendone, fieramente la guastava: senza che egli pessimamente, secondo le qualità delle persone e gli atti che accadevano, profereva* (VI 1, 983).

L'intento prefissato non viene raggiunto dal cavaliere. Infatti, madonna Oretta si sente a disagio su quel cavallo, poiché la novella, sebbene «nel vero da sé era bellissima» (VI, 1, 983), viene rovinata dal pessimo modo in cui viene narrata. Gli errori commessi sono presentati uno per uno, sia sul piano della *dispositio*, come il tornare indietro nella narrazione, sia sul piano della forma, come la ripetizione delle stesse parole e l'inadeguatezza dello stile ai personaggi e ai fatti narrati, ossia la mancanza di *convenientia*<sup>11</sup>. La reazione

---

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> L. Surdich, *Boccaccio*, Roma-Bari 2008, 210.

di madonna Oretta si rivela sul piano psicologico e fisiologico. Ascoltando la novella del cavaliere, alla donna «spesse volte veniva un sudore e uno sfinimento di cuore, come se inferma fosse stata per terminare» (VI,1, 984).

Il racconto trasmette una sensazione di morte e sembra rovesciare la situazione iniziale dell'opera, dato che lo scopo primario delle novelle è quello di aiutare le donne nella loro sofferenza d'amore e consentire ai dieci narratori di 'vincere' la peste.

Madonna Oretta, mediante l'uso di un motto leggiadro<sup>12</sup>, mette fine alla sua sofferenza e riprende la metafora cavallina in chiave ironica, poiché afferma:

*Messer, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, per che io vi priego che vi piaccia di pormi a piè* (VI, 1, 984).

La donna ribalta i termini utilizzati dal cavaliere, evidenziando le sue pessime doti e di conseguenza il suo essere un narratore mediocre. Il motto di Oretta contrappone alla grossolanità del cavaliere «un'arguta intelligenza critica»<sup>13</sup>. Ella mostra di avere una perfetta padronanza delle parole e la capacità di usarle in maniera adeguata al contesto. Il suo linguaggio è chiaro e pertinente; è espressione di una nuova élite raffinata e colta. Inoltre, il personaggio di Madonna Oretta sembra realizzare quanto viene enunciato dalla regina Pampinea nell'incipit della decima novella della prima giornata:

*[...] de' laudevoli costumi e de' ragionamenti piacevoli sono i leggiadri motti. Li quali, per ciò che brievi sono, molto meglio alle donne stanno che agli uomini, in quanto più alle donne [...] il molto parlare e lungo, quando senza esso si possa fare, si disdice. [...] è il vero che, così come nell'altre cose, è in questa da riguardare il tempo e il luogo e con cui si favella [...]* (I, 10, 269–270).

Un lungo discorso non si addice alle donne oneste, bensì agli uomini e alle figure autoritarie. La protagonista della novella, così facendo, getta ulteriore luce sulla particolare attenzione che l'autore riserva alle donne: sono proprio loro le detentrici di questa qualità, di questo parlare in modo chiaro e preciso e – nel caso di questa novella – è proprio una donna a mostrare attraverso la pessima narrazione del cavaliere il modo più opportuno ed efficace di raccontare una storia.

Questo primo racconto della sesta giornata «è una novella [...] che dimostra le difficoltà della novella e il cui effettivo contenuto è la difficoltà del novellare»<sup>14</sup>.

Il potere della parola può essere esercitato da un personaggio abile ed intelligente, indipendentemente dal suo grado sociale, mentre all'autore della narrazione resta il potere di esaltare e insieme demistificare le azioni del personaggio. Nasce così una nuova letteratura, non più apodittica e didascalica, bensì dominata dal proposito di voler donare diletto e con l'intento di rappresentare le problematilità e verità della realtà.

## Capitolo II: «Significar per verba»<sup>15</sup>: l'incanto della parola

### 2.1 Il riflesso della menzogna

Nella prima giornata del *Decameron* viene eletta come regina Pampinea, la quale stabilisce «che libero sia a ciascuno di quella materia ragionare che più gli sarà a grado» (I,1, 197).

La prima novella, narrata dall'autorevole figura di Panfilo, ha come protagonista Ser Cepparello da Prato e rappresenta la prova più eclatante dell'abilità del personaggio di creare con la parola una realtà illusoria,

<sup>12</sup> M. Palumbo, «I motti leggiadri» nella sesta giornata del *Decameron*, *Esperienze Letterarie*, 33, 3, 2008, 5.

<sup>13</sup> M. Baratto, *Realtà e stile nel Decameron*, Vicenza 1970, 76.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Paradiso, I, v. 70.

non solo diversa ma rovesciata rispetto a quella effettuale. La scaltrezza comunicativa di cui fa uso il personaggio trasforma la sua vita in una agiografia, presentandosi in punto di morte come un santo. La rubrica mette in evidenza i punti cardini della storia, in quanto sottolinea la metamorfosi del personaggio:

*Ser Cepparello con una falsa confessione inganna un santo frate, e muorsi; ed essendo stato un pessimo uomo in vita, è, morto, reputato per santo e chiamato san Ciappelletto. (Rubrica, I, 1, 199).*

Il personaggio riesce ad abbindolare un frate, attraverso la manipolazione verbale della realtà con una falsa confessione. La falsa confessione si basa su un radicale rovesciamento di potere che non appartiene più a colui che ascolta, ma a colui che parla e che davvero cancella tutto. Una parola dopo l'altra, la realtà viene abolita: la precedente esistenza di ser Ciappelletto si dissolve man mano che egli costruisce il suo ritratto fittizio, prodotto dalla irragionevole «sincerità» di chi non vuole smentirsi.

La novella prende le mosse dalla figura di Musciatto Franzesi «di ricchissimo e gran mercatante in Francia cavalier divenuto» – personaggio storico realmente esistito –, che, dovendo giungere in Toscana su invito di Bonifacio VIII, affida la cura dei suoi affari in Borgogna al notaio Ser Cepparello da Prato «il quale molto alla sua casa in Parigi si riparava». Cepparello, conosciuto in Francia come Ciappelletto, rappresenta tutti i vizi umani e tutti i peccati capitali:

*Aveva oltre modo piacere, e forte vi studiava, in commettere [...] mali ed inimicizie e scandali, de' quali quanto maggiori mali vedeva seguire, tanto più d'allegrezza prendea. [...] e più volte a fedire e ad uccidere uomini con le proprie mani si ritrovò volentieri. Bestemmiatore di Dio e de' santi era grandissimo [...], a chiesa non usava già mai, ed i sacramenti di quella tutti come vil cosa con abominevoli parole scherniva [...] Egli era il peggior uomo, forse, che mai nascesse (I, 1, 202–203).*

Il ritratto dell'uomo è costruito sull'enfasi e sull'ingigantimento di tutti i vizi da lui commessi. È costruito secondo una «raffinata retorica comica (...), è un divertimento stilistico, una serie di rime aspramente giocose in prosa»<sup>16</sup>. C'è un contrasto tra l'immagine di un uomo «piccolo ed elegante» e il suo essere «un mostro di gigantesca perversità»<sup>17</sup>.

Il notaio prova piacere nel compiere delle trasgressioni, in quanto tutte le azioni che compie sono accompagnate da un profondo senso di gioia: essere artefice o protagonista di nefandezze è motivo di una goduria tale da portare all'appagamento dei sensi. È la rappresentazione materiale di tutte le colpe dissacranti dell'inferno. Ciappelletto, viene ospitato da due fratelli, due usurai, per conto di Musciatto Franzesi. Dopo poco, il notaio si ammala e i due fratelli cercano l'assistenza di un medico. Tuttavia, i loro sforzi sono vani, poiché non ci sono speranze di guarigione.

Entrambi sono estremamente preoccupati all'idea che Ciappelletto possa morire in casa loro e – soprattutto – che muoia senza aver ricevuto l'assoluzione dei peccati da parte di un ecclesiastico, dato che:

*Morendo senza confessione, niuna chiesa vorrà il suo corpo ricevere [...] e se egli si pur confessa, i peccati suoi son tanti e sì orribili, che il simigliante n'avverrà, per ciò che frate né prete ci sarà che il voglia né possa assolvere; per che, non assoluto, anche sarà gittato a' fossi. E se questo avviene, il popolo di questa terra, il quale si per lo mestier nostro, il quale loro pare iniquissimo e tutto il giorno ne dicono male, e si per la volontà che hanno di rubarci, veggendo ciò [...] per avventura non solamente l'averne ci ruberanno, ma forse ci torranno oltre a ciò le persone; di che noi in ogni guisa stiam male, se costui muore (I, 1, 205–206).*

Il moribondo, dopo aver origliato il loro discorso, chiede di vedere un santo e valente frate. Con l'arrivo di quest'ultimo, inizia il rovesciamento della vicenda, la falsa confessione di Ciappelletto. Essa si divide

---

<sup>16</sup> M. Baratto, *Realtà, op. cit.*, 294.

<sup>17</sup> *Ibidem*

in tre parti: un preambolo sul tempo trascorso dall'ultima confessione, l'enunciazione dei vari peccati e un corollario di altri peccati. La descrizione dell'uomo è completamente rovesciata:

*«Padre mio, la mia usanza suole essere di confessarmi ogni settimana almeno una volta: senza che, assai sono di quelle che io mi confesso più; è il vero che, poi che io infermai, che son passati da otto dì, io non mi confessai, tanta è stata la noia che la 'nfermità m'ha data. [...] Padre mio, di questa parte mi vergogno io di dirvene il vero [...] io son così vergine come io uscii del corpo della mamma mia». Ed appresso questo, il frate domandò se nel peccato della gola aveva a Dio dispiaciuto. Al quale [...] ser Ciappelletto rispose del sì, e molte volte: «[...] per ciò che, [...] oltre alli digiuni delle quaresime che nell'anno si fanno dalle divote persone, ogni settimana almeno tre di fosse uso di digiunare in pane ed in acqua, con quello diletto e con quello appetito l'acqua bevuta. [...] Padre mio, non vorrei che voi guardaste perché io sia in casa questi usurai: io non ci ho a far nulla, anzi c'era venuto per dovergli ammonire e gastigare e togli da questo abominevole guadagno.[...]». «Bene hai fatto, – disse il frate – ma come ti se' tu spesso adirato?». «Oh! – disse ser Ciappelletto – cotesto vi dico io bene che io ho molto spesso fatto. E chi se ne potrebbe tenere, veggendo tutto il dì gli uomini fare le sconce cose, non servare i comandamenti di Dio, non temere i suoi giudici». Allora disse il frate: «Or mi di', figliuol mio, che benedetto sii tu da Dio: hai tu mai testimonianza niuna falsa detta contra alcuno o detto mal d'altrui o tolte dell'altrui cose senza piacere di colui di cui sono?», «Mai messer sì, – rispose ser Ciappelletto – che io ho detto male d'altrui, per ciò che io ebbi» (I, 1, 207–210).*

Ogni tratto è ripresentato in modo diverso rispetto alla realtà. Ciappelletto opera uno stravolgimento umano e morale, avvalendosi di un linguaggio stravolto e quasi antifrastico. Afferma di confessarsi con regolarità, di aver peccato di ira per aver rimproverato coloro che rincorrono le vanità e di trovarsi a casa dei due usurai per punirli. Nulla di più falso. La vera confessione è stata già presentata all'inizio: Ciappelletto è sodomita, ladro, bestemmiatore, infingardo, giocatore e falso religioso.

Ciò che dice, invece, sembra un elenco di comportamenti innocenti: si presenta come una confessione vuota che diventa il supporto di «un'apologia che si misura con l'entusiastica celebrazione del frate»<sup>18</sup>. È una confessione assai paradossale. Il notaio sembra conoscere molto bene le regole adottate dai confessori per porre le giuste domande. Infatti, talvolta con le sue risposte sembra anticipare le domande del frate, delineando un'immagine esemplare di sé. La sua impresa si fonda sulla capacità della parola: solo con essa riesce a sbloccare la situazione difficile in cui si trovano i due usurai. Conquista gradualmente la fiducia del suo interlocutore:

*Ed oltre a questo, il domandò il santo frate di molte altre cose, delle quali di tutte rispose a questo modo. [...] ed ultimamente cominciò a sospirare ed appresso a piagner forte, come colui che il sapeva troppo ben fare quando voleva. [...] – Oimè! messere, che un peccato m'è rimaso del quale io non mi confessai mai, sì gran vergogna ho di doverlo dire, ed ogni volta che io me ne ricordo piango come voi vedete, e parmi esser molto certo che Iddio mai non avrà misericordia di me per questo peccato. [...] Oimè! padre mio, il mio è troppo gran peccato, ed appena posso credere, se i vostri prieghi non ci s'adoperano, che egli mi debba mai da Dio esser perdonato. [...] io il vi dirò: sappiate che, quando io era piccolino, io bestemmiavi una volta la mamma mia. – E così detto, rincominciò a piagner forte. Disse il frate: – O figliuol mio, or pàrti questo così gran peccato? [...] Non piagner, confortati, ché fermamente, se tu fossi stato un di quegli che il posero in croce, avendo la contrizione che io ti veggio, sì ti perdonerebbe egli [...]» (I, 1, 214–215).*

Il frate è persuaso dalla figura di Ciappelletto, la trasformazione in santo ha raggiunto l'apice. Il moribondo si è sdoppiato verbalmente in una doppia vita ideale, costruendo un'antitesi alla propria figura. Il notaio accompagna il suo racconto con inflessioni, esitazioni crescenti nel raccontare i peccati più gravi e sospiri che nella parte finale della sua confessione esplodono «in modo trionfale»: costituiscono la «vera forza del protagonista»<sup>19</sup>. La sua parola è il motore di tutta l'azione, si esplica in modo risolutivo, come accade anche nella storia di Bergamino (I, 7), in cui la parola agisce sotto forma di novella e riesce a cambiare l'atteggiamento di Cangrande della Scala. Ciappelletto padroneggia ciò che dice, si appropria

<sup>18</sup> G. Bàrberi Squarotti, *Il potere, op. cit.*, 97.

<sup>19</sup> G. Getto, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino 1958, 66.



della retorica religiosa senza che il frate se ne accorga. Si scorge il mimetismo nel contraffare e superare le retoriche del religioso: il notaio si «impadronisce della mentalità dell'avversario»<sup>20</sup> con una fredda lucidità. Sottolinea che tutte le confessioni fatte fino a quel momento sono state incomplete e colpevoli, poiché non ha mai confessato il peccato più grande.

Il frate non è in grado di accorgersi delle menzogne e delle mezze verità, poiché il notaio lo costringe in qualche modo a mettersi sulla difensiva, obbligandolo ad assumere la parte del penitente:

*[...] rispose ser Ciappelletto «[...] io, non arvedendomene, sputai una volta nella chiesa di Dio». Il frate cominciò a sorridere, e disse: «Figliuol mio, cotesta non è cosa da curarsene: noi, che siamo religiosi, tutto il dì vi sputiamo». Disse allora ser Ciappelletto: «E voi fate gran villania, per ciò che niuna cosa si convien tener netta come il santo tempio, nel quale si rende sacrificio a Dio» (I, 1, 203).*

Ciappelletto dà una lezione morale al frate: lo rimprovera per la mancanza di rispetto che osservano in chiesa. Prende su di sé la parte di accusatore, invertendo i ruoli. La retorica religiosa può essere adoperata da chiunque. Il frate non è capace di prendere la parola e di coglierne la falsità perché «non si è mai potuto preoccupare di decodificare le proprie parole di unzione, di penitenza»<sup>21</sup>.

Il notaio ha travisato la realtà, ha mescolato la verità con la falsa immagine che vuole dare di sé stesso. Attraverso un processo antifrastico ed ironico, ha capovolto la situazione di partenza, facendo sì che il frate che l'ascolta creda autentiche le sue parole e si convinca di stare assistendo dal vivo al processo di santificazione di un beato. È stato abile nel mostrare la sua vita come se fosse stata sempre dedicata ai principi umani e religiosi.

L'esagerazione della sua confessione è l'unico tramite tra l'apparenza del discorso e la realtà dei delitti commessi. Ciappelletto utilizza la sua confessione in modo funzionale: inizialmente la sua confessione deve servire a scongiurare il pericolo in cui i due fratelli usurai si sarebbero trovati in seguito della sua morte; successivamente diventa nel corso del suo svolgimento una «confessione sincera»<sup>22</sup>.

L'uomo dichiara in punto di morte tutto ciò che è in contrasto con i suoi principi di vita, contrapponendosi agli intenti dissacratori che abitualmente persegue. Esagera, oltre modo, nell'esibire l'orrore dei suoi peccati, la preoccupazione di non aver perseguito fino in fondo i precetti di Dio: vi è il bisogno, dalle viscere della sua malvagità, di mostrare il suo disgusto e la sua aberrazione verso tutto ciò che non è vizio o colpa. Risulta capace di utilizzare il suo sincero disgusto per il bene come uno strumento per ingannare. Dopo la sua morte, il santo frate organizza un corteo funebre per Ciappelletto.

Vi partecipano anche il priore e il popolo, ai quali è stata raccontata la straordinaria vita di quest'uomo; cominciano a venerarlo e a toccare il suo corpo come se fosse una sacra reliquia:

*la maggior calca del mondo da tutti fu andato a basciargli i piedi e le mani, e tutti i panni gli furono indosso stracciati, tenendosi beato chi pure un poco di quegli potesse avere (I, 1 202).*

Nell'ultimo atto della sua vita, Ser Ciappelletto diventa San Ciappelletto:

*Ed intanto crebbe la fama della sua santità e divozione a lui, che quasi niuno era che in alcuna avversità fosse, che ad altro santo che a lui si botasse, e chiamaronlo e chiamano san Ciappelletto, ed affermano, molti miracoli Iddio aver mostrati per lui e mostrare tutto giorno a chi divotamente si raccomanda a lui. Così adunque visse e morì ser Cepparello da Prato e santo divenne (I, 1, 202).*

---

<sup>20</sup> M. Baratto, *Realtà*, op. cit., 297.

<sup>21</sup> G. Getto, *Vita*, op. cit., 66.

<sup>22</sup> G. Bàrberi Squarotti, *Il potere*, op. cit., 100.

La doppia interpretazione che scaturisce dal nome del protagonista della novella, «Cepparello» – in italiano diminutivo di ‘ceppo’, da intendere forse con connotazione oscena, diventa per i francesi «Ciappelletto», subito collegato con *chapelet*, cioè «ghirlanda», corona, ed assume una funzione prefigurativa della sua trasformazione da sodomita a santo del paradiso. Il suo corpo diventa una reliquia per gli abitanti della Borgogna.

Ciappelletto riesce ad ottenere un risultato incredibile con le sue parole approfittando del fatto che in Francia la sua vera natura è sconosciuta. A Firenze, la sua fama e la sua personalità sono ben note ai cittadini. Infatti, se ciò fosse accaduto nella sua terra natia, mai Ciappelletto sarebbe riuscito ad abbindolare un frate. A testimonianza di ciò, vi è la reazione dei due fratelli usurai, i quali trattengono a fatica le risate nell’ascoltare la confessione tra Ciappelletto e il frate:

*[...] ed aveano alcuna volta sì gran voglia di ridere, udendo le cose le quali egli confessava d’aver fatte, che quasi scoppiavano, e tra sè talora dicevano: –Che uomo è costui, il quale né vecchiezza né infermità né paura di morte alla qual si vede vicino, né ancora di Dio, dinanzi al giudicio del quale di qui a piccola ora s’aspetta di dovere essere, dalla sua malvagità l’hanno potuto rimuovere, né far che egli così non voglia morire come egli è vivuto? – Ma pur, veggendo che sì aveva detto, che egli sarebbe a sepoltura ricevuto in chiesa, niente del rimaso si curarono (I, 1, 202).*

Il fulcro principale della novella non è rappresentato dalla sua vita dissoluta o dai suoi vizi, bensì dall’attenzione per le capacità retoriche del protagonista. Mostra un insieme di gesti e di pensieri che sono totalmente l’opposto della sua regola di vita e del suo modo di agire. La sua performance è la mimesi del penitente che è eccessivamente preoccupato per le sorti della sua anima.

L’essere notaio diventa uno strumento utile per perseguire i suoi fini, poiché mette in campo l’esperienza accumulata nella sua vita, riuscendo abilmente a padroneggiare gli strumenti retorici per dare un senso di profondità alle sue parole. Innesta dubbi, si maledice, sospende il discorso con il pianto, crea suspense e genera un senso di attesa nel frate nel momento in cui deve confessare la colpa più grave, ovvero aver bestemmiato la propria madre.

La confessione di Ser Cepparello è un’opera d’arte che mostra nella sua elaborazione l’analogia con la letteratura. Le sue interpretazioni sono molteplici e si equivalgono, per cui «il processo di leggere diventa trasgressione e sacrilegio<sup>23</sup>». La parola crea un mondo falso, dà spazio alle apparenze ingannatrici. Il riflesso della menzogna avvolge Ciappelletto e chi –ignaro della verità– si lascia abbagliare da questo fasullo scintillio.

## **2.2 Il magnifico processo**

Forte e decisiva è la parola della donna. La figura femminile, del resto, ha un ruolo fondamentale nell’opera del Boccaccio. Non poteva non essere altrimenti anche nella sfera della retorica. Varie sono le novelle che presentano la delicatezza del parlare delle donne ma vi è uno spazio in particolare dove la loro capacità oratoria è mostrata: la sesta giornata. La rubrica dell’introduzione alla sesta giornata recita:

*[...] sotto il reggimento d’Elissa, si ragiona di chi con alcuno leggiadro motto, tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o pericolo o scorno (Introduzione, VI, Rubrica, 975).*

Il motto è manifestazione eccellente dell’arte del dire, concentra nella sua brevità lapidaria il massimo dell’efficacia retorica. La parola è esaltata proprio come «bellezza»: «capacità di dilettere, potenza di far sorridere e divertire per la propria pertinenza e per l’inventiva che mostra»<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> F. Fido, *Il regime delle simmetrie imperfette. Studi sul Decameron*, Milano 1988, 50.

<sup>24</sup> M. Palumbo, «I motti leggiadri», *art. cit.*, 3.

L'attività del raccontare e i moti forniscono «diletto» e «utile», hanno una dimensione esemplare quando trovano un uditorio ricettivo e 'intendente', e costituiscono un processo di conoscenza. Il motto rappresenta una specifica prerogativa femminile, costituisce l'«ornamento [...] de' laudevoli costumi e de' ragionamenti belli» (VI, 1, 982).

Particolare è il caso di Madonna Filippa, protagonista della settima novella della sesta giornata. Il discorso che la donna pronuncia è caratterizzato dalla linearità, dalla brevità, e dall'assenza di figure retoriche. La serena franchezza di cui Madonna Filippa si serve per ribadire la sua posizione, sarà la chiave del suo stesso successo. Ma partiamo dall'inizio:

*Madonna Filippa, dal marito con un suo amante trovata, chiamata in giudicio, con una pronta e piacevol risposta sé libera e fa lo statuto modificare* (VI, 7, Rubrica, 1009).

La vicenda è ambientata a Prato, in un anno imprecisato, dove è in vigore uno statuto «non men biasimevole che aspro» (VI, 7, 1009) che condanna a morte qualsiasi donna colta in flagrante adulterio, senza fare alcuna distinzione tra chi offre il proprio corpo per amore oppure per denaro.

*E durante questo statuto, avvenne che una gentil donna e bella ed oltre ad ogni altra innamorata, il cui nome fu madonna Filippa, fu trovata nella sua propria camera una notte da Rinaldo de' Pugliesi suo marito nelle braccia di Lazzarino de' Guazzagliotri, nobile giovane e bello di quella terra, il quale ella quanto se medesima amava [...] (VI, 7, 1010).*

In flagrante Madonna Filippa viene colta dal marito Rinaldo de' Pugliesi una notte tra le braccia di Lazzarino de' Guazzagliotri. Frenando l'ira del momento, il marito riesce a «temperarsi» (VI, 7, 1009): il primo impulso sarebbe stato quello di saltare addosso ai due amanti ed ucciderli, però, temendo di essere processato e condannato per omicidio, si calma ma non al punto da non cercare vendetta. Infatti, avvalendosi dello statuto in vigore, decide di denunciare la moglie:

*La donna, che di gran cuore era, sí come generalmente esser soglion quelle che innamorate son da doverlo, ancora che sconsigliata da molti suoi amici e parenti ne fosse, del tutto dispose di comparire e di voler più tosto, la verità confessando, con forte animo morire che, vilmente fuggendo, per contumacia in esilio vivere e negarsi degna di così fatto amante come colui era nelle cui braccia era stata la notte passata. E assai bene accompagnata di donne e d'uomini, da tutti confortata al negare, davanti al podestà venuta, domandò con fermo viso e con salda voce quello che egli a lei domandasse (VI, 7, 1011).*

Madonna Filippa è una donna innamorata, possiede un grande cuore, in quanto non è soltanto una donna coraggiosa, ma anche una donna di un'incommensurabile forza d'animo: la fortezza, virtù cardinale tra le più nobili, è un pregio che le appartiene. La donna decide di affrontare il processo, senza avere timore di accettarne le conseguenze. Le persone a lei care cercano di persuaderla ma lei, imperterrita, decide di non negare la dignità del suo amore, seppur adulterino. Madonna Filippa non vuole scappare in esilio, poiché, se lo facesse, non si mostrerebbe e non si sentirebbe degna dell'amore nei confronti del giovane, il quale è «nobile [...] e bello» (VI, 7, 1010-1011).

Il «fermo viso e con salda voce» sono i segni esteriori della sua fortezza d'animo. Il podestà ha l'incarico di interrogarla ed è colpito dalla sua bellezza «veggendola bellissima e di maniere laudevoli molto» (VI, 7, 1010-1011), e soprattutto dalla sua grandezza d'animo, «secondo che le sue parole testimoniavano» (VI, 7, 1012).

L'uomo cerca di suggerirle una via di uscita: è tenuto a condannarla dalla legge vigente, ma è tenuto a farlo solo dopo una confessione esplicita. In quanto uomo, prova compassione per la donna; in quanto podestà non può sentire empatia, vige il canonico *dura lex, sed lex*. Madonna Filippa non vuole fingere, né sottoporsi a una legge che non è fondata sul consenso di tutti coloro che a essa sono soggetti. Basta

tacere, ha deciso di affrontare il giudizio e vuole difendere il proprio diritto contro uno statuto iniquo. La donna, senza sbigottire punto, con voce assai piacevole rispose:

*«Messere, egli è vero che Rinaldo è mio marito e che egli questa notte passata mi trovò nelle braccia di Lazzarino, nelle quali io sono, per buono e per perfetto amore che io gli porto, molte volte stata, né questo negherei mai: ma come io son certa che voi sapete, le leggi deono esser comuni e fatte con consentimento di coloro a cui toccano [...]» (VI, 7, 1012).*

La sua arringa difensiva manca di un *exordium*, infatti la donna entra in modo immediato nel vivo del discorso, quasi come se la presenza di un esordio ritardasse o rallentasse l'efficacia del discorso, impedendole di arrivare subito alla questione principale. L'innamorata si mostra sicura nelle sue intenzioni e nella sua arringa difensiva; la sua voce «piacevole», per la serenità dell'animo che sente, conferma la fermezza d'animo che traspariva già dalla «voce salda». La sua confessione è spontanea e piena, rivendica da innamorata che il suo amore è «buono e perfetto», dunque puro ed in un certo senso anche legittimo. Con la sua risolutezza, la donna pone senza esitazione una questione giuridica che sembra cruciale: le leggi devono riguardare tutti allo stesso modo e devono essere fatte con il consenso di tutti coloro che sono coinvolti. Motivo per cui, questa legge appare ingiusta:

*«[...] le quali cose di questa non avvengono, ché essa solamente le donne tapinelle costringe, le quali molto meglio che gli uomini potrebbero a molti soddisfare: ed oltre a questo, non che alcuna donna, quando fatta fu, ci prestasse consentimento, ma niuna ce ne fu mai chiamata; per le quali cose meritamente malvagia si può chiamare» (VI, 7, 1012–1013).*

Lo statuto è stato formulato senza ascoltare il consiglio femminile e senza tenere alcun conto della natura delle donne. Esso pone un obbligo solo alle povere ed infelici donne. La donna denuncia la grave discriminazione giuridica nei confronti del genere femminile e rovescia, in modo astuto, il problema: le donne sono in grado, meglio degli uomini, di soddisfare – in termini sessuali– molti partner. Inoltre, quando è stato decretato lo statuto, nessuna donna ha dato il suo consenso, né è stata convocata per potersi esprimere al riguardo. La legge è «malvagia» e di conseguenza non è uno strumento consono per giudicare il comportamento delle signore di Prato. Madonna Filippa non si ferma:

*«[...] E se voi volete, in pregiudicio del mio corpo e della vostra anima, esser di quella esecutore, a voi sta: ma avanti che ad alcuna cosa giudicar procediate, vi priego che una piccola grazia mi facciate, cioè che voi il mio marito domandiate se io ogni volta e quante volte a lui piaceva, senza dir mai di no, io di me stessa gli concedeva intera copia o no» (VI, 7, 1013).*

La bella donna si dichiara pronta ad affrontare la pena che, in base allo statuto, le verrà comminata. Osa chiedere una «piccola grazia» al podestà, incalzando l'uomo di legge non perché desideri suscitare in lui compassione, bensì il senso di giustizia. Madonna Filippa vuole che il podestà chieda al marito se lei avesse soddisfatto gli obblighi «di letto», in quanto moglie, nei confronti del marito Rinaldo senza mai essersi tirata indietro:

*«Adunque» seguí prestamente la donna «domando io voi, messer podestà, se egli ha sempre di me preso quello che gli è bisognato e piaciuto, io che dovevo fare o debbo di quel che gli avanza? debbolo io gittare a' cani? Non è egli molto meglio servirne un gentile uomo che più che sé m'ama, che lasciarlo perdere o guastare?» (VI, 7, 1013).*

L'eccesso d'amore, posseduto dalle donne, giustifica l'adulterio. Il dono naturale di cui dispongono le donne è garante delle loro azioni e le rende, secondo questa logica, scusabili e giustificabili.

È lei, Madonna Filippa, a essere padrona del proprio corpo e il matrimonio non l'ha in nessun modo espropriata; è lei in ogni caso a conservarne piena disponibilità, una volta che ha dato soddisfazione ai diritti acquisiti dal marito. La difesa dell'adulterio si basa sul principio giuridico che il corpo, con il matrimonio, diventa «dovuto», ma non per questo viene ceduto in via definitiva. La proprietà resta

comunque al soggetto, uomo o donna che sia. La donna conduce un discorso che sfocia nella sfera economica: il linguaggio dell'economia viene applicato all'eros e conferisce «la solida legittimità dei suoi protocolli elementari all'ambito degli appetiti naturali»<sup>25</sup>.

Inoltre, dal ragionamento presentato dalla donna si intuisce un'aderenza alla logica quantitativa e mercantile. Il lessico da lei adottato è riconducibile alla «ragion di mercatura»<sup>26</sup>: «quel che gli avanza», «gittare a' cani», «perdere o guastare» sono alcune delle espressioni che richiamano il campo semantico della mercatura. «Gittare a' cani» indica, ad esempio, lo spreco più becero e superficiale; l'espressione riferita all'amore produce una svalutazione totale del sentimento. Nella sfera erotica, nulla deve essere «gettato» ed è necessario impedire che ciò di cui si è in possesso sia lasciato «perdere o guastare». L'introduzione del criterio commerciale nella sfera della pulsione erotica fissa un «metro di valutazione irrefutabile»<sup>27</sup>.

Il suo discorso può essere accettato da un punto di vista logico se si trattasse, concretamente, di una merce, ma difficilmente si può adattare ai sentimenti: l'amore è una quantità divisibile e fruibile dai più. Madonna Filippa guida i pareri, sollecita consensi e approvazione, conduce progressivamente al riconoscimento di una giusta scelta. L'orazione della donna termina con una serie di domande retoriche, sovvertendo la prassi naturale del discorso. Infatti, nel mondo classico, generalmente le orazioni sono introdotte da una serie di interrogativi, i quali vengono sciolti progressivamente dall'oratore durante il discorso. In questo caso, invece, Monna Filippa pone al termine della sua arringa dei quesiti, lasciando al podestà e ai presenti la facoltà di concludere il suo discorso.

Le parole minano alla base il diritto al possesso sessuale esclusivo da parte dei coniugi, garantito da un sacramento, e mettono in primo piano, secondo i canoni di una singolare economia e di un'originale critica dello spreco, il puro diritto della carne.

*Eran quivi a così fatta esaminazone e di tanta e sì famosa donna quasi tutti i pratesi concorsi, li quali, udendo così piacevol domanda, subitamente, dopo molte risa, quasi ad una voce tutti gridarono, la donna aver ragione e dir bene: e prima che di quivi si partissono, a ciò confortandogli il podestà, modificarono il crudele statuto e lasciarono che egli s'intendesse solamente per quelle donne, le quali per denari a' lor mariti facesser fallo (VI, 7, 1014).*

La coerenza argomentativa è tale da sorprendere per l'arditezza dei collegamenti e da convincere «subitamente» tutti i presenti. Anche il podestà si lascia convincere a pieno dalla bella signora. Il riso dell'uditorio non è di natura dissacratoria, né serve a denunciare l'inadeguatezza della donna, piuttosto esso contribuisce a generare un clima di solidarietà e di complicità. In qualche modo, legittima l'argomentazione e abbraccia l'intenzione dell'accusata, sebbene il suo discorso abbia un filo logico paradossale.

*Per la qual cosa Rinaldo, rimaso di così matta impresa confuso, si partì dal giudicio, e la donna lieta e libera, quasi dal fuoco risuscitata, alla sua casa se ne tornò gloriosa (VI, 7, 1013).*

Il marito tradito ha tentato l'impresa di far condannare la moglie ma, in realtà, da questa «matta impresa» ne esce confuso e sconfitto. Rinaldo appare come un uomo irruento, inizialmente è furioso, poiché per un breve istante pensa di farsi giustizia da solo; in seguito, è riflessivo perché valuta le conseguenze di un suo possibile gesto e decide di affidare tutto alla giustizia senza pensarci troppo. Infatti, egli con la sua «pronta risposta» ha decretato la sua sconfitta, offrendo alla moglie la possibilità di portare avanti la sua inverosimile argomentazione.

---

<sup>25</sup> M. Palumbo, «I motti leggiadri», *art. cit.*, 17.

<sup>26</sup> V. Branca, *Boccaccio medievale*, Milano 2010, 57.

<sup>27</sup> *Ibid.*

L'esito del processo risulta per lui umiliante. Il discorso difensivo di Madonna Filippa falsifica la realtà, non perché proponga una menzogna, ma perché è portatore di una realtà inverosimile. Non è una «pronta risposta» la sua, ma ha piuttosto l'aspetto di un «avvedimento». Trasforma in materia di dibattito pubblico una relazione amorosa irregolare e condotta di solito all'insegna della segretezza.

Il potere della parola permette a Madonna Filippa di cambiare il segno del suo destino e di indurre i cittadini di Prato a modificare la crudeltà di uno statuto ingiusto e privo di legittimità giuridica. Esso non sarà più applicato a tutte le donne, bensì solo a coloro che – in futuro – commetteranno adulterio per scopo di lucro. Madonna Filippa rivendica le proprie capacità di intelligenza ed esige un nuovo codice di rapporti civili.

### **Capitolo III: Dalla voce al silenzio**

#### ***3.1 Il respiro mortifero***

Molto diversa dalla figura della coraggiosa Madonna Filippa (VI, 7) è Simona (IV, 7), giovane filatrice di lana la cui sorte si drammatizza quasi per uno scherzo del destino. Anche ella, come la donna di Prato, è coinvolta in un processo in cui ha la possibilità di difendere se stessa dalle accuse che le vengono mosse, ma il suo processo ha degli esiti molto differenti.

Potrebbe non essere un caso che le novelle occupano la medesima posizione in giornate diverse, la quarta giornata per Simona e la sesta giornata per Madonna Filippa, secondo il gusto tipico della letteratura medievale per le simmetrie e i continui rimandi testuali.

Tra le due vicende esistono, tuttavia, delle differenze notevoli: senza dubbio il contesto in cui si svolgono, l'una a Prato, in un tribunale; l'altra in un bosco. I due luoghi sono tra di loro di natura antitetica, poiché il tribunale rappresenta per antonomasia il luogo della civiltà; il bosco, invece, rimanda alla natura e alla dimensione selvaggia dell'uomo, soprattutto in questo contesto in cui non rappresenta un luogo bucolico, bensì lo scenario di un decesso. Lo spazio non è un elemento secondario, ma – come si vedrà – sembra essere determinante ai fini della vicenda.

I capi di accusa imputati alle donne sono anch'essi diversi: Madonna Filippa è accusata di adulterio, invece Simona è accusata di omicidio. Tuttavia, ciò che rappresenta una differenza fondamentale è il modo cui le due giovani donne argomentano la propria difesa. Madonna Filippa è in grado di incantare l'uditorio del tribunale, di convincere il podestà con le sue argomentazioni, seppur a tratti paradossali.

La giovane Filippa è capace di sfruttare a pieno le potenzialità della parola al punto tale da riuscire a cambiare lo statuto di Prato. La sua retorica è convincente e soprattutto funzionale; la donna possiede una sicurezza tale nell'esposizione della sua posizione da riuscire a trasmetterla attraverso l'arringa difensiva. Filippa non sembra essere una cultrice dei grandi maestri di retorica, l'efficacia della sua difesa non è frutto di un discorso studiato a monte ed organizzato in ogni dettaglio, ma la sua orazione è spontanea e naturale. Filippa possiede una mentalità pragmatica, borghese, è capace di arginare i colpi della fortuna.

La giovane pratese si lascia guidare dal suo istinto, le parole nascono in modo spontaneo e vengono pronunciate con molta naturalezza. È la convinzione con la quale ella porta avanti le sue idee a persuadere l'uditorio, a convincerlo della sua innocenza e soprattutto dell'effettiva ingiustizia dello statuto legislativo della città. Madonna Filippa è in grado di portare la platea e persino di piegare legge dalla sua parte, con i paradossi, la mescolanza di vari piani logici che è in grado di dominare in modo magistrale nella sua spontaneità.

La vicenda della popolana Simona e del suo innamorato Pasquino è il rovescio della medaglia, è lo specchio di un processo fallimentare, di un discorso difensivo che non ha nulla di magniloquente o salvifico. La storia dei due giovani diventa tragica in un modo del tutto casuale: non ci sono amori contrastati, padri che si oppongono alla loro unione o fratelli che agiscono in modo losco. È una

situazione che ha qualcosa di paradossale e lascia l'amaro in bocca per l'ingenuità dei personaggi che sono coinvolti:

*La Simona ama Pasquino; sono insieme in uno orto; Pasquino si frega a' denti una foglia di salvia, e muorsi; è presa la Simona, la quale, volendo mostrare al giudice come morisse Pasquino, fregatasi una di quelle foglie a' denti, similmente si muore (IV, 7, Rubrica).*

La rubrica è breve e lapidaria. È annunciata sin da subito la sorte che tocca ai due giovani innamorati. Per entrambi giunge la morte, una morte che non è dettata dalla necessità ma che sopraggiunge casualmente, in modo inaspettato come un acquazzone estivo.

Simona è una popolana, appartiene ad una famiglia poco agiata. Come le altre protagoniste del Decameron, è una giovane molto bella e «leggiadra» (IV, 7, 764), nonostante la sua condizione sociale. Ella diventa testimonianza di come «le virtù femminili non siano esclusivo attributo delle madonne»<sup>28</sup>, inoltre nonostante i natali umili anche lei è disposta a ricevere «amore nella sua mente» (IV, 7, 764).

Il suo *status* non è un impedimento a cercare un amore che sia sincero e nobile:

*[...] non fu per ciò di sì povero animo, che ella non ardisse a ricevere Amore nella sua mente, il quale con gli atti e con le parole piacevoli d'un giovanetto di non maggior peso di lei, che dando andava per un suo maestro lanaiuolo lana a filare, buona pezza mostrato aveva di volervi entrare (IV, 7, 764).*

Amore è una forza universale che si pone oltre le barriere socio-culturali. Arriva persino al cuore di Simona, poiché chiunque –nonostante la propria condizione sociale – è capace di provare il sentimento dell'amore. Il concetto è introdotto anche dalla narratrice, Emilia, la quale nel cominciare la narrazione afferma:

*[...] come altra volta tra noi è stato detto, quantunque Amor volentieri le case de' nobili uomini abiti, esso per ciò non rifiuta lo 'mperio di quelle dei poveri, anzi in quelle sì alcuna volta le sue forze dimostra, che come potentissimo signore da' più ricchi si fa temere (IV, 7, 763).*

La giovane narratrice sottolinea un *topos* della trattatistica cortese, ovvero l'Amore come forza universale. L'amore è solito abitare le case dei nobili ma non disdegna di visitare i cuori dei più umili, poiché è proprio in questi ultimi molto spesso si può affermare con maggior forza ed essere temuto dai più ricchi.

Quando Amore colpisce, spesso genera delle situazioni che sono rischiose per coloro i quali hanno interesse soltanto per le ricchezze materiali, si sentono deboli ed incapaci – il più delle volte – di arginare gli effetti dell'Amore. Ebbene, questo sentimento si concretizza dinnanzi a Simona nelle vesti di un giovinetto, Pasquino, di condizione sociale pari a quello della giovane:

*Ricevutolo adunque in sé col piacevole aspetto del giovane che l'amava, il cui nome era Pasquino, forte desiderando e non attendendo di far più avanti, filando, ad ogni passo di lana filata che al fuso avvolgeva mille sospiri più cocenti che fuoco gittava, di colui ricordandosi che a filar gliele aveva data (IV, 7, 764).*

La giovane si innamora ed è ricambiata dalla figura di Pasquino, che ha un aspetto piacevole, al pari dei suoi atti e delle sue parole<sup>29</sup>. Anch'egli possiede gli stessi attributi che caratterizzano gli innamorati del Decameron, è un giovane gentile e bello, pur essendo uno «stamaiuolo»<sup>30</sup>, ossia colui che distribuisce la lana da filare. Nonostante i due giovani non siano nobili o borghesi, rispettano oltremodo il codice etico

<sup>28</sup> A. D. Sciacovelli, *Per una tipologia 'nuova' delle figure femminili del Decameron*, Savaria 2005, 148.

<sup>29</sup> A. Quondam, 2017:764.

<sup>30</sup> *Ibid.*

– comportamentale, soprattutto Simona: il codice dell'onestà è valido anche per una fanciulla di umili condizioni, motivo per cui ella cerca di tenere sotto controllo il desiderio che nutre per Pasquino, un desiderio che diventa sempre più insistente, intrecciandosi nella sua mente al pari dei fili di lana che le sue mani tessono.

Nel pensare al giovane, i sospiri di lei cominciano a diventare ardenti, fiammeggiano quasi più del fuoco, si accende una passione così forte da bruciarle il petto. D'altro canto, il dardo dell'eros colpisce anche il cuore di Pasquino, il quale si mostra sempre più interessato alla bella filatrice di lana.

*Quegli, dall'altra parte, molto sollecito divenuto che ben si filasse la lana del suo maestro, quasi quella sola che la Simona filava, e non alcuna altra, tutta la tela dovesse compiere, lei più spesso che l'altre sollecitava. Per che, l'un sollecitando ed all'altra giovando d'esser sollecitata, avvenne che, l'un più d'ardir prendendo che aver non solea e l'altra molta della paura e della vergogna cacciando che d'avere era usata, insieme a' piacer comuni si congiunsono; li quali tanto all'una parte ed all'altra aggradirono, che, non che l'un dall'altro aspettasse d'essere invitato a ciò, anzi a dovervi essere si faceva incontro l'uno all'altro invitando (IV, 7, 765).*

Ben presto, dunque, i due giovani assecondano i loro desideri più intimi, mettendo da parte le paure e gli imbarazzi delle prime esperienze, si abbandonano ai piaceri del corpo in un crescendo di sintonie:

*E così questo lor piacer continuando d'un giorno in uno altro e sempre più nel continuare accendendosi, avvenne che Pasquino disse alla Simona che del tutto egli voleva che ella trovasse modo di poter venire ad un giardino là dove egli menarla voleva [...]. La Simona disse che le piaceva, e dato a vedere al padre, una domenica dopo mangiare, che andar voleva alla perdonanza a San Gallo, con una sua compagna chiamata la Lagina al giardino statole da Pasquino insegnato se n'andò, dove lui insieme con un suo compagno che Puccino avea nome, ma era chiamato lo Stramba, trovò: e quivi, fatto uno amorazzo nuovo tra lo Stramba e la Lagina, essi a far de' lor piaceri in una parte del giardin si raccolsero, e lo Stramba e la Lagina lasciarono in un'altra (IV, 7, 766).*

Pasquino chiede alla giovane filatrice di vedersi in un altro posto, in un giardino. La giovane porta con sé un'amica, Lagina, che subito «amorazza» con un amico di Pasquino, lo Stramba. A differenza dei protagonisti, i due amici rappresentano un tipo di amore che si riduce al mero piacere fisico. Infatti, non c'è la dimensione del sentimento tra i due popolani, il loro è una forma degradata ed in potenza del rapporto che invece si è sviluppato tra Simona e Pasquino. Sono ciò che, in controluce, sarebbero potuti essere i due innamorati se non fossero stati nobilitati da un puro sentimento amoroso. Si rileva un astio nei confronti dei cittadini appartenenti alla classe sociale più bassa che invece non emerge, come si è visto, quando oggetto del raccontare è la «gente grossa della villa»<sup>31</sup>.

Ai cittadini di umile condizione la penna del Boccaccio offre la possibilità di un riscatto, seppur temporaneo ed eccezionale, negato invece agli abitanti del contado: la passione di Simona e Pasquino nobilita i due umili amanti e li isola dal contesto plebeo e volgare che li circonda senza che esso venga mai dimenticato o smentito<sup>32</sup>. Si badi alla distinzione del rapporto tra i due giovani protagonisti e i loro amici: l'«amorazzo», un amplesso volgare, è esclusivo dello Stramba e di Lagina, figure basse e villane.

A questo rapporto si guarda con disdegno, in virtù del fatto che in un altro luogo del *Decameron*, VIII 2, il termine è utilizzato con maggiore simpatia, per descrivere il rapporto tra Belcolore e Varlungo<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> C. Muscetta, *Boccaccio*, Roma-Bari 1992, 243 riconosce un significato rivoluzionario alla novella: «[Boccaccio] non è un populista, ma un realista alto-borghese del Trecento, che giunge ad intenerirsi per i due poveri amanti innanzitutto perché amanti, e come tali pari ai più famosi eroi e degni di diventare protagonisti di una nuova letteratura. Entro precise virgolette storiche e di classe dev'essere delimitata l'ideologia 'democratica' del Boccaccio».

<sup>32</sup> R. Aconetani, 'I villani nel *Decameron*', *Bollettino di italianistica: Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica*, 4, 1, 2007, 69.

<sup>33</sup> F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura medievale*, Bologna 1990, 386.



I soprannomi «Lagina» e «lo Stramba» richiamano in qualche modo una dimensione parodica ed ironica<sup>34</sup>, che tende ad abbassare il tono della vicenda e rispecchia la natura volgare del loro rapporto.

Le coppie sono tra loro in disparte. Mentre Lagina e lo Stramba si dedicano subito ai loro piaceri, Simona e Pasquino adottano un approccio diverso:

*Era in quella parte del giardino dove Pasquino e la Simona andati se n'erano, un grandissimo e bel cesto di salvia; a piè della quale postisi a sedere e gran pezza sollazzatinsi insieme, e molto avendo ragionato d'una merenda che in quello orto ad animo riposato intendevan di fare, Pasquino, al gran cesto della salvia rivolto, di quella colse una foglia e con essa s'incominciò a stropicciare i denti e le gengie, dicendo che la salvia molto bene gli nettava d'ogni cosa che sopra essi rimasa fosse dopo l'aver mangiato. E poi che così alquanto fregati gli ebbe, ritornò in sul ragionamento della merenda della qual prima diceva: né guari di spazio persegui ragionando, che egli s'incominciò tutto nel viso a cambiare, ed appresso il cambiamento non istette guari che egli perdé la vista e la parola, ed in breve egli si morì (IV, 7, 767).*

Accade l'impensabile in una situazione così intima: Pasquino strappa una foglia di salvia per le sue proprietà odorose e la strofina sui denti. È un gesto che una persona di alto rango non avrebbe compiuto, è un'azione popolana in linea con l'ambiente sociale in cui avvengono i fatti<sup>35</sup>. Questo piccolo gesto ha delle conseguenze nefaste. A poco a poco, la vista si annebbia e Pasquino non ha più la possibilità di parlare, di respirare. Muore, stroncato – apparentemente – dalla salvia, una pianta il cui nome significa salvezza ma che produce antifrasticamente degli effetti mortiferi<sup>36</sup>.

La reazione di Simona è disperata, d'altronde vede morire il suo innamorato in modo del tutto inaspettato. La giovane piange, comincia ad urlare a chiedere aiuto ai due amici che sono poco distanti da loro. L'aiuto però non sovviene:

*[lo Stramba e la Lagina] prestamente lá corsi, e veggendo Pasquino non solamente morto, ma già tutto enfiato e pieno d'oscure macchie per lo viso e per lo corpo divenuto, subitamente gridò lo Stramba: «Ahi! malvagia femina, tu l'hai avvelenato!» (IV, 7, 765).*

Il corpo del giovane costituisce una visione terribile, è ricoperto di macchie scure, è estremamente gonfio. La descrizione del corpo deforme non rende completamente il senso tragico dell'accaduto, la similitudine che vede il corpo di Pasquino gonfiato «come una botte» non innalza il registro della vicenda ma sottolinea il punto di vista dei personaggi, un punto di vista umile e di basso rango. Simona viene accusata, dunque, dallo Stramba di aver ucciso il suo caro amico Pasquino. I due amici non confortano la giovane in un momento così delicato, anzi, rivelano tutta la loro villania.

Risulta molto facile accusare la giovane, dal momento che era in procinto di avere un rapporto con il ragazzo ormai defunto. Le accuse dello Stramba sono infondate, non ha prove che testimonino la colpevolezza di Simona; la considera colpevole senza neanche chiedere spiegazioni sull'accaduto. È proprio la frase pronunciata dallo Stramba a dare avvio al processo che vede coinvolta la giovane. La sua esclamazione è davvero molto forte, ma è frutto dell'avventatezza di un personaggio di bassa condizione sociale.

Anche in questo sussiste una differenza con Madonna Filippa: Simona è accusata ingiustamente, l'amico di Pasquino – in modo repentino – giunge a delle conclusioni errate, in assenza di testimonianze o elementi che possano oltre ragionevole dubbio incolpare la filatrice di lana; nel caso di Madonna Filippa, la veridicità delle accuse sussiste, poiché il marito della donna ha colto «in flagranza di reato» sua moglie in compagnia di un altro uomo. La situazione precipita immediatamente:

<sup>34</sup> L. Totaro, *Ragioni d'amore: le donne del Decameron*, Firenze 2005, 116.

<sup>35</sup> F. Bruni, *Boccaccio*, op. cit., 385.

<sup>36</sup> S. Battaglia, s.v. 'salvia' in *Grande Dizionario della lingua italiana* (GDLI): der. di *salvus* «salvo», per le proprietà benefiche della pianta.

*E fatto il romor grande, fu da molti che vicini al giardino abitavan sentito; li quali, corsi al romore e trovando costui morto ed enfiato, ed udendo lo Stramba dolersi ed accusar la Simona che con inganno avvelenato l'avesse, ed ella, per lo dolore del subito accidente che il suo amante tolto avesse, quasi di sé uscita non sappiendosi scusare, fu reputato da tutti che così fosse come lo Stramba diceva; per la qual cosa presala, piagnendo ella sempre forte, al palagio del podestà ne fu menata. Quivi, [...] un giudice senza dare indugio alla cosa si mise ad esaminarla del fatto, e non potendo comprendere costei in questa cosa avere operata malizia né esser colpevole, volle, lei presente, vedere il morto corpo ed il luogo ed il modo da lei raccontatogli, per ciò che per le parole di lei nol comprendeva assai bene (IV, 7, 766).*

Cominciano ad arrivare molte persone, attratte dalle grida dello Stramba che continua ad accusare Simona. La giovane è incapace di difendersi o di ribattere a ciò che le viene detto. Non riesce nemmeno a scusarsi («non sappiendosi scusare»), continua a piangere, incapace di fare altro a causa dell'inaspettato decesso. Il comportamento di Simona testimonia l'assenza della «prontezza», della capacità di rispondere in modo celere ed efficace. La calca di persone accorre e, non vedendo alcuna difesa in Simona, comincia a credere che il giovane abbia ragione.

Nessuno tra i presenti ha la curiosità di sapere se è stata davvero Simona ad uccidere Pasquino. L'ipotesi che possa essere stato un accidente non è contemplata da alcuno. La filatrice di lana viene condotta da un podestà dallo Stramba e altri amici, i cui soprannomi sono alquanto bizzarri. I nomignoli degli amici di Pasquino - Stramba, l'Atticiato, il Malagevole, Guccio Imbratta – derivano da difetti fisici e morali<sup>37</sup>: la parola rappresenta in maniera icastica la tipologia del personaggio, dandone immediata evidenza. Generalmente i nomi dei villani restano spesso anonimi quando non sono protagonisti e non rappresentano mai uno strumento di connotazione morale.

Tuttavia, gli amici di Pasquino presentano delle prerogative dispregiative: il fatto che siano nominati, che abbiano un'identità abbastanza definita può significare anche – in un certo senso – giudicare ed il giudizio che pende sulle loro teste è oltremodo negativo<sup>38</sup>.

Gli amici del defunto Pasquino sono la personificazione degradata di vizi morali ed intellettuali. Infatti, il soprannome «lo Stramba» potrebbe riferirsi alle capacità mentali limitate, dal momento che il ragazzo si scaglia in modo avventato contro Simona, lanciando delle accuse estremamente gravi, le quali, come sottolineato in precedenza, non sono il frutto di un accorto ragionamento ma di un impeto; il soprannome «Atticiato» invece, il tozzo o tarchiato, potrebbe riferirsi ugualmente alla stupidità e alla villania del personaggio, probabilmente anche ad una fisicità scomposta, generando così – nel lettore – l'immagine di un troglodita. Altro membro del gruppo è il «Malagevole», il cui nomignolo indicherebbe una personalità scontrosa ed intrattabile, vi è inoltre «Guccio Imbratta», già presente nella novella di Frate Cipolla (VI, 10), il cui nome rappresenterebbe il suo aspetto poco curato, quasi primitivo. Come per i dieci novellieri, anche questi personaggi possiedono dei nomi parlanti; sebbene appaiano sullo sfondo come tipi, i loro soprannomi sono specchio delle loro azioni, decisamente determinanti per la sorte della povera filatrice. Il giudice, dinnanzi il quale è portata Simona, cerca di comprendere la situazione che gli viene raccontata. Purtroppo, però, egli non riesce a capire le dinamiche dell'accaduto, né gli sembra chiaro se la filatrice di lana sia coinvolta o se abbia operato volontariamente per avvelenare Pasquino. Vi è un difetto della parola che impedisce la comunicazione tra il rappresentante della legge e coloro che sono coinvolti e non hanno la possibilità di spiegare l'accaduto. Infatti, sebbene gli amici di Pasquino denunciino Simona al podestà, essi non sono credibili agli occhi della legge poiché limitati nel racconto dell'accaduto, data la loro assenza. D'altro canto, anche Simona non risulta chiara nella narrazione dei fatti; pur non essendo colpevole, ella non riesce a dipanare il dubbio sorto al giudice riguardo la sua colpevolezza. Costoro sono esecrabili agli occhi del narratore e quasi non sanno proferire parola: si genera avventatezza o confusione della parola.

<sup>37</sup> Muscetta, *Boccaccio, op. cit.*, 213.

<sup>38</sup> R. Anconetani, *I villani? art. cit.*, 64.

Implicitamente, chi è privo della parola è condannabile. C'è qualcosa di grottesco, una discrepanza tra il contesto comico-realistico dei personaggi e dell'ambientazione e la tragedia che si sviluppa. Simona non è capace di raccontare tutto ciò che è accaduto, ma la colpa non è unicamente del colorato contesto degli amici di Pasquino, bensì anche della stessa fanciulla.

Le sue parole non sono chiare ma confuse, dato che il podestà non è in grado di capire cosa sia successo, neppure dopo aver ascoltato la versione di Simona. La giovane, insomma, sembra essere in balia degli eventi, trasportata dal corso di una situazione inizialmente felice ma che ha assunto i connotati di una tragedia. È un'anti-eroina, non riesce a gestire gli assalti della fortuna cieca che si abbatte su di lei. Simona è una filatrice di lana, vive in contesto popolare, è una proletaria, figlia dell'ambiente in cui vive. I fattori socio-economici incidono sulla figura della giovane, limitandola nel tener testa a situazioni spiacevoli o impedendole di sfoderare la parola come arma per difendersi dalle avversità. Il podestà vuole capire, in fondo, se c'è stata la morte improvvisa di un giovane. È necessario trovare un colpevole, eseguire le normali procedure e ritornare ad uno stato di ordine:

*Fattola adunque senza alcun tumulto colà menare dove ancora il corpo di Pasquino giaceva, gonfiato come una botte, ed egli appresso andatovi, maravigliatosi del morto, lei domandò come stato era. Costei, al cesto della salvia accostatasi ed ogni precedente istoria avendo raccontata, per pienamente dargli ad intendere il caso sopravvenuto, così fece come Pasquino avea fatto, una di quelle foglie di salvia fregatasi a' denti. Le quali cose mentre che per lo Stramba e per l'Atticiato e per gli altri amici e compagni di Pasquino sì come frivole e vane, in presenza del giudice, erano schernite, e con più istanza la sua malvagità accusata, niuna altra cosa per lor domandandosi se non che il fuoco fosse di così fatta malvagità punitore: la cattivella, che dal dolore del perduto amante e dalla paura della domandata pena dallo Stramba ristretta stava, per l'avarsi la salvia fregata a' denti, in quel medesimo accidente cadde che prima caduto era Pasquino, non senza gran maraviglia di quanti eran presenti (IV, 7, 766).*

Ritornano sulla scena del decesso; il giudice osserva il corpo del giovane, ancora gonfio dal veleno. Simona, dunque, cerca ancora una volta spiegare come sono andate realmente le cose, ma ancora una volta elle non è in grado di comunicare in modo chiaro. La fanciulla, in modo diverso rispetto alla convincente Madonna Filippa o alla coraggiosa Ghismunda, non riesce ad esprimersi con chi le sta intorno. Non riesce a gestire, o meglio, a sfruttare il dono della parola per difendere se stessa da un'accusa in primo luogo falsa ed in secondo luogo becera, per la facilità con la quale le è stata addossata. Simona non è stata capace con le parole di sostituire l'esperienza, di riprodurre in modo simbolico gli eventi accaduti, esauendo una delle funzioni principali del linguaggio<sup>39</sup>. Si potrebbe dire che alla giovane è venuto meno il coraggio di parlare. Infatti, a Simona sono concessi ampi momenti per poter parlare e spiegare le esatte dinamiche dell'accaduto: innanzitutto, nel momento in cui lo Stramba comincia ad accusarla; successivamente quando giunge la calca ed infine in presenza del podestà, sia nel suo ufficio, sia sul luogo del decesso. Le occasioni per scagionare la sua persona sono diverse e tutte decisamente sfruttabili per sottolineare con forza la propria innocenza.

Purtroppo, queste sono delle possibilità che sfumano con estrema facilità: non riesce ad articolare un discorso chiaro e lineare che permetta al podestà di decretare la sua innocenza. Infatti, la giovane non deve convincere gli amici di Pasquino, bensì il giudice, giacché è l'unico individuo che ha potere di vita e di morte su di lei, in questo contesto: la condanna è costituita dal rogo. La parola di Simona ha delle potenzialità che non vengono completamente espletate. È una parola mancata, o meglio, incompleta, poiché da sola non riesce non solo a persuadere o convincere il podestà, ma nemmeno a chiarire l'accaduto.

Il punto focale sembra essere l'assenza di lucidità, poiché «sarebbe ozioso supporre che Simona avesse la lingua poco sciolta»<sup>40</sup>. È più probabile che, sulla sua persona, abbiano influito le terribili emozioni e la

<sup>39</sup> F. Bruni, s.v. 'Comunicazione', in *Lessico critico decameroniano*, op. cit., 76.

<sup>40</sup> *Ibid.*

sua inferiorità sociale: un'umile filatrice di lana, sconvolta dalla perdita dell'innamorato, imputata dinnanzi ad un giudice e ad una giuria, costituita dagli amici di Pasquino e dalla calca di persone accorse alle urla dello Stramba. Questo contesto, senza dubbio, non ha favorito la giovane. Madonna Filippa, invece, con grande coraggio ha tenuto testa al suo accusatore – suo marito – e ha sfruttato il momento del suo processo per attirare su di sé le simpatie dell'uditorio, riuscendo a suscitare empatia. Monna Filippa è stata estremamente astuta e probabilmente non necessitava di una grande dose di coraggio per riuscire a diventare la protagonista vincente del suo processo.

Simona, al contrario, perde la facoltà di parola, ricorrendo ad un modo di fare dettato dal bisogno di liberarsi da una situazione così spiacevole: accompagna il suo discorso confusionario ai gesti. Nel momento in cui l'unico strumento che ella possiede per scagionarsi e presentare la propria versione dei fatti viene meno, non resta che imitare ciò che accaduto. Simona riproduce i movimenti di Pasquino: stacca una foglia di salvia e la strofina sui denti. Soltanto attraverso l'esempio riesce a dimostrare, in modo chiaro, la dinamica dell'accaduto.

Si passa, dunque, da un piano puramente linguistico-comunicativo ad un piano comunicativo che si esplica nella gestualità, nella ripetitività dei fatti, che sembra essere anche puerile. La sua immaturità e la sua condizione di inferiorità richiamano un atteggiamento infantile nel senso originario del termine: la mancanza di un uso completo della parola. Il modo di parlare di Simona è confusionario, è inefficiente e dannoso, dal momento che rischia di essere condannata. La parola, che dovrebbe essere sostituto del gesto<sup>41</sup>, non è sufficiente a rendere le azioni; la mimica in questo contesto non serve a rafforzare la parola, bensì a sostituirla totalmente.

La ripetizione del gesto è veritiera, non può essere fraintesa o interpretata in maniera diversa da ciò che si vede. Essa è trasparente e non lascia alcuna possibilità di interpretazioni altre. L'innocenza di Simona è immediatamente verificata, a discapito della vita della donna: dopo aver emulato i gesti di Pasquino per mostrare al giudice cosa fosse successo, ella muore come il suo innamorato. La colpevolezza di Simona, se tale può essere definita, è l'aver emulato in modo estremamente preciso e veritiero le azioni di Pasquino. L'*actio* ha sostituito la parola nel momento in cui l'*elocutio* non è stata sufficientemente efficace nell'esprimere i fatti accaduti. La giovane si sarebbe potuta fermare un momento prima di sfregare la salvia sui denti, ma l'ingenuità e l'emotività scaturita dalla situazione non le hanno permesso di ragionare in maniera lucida, ancora una volta.

*O felici anime, alle quali in un medesimo di addivenne il fervente amore e la mortal vita terminare; e più felici, se insieme ad un medesimo luogo n'andaste; e felicissime, se nell'altra vita s'ama, e voi v'amate come di qua faceste! Ma molto più felice l'anima della Simona innanzi tratto, [...] la cui innocenza non patì la fortuna che sotto la testimonianza cadesse dello Stramba e dell'Atticiato e del Malagevole, forse scardassieri o più vili uomini, più onesta via trovandole, con pari sorte di morte al suo amante, a svilupparsi dalla loro infamia ed a seguitar l'anima tanto da lei amata del suo Pasquino. Il giudice [...] disse: «Mostra che questa salvia sia velenosa, il che della salvia non suole avvenire. Ma acciò che ella alcuno altro offender non possa in simil modo, taglisi infino alle radici e mettasi nel fuoco». [...] la cagione della morte de' due miseri amanti apparve. Era sotto il cesto di quella salvia una botta di maravigliosa grandezza, dal cui venenifero fiato avvisarono quella salvia esser velenosa divenuta. Alla qual botta non avendo alcuno ardire d'appressarsi, fattale dintorno una stipa grandissima, quivi insieme con la salvia l'arsero, e fu finito il processo di messer lo giudice sopra la morte di Pasquin cattivello. Il quale insieme con la sua Simona [...] furono nella chiesa di San Paolo seppelliti, della quale per avventura erano popolani (IV, 7, 766-767)*

In soccorso della giovane filatrice giunge il giudizio della narratrice Emilia, la quale innalza la vicenda dei due giovani innamorati. La fortuna, seppur in punto di morte e subito dopo, in una situazione così disperata, ha ristabilito la verità la giovane, permettendole di salvare il suo onore e di mettere a tacere le malelingue dei suoi accusatori. In un'ultima istanza emerge la verità: nel cespuglio di salvia avvelenata si nasconde un rospo velenoso, causa di tutta questa tragedia. I presenti assistono sgomentati alla morte

<sup>41</sup> *Ibid.*

della giovane, finalmente scagionandola da una falsa accusa che avrebbe comportato una morte molto più dolorosa di quella che le è, infine, sopraggiunta. Il giudice ordina di bruciare l'intero cespuglio e di conseguenza di uccidere il rospo per evitare ulteriori decessi. A Simona e Pasquino viene concessa degna sepoltura. Sono riuniti nella morte, sepolti insieme al pari dei grandi innamorati tragici.

### 3.2 Silere

Dalla macchina perfetta del Decameron emerge, tra le tante, una novella che sembra contenere, come una sintesi, il binomio parola-silenzio, la dicotomia finzione-realtà. Si tratta della novella di Alatiel (II, 7), tra le più lunghe dell'opera, tanto che molti critici l'hanno definita come un «breve romanzo»<sup>42</sup>. Per quasi tutta la narrazione predomina il silenzio, a causa dell'incomunicabilità che esiste tra la sensuale Alatiel e il mondo che la circonda. La giovane è una principessa, figlia del sultano di Babilonia. Il suo status sociale, secondo la logica decameroniana, è garanzia di una dialettica fluida, di una padronanza della parola. Tuttavia, la figlia del sultano, per un lasso di tempo alquanto lungo, è costretta ad adottare il silenzio per comunicare con il mondo esterno.

Questa scelta è dettata e riconfermata di volta in volta dalle peripezie che la giovane si ritrova a vivere: è innanzitutto una decisione scaturita dal fatto che ella non conosce la lingua di chi le sta intorno, giacché il suo itinerario tocca terre sempre diverse; in secondo luogo, è una decisione presa con raziocinio, favorita quasi da un istinto di sopravvivenza in una situazione di pericolo. In questo senso, il suo silenzio non è ribellione o sottomissione: per natura il silenzio non è neutro ed offre più spazio all'interpretazione di quanto non faccia il suono. Il silenzio rappresenta l'unico elemento di comunicazione quando agli interlocutori manca un codice verbale comune. Inoltre, sin dalla rubrica vi è un elemento linguistico che anticipa un uso ambiguo della parola, la cui conseguenza è una manipolazione della realtà. Infatti, essa recita:

*Il soldano di Babilonia ne manda una sua figliuola a marito al re del Garbo, la quale per diversi accidenti in ispatio di quattro anni alle mani di nove uomini perviene in diversi luoghi: ultimamente, restituita al padre per pulcella, ne va al re del Garbo, come prima faceva, per moglie (II, Rubrica, 7).*

Il termine «pulcella» è qui usato per indicare una realtà apparente: allude, infatti, alla verginità della fanciulla, verginità che ella non possiede più, ma che il padre ritiene ancora reale. La vicenda inizia con un evento lieto, con una promessa di matrimonio ed un viaggio per raggiungere lo sposo. Tuttavia, la situazione di potenziale felicità viene messa duramente alla prova e ritardata a causa di una serie di imprevisti che coinvolgono la bellissima Alatiel: la giovane è sfiorata da ben nove uomini<sup>43</sup>, perdendo la sua condizione di donna vergine.

La nave su cui si trova insieme alle sue ancelle e donne di compagnia naufraga e la principessa si ritrova a vivere molteplici avventure, diventando un oggetto da conquistare, senza badare ai mezzi da utilizzare. Passando da uomo a uomo, riesce con l'aiuto di un vecchio familiare del sultano a ritornare a casa.

Con un intricato gioco fra l'essere non vergine e l'apparire tale, la giovane Alatiel riesce ad ingannare suo padre, il sultano, e a sposare il re del Garbo.

Alatiel è una fanciulla incantevole:

*[...] per quello che ciascun che la vedeva dicesse, era la più bella femina che si vedesse in que' tempi nel mondo (II, 7, 399).*

---

<sup>42</sup> M. Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron*, Ravenna 2008, 137.

<sup>43</sup> Come è stato evidenziato da alcuni studiosi, tra cui V. Branca, c'è una discordanza tra il la rubrica e la conclusione della novella: nella rubrica e nell'introduzione pronunciata da Panfilo si dice che Alatiel sia giaciuta con nove uomini; al termine della storia risulta che gli amanti non sono stati nove, bensì otto.

Il nome della giovane fanciulla ha una sfumatura orientale, suggerito sia da *al-* iniziale, che richiama l'articolo arabo, sia dalle origini babilonesi. Osservando attentamente, si può notare come Alatiel in realtà sia l'anagramma di «la lieta» e «designi alla perfezione la protagonista che accoglie in piena letizia [. . .] ogni sventura-ventura erotica»<sup>44</sup>.

Inizialmente, è introdotta come personaggio minore, rispetto al padre che sembrerebbe dalla rubrica essere il protagonista («il soldano di Babilonia ne manda una sua figliuola a marito al re del Garbo»). Ella compare nel discorso solo in funzione di complemento oggetto: «per ciascun che la vedesse»; «d'aveva data per moglie»; «lei fece sopra una nave montare»; «a lui mandandola»; «la raccomandò» (II, 7, 399-400). In seguito al naufragio, in cui è coinvolta, inizia una sorta di sdoppiamento: Alatiel comincia ad esistere come soggetto della propria storia, nonostante per gli uomini che la circondano e la possiedono resti un oggetto capace di portare morte. In una prima fase, Alatiel si realizza solo in rapporto al dolore e alla paura:

*Venuto il giorno chiaro e alquanto la tempesta acchetata, la donna, che quasi mezza morta era, alzò la testa e così debole com'era cominciò a chiamare ora uno e ora un altro della sua famiglia, ma per niente chiamava: i chiamati erano troppo lontani. Per che, non sentendosi rispondere a alcuno né alcuno veggendone, si maravigliò molto e cominciò a avere grandissima paura (II, 7, 400).*

Il primo verbo di cui Alatiel è soggetto è «alzò la testa». Ma subito la realtà le impone di agire per uscire da una situazione che non presenta sbocchi.

*Per gli uomini che la circondano, a cominciare dall'uomo che giunge per primo in suo soccorso, Pericone, ella appare come un oggetto da guardare, come mostrano gli attributi che la qualificano costantemente: veggendola egli oltre a ogni estimazione bellissima, dolente senza modo che lei intender non potea né ella lui e così non poter saper chi fosse, acceso nondimeno della sua bellezza smisuratamente, con atti piacevoli e amorosi s'ingegnò di indurcela a fare senza contenzione i suoi piaceri (II 7, 400).*

Alatiel, con le sue molteplici disavventure, con i continui spostamenti da un luogo all'altro entra progressivamente in contatto con un mondo nel quale è ridotta a strumento di piacere sessuale<sup>45</sup>.

La giovane, quando si ritrova sulle coste di Maiolica, impone alle uniche tre ancelle superstiti di non proferire parola e soprattutto di tacere sulla loro identità:

*[...] comandò che a alcuna persona mai manifestassero chi fossero, salvo se in parte si trovassero dove aiuto manifesto alla lor libertà conoscessero (II, 7, 404).*

Infatti, accolta da Pericone, Alatiel comprende dopo qualche giorno le intenzioni dell'uomo. Pur non capendo la lingua del signore del castello, alla donna appare più che comprensibile il linguaggio del corpo: avverte il desiderio dell'uomo di volerla possedere, «di volerla per moglie, e se per moglie aver non la potesse, di volere avere la sua amistà» (II, 7, 402). La giovane, tuttavia, si rende conto dai costumi e dalle usanze della gente locale di essere in terra cristiana, un luogo in cui non l'avrebbe aiutata l'essere identificata come la figlia del sultano. Le appare chiaro anche di non poter trascurare a lungo l'attrazione di Pericone, poiché un suo rifiuto o una sua ribellione non le avrebbe giovato. Infatti, Alatiel ragiona a lungo sulla situazione in cui si trova, una situazione che la vede inevitabilmente sottoposta all'uomo che le offre ospitalità. Adottare una linea di resistenza costituirebbe una scelta destinata al fallimento. Alatiel si afferma sia come simbolo della fragilità umana, sia come simbolo di resistenza agli eventi, grazie alla sua sensualità.

<sup>44</sup> V. Branca, *Boccaccio medievale*, Milano 2010, 192.

<sup>45</sup> L. Totaro, *Ragioni d'amore*, op. cit., 52.

Con grande lucidità, l'astuta donna si rende conto che l'unica arma di difesa è costituita dall'anonimato: infatti, continuando a nascondere la sua identità, favorita dall'impossibilità di dialogare, per assenza di una lingua comune, e da una volontà personale –, Alatiel può sopravvivere e condurre il gioco. Inoltre, garantisce una maggiore sicurezza e riservatezza riferire alle tre ancelle che avrebbe mantenuto la propria condizione di donna casta:

*[...] sommamente confortandole a conservare la loro castità, affermando sé vere seco proposto che mai di lei se non il suo marito goderebbe. Le sue femine di ciò la commendarono e dissero di servire al lor potere il suo comandamento (II, 7, 404).*

In questo modo, Alatiel si assicura la complicità delle uniche donne che potrebbero mettere in pericolo il suo anonimato, simulando un proposito diverso da quello che successivamente realizza. Inoltre, usa un linguaggio volutamente ambiguo, perché non specifica di che marito si tratti ma sottolinea di voler essere dell'uomo che la possiederà e – in questo caso- Pericone desidera prenderla in moglie.

Con una menzogna, la sensuale principessa si rinchiude in un mutismo che l'accompagnerà per circa quattro anni. Decidendo di adottare la linea del silenzio per sé e le sue ancelle, in realtà la giovane copre una «già decisa e acquiescente offerta dei sensi»<sup>46</sup>.

Per Alatiel è necessario che nessuno racconti ciò che accade con Pericone e con altri uomini, poiché la verginità, o la simulazione della stessa, è funzionale al matrimonio con il re del Garbo: vi è la paura che la merce – il suo corpo –, trovata imperfetta, venga rispedita al mittente<sup>47</sup>. Anche nella «saracina» (II, 7, 400) esiste una forma mentis che richiama il mondo mercantile, sebbene appartenga ad un rango sociale elevato: il suo matrimonio è la stipulazione di un contratto, uno scambio di merci. Il sultano offre, invia la giovane come se fosse una merce, in cambio di una ricchezza e di un prestigio maggiore.

Ella è vista già dal proprio padre come un oggetto da commerciare, motivo per cui agisce in modo da non guastare la mercanzia. I due mercanti che la desiderano pensano di poter acquistare il suo amore, al pari dell'oro o delle spezie che solcano le acque del Mediterraneo:

*[...] convennersi di fare l'acquisto di questo amor comune, quasi Amore così questo dovesse patire come la mercatantía o i guadagni fanno (II, 7, 408).*

Alatiel giace con Pericone, si offre all'uomo «più calda di vino che d'onestà temprata» (II, 7, 405), invitandosi nelle notti successive «non con le parole, chè non sapea fare intendere, ma co' i fatti» (II, 7, 405). Pericone non gode di Alatiel, ma del corpo muto della donna; allo stesso modo ella gode del corpo del castellano, tenendo fede almeno in parte alla promessa fatta alle sue ancelle.

Giacendo con Pericone, Alatiel inaugura una sequenza di amori e di morti, secondo uno schema ripetitivo sempre uguale ma allo stesso tempo diverso, creando una vicenda che potrebbe durare a lungo, per «infilamento», poiché le avventure che la vedono protagonista si susseguono con uno stesso schema: desiderio di possederla-lotta per ottenerla-morte.

La natura entra in gioco e in assenza della parola, un prodotto culturale, a parlare è il corpo di Alatiel, la cui bellezza «maravigliosa» la rende irresistibile nella sua connaturata ed elementare sensualità. Il corpo racconta una verità che la parola tace; usa un linguaggio universalmente valido e comprensibile, unica lingua possibile tra i parlanti di diversi idiomi. Risponde ad un piacere che sente suo, ma anche a delle esigenze che provengono dal contesto che la circonda; si configura come l'unico elemento in grado di determinare la fisionomia della giovane e del suo agire, per cui «l'identità umana soggiace a una sorta di reificazione».

<sup>46</sup> G. Mazzacurati, 'Alatiel ovvero gli alibi del desiderio', in Id., *Forma e ideologia*, Napoli 1974, 50.

<sup>47</sup> M. Lavagetto, *Oltre le usate leggi. Una lettura del Decameron*, Torino 2019, 160.

Anche la mimica gioca un ruolo determinante, presenta un codice che appartiene alla bella saracena. Essa è confacente alla condizione di principessa, poiché le ancelle si rivolgono ad Alatiel con un contegno riguardoso: dall'onore con cui la trattano fanno intendere il suo rango di «gran gentil donna» (II, 7, 403). L'*actio* palesa la natura della donna, rendendo in parte vano il comando impartito precedentemente alle damigelle. Nella fanciulla vi è una silenziosa arrendevolezza, una sorta di complicità con il mondo dei suoi rapitori, che costituiscono l'altra faccia del suo adeguamento ad una realtà che la coinvolge ma che non dipende da lei. Il suo ingresso nel mondo dei sensi la priva della parola, della possibilità di esprimere quello che sta accadendo. L'incapacità linguistica di Alatiel in seguito del naufragio è metafora del naufragio della ragione: il suo linguaggio si rivela inadeguato, poiché entra in un mondo fatto di passioni, di morti; è una dimensione nuova per la quale le sue parole non sono sufficientemente adatte a definire tutto ciò che la vede coinvolta. Resta isolata nel suo mutismo, senza la possibilità di poter chiedere aiuto o invocare compassione, è immersa nella sua solitudine: «sola senza aiuto o consiglio d'alcun» (II, 7, 401). Il silenzio della principessa babilonese è la condizione che permette agli uomini di appropriarsi di lei senza scrupoli, con ogni mezzo, rispondendo in maniera istintiva all'invito che fisicamente è lanciato dalla sua bellezza e interpretato come una totale disponibilità. Il mutismo fa sì che i rapporti erotici diventino la sola forma di comunicazione<sup>48</sup>.

La giovane è molto spesso indicata con il termine «cosa», in relazione alla sua incapacità di comunicare:

*[...] non si potè di ragionar con lei prendere piacer, per ciò che essa poco o niente di quella lingua intendeva, per che ciascun lei sì come maravigliosa cosa guardava* (II, 7, 410).

È considerata come una cosa perché non è possibile dialogare con lei, di conseguenza il desiderio resta allo stato primitivo, non potendo sublimarsi e concretizzarsi attraverso la parola. Il difetto del linguaggio si riversa sui suoi amanti, giacché la parola si dimostra inesistente in quanto non pronunciata e soprattutto perché non può essere ascoltata.

Gli uomini che gravitano intorno alla sua orbita compiono un percorso di degradazione che li conduce ad uno stato primitivo, guidati dal puro istinto di possesso della donna. Infatti, Alatiel vede delinarsi la logica di un discorso in cui ella entra solo in quanto oggetto, ma è un oggetto mortale e terribile. Chiunque la veda, prova l'irresistibile desiderio di conquistarla.

Il bisogno è tale da indurre gli uomini a compiere terribili misfatti: ad esempio, il duca di Atene è oltremodo affascinato dalla bellezza di Alatiel, a tal punto da ordire l'assassinio del «prenze» con il quale la giovane vive. L'uccisione del principe pone le premesse per un conflitto, una nuova guerra di Troia in cui Alatiel ricompre il ruolo della bella Elena<sup>49</sup>, causa della distruzione della città.

La passione ottenebra la ragione, inducendo gli uomini ad agire in modo brutale:

*[...] [Il compagno del duca] lasciando ogni ragione ed ogni giustizia dall'una delle parti, agl'inganni tutto il suo pensier dispose: ed un giorno, secondo l'ordine malvagio da lui preso, [...] messo fu [...] nella camera del prenze chetamente. [...] chetamente n'andò per la camera infino alla finestra, e quivi con un coltello fedito il prenze per le reni, infino dall'altra parte il passò, e prestamente presolo, dalla finestra il gittò fuori. [...] [il duca] con le mani ancor sanguinose allato le si coricò e con lei tutta sonnacciosa, e credente che il prenze fosse, si giacque* (II, 7, 411).

Alatiel giace con il duca di Atene credendo che sia il principe di Morea, ancora immersa nel sonno, come dimostrazione della sua totale passività nei confronti di ciò che le succede. Non può non adattarsi alla volontà di chi riesce a possederla. Anche Pericone, in precedenza, viene brutalmente assassinato dal proprio fratello, Marato, il quale si macchia del delitto più efferato, ossia il fratricidio:

---

<sup>48</sup> C. Segre, 'Comicità strutturale nella novella di Alatiel', in Id., *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino 1974, 152.

<sup>49</sup> G. Bàrberi Squarotti, *Il potere, op. cit.*, 77.



[...] *[Marato] aperto a' suoi compagni, lá dove Pericon con la donna dormiva n'andarono, e quella aperta, Pericone dormente uccisano* (II, 7, 405).

Il fascino che emana la vista della splendida saracina è così annebbiante da impedire agli uomini di ragionare, i quali distruggono persino i legami familiari pur di entrare in possesso di Alatiel. Sembra, dunque, che dinnanzi al seducente corpo di lei, nient'altro abbia importanza. Tutti si innamorano di lei, colpiti da «segni che non partono da alcuna apparente o reale iniziativa»<sup>50</sup> di Alatiel. Esiste tra gli uomini che sono storditi dal suo fascino una comunicazione che si configura come un insieme di tradimenti, di inganni, di misfatti, in virtù di un desiderio di possesso, movente delle azioni maschili; gli amanti si intendono soltanto per tessere trame malvagie, omicidi.

Il loro comportamento si inserisce in una dimensione violenta, animalesca; operano secondo un codice logico-comportamentale che richiama l'agire più primitivo e infimo, guidati dall'odore del sangue e dal profumo di una bellissima donna. Come un oggetto, di volta in volta Alatiel si consola con chi le è vicino e le può dare una qualche protezione, acquistandola con la sola ricchezza che possiede e che gli altri desiderano:

*Marato col santo cresci che Dio ci die' la cominciò per s' fatta maniera a consolare, che ella, già con lui dimesticatasi, Pericone dimenticato avea; e già le pareva star bene quando la fortuna l'apparecchiò nuova tristizia, quasi non contenta delle passate [...]* (II, 7, 406).

Marato esiste in funzione del «santo cresci», una perifrasi che indica il suo sesso, dunque nient'altro che corpo per consolare una persona ridotta a corpo, che solo con il corpo separa pianto e riso, vita e morte. Con una crescente consapevolezza, la principessa usa il suo corpo per ottenere piacere, l'unico fine al quale può tendere. Infatti, non si avvale della sua sensualità per ottenere ricchezza, potere ma per godere di un piacere fisico, di una consolazione che si può ottenere restando passivi, inermi<sup>51</sup>. In tal senso, si contrappone al mondo maschile che verte sul primato dell'azione: mentre la passività si addice al mondo femminile, per Alatiel come per Lisabetta (IV, 5), l'agire diventa la connotazione principale dell'universo maschile, com'è accaduto anche per i fratelli di Lisabetta, i quali dominano e si esprimono attraverso l'azione. Gli amanti devono escogitare piani per sottrarla ad altri, devono uccidere, ingannare ed in ultima istanza possederla. La loro è una dimensione dinamica, in negativo sì, ma pur sempre in movimento, contrapposta alla staticità femminile.

Alatiel rappresenta un «personaggio sovraumano»<sup>52</sup>: il suo mutismo indica l'isolamento dagli individui mortali. In virtù del suo essere un'entità superiore, i rapporti che vengono consumati con la donna sono silenziosi, poiché non esiste «un linguaggio normativo»<sup>53</sup> che regoli il dialogo tra uomo e divinità, tra essere mortale e creatura ultraterrena.

Nella donna tutto appare smisurato ed eccessivo, la sua bellezza è magnifica al punto tale poter essere descritta solo in termini superlativi: «smisuratamente», «ardentissimamente» (II, 7, 406-407). Di conseguenza, tutto ciò che Alatiel tocca diventa altrettanto superlativo, persino le morti dei suoi amanti. Queste ultime si configurano come simboli di una morte necessaria, un sacrificio, un martirio di fede. Gli amanti si immolano per la divina Alatiel, consacrandola come una «sacerdotessa di Ero»<sup>54</sup>.

---

<sup>50</sup> G. Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo*, Firenze 1996, 74.

<sup>51</sup> G. Bàrberi Squarotti, *Il potere*, op. cit., 80.

<sup>52</sup> G. Almansi, *L'estetica dell'osceno*, Torino 1974, 89.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.*

Nell'atto della morte, gli amanti elevano il bisogno sessuale ad amore sacrale. Dopo aver avuto esperienza della divinità, dopo aver conseguito un'estasi erotica, gli uomini sono destinati a sparire con la morte, vera o metaforica. Anche Alatiel si macchia del sangue versato nel nome della sua bellezza, non solo in quanto oggetto di desiderio e motivo di scontro, ma anche perché condanna all'oblio gli amanti che la circondano. Dopo il loro sacrificio, ella si consola con un nuovo amante, dimenticando chi l'aveva preceduto.

La rapida consolazione è simbolo dell'indifferenza che prova verso di loro, poiché si adegua ai loro piaceri soltanto per goderne dei vantaggi. La giovane non conserva alcuna memoria di loro, provocando la più terribile delle morti: il buio della memoria. La parola viene ripristinata dopo molte morti e disavventure: Alatiel è affidata dal suo ultimo amante, Osbech, alla custodia di un fedele servitore, Antioco. Tra Antioco ed Alatiel scoppia una scintilla, il familiare non è immune al fascino della donna che costudisce:

*Antioco [...] veggendola così bella, [...] di lei s'innamorò: e sappiendo la lingua di lei; il che molto a grado l'era, sì come a colei alla quale parecchi anni a guisa quasi di sorda e di mutola era convenuta vivere, per lo non aver persona inteso, né essa essere stata intesa da persona; da amore incitato, cominciò seco tanta familiarità a pigliare in pochi dì, che non dopo molto, non avendo riguardo al signor loro che in arme ed in guerra era, fecero la dimestichezza non solamente amichevole, ma amorosa divenire, l'un dell'altro pigliando sotto le lenzuola maraviglioso piacere [II, 7, 419-420].*

Antioco, a differenza degli altri amanti, non è più tanto giovane e, soprattutto, comprende la lingua di Alatiel. Dopo essere stata rinchiusa per anni in una bolla di silenzio, finalmente la saracina esce dalla condizione di oggetto impermeabile alla comunicazione e può ritornare a parlare, a comunicare in modo diverso con il mondo esterno. La condivisione del comune idioma rende più affiatato ed intimo il piacere: per la prima volta, Alatiel sembra essere consenziente e il rapporto erotico è consapevolmente corrisposto. Solo con la riaffermazione della parola il piacere diventa finalmente «maraviglioso».

Dall'incontro con Antioco ha inizio l'ultima fase della parabola di Alatiel: la giovane, dopo essere partita con l'ultimo dei suoi amanti, giunge a Baffa dove incontra un vecchio servitore del sultano, Antigono.

*[...] a Baffa venne per alcuna sua bisogna un gentile uomo il cui nome era Antigono, la cui età era grande ma il senno maggiore, [...] il quale, passando un giorno davanti alla casa dove la bella donna dimorava, [...] gli venne per ventura ad una finestra della casa di lei questa donna [...] la quale lungamente trastullo della fortuna era stata, appressandosi il termine nel quale i suoi mali dovevano aver fine, come ella Antigono vide, così si ricordò di lui in Alessandria [...] subita speranza prendendo di dover potere ancora nello stato real ritornare per lo colui consiglio [...] si fece chiamare Antigono. Il quale a lei venuto ella vergognosamente domandò se egli Antigono di Famagosta fosse, sì come ella credeva. Antigono rispose del sì (II, 7, 422).*

Antigono è un uomo anziano e saggio: è necessario sottolineare l'età del personaggio, poiché essa non difende dalle follie amorose. A qualunque età è possibile cadere nel vortice della passione. Alatiel, con Antigono, comincia progressivamente a recuperare la sua aura virginale, «ella vergognosamente domandò», riprende padronanza di se stessa. La donna prova fiducia nei riguardi del servitore paterno, motivo per cui comincia a raccontare la sua vicenda.

La parola si scioglie così nelle sue parole: è la sola ed unica volta in cui Alatiel darà la versione veritiera delle sue vicissitudini. Antigono riconosce l'astuzia di Alatiel, il suo aver taciuto la propria identità: Madonna, non vi sconsolate prima che vi bisogni; se vi piace, narratemi i vostri accidenti e che vita sia stata la vostra: per avventura l'opera potrà essere andata in modo, che noi ci troveremo, con l'aiuto di Dio, buon compenso. (II, 7, 424) Manca il riconoscimento della donna come figlia del sultano, la sua integrità e la sua reputazione non sono state messe a repentaglio, poiché nessuno ha conosciuto le sventure di Alatiel o la sua identità. Antigono le dà l'occasione di riappropriarsi e (costruire della sua verità) e della parola: finalmente la giovane può vincere il mondo dell'azione.

Nel mondo maschile la parola può contrastare i fatti, o meglio, plasmare gli avvenimenti poiché «prenderanno le parole per fatti, perché per loro altro non esiste che l'azione, altro non può darsi che l'evento»<sup>55</sup>. Antigono istruisce la fanciulla, ricondotta dal sultano, affinché pronunci una versione della storia edulcorata, epurata da eventi compromettenti per una donna. Attraverso una parola altra, che non proviene dalla donna, bensì da un uomo, la donna acquista la sua purezza:

*«Padre mio, forse il ventesimo giorno dopo la mia partita da voi, per fiera tempesta la nostra nave, sdruscita, percosse a certe piagge [...] vicine d'un luogo chiamato Aguamorta, [...], mi ricorda che, venuto il giorno ed io quasi di morte a vita risurgendo, [...] io con due delle mie femine prima sopra il lito poste fummo, ed incontanente da' giovani prese, chi qua con una e chi là con un'altra cominciarono a fuggire. [...] ma avendo me contrastante due giovani presa e per le trecce tirandomi, [...] avvenne che, passando costoro che mi tiravano una strada per entrare in un grandissimo bosco, quattro uomini in quella ora di quindi passavano a cavallo, li quali come quegli che mi tiravano videro, così lasciati, prestamente presero a fuggire. Li quattro uomini, li quali nel sembiante assai autorevoli mi parevano, [...] mi domandarono, ed io dissi molto, ma né da loro fui intesa né io loro intesi. Essi, [...] mi menarono ad un monistero di donne secondo la lor legge religiose, e quivi, che che essi dicessero, io fui da tutte benignissimamente ricevuta ed onorata sempre, e con gran divozione con loro insieme ho poi servito a san Cresci-in-Valcava, a cui le femine di quel paese voglion molto bene. Ma poi che per alquanto tempo con loro dimorata fui, [...] temendo, se il vero dicessi, non fossi da lor cacciata sì come nemica della lor legge, risposi che io era figliuola d'un gran gentile uomo di Cipri [...] e domandata dalla maggiore di quelle donne, se in Cipri tornare me ne volessi [...]. Venuti quivi certi buoni uomini di Francia con le loro donne, de' quali alcun parente v'era della badessa [...] a loro mi raccomandò, e pregògli che in Cipri a mio padre mi dovessero presentare. [...] dopo più giorni pervenimmo a Baffa: e quivi veggendomi pervenire, [...] sopra il lito Antigono in quella ora che noi a Baffa smontavamo; il quale io prestamente chiamai, ed in nostra lingua, per non essere da' gentili uomini né dalle donne intesa, gli dissi che come figliuola mi ricevesse. Egli prestamente m'intese [...]. Se altro a dir ci resta, Antigono, che molte volte da me ha questa mia fortuna udita, il racconti (II, 7, 425-428)*

Alatiel racconta tutto al padre, omettendo quelle informazioni che possono compromettere il suo status di «pulcella» (II, 7, Rubrica). Il suo lungo racconto rovescia il senso delle sue peripezie, edificando, invece, un'altra verità, una nuova novella. L'unico punto di contatto tra la realtà e la «letteratura», creata da Antigono e recitata da Alatiel, è il «San Cresci in Valcava a cui le femmine vogliono molto bene» (II, 7, 427), metafora oscena nota soltanto ai due. L'allusione al San Cresci è «l'estrema conseguenza»<sup>56</sup> del gioco della lingua che coinvolge la donna e i suoi amanti.

Il racconto di Alatiel è esemplare, richiama le agiografie dei santi, sebbene sia una loro parodia. Gioca con la realtà, la rimescola e la plasma a favore del suo ruolo di donna e principessa casta. Se assenza della parola genera una situazione caotica, l'ordine è ristabilito dal ripristino. nonché da Antigono che conferma la vicenda della giovane. L'uomo è l'unico «intellettuale cortigiano», capace «per specifica funzione» di rovesciare la realtà, di trasfigurarla in un codice «eufemistico, metaforicamente allusivo, formalmente edificante, trasfigurando in pregio ogni degradazione»<sup>57</sup>.

Rappresenta il letterato che grazie all'ordine della parola riesce a sublimare e ad addomesticare il disordine della realtà, la parte distruttiva dell'eros. Antigono allora, al soldano rivolto, disse:

*«Signor mio, sì come ella m'ha più volte detto e come quegli gentili uomini con li quali venne mi dissero, v'ha raccontato; solamente una parte v'ha lasciata a dire, la quale io estimo che, per ciò che bene non istà a lei di dirlo, l'abbia fatto: e questo è, quanto quegli gentili uomini e donne con li quali venne dicessero dell'onesta vita la quale con le religiose donne aveva tenuta e della sua virtù e de' suoi laudevoli costumi, e delle lagrime e del pianto che fecero e le donne e gli uomini quando, a me restituitola, si partiron da lei. Delle quali cose se io volessi appien dire ciò che essi mi dissero, non che il presente giorno, ma la seguente notte non ci basterebbe: tanto solamente averne detto voglio che basti, che, secondo che le loro parole mostravano e quello ancora*

<sup>55</sup> G. Bàrberi Squarotti, *Il potere*, op. cit., 89.

<sup>56</sup> *Ibid.*, 93.

<sup>57</sup> G. Mazzacurati, 'Alatiel' art. cit., 59.

*che io n'ho potuto vedere, voi vi potete vantare d'avere la più bella figliuola e la più onesta e la più valorosa che altro signore che oggi corona porti»* (II, 7, 428-429).

Le parole di Alatiel vengono confermate dall'anziano uomo, utilizzando una retorica patetica, molto elaborata ed affabulatoria. Presenta una vicenda in cui la donna è circondata da «uomini gentili e donne», il che stride con il comportamento rude degli uomini che lottano tra loro per possederla. Antigono mira a debellare ogni dubbio sull'onestà, le virtù e i comportamenti lodevoli di Alatiel.

La realtà viene vinta nel momento in cui, finalmente, si compiono le nozze tra il re del Garbo e la principessa babilonese. Alatiel vince, in maniera definitiva, la natura. La presunta virtù di Alatiel viene immortalata ed esemplifica nel proverbio conclusivo:

*Bocca baciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna* (II, 7, 430).

La chiosa conclusiva è maliziosamente allusiva alla vicenda: la bocca allude all'organo sessuale femminile, dunque, seppur baciata la «bocca» non perde il proprio valore o la propria virtù. Nella mitologia, la luna era il simbolo di Diana, la dea della verginità, il che contrasta con la figura di Alatiel, per niente casta. Inoltre, il proverbio si riferisce anche al rinnovarsi ciclico della luna, l'alternanza tra buio e luce, «contaminazione e purezza»<sup>58</sup> ed Alatiel alterna le due facce come la luna. Il silenzio di Alatiel si è connotato come elemento di difesa del proprio onore e della sua identità. È un silenzio che si è reso necessario per fronteggiare le molteplici avversità incontrate sul suo percorso.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*