

Carte d'identità letterarie dei narratori decameroniani

Igor Candido

Pubblicato: 24 gennaio 2021

Abstract

The essay aims to reconstruct the inner story of the *Decameron's* storytellers, whose literary identities for the first time come to light with clear outlines. Moving from some textual elements, it is possible to outline precisely family links and love affairs among the storytellers. Boccaccio provides the reader only with a few clues, which are nonetheless enough to outline the profiles of the ten storytellers. Special attention will be devoted to the Introduction to Day I and the ballads that conclude each day, but also to Boccaccio's narrative works that precede the *Decameron*, namely the *Filocolo*, *Filostrato*, *Teseida*, *Comedia delle ninfe*, *Elegia di MF*. Reconstructing the inner story of the ten storytellers does not only allow to identify a new paradigm to read the novellas from the point of view of who tell them, but also to reinterpret the entire work as the narrative ending point of all of Boccaccio's former production. Such an approach demonstrates once more how the frame story of the ten storytellers is most likely Boccaccio's most complex narrative invention.

Il saggio mira a ricostruire la storia interna dei novellatori decameroniani, le cui identità letterarie vengono per la prima volta alla luce con contorni nitidi. A partire da alcuni dati testuali è possibile infatti delineare con precisione le relazioni amorose e familiari che legano i personaggi del *Decameron*. Boccaccio fornisce al lettore soltanto alcuni elementi che sono però sufficienti per arrivare a tracciare i profili dei dieci novellatori. Particolare attenzione è rivolta all'Introduzione alla Prima giornata e alle ballate che concludono le diverse giornate, ma anche alle opere che precedono il *Decameron* e segnatamente *Filocolo*, *Filostrato*, *Teseida*, *Comedia delle ninfe*, *Elegia di MF*. Ricostruire la storia interna dei novellatori non consente soltanto di identificare un paradigma nuovo per leggere le novelle dal punto di vista di chi le racconta, ma anche di reinterpretare l'opera come punto di arrivo narrativo di tutta la precedente produzione di Boccaccio. Questo approccio dimostra ancora una volta quanto la storia portante dei dieci novellatori sia con ogni probabilità la più complessa invenzione narrativa del Certaldese.

Parole chiave: Boccaccio; «Decameron»; novellatori; cornice; ballate.

Igor Candido: Trinity College Dublin, The University of Dublin

✉ candidoi@tcd.ie

È Lecturer al Trinity College Dublin. Ha insegnato in Italia, Stati Uniti, Germania, Irlanda e scritto su Dante, Petrarca, Boccaccio, Poliziano, Emerson e Longfellow. Ha curato l'edizione critica della *Vita Nuova* di Dante nella traduzione di R.W. Emerson (Aragno, 2012) ed è autore di una monografia su Boccaccio lettore e imitatore di Apuleio (Longo, 2014), nonché di diversi articoli sulla letteratura italiana medievale e rinascimentale.

Copyright © 2021 Igor Candido

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

La nascita alla letteratura dei personaggi decameroniani potrebbe assomigliare a quella di tanti altri *homines ficti* che popolano i romanzi antichi e moderni.¹ Eppure, sin da quel martedì mattina nella chiesa di Santa Maria Novella, la loro esistenza è segnata dal massimo grado di realtà concesso all'arte narrativa, ossia quel racconto veritiero ascoltato «da persona degna di fede» (I *Intr.* 49).² Sulla scorta di questa indicazione, tra l'ultimo ventennio dell'Ottocento e il primo del Novecento la critica ha cercato di attribuire precisi lineamenti storici ai dieci novellatori della brigata, non immaginando che il confine artistico tracciato da Boccaccio tra le persone e le maschere fosse così difeso da rimanere invalicabile.³ Trascurata è stata invece la storia interna di queste maschere, l'ipotesi di esistenza di *personae* che ambiscono a un livello ontologico intermedio nell'architettura dell'opera, a metà strada tra l'autore e i personaggi delle novelle.⁴ Ma di che storia si tratta esattamente? È una domanda che chi ha acquisito familiarità con il testo decameroniano si è probabilmente posto più di una volta. Nelle pagine che seguono cercherò di delineare i principali nodi di questa storia interna dei narratori decameroniani, come si sviluppa nella cosiddetta cornice ovvero novella portante, senza l'ambizione di esaurirne lo studio, ma per fornire acquisizioni critiche preliminari che serviranno all'intelligenza del rapporto che lega i narratori alle proprie novelle.

La nostra storia comincia in un imprecisato martedì mattina dell'anno milletrecentoquarantotto nella chiesa di Santa Maria Novella. Sono questi il giorno e il luogo in cui si ritrovano

[49] [...] sette giovani donne tutte l'una all'altra o per amicitia o per vicinanza o per parentado congiunte, delle quali niuna il venti e ottesimo anno passato avea né era minor di diciotto, savia ciascuna e di sangue nobile e bella di forma e ornata di costumi e di leggiadra onestà. [50] Li nomi delle quali io in propria forma racconterei, se giusta cagione da dirlo non mi togliesse, la quale è questa: che io non voglio che per le raccontate cose da lo-

¹ Sulla teoria del personaggio romanzesco, si legga il bellissimo saggio di G. Ficara, *Homo fictus: da Renzo a Palomar*, in *Stile Novecento*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 15-36.

² Per il testo del *Decameron* si rimanda, senza ulteriore riferimento, all'edizione a cura di M. Fiorilla in G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2013.

³ Luigi Russo (*Lecture critiche del Decameron*, Roma-Bari, Laterza, 1977³, p. 21) ha scritto bene: «Il procedimento del Boccaccio è analogo a quello del Manzoni. Anche il Manzoni attribuisce alla prudenza e alla discrezione dell'anonimo il suo silenzio sul vero essere storico di certi personaggi, mentre si tratta di elementari esigenze d'arte».

⁴ I principali tentativi di analisi dei caratteri dei narratori decameroniani si devono a G. Billanovich, *Restauri boccacceschi*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1947, pp. 81-163; C. Muscetta, *Boccaccio*, Bari, Laterza, 1972, pp. 161-165; V. Branca, nel commento a G. Boccaccio, *Decameron*, Torino, Einaudi, 1980, p. 31, nota 1 (con bibliografia pregressa); Id., *Boccaccio medievale e nuovi studi sul «Decameron»*, Firenze, Sansoni, 1996 [1^a ed. 1956], pp. 31-44, 191-249; L. Sasso, *L'interpretatio nominis in Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio», XII, 1980, pp. 129-174; T. Barolini, *The Wheel of the Decameron*, «Romance Philology», XXXVI, 1983, pp. 521-539; E. Grimaldi, *Il privilegio di Dioneo. L'eccezione e la regola nel sistema Decameron*, Roma, Esi, 1987; M. Picone, *Autore/narratori*, in R. Bragantini, P.M. Forni (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 34-59 (soprattutto pp. 50-59); G. Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di M. Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996; R. Hollander, *The Struggle for Control among the Novellatori of the «Decameron» and the Reason for Their Return to Florence*, «Studi sul Boccaccio», XXXIX, 2011, pp. 243-314; M. Lavagetto, *Oltre le usate leggi. Una lettura del «Decameron»*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 85-87. Questi lavori, tuttavia, si occupano della questione in modo non sistematico, prestando attenzione piuttosto al significato allusivo dei nomi dei novellatori che alle relazioni che legano gli uni alle altre; come se lo studio delle relazioni non potesse di per sé fornire un'importante chiave di lettura dell'opera.

ro, che seguono, e per l'ascoltare nel tempo avvenire alcuna di loro possa prender vergogna, essendo oggi alquanto ristrette le leggi al piacere che allora, per le cagioni di sopra mostrate, erano non che alla loro età ma a troppo più matura larghissime; né ancora dar materia agl'invidiosi, presti a mordere ogni laudevole vita, di diminuire in niuno atto l'onestà delle valorose donne con isconci parlari. [51] E però, acciò che quello che ciascuna dicesse senza confusione si possa comprendere appresso, per nomi alle qualità di ciascuna convenienti o in tutto o in parte intendo di nominarle: delle quali la prima, e quella che di più età era, Pampinea chiameremo e la seconda Fiammetta, Filomena la terza e la quarta Emilia, e appresso Lauretta diremo alla quinta e alla sesta Neifile, e l'ultima Elissa non senza cagion nomineremo. [1 *Intr.* 49-51]

Nel creare i suoi personaggi femminili, cui affida l'intero progetto decameroniano,⁵ Boccaccio sceglie delle donne nobili, sagge, belle e di bei costumi, la cui età è compresa tra i ventotto e i diciotto anni e che sono legate da vincoli di parentela, amicizia o semplice vicinanza. Che siano donne reali o meno, Boccaccio sostituisce i loro nomi con *senhal* allusivi alle qualità di ognuna di esse, lanciando così la sua sfida all'intelligenza del lettore. La prima informazione che possiamo trarre dalla lettera del testo è che le narratrici sono elencate in ordine di età decrescente, dalla più matura, Pampinea, che ha pertanto ventotto anni,⁶ alla più giovane, Elissa, che ne ha soltanto diciotto; le rimanenti hanno di conseguenza un'età imprecisata che si colloca entro questi due estremi cronologici. L'indicazione di un lasso di tempo di dieci anni tra Pampinea ed Elissa ha una sua precisa funzione narrativa che si chiarirà successivamente. Per ora sarà sufficiente osservare che è la più matura delle narratrici, Pampinea, a prendere la parola per prima avanzando il progetto di fuga delle donne dalla città appestata. Come ho mostrato in altra sede, all'elogio della ragione naturale, e dunque dell'indipendenza femminile, da parte di Pampinea seguono gli interventi correttivi di Filomena ed Elissa, che rispettivamente indicano la necessità della compagnia maschile e della libera scelta di tale compagnia da parte delle donne. Nella costruzione di questo primo e centrale dibattito, la fonte (Ef. 5, 22-23), spesso indicata nei commenti, è a mio avviso presupposta ma corretta, quasi rovesciata dalla lettura tomistica dei canonici luoghi paolini relativi alla relazione uomo-donna (*Summa theol.* I, *quaestio* 92, art. 3). La correzione tomistica della *quaestio de productione mulieris* mette uomo e donna sullo stesso piano: Eva è stata creata dalla costola di Adamo, non dalla sua testa né dai suoi piedi; non gli è dunque né superiore né inferiore, ma pari. Boccaccio può così trasformare la dottrina tomistica nell'epifania-creazione dei tre liberali giovani che compaiono subito dopo sulla scena. Il classico rovesciamento del punto di vista caro a Boccaccio, che sarà sancito definitivamente da Dioneo una volta che la brigata sarà giunta a destinazione: «Donne, il vostro senno più che il nostro avvedimento ci ha qui guidati» (1 *Intr.* 92).⁷

Ma prestiamo ora attenzione alla presentazione dei tre giovani narratori:

⁵ Francesco Bausi (*Leggere il Decameron*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 10) ipotizza inoltre che all'origine nella cornice decameroniana agisse una brigata soltanto femminile.

⁶ In un recente articolo, Victoria Kirkham (*Why is Pampinea 28? Pythagoras meets Aquinas in the «Decameron»*, «Bibliotheca Dantesca», III, 2020, pp. 26-70) spiega l'età di Pampinea, allegoria della prudenza, alla luce della cultura medievale di Boccaccio. Secondo la studiosa, le sette donne alluderebbero alle virtù cardinali, mentre i tre uomini alle tre parti dell'anima: quella razionale (Panfilo), quella irascibile (Filostrato), quella concupiscibile (Dioneo).

⁷ Per una discussione approfondita, mi permetto di rimandare al mio saggio *Ovidio e il pubblico del Decameron*, Atti del Convegno «Umana cosa» (Torino, 12-14 dicembre 2013), «Levia Gravia», XV-XVI, 2013-2014, pp. 1-15: 11-14.

[78] Mentre tralle donne erano così fatti ragionamenti, e ecco entrar nella chiesa tre giovani, non per ciò tanto che meno di venticinque anni fosse l'età di colui che più giovane era di loro. Ne' quali né perversità di tempo né perdita d'amici o di parenti né paura di se medesimi avea potuto amor non che spegnere ma raffreddare. [79] De' quali l'uno era chiamato Panfilo e Filostrato il secondo e l'ultimo Dioneo, assai piacevole e costumato ciascuno: e andavan cercando per loro somma consolazione, in tanta turbazione di cose, di vedere le lor donne, le quali per ventura tutte e tre erano tralle predette sette, come che dell'altre alcune ne fossero congiunte parenti d'alcuni di loro [1 *Intr.* 78-79].

Come nel caso dei personaggi femminili, anche quelli maschili sono presentati in ordine di età decrescente e l'ultimo e più giovane, Dioneo, ha venticinque anni. Nulla sappiamo dell'età degli altri due, ma intuiamo che deve essere superiore secondo proporzione, per cui Filostrato ha più di venticinque anni e Panfilo più degli anni di Filostrato. Boccaccio ci dice poi che le donne amate dai tre giovani sono tra le sette radunate a Santa Maria Novella e che alcune delle altre donne, quindi alcune tra le quattro rimanenti, hanno legami di parentela con alcuni dei giovani. Considerato che Boccaccio limita la parentela ad alcuni dei giovani uomini (alcuni tra tre non può essere né tre né uno, ma necessariamente due), dovremo tenere per fermo che due dei giovani sono congiunti da parentela con due delle donne tra le quattro che non sono amate. In altre parole: tre sono le donne amate, mentre tra le altre quattro due sono parenti di due dei giovani uomini.

Procediamo nella lettura del testo:

[80] Né prima esse agli occhi corsero di costoro, che costoro furono da esse veduti; per che Pampinea allor cominciò sorridendo: "Ecco che la fortuna a' nostri cominciamenti è favorevole, e hacci davanti posti discreti giovani e valorosi, li quali volentieri e guida e servidor ne saranno, se di prendergli a questo officio non schifere-mo". | [81] Neifile allora, tutta nel viso divenuta per vergogna vermiglia per ciò che l'una era di quelle che dall'un de' giovani era amata, disse: "Pampinea, per Dio, guarda ciò che tu dichi. [82] Io conosco assai apertamente niuna altra cosa che tutta buona dir potersi di qualunque s'è l'uno di costoro, e credogli a troppo maggior cosa che questa non è sufficienti; e similmente avviso loro buona compagnia e onesta dover tenere non che a noi ma a molto più belle e più care che noi non siamo. [83] Ma, per ciò che assai manifesta cosa è loro essere d'alcune che qui ne sono innamorati, temo che infamia e riprensione, senza nostra colpa o di loro, non ce ne segua se gli meniamo". | [84] Disse allora Filomena: "Questo non monta niente; là dove io onestamente viva né mi rimorda d'alcuna cosa la coscienza, parli chi vuole in contrario: Idio e la verità l'arme per me prenderanno. [85] Ora, fossero essi pur già disposti a venire, ché veramente, come Pampinea disse, potremmo dire la fortuna essere alla nostra andata favoreggiante". | [86] L'altre, udendo costei così fattamente parlare, non solamente si tacquero ma con consentimento concordé tutte dissero che essi fosser chiamati e lor si dicesse la loro intenzione e pregassero che dovesse loro piacere in così fatta andata lor tener compagnia. [87] Per che senza più parole Pampinea, levatasi in piè, la quale a alcun di loro per consanguinità era congiunta, verso loro che fermi stavano a riguardarle si fece e, con lieto viso salutatigli, loro la lor disposizione fé manifesta e pregogli per parte di tutte che con puro e fratellvole animo a tener lor compagnia si dovessero disporre. [1 *Intr.* 80-87].

L'accoglienza riservata da Pampinea ai tre giovani offre una conferma a quello che si postulava in precedenza, ossia che gli uomini saranno, nello spirito della dottrina tomistica, sia guida sia servitori delle donne, se queste li eleggeranno a compagni di viaggio. Ma alla risoluta proposta di Pampinea di accoglierli nella brigata, Boccaccio inscena la reazione imbarazzata di Neifile che si oppone all'allargamento della brigata alla componente maschile per scrupoli morali, perché «l'una era di quelle che dall'un de' giovani era amata». Boccaccio non rivela però chi sia il suo amante, né chi siano le altre due donne che sono amate. Una di queste ultime può aggiungersi al novero senza esitazione: è Filomena, che reagendo alla protesta di Neifile

mostra implicitamente di dividerne la condizione di amata, mentre del tutto diverso è il suo atteggiamento: ciò che solo conta per lei è la sua buona coscienza, non quello che gli altri diranno. E Pampinea? Le sue parole di accoglienza devono probabilmente comunicare al lettore la dimestichezza che la donna ha con i tre giovani, anticipando quanto Boccaccio dirà poco più tardi, cioè che la donna «a alcun di loro per consanguinità era congiunta». Pampinea, allora, è parente di uno dei giovani, il che automaticamente la esclude dalla triade delle donne amate: lei appartiene cioè alla schiera dell'altre quattro, nessuna delle quali è amata da uno dei tre giovani e tra le quali ci sono due congiunte parenti di due di questi. Ora, il lettore attento ricorderà quello che Pampinea aveva confessato alle compagne per convincerle a intraprendere la fuga nel contado: «E se alle nostre case torniamo, non so se a voi così come a me adiviene: io, di molta famiglia, niuna altra persona in quella se non la mia fante trovando, impaurisco e quasi tutti i capelli addosso mi sento arricciare, e parmi, dovunque io vado o dimoro per quella, l'ombre di coloro che sono trapassati vedere [...]» (1 *Intr.* 59). Il passo in realtà non è in contraddizione con l'idea che Pampinea abbia un fratello ancora vivo; ciò si può spiegare soltanto con il fatto che quest'ultimo ha abbandonato la casa paterna e che i due si ritrovano proprio ora nella chiesa di Santa Maria Novella. Che fino a questo fortunato incontro la donna non conosca il destino del fratello, morte o fuga, è chiarito verso il finale della sua perorazione: «E qui d'altra parte, se io ben veggio, noi non abbandoniam persona, anzi ne possiamo con verità dire molto più tosto abbandonate: per ciò che i nostri, o morendo o da morte fuggendo, quasi non fossimo loro, sole in tanta afflizione n'hanno lasciate» (1 *Intr.* 69).

La seconda parte dell'Introduzione alla Prima giornata (§§ 49-115) ha il compito di presentare i personaggi della brigata, ma anche, sotto traccia, quello di fornire le informazioni che guidino il lettore alla scoperta delle altre relazioni tra i narratori della brigata. Per portare alla luce il sistema completo delle corrispondenze, dovremo cercare i dati mancanti nei successivi episodi della cornice e soprattutto nel testo delle ballate cantate a turno da ognuno dei novellatori a conclusione delle singole giornate. Tra i tasselli mancanti, il principale è certamente l'identità della terza delle donne amate. Teniamo per fermi i dati forniti da Boccaccio: Neifile è una di esse, Pampinea no. Nel novero delle amate, come abbiamo visto, rientra probabilmente anche Filomena; nel suo caso, tuttavia, il silenzio dell'autore impone di verificare la nostra intuizione sulla base di ulteriori dati testuali. Procediamo allora all'analisi delle ballate nell'ordine in cui sono trascritte.

1 *Concl.* 18-21. Il canto di Emilia è un elogio della vita dedicata alla contemplazione divina. Emilia è l'immagine di Rachele che vede la propria figura riflessa nello specchio («Io son sì vaga della mia bellezza, | che d'altro amor già mai | non curerò né credo aver vaghezza. | Io veggio in quella, ognora ch'io mi specchio, | quel ben che fa contento lo 'ntelletto: | né accidente nuovo o pensier vecchio | mi può privar di sì caro diletto», §§ 18-19). Il 'ben', annota correttamente Vittore Branca, è Dio, forse con memoria di *Inf.* III, 18 («ben de l'intelletto»); allo stesso modo, nell'ultima stanza già Vincenzo Crescini scorgeva l'immagine divina riflessa nella bellezza della donna.⁸ Che Emilia sia immagine della vita contemplativa è confermato senz'altro dal prologo della VI, 8. Quando la regina Elissa sollecita il racconto di Emilia, questa

⁸ Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, cit., *ad loc.*; Id., *Decameron*, a cura di C. Segre, Milano, Mursia, 1966, p. 83 n. 11.

«non altramenti che se da dormir si levasse, soffiando, incominciò», e confessando: «un lungo pensiero molto di qui m'ha tenuta gran pezza lontana» (§§ 3-4). Così, la storia da lei scelta, «lo sciocco errore d'una giovane» che non comprende il monito a non specchiarsi vanamente è il rovesciamento parodico dell'immagine dell'Emilia-Rachele che contempla la propria divina bellezza in uno specchio. A conferma sta la stessa descrizione della vana giovane, bella di persona e di viso, «non però di quegli angelici che già molte volte vedemmo»; caratterizzazione che puntualmente rovescia quella di Emilia in *Tes.* IV, 53 («[...] – E sì dicendo, fiso | [Penteo] sempre mirava l'angelico viso», 7-8). La probabile fonte dei versi è, come suggerisce Alberto Limentani, *Par.* XVIII, 17 ss.,⁹ che già nel poema associa la bellezza di Emilia a quella trasfigurata di Beatrice. Nel *Teseida*, inoltre, Emilia è devota a Diana e pregando la dea chiede invano di poter rimanere della schiera delle sue vergini sacerdotesse. Nella rilettura in chiave cristiana del personaggio decameroniano, la richiesta è finalmente accolta. Quello di Emilia, infatti, è un amore stabile e non può venire meno in quanto rivolto esclusivamente a Dio («Non fugge questo ben qualor disio | di rimirarlo in mia consolazione: | anzi si fa incontro al piacer mio», § 20). Il gustare già le promesse di questo amore presuppone infatti la definizione della fede che è sostanza delle cose sperate e delle non parventi (*Hebr.* 11,11; *Par.* XXIV, 64).

II *Concl.* 12-15. Il canto di Pampinea sembra allusivo di un amore terreno, secondo moventi tipiche della poesia lirica stilnovista, ma il finale rivela come anche il suo sia in realtà un canto d'amore per Dio, il cui ardore «in festa [...] e 'n gioco» si contrappone a quello di Emilia in quanto elogio della vita attiva («Amor, la tua merzede; | per che in questo mondo il mio volere | posseggo, e spero nell'altro aver pace | per quella intera fede | che io gli porto. Idio, che questo vede, | del regno suo ancor ne sarà pio», § 15). Per questa ragione è lei la promotrice del progetto di uscita dalla città appestata e degradata, cioè colei che fuor di metafora invita i membri della brigata all'impegno comune al fine di ricostruire i fondamenti della società civile. Per questa stessa ragione, allora, nella giornata da lei retta le prime tre novelle sono dedicate a una riflessione di natura religiosa, ma non in chiave metafisica, come in Dante, ma secondo la prospettiva dell'umana comprensione.

III *Concl.* 12-17. Il personaggio di Lauretta, nuovo alla fantasia di Boccaccio, è stato accostato dagli interpreti alla donna amata da Petrarca.¹⁰ Il suo canto infatti rimanda alla costruzione del romanzo amoroso del *Canzoniere*, ma secondo il tipico procedimento boccacciano del rovesciamento. La Lauretta decameroniana rimpiange l'amore per un uomo cortese, ormai morto, e lamenta quello nuovo di un amante geloso che la tiene in prigionia. Lauretta è sempre la donna-idea la cui bellezza spirituale trascende il mondo per rivelarsi in cielo al cospetto di Dio (§13 e cfr. *Rvf.*, *passim*), ma, a differenza del modello petrarchesco, è sopravvissuta alla peste del 1348, proprio come i suoi nuovi compagni di brigata. A morire è stato invece il suo primo amante. Dovremo chiederci a questo punto a chi sia rivolto questo antico amore che ancora occupa la mente di Lauretta. Se il suo canto rovescia in parte la situazione petrarchesca, l'amante scomparso dovrà essere lo stesso Petrarca, ovvero quel Petrarca *agens* che anima *Secretum* e *Canzoniere*. Non può del resto che essere Petrarca colui che «giovinetta mi prese |

⁹ Cfr. G. Boccaccio, *Teseida*, a cura di A. Limentani, in *Tutte le opere*, ed. dir. da V. Branca, vol. II, Milano, Mondadori, 1964, p. 447 n. 16.

¹⁰ Cfr. soprattutto G. Billanovich, *Restauri boccaceschi*, cit., pp. 131-135.

nelle sue braccia e dentro a' suoi pensieri, l e de' miei occhi tututto s'accese, l e 'l tempo, che leggieri l sen vola, tutto in vagheggiarmi spese» (§ 14). Così, quella preghiera che attraversa tutte le rime sparse, che la morte, Amore o Dio liberino l'amante dalla sofferenza amorosa è stata infine accolta e a Boccaccio tocca ora, secondo il tipico procedimento delle eroidi ovidiane, offrire il punto di vista della donna che intona il suo lamento di amante abbandonata. Il gioco delle analogie e dei rovesciamenti non lascia tuttavia segni evidenti di intertesti del *Canzoniere*; a ben vedere, però, ce ne sono due che aiutano a comprendere il significato della riscrittura decameroniana. Non stupisce che la prima di queste tracce mnestiche provenga da *Rvf* CCLXVIII (*Che debb'io far? Che mi consigli, Amor?*), «*planctus* in morte di Laura, che ne costituisce l'annuncio» (Stroppa), composto tra il primo maggio e il primo settembre 1348.¹¹ La canzone è tecnicamente definita 'pianto' (v. 80) ed è «vedova sconsolata in vesta negra» (v. 82). Per il poeta è ormai tempo di morire: con la scomparsa di Laura, «l'invisibil sua forma è in paradiso» (v. 37), è svanita la speranza di rivederla in terra. Su identiche note Lauretta intona il suo canto: «Niuna sconsolata l da dolersi ha quant'io l ch'invano sospiro, lassa innamorata» (§ 12); se nella «vesta [...] oscura» portata per la morte dell'amato era pur lieta, ora conduce invece una vita dura e invoca la morte che la liberi dalla «dolorosa festa» (§ 16). Unica speranza è allora «che quella fiamma spenta l non sia che per me t'arse» (§ 17; da *Rvf* CCLXX, 17-19: «[...] la soave fiamma l ch'ancor, lasso, m'infiamma l essendo spenta [...]») e che l'antico amante, che è ora al cospetto divino, per pietà di lei preghi Dio che possano ricongiungersi presto nell'aldilà. Ora, se le citate canzoni petrarchesche faranno parte della forma Chigi del *Canzoniere*, che risale a Boccaccio (ms. Chigiano L.V.176, anni 1363-1366), altrettanto importante è il fatto che anche il 'pianto' per la morte di Laura dipende dall'archetipo dantesco *Li occhi dolenti* (*Vn* XXXI, 8-17), che in *Filostrato* V 62-66 Boccaccio identifica come principale modello delle rime di Cino in *La dolce vista*, canzone composta per la morte letteraria di Selvaggia.¹² Chiediamoci infine chi sia il «giovinetto fiero» che, «sé nobil reputando e valoroso» (§ 15), tiene Lauretta prigioniera. Se l'identificazione dell'antico amante con Petrarca è corretta, il nuovo amore sarà allora Boccaccio, il quale metanarrativamente ha rapito Lauretta e ora la tiene prigioniera delle pagine del *Centonovelle*. Nella sapiente autoironia di chi scrive, fattosi geloso amante della creatura petrarchesca, il personaggio femminile protesta di appartenere ormai all'immaginario della letteratura mondiale («[...] quasi mi dispero, l conoscendo per vero, l per ben di molti al mondo l venuta, da uno essere occupata», § 15) e vive nella speranza di potersi presto ricongiungere alla fantasia del suo creatore.

IV *Concl.* 11-17. Perché nessun altro momento della vita della brigata sia funestato dagli infortuni amorosi di *Filostrato*, Fiammetta, fatta nuova regina, lo invita a cantare alla fine della Giornata da lui ordinata. Le ragioni che hanno ispirato a *Filostrato* il tema degli amori infelici per la Quarta giornata (§§ 5-6) diventano il lamento dell'amante tradito e abbandonato, che dispera di riconquistare l'amata e cerca l'estremo rifugio nella morte. In un testo tramato degli accenti dell'amore-sofferenza di matrice cavalcantiana (per cui sarà sufficiente rilevare come la

¹¹ Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa, Torino, Einaudi, 2011, p. 427.

¹² Sulla questione mi permetto di rinviare al mio *Boccaccio Reading Cino Reading Dante in Filostrato* 5.62-66, «Modern Language Notes», 2019, 134S, pp. 105-117. Su *La dolce vista*, cfr. C. Segre, C. Ossola (a cura di), *Antologia della poesia italiana*, Torino, Einaudi, 1997, p. 448; su *Rvf* CCLXVIII, cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 428.

ballata di Filostrato sia tutta costruita sul sistema delle rime di Guido),¹³ il tema del tradimento amoroso sentito come ingiustizia subita («[...] il core | [...] tradito sotto fede», § 11; «[...] a torto m'è gioia tolta e diporto», § 16) rimanda senz'altro alle tormentate vicende del Boccaccio-Filostrato e del suo schermo letterario, Troiolo-Filostrato, nell'omonimo poemetto giovanile. Qui «Boccaccio presenta fin dall'inizio se stesso nei panni di Filostrato, e quindi l'amata in quelli di Criseida (e lo conferma varie volte: per es. IV 23 ss.) e v'è un continuo gioco di specchi fra la situazione del proemio e quelle del poema».¹⁴ Un gioco i cui riflessi si riverberano nel *Centovelle*, dove l'errore che Filostrato, abbandonato dall'amata, solo ora conosce, quel suo considerare lieve «ogni martiro | che per te nella mente [...] fosse venuto» (§ 12), andrà glossato con la palinodia che apre il poemetto: anche lì la partenza di Filomena mostrava, dolorosamente e senza equivoci, l'errore di ritenere «maggiore il diletto potere della cosa amata talvolta pensare» (*Proemio* 4).¹⁵ Dal *Filostrato* anche il personaggio di Filomena approda all'*inventio* decameroniana. L'identificazione con la Filomena-Criseida del poemetto è presupposto importante della situazione decameroniana, poiché Filomena, come vedremo, è colei che abbandona il vecchio amore per il nuovo. L'analisi comparativa di *Filostrato* e *Decameron* conferma che è proprio Filomena la seconda delle donne amate, uno dei tasselli mancanti che svelano il disegno inventivo di Boccaccio. 'Amata' ovviamente non significa che la donna ricambi l'amore di Filostrato; nell'Introduzione alla Prima giornata il termine applicato alle tre coppie indistintamente è volutamente ambiguo e serve anch'esso alla costruzione della sfida ermeneutica lanciata da Boccaccio al lettore. Allo stesso modo, conclusasi la canzone di Filostrato, Boccaccio non solleva il velo che cela l'identità della donna da lui amata, ma ci avvisa che il motivo delle sue sofferenze «forse più dichiarato l'avrebbe l'aspetto di tal donna nella danza era, se le tenebre della sopravvenuta notte il rossore del viso di lei venuto non avessero nascosto» (§ 18). Ma se rileggiamo ciò che precede l'invito della regina che Filostrato dia inizio al canto, ci accorgiamo che è proprio Filomena colei che mena la danza.¹⁶ Così, l'accenno finale alle parole della canzone come rivelatrici di «qual fosse l'animo di Filostrato e la cagione» rimandano all'invio del poemetto a Filomena, che di quelle stesse era «stata sola e vera cagione» (*Proemio* 32).¹⁷

V *Concl.* 16-19. Lasciato da parte il motteggiare, la sua vera cifra stilistica, Dioneo canta il suo amore. Nell'espressione del sentimento si rivela, dietro la sua giocosa maschera, il più autentico carattere del personaggio. L'indole satirica cede alla passione per una donna, «nuova cagion de' sospir miei», passione che abita la vera intimità del personaggio *servus amoris*, nella duplice accezione canonica di servo di Amore e della donna amata. Nella *Comedia delle ninfe* Dioneo, figlio di Bacco e Cerere, si converte al culto di Venere, donde il suo nome da uno degli epiteti della dea (*dionaea*, per cui cfr. *Aen.* III, 19), e acquista l'immortalità. Nella versione decameroniana del personaggio sembra che continuino a convivere, a tratti a confliggere, le

¹³ Si veda in particolare *Se Mercé fosse amica* (XV), dove compaiono quasi le stesse rime della ballata di Filostrato, ma anche *Rime* II, VII, IX e XI.

¹⁴ V. Branca, *Introduzione*, in G. Boccaccio, *Filostrato*, in *Tutte le opere*, cit., pp. 3-13: 4.

¹⁵ Ivi, p. 17.

¹⁶ «E da quella [la fonte] levatisi, come usati erano, al danzare e al cantar si diedono, e menando Filomena la danza, disse la reina: [...]» (§ 9).

¹⁷ G. Boccaccio, *Filostrato*, cit., p. 22.

due nature divine che hanno generato il suo antecedente nella *Comedia*, quella di Bacco e quella di Cerere; e così la sua funzione nella brigata sarà quella di mostrare come nel mondo l'unica forza inarrestabile e imprevedibile, che scombina i calcoli e rovescia i piani, sia proprio l'amore, come Dioneo afferma nel preambolo della III, 10 («alla sua potenza essere ogni cosa subgetta», 3). È la forza incontrastata dell'amore che garantisce al personaggio il privilegio di raccontare le proprie storie per ultimo, perché l'amore avrà sempre l'ultima parola; un privilegio che corrisponde anche, a livello metanarrativo, al potere autoriale di modificare a piacimento il finale di ogni giornata e il senso delle storie e della Storia.

VI *Concl.* 42-46. Il canto di Elissa ricalca quello di Filostrato in quanto lamento dell'amante abbandonata. Filostrato ed Elissa sono inoltre gli unici due a intonare la propria ballata nella giornata del loro governo, particolare difficilmente casuale che persuade a credere che si applichi anche alla donna la precauzione adottata nei confronti di Filostrato alla fine della Quarta giornata. È ancora una volta l'astuto Dioneo, col pretesto di restituire a Elissa il favore che gli ha fatto incoronandolo, che le chiede di cantare alla fine della Giornata sesta (VI *Concl.* 40). Fuori dal contesto decameroniano, la caratterizzazione di Elissa rimanda senz'altro alla Didone virgiliano-ovidiana.¹⁸ A confermarne l'identificazione non è soltanto il nome virgiliano di Elissa (e cfr. *Elegia di M.F.* VI, 16 e *De mul.* XLII, 1), ma la stessa incapacità della protagonista di controllare un amore lacerante che può condurre alla morte. Come mostra Elsa Filosa, soltanto nelle opere latine Boccaccio accoglie la tradizione della regina cartaginese fedele al marito morto, di origine patristica e poi petrarchesca, ma in contrasto sia con le fonti latine sia con il Dante di *Inf.* V.¹⁹ Come Didone, Elissa non riesce a muovere l'amato a compassione, che, come vedremo, è tra gli uomini della brigata, né può risolversi nella scelta tra la vita e il suicidio alla maniera dell'*agens* petrarchesco.²⁰ Con quella del *Canzoniere* faceva testo la lezione dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, la cui storia d'amore era ancor più pietosa di quella di Didone per l'assenza anche dell'ultima consolazione del suicidio. In quel finale «sospiro assai pietoso» è dunque la vera cifra di Elissa.

VII *Concl.* 10-14. La nostra lettura del rapporto tra Filostrato e Filomena trova ora conferma nella ballata cantata dalla donna. La quale si riferisce in modo esplicito, come nota anche Boccaccio, a «nuovo e piacevole amore» (§ 15; e cfr. anche «nuovo foco», § 12). Il suo amante, però, è ora lontano e Filomena ne attende ansiosa il ritorno tra slanci emotivi e accenti di lieve disperazione. La condizione può sembrare quella di Fiammetta, in costante oscillazione tra amore, gelosia e sentimento di abbandono,²¹ ma si farà meglio a pensare al rovesciamento al femminile dello stato d'animo di Troilo-Filostrato, che pure attende il ritorno della donna amata. La caratterizzazione di questo amore come 'nuovo' e 'piacevole' evoca tuttavia un precedente amore molesto, ormai finito, che identificheremo senza esitazione con quello di Filostrato, verso il quale la donna non prova rimorso alcuno. Comprendiamo ora a pieno il senso della sua difesa preventiva a Santa Maria Novella («là dove io onestamente viva *né mi rimorda*

¹⁸ Cfr. ancora G. Billanovich, *Restauri boccacceschi*, cit., pp. 135-141.

¹⁹ Cfr. E. Filosa, *Tre studi sul De mulieribus claris*, Milano, Led, 2012, p. 100.

²⁰ L'inizio del § 45 è non a caso un centone di *Rif* CCLXII, CCCXII e LXXVI, per cui cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di Branca, *ad loc.*

²¹ Lo nota già Branca (*ivi*, *ad loc.*).

d'alcuna cosa la coscienza, parli chi vuole in contrario», I Intr. 84). Nella ballata, l'aggettivo 'piacevole' allude alla natura anche fisica e non solo ideale di questo nuovo amore: amore di lontano non sarà pertanto da intendersi nell'accezione della tradizione lirica da Jaufré Rudel in avanti. Su questo aspetto l'autore toglie di mezzo ogni ambiguità: «per ciò che per le parole di quella [Filomena] pareva che ella più avanti che la vista sola n'avesse sentito, tenendonela più felice, invidia per tali vi furono le ne fu avuta» (§ 15). Se è questa la relazione tra i due personaggi, si può leggere sotto nuova luce anche la lite carnascialesca tra Tindaro e Licisca, che sono rispettivamente famigliare di Filostrato e fante di Filomena. L'argomento della loro discussione, presentato come generale questione sulla pazienza e fedeltà sessuali delle donne, potrebbe originare proprio dalla storia dei due novellatori e segnatamente dal fatto che la donna avrebbe già gustato i piaceri di Venere. Non è un caso che, con un'evidente escursione di registri stilistici, la lite tra i due servi si accenda subito dopo che Dioneo e Lauretta hanno cantato gli amori sventurati di Troiolo e Criseida (VI Intr. 3-4). Ma se Filomena non è caduta nell'errore di Troiolo-Filostrato di credere durevole un amore di lontano, essa si trova, suo malgrado, intrappolata nella stessa situazione amorosa di Filostrato. «Amor ch'a nullo amato amar perdona» (Inf. V, 103).

VIII *Concl.* 9-12. Gli elementi chiave che emergono dalla ballata di Panfilo sono due: che è innamorato di una donna appartenente all'alta nobiltà e che gli conviene celare i propri sentimenti per lei. Lo stupore dell'amante al ricordo dell'intimità con la propria donna lascia presagire una situazione fuori dall'ordinario, che infatti non è intesa da nessuno dei compagni della brigata. Soltanto l'identificazione dell'amata con la Fiammetta dell'*Elegia* può spiegare sia il ricordo dell'ardente passione di un tempo, ora riaccesasi, sia la condizione di lei come di donna di alto rango («innamorato | in così alto e ragguardevol loco», § 10), allusiva alla Maria-Fiammetta che dal *Filocolo* arriverà sino all'*Amorosa visione*.²² C'è da sospettare però che la nobiltà della donna non sia l'unica ragione a consigliare prudenza ai due amanti: come vedremo, infatti, l'amore di Panfilo è a Fiammetta conteso da un'altra novellatrice.

IX *Concl.* 8-12. Sappiamo che Neifile è tra le donne amate e il suo canto rivela che è donna innamorata e sempre lo sarà del suo compagno. Tra quelli decameroniani è questo l'unico caso di amore pienamente corrisposto e senza ombre, un amore che trova perfetta corrispondenza con quello cantato da Dioneo. Se così è, allora, all'espressione «nuova cagion» dei sospiri da parte di Dioneo dovremo attribuire non soltanto il significato denotativo di nuovo amore, ma anche quello connotativo di Neifile, la nuova in amore. Figura che ricorda in parte due donne dantesche, la 'pargoletta'²³ e soprattutto Matelda intenta a raccogliere fiori. Il paradiso di Neifile è tuttavia terrestre: come fa con quei fiori che va rassomigliando al volto dell'amato, non si appaga solo della vista, ma anche dell'odore di lui. Un piacere raffinato che non si può esprimere a parole, ma attraverso i sospiri, non «come dell'altre donne, aspri né gravi, | ma [...] caldi e soavi» (§ 12). È non a caso proprio lei che dirige la brigata verso il secondo luogo del loro soggiorno fuori Firenze, una villa circondata da un giardino edenico.²⁴

²² Sulle metamorfosi pre-decameroniane di Maria/Fiammetta, si veda ora lo studio di M. Santagata, *Boccaccio indiscreto. Il mito di Fiammetta*, Bologna, il Mulino, 2019.

²³ È la proposta di C. Muscetta, *Boccaccio*, cit., p. 164.

²⁴ Per la simbologia di questo giardino, cfr. F. Bausi, *Leggere il Decameron*, cit., pp. 26-31.

X *Concl.* 10-14. Ultima a cantare il suo amore, Boccaccio riserva a Fiammetta una posizione speciale all'interno della brigata,²⁵ in continuità con l'importanza che il suo personaggio ricopre nelle opere anteriori al Centonovelle. La cifra di Fiammetta è quella gelosia d'amore che lascia nella costante incertezza dei sentimenti dell'amato generando sofferenza; paradosso amoroso capace di mutare la felicità in dolore. Ma l'espressione «somma ventura» (§ 12), l'arrivo di un amore inatteso, se riferito a Panfilo si connota di un senso più circostanziato, l'inatteso ritorno dell'amato dopo una lunga assenza. È questa la radice della gelosia di Fiammetta, per cui capiamo ora il vero significato delle sue parole: «Se io sentissi fede, | nel mio signor quant'io sento valore, | gelosa non sarei» (§ 13). Ormai conclusa l'esperienza della brigata, chi più di Panfilo aveva mostrato valore, per cui valga soltanto la scelta del tema della Giornata decima? Ma nel cuore di Fiammetta non si è ancora rimarginata la ferita dell'abbandono da parte di Panfilo nell'*Elegia*, un dolore che il romanzo psicologico, come ebbe a definirlo Francesco De Sanctis,²⁶ cercava di elaborare elevandolo a dignità letteraria. Ecco perché è proprio Fiammetta, come ben intuisce Filostrato eleggendola regina della Quinta giornata, «colei la quale meglio dell'aspra giornata d'oggi, che alcuna altra, con quella di domane queste nostre compagne racconsolar saprai» (IV *Concl.* 3). Nell'*Elegia* troviamo infatti il primo nucleo di una filosofia della consolazione delle pene d'amore che arriverà a piena maturazione nel *Decameron*, l'opera che si incarica di soccorrere quelle donne che rischiano di rimanere intrappolate nella condizione esistenziale di Fiammetta. Così, se nell'opera maggiore non viene meno la funzione consolatoria del personaggio, non cambia neppure il suo atteggiamento rispetto all'amato e più in generale alla controparte maschile. Come la Fiammetta elegiaca ha cura che il suo «parlare agli uomini non pervenga», anzi è negato a tutti per colpa di uno solo (*Prologo* 2), così quella decameroniana, diffidando della stessa natura maschile, tiene «tutti per rei» (§ 13). Non sfugga però come la prima, inviando il suo libretto alle donne innamorate, lasci aperta la possibilità che l'amato si redima leggendo delle sue inaudite sofferenze: «ma se con umana mente leggere mi vuoi, forse riconoscendo il fallo commesso contro a colei che, tornando tu ad essa, di perdonarti disidera, vedimi» (§ 16). Che è proprio quello che deve essere accaduto: Panfilo è ritornato da Fiammetta dopo aver letto il resoconto pietoso delle sue sofferenze amorose. Nel Centonovelle, in altre parole, Boccaccio ha trasformato in realtà narrativa l'ultima speranza del personaggio elegiaco (Fiammetta è allegoria della speranza già nella *Comedia*); un'ultima disperata apertura all'amato che recava con sé la promessa di perdono. Perdono non significa, tuttavia, che i fantasmi della gelosia possano dissiparsi improvvisamente, perché amore e gelosia sono le due forze tenaci che della Fiammetta elegiaca «in continua battaglia tengono il dolente animo e in nubiloso tempo, favoreggiandoli la contraria fortuna» (IX, 18). Così è anche per il personaggio decameroniano. Il quale però non è più disposto a cedere all'antagonista, «inimica donna, usurpatrice» dei suoi beni: questa volta non sarà lei a piangere perché un'altra donna le avrà sottratto il suo amante, ma l'altra farà piangere «amara tal follia» (§ 14). Una minaccia questa che suscita la curiosità di Dioneo di sa-

²⁵ Lo notano anche Luigi Russo (*Lecture critiche*, cit., pp. 25-26), cui non sfugge che solo di Fiammetta è offerta una descrizione fisica, e Francesco Tateo (*Boccaccio*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 104), che rileva come Fiammetta racconti ben tre storie di ambientazione napoletana (II, 5; III, 6; IV, 1).

²⁶ Cfr. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, Torino, Einaudi Gallimard, 1996, p. 293.

pere chi sia l'amante di Fiammetta, l'ennesima sollecitazione di Boccaccio all'attenzione del lettore, ma ormai conosciamo l'identità del suo nuovo antico amore.

Noteremo per prima cosa che l'ordine delle ballate non è casuale, ma corrisponde al tipo di amore veicolato dal canto di ognuno dei narratori secondo un'*inversa gradatio*: dal più sublime e perfetto canto d'amore cristiano a quello letterario e infine a quello secolare. Abbiamo pertanto: l'amore contemplativo (Emilia), l'amore attivo (Pampinea), l'amore letterario o petrarchesco (Lauretta), l'amore sofferenza o cavalcantiano (Filostrato), il *servitium amoris* (Dioneo), l'amore virgiliano-ovidiano (Elissa), l'amore di lontano (Filomena), l'amore nobile (Panfilo),²⁷ il primo amore (Neifile), l'amore gelosia (Fiammetta). Che da questa serie dipenda uno schema strutturale dell'opera si deduce altresì dalla corrispondenza che lega più sottilmente la scelta del tema della giornata all'intima condizione del re o della regina. Questo legame è indicato da Boccaccio soltanto per Filostrato che vuole che si raccontino storie conformi ai suoi infelici casi d'amore (III *Concl.* 6), ma può estendersi ugualmente agli altri narratori la cui vicenda amorosa è ancora in divenire nel teatro della finzione decameroniana. Nella Seconda giornata, il ragionare «di chi, da diverse cose infestato, sia oltre alla sua speranza riuscito a lieto fine» (II *Intr.* 1) è tema che rispecchia la speranza stessa della regina Filomena («Sarà giammai ch'io possa ritornare | donde mi tolse noiosa partita?», VII *Concl.* 10);²⁸ nella Terza, l'acquisto con industria di cosa molto desiderata è ciò che è accaduto a Neifile, che ancora è tutta volta a fare i piaceri dell'amato (IX *Concl.* 9); nella Quinta, il felice esito di una storia d'amore dopo fieri e sventurati accidenti è ciò che desidera Fiammetta; nella Sesta, la condizione di chi con «avvedimento fuggì perdita o pericolo» (VI *Intr.* 1) riflette la speranza di Elissa di conquistare l'amato o tornare, deposti i tormenti d'amore, alla spensieratezza d'un tempo; nella Settima, il tema delle beffe delle donne agli uomini per amore o salvezza, scelto ma infine negato da Dioneo che non vi si attiene, è il gioco satirico e scanzonato di chi è ormai sicuro del proprio amore; nell'Ottava, il tema delle beffe a uomini o donne rimanda probabilmente alla prigionia metaforica di Lauretta da parte del nobile geloso; nella Decima, la gara di liberalità e magnificenza riflette il modello di comportamento di Panfilo e il suo desiderio di mostrarsi degno di riavere l'amore di Fiammetta. Come si spiegano allora le giornate a tema libero, la Prima e la Nona? Boccaccio ci offre una spiegazione di tipo narratologico: nel primo caso i narratori non hanno ancora avuto il tempo di stabilire le regole della narrazione, nel secondo la regina Emilia vuole farli riposare dalle fatiche delle precedenti giornate, preparando l'orizzonte d'attesa per il gran finale dell'ultima giornata. Ma se è corretta la nostra interpretazione, a tema libero sono le giornate rette da Pampinea ed Emilia, che intonano le prime due ballate ispirate rispettivamente all'amore contemplativo (Emilia) e attivo (Pampinea), amori di per sé appagati e che non richiedono un'identificazione primaria da parte delle narratrici regine.

Dal riesame dell'Introduzione alla Prima giornata e delle dieci ballate possiamo trarre le prime conclusioni. Conosciamo a questo punto l'identità delle altre due donne amate insieme a Neifile. Né Emilia né Pampinea può essere una delle donne che cerchiamo, dal momento che il loro è senz'altro un amore spirituale; l'esclusione di Pampinea, del resto, era indicata sot-

²⁷ Preferisco questa definizione a quella di amore *charitas* avanzata per Panfilo da Bausi (*Leggere il Decameron*, cit., p. 39).

²⁸ E ancora: «Deh dimmi s'esser dee, e quando fia, ch'io ti trovi giammai [...] | Se egli avvenga che io mai più ti tenga [...]» (§§ 13-14).

to traccia in due consecutivi ragguagli di Boccaccio (le consanguinee sono tra le donne non amate e Pampinea è parente di uno di loro, I *Intr.* 79 e 87). Neppure Lauretta può esserlo, se il suo amore è semplice finzione letteraria, né può esserlo Elissa amante che non è ricambiata. Rimangono Filomena e Fiammetta: entrambe, non a caso, confessano nelle rispettive ballate di essere donne innamorate (VII *Concl.* 12; X *Concl.* 11). Inoltre, Filomena, Neifile e Fiammetta sono in questo preciso ordine le prime regine delle Giornate a tema fisso (Filomena II, Neifile III, Fiammetta V) e le ultime a intonare le proprie ballate (Filomena VII, Neifile IX, Fiammetta X).

Chi sono allora gli amanti di Filomena, Fiammetta e Neifile? L'analisi incrociata delle singole ballate e di altri luoghi della cornice rivela che Filostrato è l'amante di Filomena, la quale non lo contraccambia più perché l'accende un nuovo fuoco d'amore, donde la frustrazione del vecchio amante; Panfilo è invece l'amante di Fiammetta, ritornato da lei dopo una lunga assenza, distacco che ora contribuisce a rendere la donna insicura e gelosa; Dioneo è infine l'amante nuovo della giovanissima Neifile, la quale pienamente ricambia il suo sentimento. Non mi sembra casuale che ognuno dei tre uomini intoni il proprio canto d'amore prima di quello della donna amata, un ordine che crea sotto traccia la dinamica dialogica tra gli amanti: i primi si dichiarano e le seconde rispondono successivamente: Filostrato (ballata IV) per Filomena (ballata VII), Dioneo (ballata V) per Neifile (ballata IX), Panfilo (ballata VIII) per Fiammetta (ballata X). Si noterà infine che le stesse età dei sei narratori, tre uomini e tre donne, sono tra loro coerenti con una relazione sentimentale secondo i canoni del tempo: Dioneo ha venticinque anni, Neifile poco più di diciotto, che è l'età di Elissa; Filostrato ne ha più di venticinque, che è l'età di Dioneo, e Filomena poco più di venti essendo più giovane sia di Pampinea sia di Fiammetta; Panfilo ne ha più di Filostrato, mentre Fiammetta, che è la novellatrice più matura dopo Pampinea, ne ha dunque poco meno di ventotto.

Le dinamiche delle tre relazioni amorose andranno messe alla prova delle novelle, cioè di quello che nell'architettura dell'opera è il livello narrativo sottostante. Un'analisi esaustiva delle ragioni per cui i narratori decidono di raccontare le loro storie richiederebbe ovviamente uno studio a sé, da rinviare senz'altro ad altra sede; qui intendo offrire alcune osservazioni preliminari per uno studio sistematico sul dialogo metanarrativo che impegna soprattutto le tre coppie di amanti. Partiamo dalla coppia più matura per arrivare a quella più giovane.

Nella Prima giornata, Fiammetta racconta la novella della marchesa di Monferrato (I, 5), che è un elogio della fedeltà nell'amore coniugale. La virtuosa marchesa, sola a causa della partenza del marito per la guerra, non solo resiste alle malcelate *avance* del re di Francia, ma le rintuzza senza derogare alle regole della cortesia. La lontananza del marito e la fermezza della fede della donna di fronte a tanto insidiatore fa pensare immediatamente al diverso esito della storia tra Fiammetta e Panfilo nell'*Elegia*. La marchesa fa infatti quello che avrebbe dovuto fare Panfilo, mantenere la fede data all'amata prima di partire. Anche la morale che tutte le donne del mondo siano uguali potrebbe valere per il fedifrago compagno. La risposta di Panfilo è affidata alla novella di Alatiel (II, 7), una storia intessuta di colpi di scena e tradimenti di vario genere, la cui chiusa getta luce sul significato della storia: «Bocca baciata non perde ventura, anzi rinnuova come fa la luna» (II, 7, 122). Il proverbio non allude soltanto alle «spesse nozze» di Alatiel, che tanto fanno sospirare le donne della brigata (II, 8, 2), ma anche e soprattutto alla bellezza dell'amore che rinasce sempre come fa la luna. Nella sua chiusa Panfilo allude così al proprio ritorno alla donna amata dopo un evidente tradimento che non ha intaccato i presup-

posti della precedente relazione. Sono del resto saldi i fili che legano sotto traccia le due novelle. Tanto quella di Alatiel, come Panfilo indica esplicitamente, quanto quella della marchesa sono storie che mettono in guardia le donne dai pericoli del culto eccessivo della propria bellezza, laddove nella I, 5 la bellissima, ma «savia e avveduta» (§ 9) protagonista sa trarsi d'impaccio con prudenza e prontezza d'eloquio, mentre nella II, 7 Alatiel, privata della parola, si abbandona agli eventi senza mai contrastare lo smodato desiderio maschile acceso dalla propria bellezza. Anche la prima novella, allora, che tanto insiste sulle doti retoriche della protagonista potrebbe dipendere dal ritratto dell'eloquentissima Tarsia dell'*Historia Apollonii regis Tyri*, un ritratto che è rovesciato punto per punto nella caratterizzazione di Alatiel.²⁹

Se dalle prime due giornate ci volgiamo alla Quinta, noteremo che il nuovo tema ben si confà alle aspirazioni amorose di Fiammetta e di Panfilo; si ragiona infatti di «ciò che a alcuno amante, dopo alcuni fieri o sventurati accidenti, felicemente avvenisse» (§ 1). Regina della giornata è Fiammetta, scelta da Filostrato perché sappia risarcire la brigata della tristezza che egli ha causato, un risarcimento che, a ben vedere, viene sollecitato già dalla prima novella della Giornata quarta, la pietosa storia di Tancredi e Ghismonda, ripensata in chiave comica da un pentito Filostrato nella novella di Lizio di Valbona (V, 4).³⁰ Allo stesso modo, il primo narratore della Giornata quinta è Panfilo, che tra le molte novelle sceglie quella esemplare di Cimone. La storia di formazione del giovane «quasi matto» (V, 1, 4), che da bestione diviene sofisticato filosofo, richiama alla mente del lettore la crescita morale di Ameto nella *Comedia*, la cui metamorfosi avviene proprio con la rivelazione del sentimento amoroso. Se per questa ragione la novella guadagna una posizione chiave all'interno di una giornata decisiva per la storia della brigata, del narratore Panfilo riflette il desiderio di perfezionamento morale che lo distingue per tutta l'opera. Un messaggio questo che è sì caratteristico del personaggio, ma che deve anche rassicurare l'amata Fiammetta. La quale infatti risponde nella stessa giornata con la bellissima novella di Federigo degli Alberighi (V, 9). Al desiderio di perfezionamento morale che l'amore suscita anche nell'uomo più selvatico (e si pensi non meno al figlio di Filippo Balducci) corrisponde la capacità tutta femminile di saper riconoscere la vera nobiltà d'animo, come fa monna Giovanna.

La novella di Lizio di Valbona (V, 4) corrisponde dunque alla presa di coscienza da parte di Filostrato di aver infranto la regola aurea del piacere onesto sancita dalla brigata per bocca di Pampinea: «festevolmente viver si vuole, né altra cagione dalle tristizie ci ha fatte fuggire» (I *Intr.* 94). Tale infrazione era stata segnalata da Fiammetta nel suo prologo alla tragica storia di Tancredi e Ghismonda: «Fiera materia di ragionare n'ha oggi il nostro re data, pensando che, dove per rallegrarci venuti siamo, ci convenga raccontar l'altrui lagrime, le quali dir non si possono che chi le dice e chi l'ode non abbia compassione» (IV, 1, 2). Proprio dalla Quinta giornata, però, l'atteggiamento Filostrato cambia, così come cambia quello di Filomena, a seguito – c'è da credere – della palinodia della V, 4. Nella stessa giornata, Filomena racconterà una delle più belle novelle 'dantesche', quella pietosa e piacevole di Nastagio degli Onesti (V,

²⁹ Su Alatiel come rovesciamento della figura di Tarsia, mi permetto di rinviare al mio *Boccaccio sulla via del romanzo. Metamorfosi di un genere tra antico e moderno*, «Archivio novellistico italiano», 2016, 1, pp. 8-28: 19-21.

³⁰ Su questo risarcimento narrativo si vedano le raffinate pagine di P.M. Forni, *Parole come fatti. La metafora realizzata e altre glosse al «Decameron»*, Napoli, Liguori, 2008, pp. 33-37.

8). Se per questa novella possono richiamarsi diversi luoghi della *Commedia*, l'intertesto principale è certo *Inf.* XIII, dove in una selva infernale sono puniti insieme suicidi e scialacquatori.³¹ Come spiega Filomena nel suo prologo, la divina giustizia commenda la pietà delle donne nei confronti degli amanti e ne condanna invece eternamente la crudeltà. Il lettore può senza difficoltà stabilire il parallelo tra il suicida Guido degli Anastagi e Nastagio degli Onesti, «che per dolore più volte dopo essersi doluto gli venne in disidero d'uccidersi» (v, 8, 7), così come quello tra le rispettive donne crudeli. Ma il lettore più avvertito includerà nel gioco allusivo anche Filostrato e Filomena, poiché la novella è con ogni evidenza un monito per entrambi i narratori: se ti suiciderai – Filomena mette in guardia l'ex amante – questa è l'eterna pena che ci attende all'inferno. Ciò significa che la donna avrà infine pietà delle sofferenze di Filostrato? È probabile di no, come sta a mostrare la successiva ballata VII, ma l'apertura di Filomena sarà sufficiente a evitare il suicidio di Filostrato e nella giornata successiva, non a caso, i due sederanno accanto come riconciliati (cfr. Appendice VIII). Prima di arrivare a farsi programma nel proemio decameroniano, la letteratura come profilassi delle pene amorose è un tema che si affaccia all'*inventio* boccacciana sin dal *Filostrato*, il cui narratore riesce a scongiurare il suicidio oggettivando la propria storia amorosa in quella dell'infelice Troiolo.

Per la coppia più giovane e più felice, Dioneo e Neifile, occorrerà segnalare soltanto l'importanza del tema del servizio d'amore, che il narratore fa proprio nella ballata V, e la sua variante al femminile, l'amore come acquisto industriale, che contraddistingue sia le storie della narratrice sia la sua ballata (IX). Per ben quattro volte Neifile siede accanto a Dioneo (cfr. Appendice II, III, VIII, X) e lo fa per scelta, poiché, ad eccezione della Giornata prima, l'amato conserva sempre la posizione fissa di ultimo novellatore. Come ape industriale, Neifile vola attorno all'oggetto del suo desiderio e si spiega così l'immagine della donna che va cogliendo fior da fiore per compiacere l'amato («come quella l'ch'altro non ha in disio che' suoi piaceri», IX, *Concl.* 9). Anche su questo atteggiamento di Neifile – c'è da sospettare – Dioneo ironizza e lo fa nella novella di Griselda (X, 10). Nella scena dei preparativi del finto matrimonio, Griselda deve sottoporsi all'ennesima umiliazione, richiamata da Gualtieri per «spazzar le camere e ordinarle [...] e a ogni cosa, come se una piccola fanciella della casa fosse, porre le mani, né mai ristette che ella ebbe tutto acconcio e ordinato quanto si conveniva» (§ 52). Non è un caso che la situazione e il passo stesso rimandino puntualmente alla novella di Giletta di Narbona (III, 9), raccontata proprio da Neifile: «[Giletta] sí come savia donna con gran diligenza e sollecitudine ogni cosa rimise in ordine; di che i subgetti si contentaron molto e lei ebbero molto cara e poserle grande amore, forte biasimando il conte di ciò che egli di lei non si contentava» (§ 29). Ma, al netto dell'ironia, è pur vero che l'unico amore davvero felice è proprio quello tra Dioneo e Neifile, come a dire che dedicarsi all'amato (senza eccessi) è senz'altro la chiave della felicità in un rapporto di coppia.

Dovremo chiederci infine quali donne siano tra loro «per parentado congiunte» e quali altre «congiunte parenti» di altrettanti uomini (cfr. rispettivamente I *Intr.* 49 e 78). Si osservi in-

³¹ Giancarlo Alfano (*Giornata Quinta. Scheda introduttiva*, in G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 824), come già Vittore Branca, rimanda alla pena dei seminatori di discordia di *Inf.* XXVIII e alla menzione delle famiglie dei Traversari e Anastagi in *Purg.* XIV. Nel suo commento *ad loc.*, tuttavia, Branca non manca di rilevare come «proprio un suicida e la donna causa di questo delitto sono uniti – come vari dannati danteschi – in una scena immaginata sul “contrappasso”».

nanzitutto che le due espressioni non sono sinonimiche, come generalmente s'intende, ma identificano due diversi legami parentali. La prima, «per parentado congiunte», designa una parentela più lontana, cioè tra cugini (parentela collaterale di quarto grado), mentre la seconda, «congiunte parenti», un legame più stretto, cioè tra fratelli (parentela collaterale di secondo grado). Ne troviamo conferma sia nello spoglio lessicale dei lemmi 'parentado' e 'congiunto',³² sia nella precisa descrizione dei rapporti che intercorrono tra le novellatrici da una parte (I *Intr.* 49) e tra queste ultime e i novellatori dall'altra (I *Intr.* 78). La distinzione, inoltre, non è oziosa dal punto di vista narratologico: se alcune delle novellatrici fossero sorelle, infatti, questo potrebbe darsi a rigore soltanto tra le donne che con i narratori non hanno lo stesso legame, cioè tra sorella e fratello, perché tale parentela ovviamente si estenderebbe anche a questi ultimi e sappiamo che così non è. Più probabile che Boccaccio abbia voluto stabilire un legame più labile tra le novellatrici, che identifica con una studiata *gradatio*: alcune sono tra di loro vicine di casa, altre amiche, altre infine parenti, ovvero, con ogni probabilità, cugine. Boccaccio, in ogni caso, dà poco spazio al legame parentale tra le novellatrici come specifico elemento narratologico, su cui infatti non ritorna più, concentrandosi invece sul rapporto più stretto che unisce tra loro novellatrici e novellatori.

Sofferamoci allora su questo secondo tipo di legame che è funzionale alla costruzione generale voluta da Boccaccio. Dalle spie testuali disseminate nella cornice abbiamo dedotto che sono soltanto due le donne che sono strette parenti di altrettanti uomini e sappiamo che Pampinea è una di loro (cfr. rispettivamente I *Intr.* 79 e 87). Di chi è sorella? E qual è l'altra coppia di fratello e sorella? È probabile che anche in questo caso le risposte siano da ricercare nel testo decameroniano o in altre opere che Boccaccio intende richiamare alla memoria del lettore. Partiamo proprio da Pampinea. Il confronto dei dati forniti da Boccaccio ci ha suggerito che all'arrivo dei tre giovani a Santa Maria Novella Pampinea ritrovi il fratello fuggito di casa scoprendo con gioia che è ancora vivo. Proviamo ora a guardare alle opere che precedono il *Decameron*: un personaggio chiamato Pampinea è già nella *Comedia delle ninfe* e nel *Bucolicum carmen*; nel prosimetro ritroviamo anche Dioneo, il solo personaggio maschile poi annoverato tra quelli decameroniani. La nascita di Dioneo da Bacco e Cerere (*Comedia* XVI) denuncia la sua parentela con la «lasciva» Pampinea, anch'essa collegata a Bacco come indica il nome stesso. Tale unione può aver suggerito a Boccaccio di trasferire a Pampinea quella promessa di immortalità che Lia, allegoria della fede e per tradizione biblica della vita attiva, fa a Dioneo nella *Comedia*. Rispetto ai due personaggi della favola boschereccia, Pampinea passerebbe allora dall'amore carnale all'amore *caritas*, mentre Dioneo rimarrebbe ancora sotto l'influsso della Venere terrestre, alla stregua di quell'alter ego autoriale che è lo *spurcissimus Dioneus* dell'epistola latina del 1339. Ancora: organizzando la vita in comune della brigata,

³² Il lemma 'parentado' è assente nel Tlio, ma già la prima edizione del *Vocabolario della Crusca* (1612) e il Tommaseo Bellini allegano il primo passo in esame (*Dec.* I *Intr.* 49) intendendo genericamente 'congiunzione per consanguinità'; così poi anche il Grande dizionario della Lingua Italiana diretto da Salvatore Battaglia. Il lemma 'congiunto' è attestato nel Tlio, ma non vi sono allegati i passi decameroniani che qui ci interessano. Il secondo compare, come esempio dell'illustre Trecento, già nella prima edizione del *Vocabolario della Crusca*, nel quale l'espressione 'congiunte parenti', è chiosata 'cioè parenti strette': così anche nel Tommaseo Bellini: 'parente congiunto' vale 'parente stretto', ma questa volta con (erroneo) rimando a *Dec.* I *Intr.* 49. Nel *Grande dizionario* 'parente congiunto' vale 'parente strettissimo' e il relativo passo decameroniano è allegato.

Pampinea elegge suo siniscalco Parmeno, familiare di Dioneo, e, insieme al governo su tutta la servitù, gli affida «la cura e la sollecitudine di tutta la nostra famiglia» (1 *Intr.* 98); l'accenno sembra significare che Pampinea e Dioneo allargano simbolicamente la propria famiglia abbracciando l'intera brigata. Non è un caso allora che Pampinea e Dioneo siano gli unici sovrani con pieni poteri cui è concesso di parlare per ultimi nelle rispettive Giornate (prima e settima) e che, presi insieme, hanno sempre l'ultima parola all'interno della brigata.

Impresa più ardua è ritrovare la seconda coppia di consanguinei. Proviamo a procedere sulla base delle informazioni in nostro possesso e delle ipotesi già formulate. Escluse Pampinea, che sappiamo avere un fratello, e tutte e tre le donne amate (Fiammetta, Filomena e Neifile), che non hanno fratelli, escluso a questo punto anche Dioneo, rimangono rispettivamente tre narratrici (Emilia, Lauretta, Elissa) e due narratori (Panfilo e Filostrato). Ora, prima di formulare qualsiasi ipotesi, ritorniamo per un attimo alla questione dei rapporti tra le novellatrici. Tra quali di loro esiste questo più labile legame di parentela? Proviamo anche in questo caso a guardare alla *Comedia delle ninfe*, una delle opere più importanti per l'ispirazione e la struttura narrativa del Centonovelle.³³ Tra i personaggi del prosimetro che transiteranno nell'opera maggiore, oltre a Dioneo e Pampinea, incontriamo anche Emilia e Fiammetta. Se i rapporti tra le novellatrici rimandano ancora una volta alla famiglia della *Comedia*, occorrerà escludere Pampinea, se sorella di Dioneo, perché, come abbiamo visto, ciò allargherebbe la parentela anche a quest'ultimo e sappiamo che così non è. Il cerchio si chiude allora su Emilia e Fiammetta, che avrebbero tra loro un legame di parentela più labile. Del resto, che Fiammetta sia tra le donne amate non crea difficoltà perché sappiamo soltanto che in tal caso non avrebbe fratelli, ma potrebbe senz'altro essere legata a Elissa dall'altro tipo di legame di parentela cui allude Boccaccio.³⁴ Quest'osservazione permette ragionevolmente di escludere Emilia dal legame parentale più stretto; tra le novellatrici avrebbe dunque piuttosto una cugina, Fiammetta, che un fratello. La nostra scelta per la seconda coppia di fratello e sorella si riduce allora a Lauretta ed Elissa da una parte, Panfilo e Filostrato dall'altra.

Se le due novellatrici sono entrambe figure che vengono alla luce con il *Decameron*, la più giovane delle due, nella sua veste virgiliano-ovidiana di Elissa-Didone, è termine di confronto costante per la Fiammetta dell'*Elegia*. Come ho cercato di mostrare altrove,³⁵ ciò che quest'ultima ricerca non è la consolazione, ma l'acquisizione di una perenne fama letteraria che potrà acquisire soltanto superando nella sventura le altre eroide e segnatamente quella Didone che è l'esempio paradigmatico del destino tragico di ogni donna abbandonata. Tale superamento avviene attraverso la rappresentazione di «un dolore perpetuo» (*Prologo* 4) che sospende indefinitamente l'azione drammatica e nega entrambi gli esiti tradizionali: il suicidio come soluzione tragica a seguito dell'abbandono o la felice conclusione della trama romanze-

³³ Sull'*Ameto* come «termine medio», ovvero «edificio eretto sulla strada che conduce dal *Filocolo* al *Decameron*», si vedano le osservazioni ancora valide di P. Rajna, *L'episodio delle questioni d'amore nel «Filocolo» di Boccaccio*, «Romania», XXXI, 1902, 121, pp. 28-81: 78-79.

³⁴ Che Emilia e Fiammetta siano legate tra loro pare suggerito anche dall'ordine delle rispettive ballate, dedicate all'amore contemplativo e all'amore gelosia, e poste agli estremi della serie.

³⁵ Mi permetto di rimandare al mio saggio *I confini del Decameron: Fiammetta e Corbaccio a confronto*, in A.P. Filotico, M. Gagnolati, P. Guérin (éds), *Aimer ou ne pas aimer. Boccace, «Elegia di madonna Fiammetta» et «Corbaccio»*, Actes du Colloque international (Paris, 25-26 janvier 2018), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, pp. 191-207: 195-197.

sca dei due amanti separati e infine riuniti dopo infinite vicissitudini. L'antagonismo letterario tra Fiammetta e Didone nell'*Elegia* può aver ispirato un antagonismo 'reale' tra i personaggi decameroniani di Fiammetta ed Elissa. Se così è, la donna cui Fiammetta rivolge il suo monito a non provare a insidiare la sua rinnovata unione con Panfilo è proprio Elissa. La quale, infatti, siede accanto a Panfilo in tre occasioni, nelle Giornate seconda, terza, ottava; nella terza in particolare si frappone tra i due antichi amanti (cfr. appendice III) e sceglie di raccontare la novella di Zima (III, 5), storia di un felice amore extraconiugale. Non sembra casuale poi che il tema stesso della Giornata, il ragionare «di chi alcuna cosa da lui molto desiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse» (III *Intr.* 1), rifletta la tensione tra chi come Elissa desidera con industria acquistare e chi come Fiammetta con industria recuperare. Se guardiamo ancora al di qua dei confini decameroniani, ci rendiamo conto che Boccaccio configura tale relazione conflittuale dando realtà narrativa a due delle questioni d'amore del *Filocolo*: Q. II: è più infelice la donna che ha perduto l'amante, esule senza speranza di ritorno [Fiammetta], o quella cui l'altrui gelosia ha sempre impedito il soddisfacimento dei propri desideri [Elissa]? Q. V: è più infelice l'amante che non è ricambiata [Elissa] o quella che ricambiata abbia motivo di essere gelosa [Fiammetta]? (*Fil.* IV, 23 e 35) Nella prima questione maggior dolore è, secondo la regina Fiammetta, quello sentito dalla prima amante, laddove «l'una per dolore, l'altra per disio piangeva delle due donne». Il desiderio frustrato, del resto, suscita l'invidia per chi sia invece riuscito nell'intento; osservazione che indica Elissa, la novellatrice più giovane e inesperta, come la principale indiziata per l'identificazione di chi tra i presenti ebbe invidia di Filomena, la cui ballata aveva dato la netta impressione che con l'amato la donna avesse già gustato i piaceri di Venere (cfr. VII *Concl.* 15). Anche la seconda sentenza della regina Fiammetta è, per virtuosistico rovesciamento dei piani narrativi, a sfavore della sua omonima decameroniana: la gelosia non ammette mai il conforto della speranza e trasforma l'amore in perpetuo dolore (*Fil.* IV, 36), che, a ben vedere, è proprio la cifra della Fiammetta elegiaca. È allora a partire dalla stessa questione V che Boccaccio deve aver capito sia come la Fiammetta elegiaca potesse superare il destino delle altre eroide e sia come realizzare nella Fiammetta decameroniana il tipo dell'amante gelosa.

L'altro stretto legame è quello che Elissa ha con Filostrato, che dovremo allora identificare come legame di parentela stretta, da intendersi sempre come metafora realizzata di una parentela letteraria.³⁶ Dell'affinità tra i due personaggi abbiamo già detto nell'analisi della ballata VI; sarà qui sufficiente completare il quadro delle implicazioni del macrotesto boccacciano. Nella Giornata retta da Filostrato, Elissa sostiene le ragioni di chi crede possibile «che alcun per udita si possa innamorare» (IV, 4, 3), come meglio illustrerà la pietosa storia di Gerbino e della figlia del re di Tunisi. La scelta di una novella dall'ambientazione mediterranea, e segnatamente africana, allude senz'altro alla nobile discendenza letteraria di Elissa da Didone. Non è escluso, del resto, che la difesa del topos dell'innamoramento per fama sia suggerita a Elissa dalla passione della regina cartaginese accesa dal pietoso racconto dell'ulisside Enea, «bello di fama e di sventura». Tutto medievale e cortese è però il contesto della questione in cui Elissa intende af-

³⁶ Sull'importante concetto della letteralizzazione dell'astratto o metafora realizzata, cfr. P.M. Forni, *Parole come fatti*, cit., pp. 53-84.

fermare la possibilità dell'innamoramento per fama contro il partito di «coloro che credono Amor solamente dagli occhi acceso le sue saette mandare» (ivi). Se la tradizione del topos è rispettata e non mancano i tipici racconti sulle bellezze e le virtù morali dei due amanti, lo scambio di doni e lettere tra loro, a ben vedere, la novella si interroga in realtà su una vecchia questione: se cioè sia preferibile pensare alla donna amata o poterla vedere. Boccaccio si era espresso a favore della prima ipotesi nella questione XI del *Filocolo* e della seconda nel proemio del *Filostrato*.³⁷ Elissa riporta il lettore all'originale posizione del romanzo? Probabilmente no e vediamo perché. L'esito tragico della vicenda amorosa di Gerbino e della figlia del re di Tunisi è stato collegato a ragione all'infrazione del codice cavalleresco,³⁸ ma dipende altresì dall'infrazione del codice naturale. L'apologo delle papere (IV *Intr.* 12-29) aveva appena mostrato che chi ama opera naturalmente, «alle cui leggi, cioè della natura, voler contrastare troppo gran forze bisognano, e spesse volte non solamente invano ma con grandissimo danno del faticante s'adoperano» (IV *Intr.* 41). Soltanto al di fuori della natura è possibile nutrire l'ossessione per un amore puramente ideale, alimentato certo da quella confusione tra vita e letteratura che il «Decameron cognominato prencipe galeotto» mira a scongiurare. A contraddire Elissa è non a caso il primo sguardo di Gerbino, «che veduta aveva la donna troppo più bella assai che egli seco non estimava» (IV, 4, 21), rivelazione che dà avvio all'ultimo atto della vicenda, quando il romanzo d'avventura si volge infine in tragedia. Come il primo sguardo di Gerbino mostra troppo tardi l'errore, così la perdita della vista della donna amata «per lo suo contrario prestamente», e tardivamente, svela la verità al narratore del *Filostrato*.³⁹ Dell'antico errore di Filostrato, che pure oggettivava i propri sentimenti nella tragica storia di Troiolo, Elissa si avvede proprio raccontando la IV, 4, che dimostra così l'assunto contrario a quello che si proponeva. Da quel preciso momento la narratrice siederà accanto a Filostrato in ben quattro delle ultime sei Giornate (quinta, settima, nona e decima). In queste ambivalenze dei due personaggi Boccaccio alludeva forse alle proprie di fronte a una vecchia questione che veniva così definitivamente archiviata.

Concludendo, il ritorno dei personaggi predecameroniani mostra una volta di più che, «se si mette al centro dell'attività creativa del Boccaccio il *Decameron*, gli altri scritti vengono a disporsi su linee che convergono verso il capolavoro».⁴⁰ Il gioco allusivo e preumanistico di Boccaccio richiede dunque al lettore la perfetta conoscenza del corpus narrativo che precede e prepara il Centonovelle. Con largo anticipo rispetto all'invenzione pirandelliana, i personaggi predecameroniani tornano a visitare la fantasia dell'autore perché le loro vite di carta abbiano finalmente compimento, in continuità o meno con la loro storia pregressa. Se molti di loro sono cambiati, maturati, la loro psicologia, come quella dei lettori che con loro si identificano, è in costante evoluzione, il loro destino sentimentale incerto, come incerta è la possibilità che

³⁷ È questo uno dei principali argomenti di chi sostiene la seriorità del poemetto rispetto al romanzo. Sulla datazione del romanzo, cfr. ora R. Bragantini, *La sperimentazione in prosa: «Filocolo» e «Fiammetta»*, i.c.s.; M. Santagata, *Boccaccio indiscreto*, cit., p. 108, che rimanda agli studi di Luigi Surdich e Francesco Bruni (bibliografia alla nota 45). Per Rajna (*Questioni d'amore*, cit., p. 69), il *Filostrato* fu scritto a Napoli quando il *Filocolo* era già stato intrapreso, ma non ancora portato a compimento.

³⁸ Cfr. G. Alfano, *Giornata Quarta. Scheda introduttiva*, in G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 671.

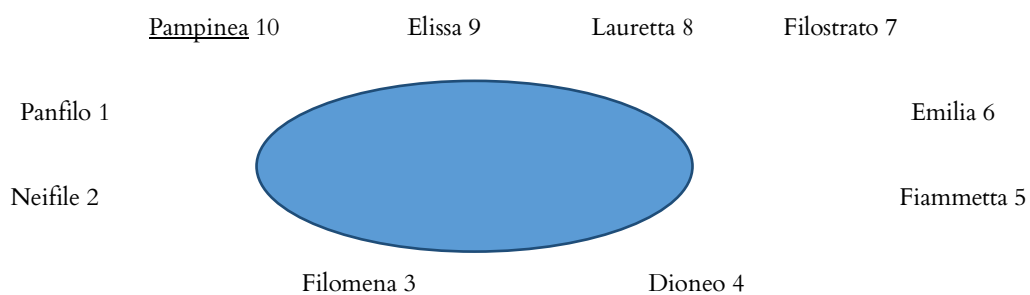
³⁹ Cfr. G. Boccaccio, *Filostrato*, cit., p. 18.

⁴⁰ C. Segre, *Introduzione*, in G. Boccaccio, *Opere*, cit., p. IX.

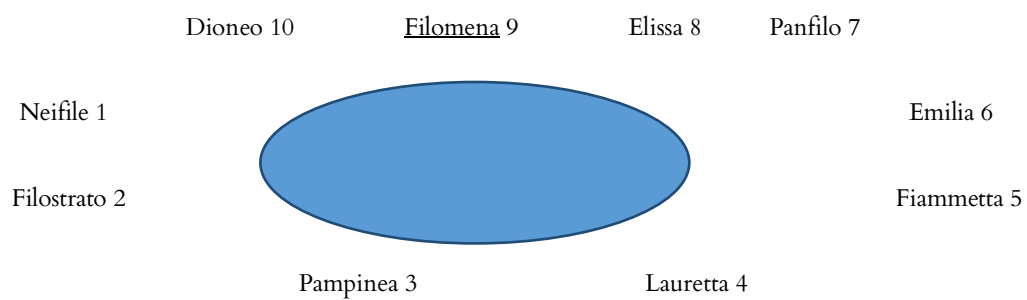
sopravvivano alla peste una volta rientrati a Firenze. Nel concedere loro un di più di realtà e un di più di esistenza al riparo dalla storia, Boccaccio ricapitola e ripensa tutta la sua precedente produzione di narratore, con la quale prova anche a chiudere i conti una volta per tutte. Non ci sarebbe mai riuscito, come mostra, a pochi anni dalla sua morte, l'ultima trascrizione dell'opera nell'autografo berlinese.

Appendice

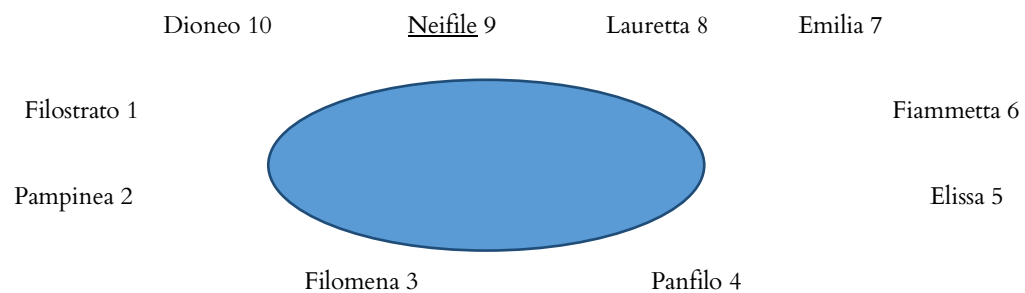
I.



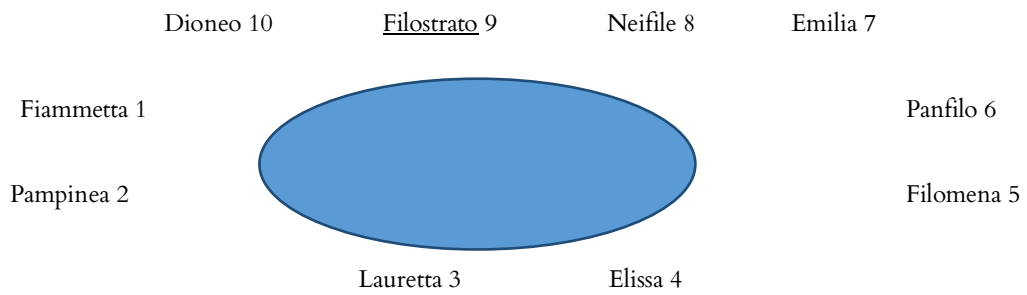
II.



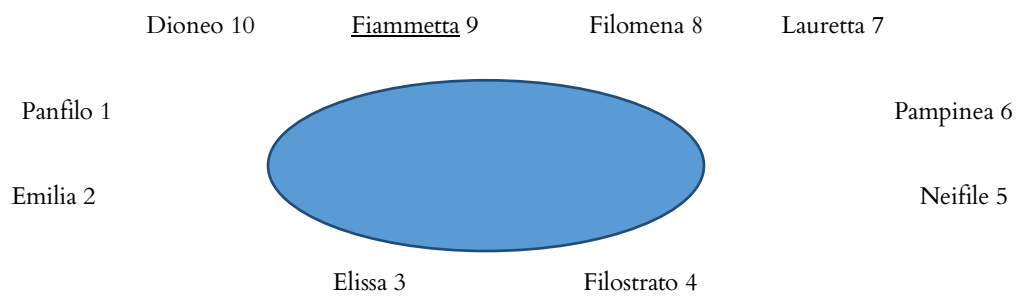
III.



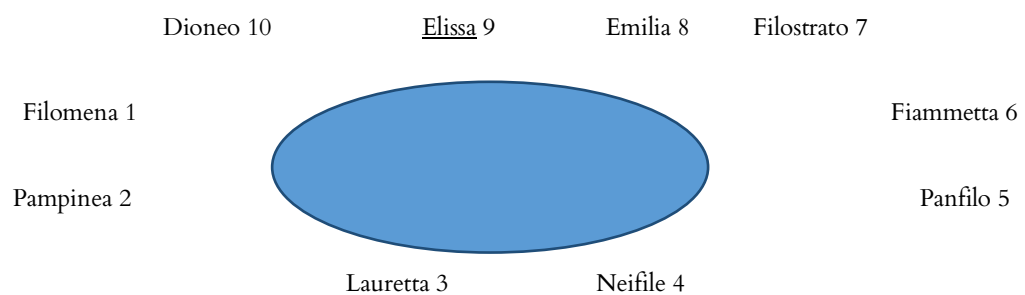
IV.



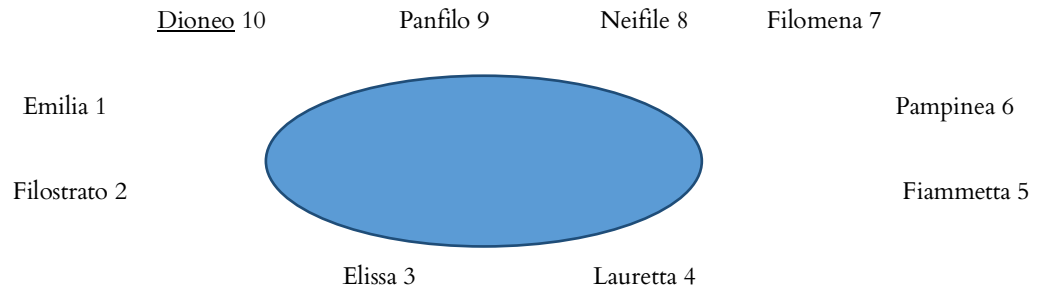
V.



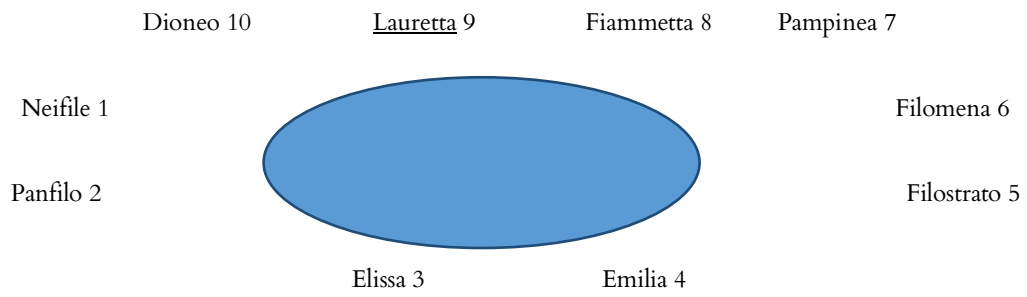
VI.



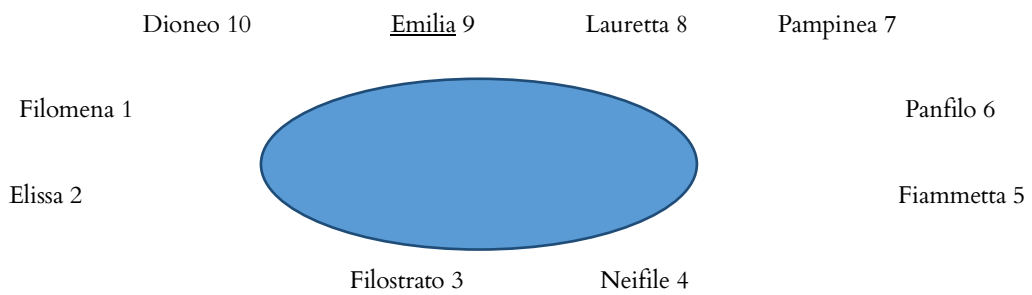
VII.



VIII.



IX.



X.

