

Quarta giornata

A conclusione delle pagine di *Mimesis* dedicate a Boccaccio, Auerbach istituisce un paragone fra *Inferno* V e le novelle della quarta giornata del *Decameron*: nell'episodio di Francesca, «per la prima volta nel Medioevo», Dante offrirebbe non un'«avventura, una favola incantata», ma «un'azione reale e attuale, di tono sublime, altrettanto immediatamente reale come ricordo d'un destino terreno quanto come incontro nell'aldilà». ¹ A questa altezza non giungerebbero invece le «storie amorose» condotte «tragicamente o nobilmente» ² da Boccaccio: quest'ultimo, libero dall'«interpretazione figurale cristiana», non sarebbe più in grado, per il suo «sentimento preumanistico», di attingere il realismo del sommo Poeta. «Libero, ricco, magistrale nel dominare i fenomeni», il realismo boccacciano, «pienamente naturale entro i limiti dello stile medio», risulterebbe, a parere dello studioso, «fiacco e superficiale non appena sfiora il problematico o il tragico». ³

Effettivamente, Boccaccio interprete di Dante è pronto a dare di *Inferno* V una lettura «avventurosa» e «sentimentale». Per Dante, Francesca è colpevole; agli occhi di Boccaccio è vittima di un inganno, essendole stato fatto credere che avrebbe sposato un «bello e piacevole uomo e costumato molto», come Paolo, non uno «sozzo della persona e sciancato», come Gian Ciotto. Dubitando della veridicità delle parole di Dante, Boccaccio pensa che l'adulterio fra i due cognati sia invenzione poetica: «mai non udi' dire – si legge nelle *Esposizioni* – se non quello che l'autore ne scrive; il che possibile è che così fosse: ma io credo quello essere più tosto finzione formata sopra quello che era possibile ad essere avvenuto, ché io non credo che l'autore sapesse che così fosse» (V.lit.151). Ancora allontanandosi dal testo di Dante, Boccaccio immagina per Paolo e Francesca un destino *post mortem* degno di eroi classici, come Piramo e Tisbe, o medievali, come Tristano e Isotta: «Furono poi li due amanti con molte lacrime la mattina seguente sepelliti e in una medesima sepoltura» (V.lit.155).

La tragicità dell'*Inferno* – Auerbach ha ragione – non trova più spazio nel mondo borghese del *Decameron*, privo di «prova necessaria per essere ammessi in una cerchia ristretta di eletti», e dominato dal «fortuito», dal «continuamente inatteso nel rapido e violento mutar degli eventi». ⁴ Non

¹ Erich Auerbach, *Mimesis*, vol. 1, Torino, Einaudi, 1956, p. 250.

² Auerbach 250.

³ Auerbach 251.

⁴ Auerbach 250.

se ne dovrà trarre tuttavia la conclusione, secondo cui il realismo di Boccaccio sarebbe qualitativamente inferiore a quello di Dante.

L'accostamento con la *Comedia* è ineludibile, dal momento che è Boccaccio stesso a porre ripetutamente in relazione la propria opera con quella di Dante; e non occorre nemmeno, per evocare *Inferno* V, attendere la quarta giornata. Già l'*incipit* del *Decameron*, «libro [...] Galeotto», allude al ruolo che la letteratura svolge nella tragedia di Francesca; il canto dantesco sarà del resto punto di riferimento fino alla novella conclusiva: non diversamente da come il Poeta parve a Francesca, Griselda si rivela, replicando la dittologia, «graziosa e [...] benigna».

Ma nell'ottica di Boccaccio, con sottile distinguo, «Galeotto fu il libro», non «chi lo scrisse». Che la rubrica iniziale sia priva di nome d'autore è un dato di fatto: *Comincia il libro chiamato Decameron cognominato principio Galeotto, nel quale si contengono cento novelle in dieci di dette da sette donne e da tre giovani uomini*. Non nominando l'artefice, il ruolo di Galeotto è da Boccaccio riservato al testo stesso, oppure, tramite l'invenzione della cosiddetta cornice, ai novellatori. Liberato chi scrive da ogni peso morale, la responsabilità dell'opera resta interna ad essa.

In questo volume orfano di padre, unica eccezione è la novella incompleta, centounesima, riferita dallo scrittore in prima persona, proprio nell'introduzione alla quarta giornata (§11):

... mi piace in favor di me raccontare, non una novella intera, acciò che non paia che io voglia le mie novelle con quelle di così laudevole compagnia, quale fu quella che dimostrata v'ho, mescolare, ma parte d'una, acciò che il suo difetto stesso sé mostri non esser di quelle...

A differenza della *Comedia*, dove il padre Dante è onnipresente, il *Decameron* è un libro senza padre. Se Boccaccio si assume una «parte» di responsabilità, come accade nella novella di cui abbozza il racconto, lo fa in polemica con la figura paterna.

Nel *Convivio* (IV.xii.16) Dante ricorda l'esempio dell'insaziabilità dei bambini, sempre alla ricerca di qualcosa e mai soddisfatti. Paragonato all'anima umana, che

di picciol bene in pria sente sapore

trovando pace solo in Dio, il bambino crescendo desidera di tutto, senza appagarsi di nulla: prima «un pomo», poi «uno augellino», poi «bel vestimento», poi «lo cavallo», poi «una donna», poi «ricchezza non grande», poi «grande», ecc.

Come la rubrica iniziale del *Decameron* è senza nome d'autore, anonimo è il figlio di Filippo Balducci protagonista del racconto, educato dal padre a ritenere le donne innominabili. Egli vive coi genitori «in riposata

vita», non diversamente, si direbbe, dalla borghesia della Firenze antica, evocata da Cacciaguida nel *Paradiso* (XV.130–31):

A così *risposato*, a così bello
viver di cittadini...

Con la morte della madre, il padre si ritira insieme al figlio «sopra Monte Asinaio» (*nomina sunt consequentia rerum...*), impartendogli un'educazione rigidamente religiosa e tenendolo, fino a diciott'anni, lontano dalla cerchia antica. Raggiunta quell'età, gli consente una visita a Firenze, e il giovane, «non curatosi de' palagi, non del bue, non del cavallo, non dell'asino, non de' denari né d'altra cosa che veduta avesse» (§24), si fa incantare da ben altro. A differenza del giovane Dante della *Vita nova* (XXXIV.3), estraniato dal mondo e assorto nella propria «opera, cioè del disegnare figure d'angeli» (o del fanciullo del *Convivio*, privo di un fermo proposito), il ragazzo non esita a dichiarare che la bellezza delle donne fiorentine – quelle «sfacciate» condannate dal Poeta perché andavan «mostrando con le poppe il petto» (*Purg.* XXIII.102) – è di gran lunga superiore agli «agnoli dipinti [...] più volte mostrati» dal genitore, che si illudeva, col suo «ingegno», vale a dire con educazione sessuofobica, di forzare la «natura». Se assecondata, intuisce spontaneamente il giovane, quest'ultima garantisce un soddisfacimento orgastico, di cui l'estasi religiosa non è che un mentale appagamento sostitutivo (§§25–28).

“Oimè, figliuol mio,” disse il padre “taci: elle son mala cosa”.

A cui il giovane domandando disse: “Io non so che voi vi dite, né perché queste sieno mala cosa: quanto è, a me non è ancora paruta vedere alcuna così bella né così piacevole come queste sono. Elle son più belle che gli agnoli dipinti che voi m'avete più volte mostrati...”

Boccaccio ha in mente l'esempio diffuso nella cultura misogina medievale, fin da *Barlaam e Josaphat*, del giovane che, vissuto nel più completo isolamento, dopo un certo numero di anni torna alla vita civile e domanda il nome di tutto ciò che vede; osservando un gruppo di donne, chiede come si chiamino, e quando gli viene risposto che si tratta di dèmoni, non può fare a meno di dichiarare che sono la cosa che desidera sopra ogni altra.

Senza varianti degne di nota, l'*exemplum* è ricordato nella *Legenda aurea* di Jacopo di Varazze, nei *Sermones* di Jacques de Vitry, nella *Summa vitiorum* di Peraldo, negli *Specula* di Vincenzo di Beauvais, nell'*Alphabetum narrationum*, ecc. ecc.; e, in volgare, nel *Fiore di virtù*, nel *Novellino*, nelle *Vite dei Santi Padri* di Cavalca, fino – in epoca ormai successiva al *Decameron* – al decimo cantare di Neri Pagliaresi nella *Legenda di Santo Giosafà*.

Nelle *Narrationes* di Odo di Shirton, chierico inglese, vissuto sul finire del secolo XII, per gioco allitterativo («asserens esse anseres»), gli animali prendono il posto dei diavoli della redazione tradizionale. La sostituzione del demonio con la metafora delle papere può essere motivata dalla preoccupazione di evitare il pericolo di attrarre il maligno col solo nominarlo. L'invenzione, almeno tendenzialmente, laicizza il tema di partenza:

De heremita iuveni. Quidam iuvenis heremita cum abbate suo ad unam civitatem ivit, ubi mulieres in corea conspexit. Et, cuiusmodi res esset, ab abbate sollicitate quesivit. Cui abbas asserens esse anseres respondit. Reversus puer in claustrum flere cepit. Cui abbas: Quid vis, fili mi? Et ille: Volo de illis anseribus, quos vidi in civitate. Tunc abbas, convocatis fratribus, dixit: Fratres, considerate mente sollicitate, quam periculosa sunt mulierum spectacula. Nam hic puer innocens, qui prius mulierem non viderat, in hermo nutritus, solo visu sic est temptatus, sic est igne concupiscentie succensus.⁵

Alla luce di questa versione si può spiegare l'incompiutezza della novella di Boccaccio, in quanto nel *Decameron*, ferma restando la metafora delle papere, manca la chiusa misogina: «Fratres, considerate mente sollicitate, quam periculosa sunt mulierum spectacula».

Respingendo l'etica religiosa, rovesciata la gerarchia biblica, responsabile del peccato originale non è più la donna, ma il Padre. La fuga del figlio da un paradiso terrestre artificiosamente costruito, lungi dal costituire un castigo, rappresenta la vera liberazione.

Il padre impone la parola d'ordine sesso-reazionaria dell'umiliazione delle donne, presentate come «papere»; il figlio rifiuta la repressione sessuale vigente nella società patriarcale (§§28–29).

“... Deh! Se vi cal di me, fate che noi ce ne meniamo una colà sù di queste papere, e io le darò beccare”.

Disse il padre: “Io non voglio; tu non sai donde elle s'imbeccano!”

Condividendo l'ottica del figlio contro quella del genitore, Boccaccio non fa che misurarsi col padre Dante.

Il capolavoro dantesco, intitolato a un genere (quello comico), *remisse et humiliter* manca di specifico titolo, e tuttavia non rinuncia a presentarsi (nella terza cantica) come «sacrato poema» o «poema sacro». Parimenti «in istilo umilissimo e rimesso», il capolavoro di Boccaccio, benché dotato di nome (*Decameron*) e cognome («prencipe Galeotto»), è, iscrivendosi al genere comico, come dichiara l'autore nell'introduzione alla quarta giornata, «senza titolo».

⁵ In *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge : Eudes de Cheriton et ses dérivés*, a c. di Léopold Hervieux, Paris, Firmin-Didot, 1896, p. 409.

Naturalmente ad autorizzare Boccaccio è Ovidio, autore del *Liber amorum* o *Sine titulo*, la cui opera sopporta entrambe le intestazioni, come spiega, proprio commentando Dante, l'autore delle *Esposizioni*: «può l'un titolo e l'altro avere, per ciò che d'alcuna altra cosa non parla che di suoi innamoramenti...; e puossi dire similmente *Sine titulo*, per ciò che d'alcuna materia continuata, dalla quale si possa intitolare, favella, ma alquanti versi d'una e alquanti d'un'altra, e così possiam dire di pezzi, dicendo, procede» (IV.lit.119). A rigor di termini, rientrando la materia amorosa nel registro umile, anche il canzoniere di Petrarca, *fragmenta* «in rime sparse» e «vario stile», è «senza titolo».

Come la *Comedia* di Dante può innalzarsi a «sacrato poema» o «poema sacro», (non senza paradosso, giacché, per la teologia, la poesia è agli antipodi del sacro), allo stesso modo il *Decameron* può abbassarsi, per ossequio e competizione, a opera «senza titolo». Curiosamente, l'autore rinuncia all'etichetta di «prencipe Galeotto» nel momento in cui sarebbe più che mai opportuna, visto che la quarta giornata è dedicata agli amori a infelice fine. Dietro l'omaggio formale a Dante si cela dunque una sostanziale divergenza di vedute.

L'essere il *Decameron* «senza titolo» implica un'ironica rinuncia al titolo di *Comedia*, essendo quest'ultimo già impegnato dal modello dantesco. Se la *Comedia* è tale in opposizione alla *tragedia* di Virgilio, intitolata ad Enea, il *Decameron* è invece, proprio in quanto «senza titolo», una *comedia* contrapposta ad altra *Comedia*, quella così intitolata da Dante. Ma al di là del titolo, benché priva del suo titolo, la commedia di Boccaccio, confinata a margine la tragedia della peste, è un'ipercommedia, una commedia al quadrato. Due volte commedia, perché dopo l'«orrido cominciamento», la quarta giornata ripropone un tema tragico (quello degli amori a infelice fine), dando vita, per così dire, a un nuovo inizio.

A questo punto, si rinnova quella *asperitas* che caratterizza in una commedia la condizione di partenza. Parodiando Dante, Boccaccio ricolloca sé stesso in una situazione apparentemente senza via d'uscita. Da un lato l'invidia, per sua essenza diabolica; dall'altro, a norma ancora di Dante, per cui «profonda valle» è l'inferno stesso, unica via di fuga, «profondissime valli», luoghi più che infernali. Come venirne fuori?

La salvezza è nelle donne, non quelle «benedette» che hanno cura di Dante nella corte del cielo, ma quelle a cui Boccaccio direttamente si rivolge. Il primo scrive perché soccorso dalla beata Beatrice; il secondo «in soccorso e rifugio di quelle che amano» (proemio 13).

Carissime donne, sì per le parole de' savi uomini udite e sì per le cose da me molte volte e vedute e lette, estimava io che lo 'mpetuoso vento e ardente della 'nvidia non dovesse percuotere se non l'alte torri o le più le-

vate cime degli alberi: ma io mi truovo della mia estimazione ingannato. Per ciò che, fuggendo io e sempre essendomi di fuggire ingegnato il fiero impeto di questo rabbioso spirito, non solamente pe' piani ma ancora per le profondissime valli mi sono ingegnato d'andare; il che assai manifesto può apparire a chi le presenti novelle riguarda, le quali non solamente in fiorentin volgare e in prosa scritte per me sono e senza titolo, ma ancora in istilo umilissimo e rimesso, quanto il più si possono. Né per tutto ciò l'essere da cotal vento fieramente scrollato, anzi presso che diradicato e tutto da' morsi della 'nvidia esser lacerato, non ho potuto cessare; per che assai manifestamente posso comprendere quello esser vero che sogliono i savi dire, che sola la miseria è senza invidia nelle cose presenti. (IV.intro.2–3)

Indirettamente, la metafora del vento evoca l'atmosfera dei lussuriosi danteschi, quasi che Boccaccio si trovi in un «luogo d'ogni luce muto, / che muggia come fa 'l mar per tempesta, / se da contrarii venti è combattuto»; ma nel vento «impetuoso [...] e ardente» in grado di «percuotere» le «alte torri o le più levate cime degli alberi» si accavallano altri ricordi: al monito del *Purgatorio* (V.14–15) di stare come «torre ferma, / che non crolla già mai la cima per soffiare di venti», si sovrappone il «grido» stesso di Dante, che, stando alla profezia del *Paradiso* (XVII.133–34), «farà come vento, / che le più alte cime più percuote».

L'etica trascendente di Dante, che nasconde la sessualità in un'oscura bufera infernale, si dissolve così alla luce dell'immanenza di Boccaccio, che teme il vento dell'invidia di detrattori sessuofobici.

Petrarca risolve il problema dell'invidia, in relazione alla stessa metafora. Di ventosi applausi del volgo, agitati la fiaccola di Dante, parla infatti l'autore dell'epistola quindicesima del XXI libro delle *Familiari*. Indirizzata a Boccaccio nel maggio del 1359, la lettera è scritta proprio per difendere sé stesso dall'invidia di chi, a sua volta, lo accusava di invidiare la poesia dantesca.

Difficilissimo, sia per Boccaccio che per Petrarca, gestire il proprio conflitto interiore nei riguardi del padre Dante. Entrambi tentano di sfuggire al confronto, adottando però antitetiche strategie di difesa.

Aristocraticamente l'umanista latino si pone al di sopra del problema, persino evitando, nella lettera a Boccaccio, di fare il nome di Dante; democraticamente in gara con la comicità dantesca, il narratore volgare lo nomina una sola volta nel *Decameron*, non a caso nell'introduzione alla quarta giornata, dove l'Alighieri è additato, celebrato, innalzato, peraltro accanto ad altri poeti, come modello di filoginia (escluso naturalmente l'amico Francesco):

... io mai a me vergogna non reputerò infino a lo stremo della mia vita di dover compiacere a quelle cose alle quali Guido Cavalcanti e Dante Ali-

ghieri già vecchi e messer Cino da Pistoia vecchissimo onor si tennero, e fu lor caro il piacer loro. E se non fosse che uscir serebbe del modo usato del ragionare, io produrrei le istorie in mezzo, e quelle tutte piene mostrerei *d'antichi uomini e valorosi*, ne' loro più maturi anni sommamente avere studiato di compiacere alle *donne*... (§§33–34)

Si noti l'allusione alle *donne antiche* e ai *cavalieri* di *Inferno* V. All'ombra di Dante, Boccaccio pone in crisi, col proprio *Decameron*, la logica interna della *Comedia* dantesca, precedente, per ciò che concerne la *materia*, da un inizio difficile («ab asperitate alicuius rei»), per finire in letizia («sed prospere terminatur»).

Dante è il poeta teologo della liberazione che, partendo da un inferno morale terreno, la schiavitù del denaro, scopre, austero vangelo d'amore e di regole economiche, la celeste utopia di un'economia di uguaglianza, annunciando, contro l'impero della cupidigia borghese, l'anti-impero pacifico di una nuova Gerusalemme globale.

Libera dalla teologia, la prosa di Boccaccio riflette invece l'avvicinarsi del ciclo economico borghese nel suo espandersi in seno alla società feudale. Nella *Comedia* dantesca gioia e dolore si contrappongono tragicamente; in quella di Boccaccio si avvicinano comicamente: il tragico punto di partenza non è più nel *Decameron* superabile una volta per tutte, potendo in ogni momento riaffacciarsi. All'interno stesso della quarta giornata, ad esempio, al dramma narrato da Fiammetta, succede, con Pampinea, «una novella da ridere» (I.concl.14).

In Boccaccio tragico e comico si mescolano, a norma della proverbiale sentenza per cui il dolore succede inesorabile alla gioia: *Risus dolore miscebitur, et extrema gaudii luctus occupat* (*Prov.* XIV:13). L'idea, cara anche a Petrarca («però, lasso, convensi / che l'extremo del riso assaglia il pianto», *RVF* LXXI.87–88), già evocata nelle pagine introduttive del *Decameron* («E sì come la estremità della allegrezza il dolore occupa, così le miserie da sopravveniente letizia sono terminate», I.intr.5), trova suprema occasione di verifica fra la fine della terza giornata, la cui ultima novella si chiude con l'invito di Dioneo alle donne di imparare a «rimettere il diavolo in inferno» (III.10.35) e l'aprirsi della quarta, quando, per il tema scelto da Filostrato, «si ragiona di coloro li cui amori ebbero infelice fine».

L'inaudita ilarità suscitata dalla novella di Alibech e Rustico («Mille fiata o più aveva la novella [...] a rider mosse l'oneste donne», III.concl.1) non può che preludere a un ribaltamento tematico, a una sezione che Filostrato stesso definirà in conclusione *aspra giornata* (IV.concl.3), rievocando così l'*asperitas* iniziale («montagna aspra e erta», «aspro sentiero» ecc.), che rientra nella definizione stessa del 'comico', costituendone anzi, entro precisi confini, condizione e garanzia.

* * *

Nella prima novella della quarta giornata, sia Ghismonda che Guiscardo dichiarano il proprio amore, ricorrendo a formule che sembrano riprodurre il dettato di Francesca: «Amor può troppo più che né voi né io possiamo» (§23), dichiara il valletto a Tancredi; «Egli è il vero che io ho amato e amo Guiscardo, e quanto io viverò, che sarà poco, l'amerò, e se appresso la morte s'ama, non mi rimarrò d'amarlo» (§32), replica la figlia al padre.

Dal confronto fra *Inferno* V e il «pietoso accidente» narrato da Fiammetta, risulterebbe, a parere di Auerbach, la mancanza in Boccaccio di una «decisa unità stilistica»: mentre Dante – si legge in *Mimesis* – evita «di menzionare le circostanze nelle quali Francesca e Paolo vennero scoperti dal marito», e la scena descritta, «quella in cui leggono insieme il libro, è la più frequente e comune che possa esservi», Boccaccio «impiega buona parte del suo testo per descriverci l'intricata e rischiosa condotta degli amanti per arrivare ad essere insieme indisturbati e il casuale incrocio di circostanze che conduce Tancredi, il padre, alla loro scoperta». Paragonata alla poesia dantesca, la novella si rivelerebbe intrisa di «sentimentalismo» e persino corredata da un «eccesso di retorica», testimoniato dal «lungo discorso di Ghismonda in propria difesa». ⁶

Evidentemente lo studioso cade qui in un duplice errore: a un'adesione acritica alla figura di Francesca, si accompagna un rifiuto, non meno acritico, del personaggio di Ghismonda. Da un lato, come ogni lettore borghese, da Boccaccio in poi, Auerbach subisce il fascino della dannata Francesca, al punto da dimenticare, rimuovendo l'evidenza della condanna all'inferno, che proprio la scena «in cui» gli amanti «leggono insieme il libro», lungi dal risultare «la più frequente e comune che possa esservi», mostra come i sentimenti di questa donna «che piange e dice», narcisisticamente esibiti a fini patetici, manchino di autenticità.

D'altro canto, egli non avverte che, davanti a un padre come Tancredi, pateticamente narcisista, prigioniero di conflitti e di ansie, Ghismonda, sicura di sé e non implorante compassione, non si difende affatto, ma senza giri di parole, libera da sfoggi eruditi, confessa il naturale segreto della propria energica «forza».

Nel suo sofisticato erotismo, l'eroina di Dante non va oltre le pareti di una biblioteca, e con falso pudore, accettando la morale sessuofobica, dopo un bacio, nato per accidente, capriccio o moda, in ossequio a convenzioni letterarie, non ha più nulla da dichiarare sulle circostanze dell'incontro

⁶ Auerbach 251.

amoroso. Viceversa, non lettrice passiva di opere altrui, ma autrice lei stessa del messaggio d'amore affidato al compagno, l'eroina di Boccaccio non ha niente di cui vergognarsi: operando integralmente in piena coscienza, anima e corpo, è orgogliosa di non adattarsi al solito schema preconfezionato del colpo di fulmine («non per accidente tolsi», §37); è quindi distante dal banale perbenismo dominante fra le donne conformiste della classe sociale a cui appartiene («non [...] come molte fanno», §37); è finalmente pronta a lottare fino alla morte, sacrificando la propria vita, contro la repressione sessuale della società patriarcale.

Senza falso pudore, in pagine di realismo insuperabile, svelando la natura dell'orgasmo, Boccaccio dimostra come la soddisfazione sessuale sia il prodotto di una personalità matura, capace di vivere autenticamente l'amore.

Le parole di una donna appassionata, felice, innamorata, che non dissocia l'amore dal sesso, ma lo vive senza infingimenti, con calorosa, espansiva, piena partecipazione, come passione umanamente intesa, cioè come autofruizione dell'essere umano, possono suonare retorica solo a un lettore a un tempo complice e vittima della sessuofobia vigente in una società patriarcale:

Guiscardo non per accidente tolsi, come molte fanno, ma con deliberato consiglio elessi innanzi a ogni altro e con avveduto pensiero a me lo 'ntrodussi e con savia perseveranza di me e di lui lungamente goduta sono del mio disio. (IV.1.37)

A differenza dei peccatori carnali condannati all'inferno, sofferenti di una scissione della personalità, che li fa vergognosi della loro stessa umanità degradata, invocanti infatti pietà del proprio male perverso, l'eroina di Boccaccio, agendo secondo natura e con coscienza, lungi dal sottomettere la ragione al talento, oppone, alla teologia del verbo fatto carne, un'antropologia autosufficiente, dove la radice dell'essere umano è l'essere umano stesso, presentandosi come «figliuola di carne e non di pietra o di ferro» e «generata di carne» (IV.1.33).

Viceversa, l'incontinente, spiega Aristotile nel VII libro dell'*Etica nicomachea*, è sradicato dalla propria radice umana. Ha un'interiorità scomposta, il suo mondo interiore è spaccato, patisce un 'io' diviso: pensa ad esempio che una determinata cosa non si debba fare, e tuttavia la persegue; che sia in grado di produrre un discorso razionale, non significa nulla; chi è preda delle passioni, può citare ragionamenti e versi di Empedocle: «Etenim in passionibus his existentes demonstrationes et verba dicunt Empedoclis» (1147^b12).

Nel caso specifico di Francesca, beninteso, si tratterà non di filosofia e poesia greca, ma di versi d'amore e prose di romanzi. Ispirata a modelli culturali eterogenei – borghesi (Guinizzelli) e feudali (il romanzo cortese) –, li declama come un'attrice di teatro. Poiché, per il Filosofo, gli incontinenti sono come dei simulatori («Quare quemadmodum simulantes, sic existimandum dicere et incontinentes», 1147^b18–19), l'euforia letteraria dell'eroina di Dante è la maschera di un'anima affannata («Amore... Amore... Amore...»), sessualmente inibita e angosciata, dissimulante impotenza orgasmica; conseguenza di una spontanea partecipazione emotiva a questa ebbrezza patologica è la vile depressione, di cui è prova il collasso del Poeta pellegrino a chiusura del canto.

Se gli amanti replicanti in caricatura Lancillotto e Ginevra potessero amarsi di genuino amore reciproco, la morte a cui insieme sono condotti coinciderebbe col momento più bello, intenso e libero della loro esistenza. La mancanza di soddisfazione orgasmica determina, invece, un accumulo di eccitazione che si sfoga, angosciosamente, in aggressività: «Caino attende chi 'n vita ci spense» (V.107). In questa maledizione (non importa se pronunciata da lei, da lui o magari da entrambi) traboccano le pulsioni frenate dall'ansia, comunque unitariamente condivisa, che pervade l'incontinente antico e medievale, come il moderno nevrotico, all'avvicinarsi dell'acme sessuale.

La persona che ha provato l'orgasmo è soddisfatta. Non è depressa, irrequieta, irritabile, malinconica o polemica. Lontana dal *cliché* misogino della fragilità femminile, padrona di sé, sessualmente appagata, Ghismonda non ha spirito di rivalsa, non desidera vendetta, non teme la morte.

Perché allora, come vorrebbe Auerbach, dovrebbe essere sublime il bacio di Paolo a Francesca, e sentimentale o patetico il muto pianto della figlia di Tancredi, che si china sulla coppa contenente il cuore dell'amante fatto uccidere dal padre?

senza fare alcun femminil romore, sopra la coppa chinatasi piagnendo cominciò a versar tante lacrime, che mirabile cosa furono a riguardare, baciando infinite volte il morto cuore. (IV.1.55)

Seppellite nell'appello morale alla «virtù» e all'«onestà» della donna, le pulsioni incestuose di Tancredi nei confronti della figlia rimangono per lui latenti, sotto la maschera coatta, obbligata e rigida dell'amore paterno:

... l'amore il quale io t'ho sempre più portato che alcun padre portasse a figliuola... (IV.1.29)

Si noti l'evocazione, manifestamente ironica, del Catone dantesco («... che più non dee a padre alcun figliuolo», *Purg.* I.33).

Travolta dalla bufera di una sessualità inappagata, vissuta come momentaneo sollievo, la frigida adultera condannata da Dante all'inferno testimonia la corruzione morale della società feudale in dissoluzione, di «chi nel diletto della carne involto / s'affaticava» (*Par.* XI.8–9), come in *Paradiso* chiosa il Poeta stesso, nel canto (l'omonimia dantesca non è casuale) di Francesco, dove, benché in chiave mistica, ma con scelta di classe inequivocabile, la potenza sessuale femminile è esaltata nella «porta del piacer» (*Par.* XI.60) di madonna Povertà.

Boccaccio rovescia il paradosso teologico di Dante in conflitto etico e sociale: il «giovane valletto» Guiscardo, «uom di nazione assai umile» (IV.1.6) e «di vilissima condizione» (IV.1.27), è nobile «per virtù e per costumi» (IV.1.6). Presentato «vestito d'un cuoio» (IV.1.12), si eleva al rango di eroe della primitiva Firenze borghese, come Bellincion Berti, «cinto di cuoio» (*Par.* XV.112–13) nella rievocazione dantesca di Cacciaguida.

L'abito di magnanimo Farinata che ha a dispetto la società patriarcale è indossato dalla figlia di Tancredi. Ghismonda affronta il genitore *a viso aperto*: «non curante e valorosa, con asciutto viso e aperto» (IV.1.31), nella riformulazione di Boccaccio.

Lo sguardo di Ghismonda non si abbassa, a differenza di quello di Tancredi. La figlia esprime salute emotiva, il padre regredisce «piagnendo sì forte come farebbe un fanciul ben battuto» (IV.1.29), in termini che evocano, con scoperta ironia, Dante, quando nella *Vita nova* si addormenta («come un pargoletto battuto lacrimando», XII.2).

Nella personalità tragicamente scissa dell'incontinente Francesca, la reale esperienza sessuale è vissuta come un'umiliazione indicibile. A condividere questo modo di essere, nella novella di Boccaccio, non è Ghismonda, ma Tancredi. Non si dimentichi, a riguardo, il rimprovero di Auerbach all'autore del *Decameron*, ritenuto colpevole di aver impiegato «buona parte del suo testo per descriverci l'intricata e rischiosa condotta degli amanti per arrivare ad essere insieme indisturbati e il casuale incrocio di circostanze che conduce Tancredi, il padre, alla loro scoperta».⁷

In verità, la condotta di Ghismonda e Guiscardo non è affatto «intricata e rischiosa»: semplicemente essi agiscono senza inibizione o esibizionismo, autoregolandosi in modo sesso-economico, cioè realistico e razionale, festoso e discreto. Attribuire ai due amanti l'intenzione di mirare a far sesso «indisturbati» significa leggere la novella con l'ottica di Tancredi, dal punto di vista cioè dell'uomo patriarcale, incatenato a un'ideologia per la quale le categorie di «sessuale» e «impuro», «sessuale» e «basso», «sessuale» e «demoniaco» diventano concetti inscindibili. Per l'ideologia

⁷ Auerbach 251.

patriarcale, la sessualità naturale, vissuta da Ghismonda e Guiscardo, è intollerabile. Con realismo meno che mai «fiacco» e «superficiale», puntualmente Boccaccio registra, nel loro rapidissimo scorrere, l'angoscia, l'ira, l'ipocrisia, la viltà, l'aggressività, il vergognoso imbarazzo e l'istinto omicida di Tancredi, in una parola il panico, quando «sentì e vide ciò che Guiscardo e la figliuola facevano»:

E dolente di ciò oltre modo, prima gli volle sgridare, poi prese partito di tacersi e di starsi nascoso, s'egli potesse, per poter più cautamente fare e con minor sua vergogna quello che già gli era caduto nell'animo di dover fare. (IV.1.18–19)

Altrettanto realisticamente, Boccaccio prende atto della scissione, autodistruttiva e eterodistruttiva, di un'ipocrita personalità autoritaria patriarcale:

... quegli vuole che io ti perdoni e questi vuole che io contro a mia natura in te incrudelisca... (IV.1.29)

La sensualità sana e la capacità di soddisfacimento orgastico creano invece nella personalità di Ghismonda una naturale coscienza di sé. Il suo carattere è puro e rispettabile in modo spontaneo, e non ha bisogno di continui ammonimenti morali. Nell'affermazione e riconoscimento della donna come essere sessuale crolla l'ideologia patriarcale, impersonata da Tancredi.

Diversamente da Francesca che esibisce, in raffinata allusione, l'*incipit* di una celebre canzone di Guinizzelli, *Al cor gentile*, guardandosi tuttavia dall'aderire al suo contenuto ideologico antif feudale, Ghismonda proclama proprio quel contenuto alla luce del sole. La nobiltà feudale è fango:

Raguarda tra tutti i tuoi nobili uomini e examina la lor vita, i lor costumi e le loro maniere, e d'altra parte quelle di Guiscardo raguarda: se tu vorrai senza animosità giudicare, tu dirai lui nobilissimo e questi tuoi nobili tutti esser villani. (IV.1.41)

* * *

Nella sua lotta sesso-rivoluzionaria contro la società autoritaria feudale-patriarcale Ghismonda non si ferma qui. Al punto di vista da lei espresso, si affianca la seguente dichiarazione:

Spogliateci tutti ignudi: voi ci vedrete simili; rivestite noi delle veste loro ed eglino delle nostre: noi senza dubbio nobili ed eglino ignobili parranno; perché solo la povertà e le ricchezze ci disaguagliano.

Sono parole pronunciate da un operaio tessile durante la rivoluzione del 1378, il cosiddetto tumulto dei Ciompi, secondo la ricostruzione offerta

da Machiavelli nelle *Istorie fiorentine* (III.13). «Il disordine del mercato – scrive lo storico dell'economia Giovanni Arrighi –, accentuato a partire dal 1348 dalle devastazioni della Morte Nera e dalle successive epidemie, destabilizzò il dominio delle classi mercantili e creò nuove opportunità per l'emancipazione politica delle classi lavoratrici». ⁸

Ai tempi di Boccaccio, sono dunque in campo, nel conflitto sociale, tre classi: nobiltà feudale, borghesia e proletariato. Ghismonda mostra di esserne consapevole, quando, affrontando il padre, definisce, in chiave anti-feudale e antiborghese, il rapporto fra «gentilezza», «avere» e «povertà». Leggi, morale, religione sono per lei soltanto pregiudizi borghesi o feudali, dietro i quali non si nascondono che interessi patriarcali. Coerente con la sua scelta, l'eroina boccacciana, nell'affermare la propria etica, non si ferma né al punto di vista della nobiltà feudale (disposta a riconoscere che la nobiltà è conquista individuale, non solo ereditaria), né al punto di vista borghese (per cui la nobiltà è conquista individuale, più che ereditaria), bensì esprime il punto di vista proletario, identico nella sostanza a quello del rivoluzionario citato da Machiavelli, secondo cui – sono parole di Ghismonda – «la povertà non toglie gentilezza a alcuno ma sì avere» (IV.1.43).

Nel *Decameron* la lotta contro la sessuofobia patriarcale è condotta dal punto di vista del proletariato. Assumendo a campione la quarta giornata, è istruttivo osservare lo svolgersi della vita sessuale nel XIV secolo attraverso lo specchio offerto da Boccaccio. Le novelle sono ambientate a Salerno (1^a nov.), Venezia (2^a nov.), Marsilia, Genova e Creta (3^a nov.), Palermo, Messina e Ustica (4^a nov.), Messina e Napoli (5^a nov.), Brescia (6^a nov.), Firenze (7^a nov.), Firenze e Parigi (8^a nov.), Provenza (9^a nov.), Salerno e Amalfi (10^a nov.).

In che modo il piacere sessuale può manifestarsi nelle diverse classi sociali? Fra nobili signori feudali, il piacere sessuale è possibile, ma solo in caso di adulterio della donna (9^a nov.); non ci sono esempi di piacere sessuale fra borghesi; solo fra proletari il piacere sessuale è possibile senza ricorrere all'adulterio (7^a nov.).

L'assenza di piacere sessuale fra borghesi è un dato su cui riflettere, giacché il *Decameron* del borghese Boccaccio è notoriamente epopea borghese per eccellenza. Realisticamente, Boccaccio avverte come la borghesia non solo erediti l'autoritarismo sessuofobico patriarcale-feudale inasprendolo, ma lo utilizzi a fini repressivi contro il proletariato e l'intera società.

⁸ Giovanni Arrighi, *Il lungo 20. secolo*, trad. di Mauro Di Meglio, Milano, Il Saggiatore, 1999, p. 142.

Nella settima novella, per bocca di Emilia, Boccaccio narra la vicenda d'amore di due lavoratori salariati, entrambi impoveriti dalla libera concorrenza e lei «di povero padre figliuola» (IV.7.6). Nel raccontare la morte di Pasquino, egli non esita a rievocare l'immagine sublime con cui Dante in *Purgatorio* celebra la figura di Bonconte da Montefeltro (V.100): «non stette guari che egli perdé la vista e la parola» (IV.7.13); a Simona riserva invece l'eco del drammatico verso conclusivo di *Inferno* (V.142): «in quel medesimo accidente cadde che prima caduto era Pasquino» (IV.7.18).

Ma all'amore tra i due operai si affianca, nella stessa novella, l'«amorazzo nuovo» tra la Lagina e Puccino, detto lo Stramba. Benché «compagno» di Pasquino, quest'ultimo è vicino, per condizioni di vita, al sottoproletariato, cioè a personaggi come l'Atticciato, il Malagevole e Guccio Imbratta. Boccaccio documenta così la divisione esistente, in quegli anni, all'interno del proletariato fiorentino. Proprio la mancanza di unione determinerà, di lì a poco, la sconfitta del movimento rivoluzionario. La vittoria del capitale contro il lavoro salariato è resa possibile nel 1378 dal fatto che una parte del proletariato, lasciandosi comprare dalla borghesia per mene reazionarie, partecipa in modo attivo alla repressione dell'altra.

Disperata, dopo la morte dell'amante, Simona sperimenta l'immaturità dei compagni, che ingiustamente la accusano di aver ucciso Pasquino. A dimostrazione della propria innocenza non ha altra via che affrontare la morte.

O felici anime, alle quali in un medesimo dì adivenne il fervente amore e la mortal vita terminare! e più felici, se insieme a 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, quanto è al nostro giudizio che vivi dietro a lei rimasi siamo, la cui innocenza non patì la fortuna che sotto la testimonianza cadesse dello Stramba e dell'Atticciato 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 e a seguir l'anima tanto da lei amata del suo Pasquino. (IV.7.19–20)

La divisione interna al proletariato nella Firenze del Trecento si riflette nell'antitetica condotta sessuale di Simona e Pasquino, da un lato; di Lagina e lo Stramba, dall'altro. Nel primo caso, lungamente Boccaccio induce a ritrarre l'intensità del piacere orgastico degli amanti, che, non trovandosi nella condizione di coniugi o di adulteri, fuori da vincoli borghesi, godono nella stessa misura in cui sono estranei sia alle imposizioni che alle pseudolibertà di una società patriarcale. Non partecipano della noia familiare o dei piaceri effimeri dell'adulterio, si legano l'uno all'altra, al punto da fare a gara per ritrovarsi continuamente: «insieme a' piacer comuni si

congiunsono; li quali tanto all'una parte e all'altra aggradirono, che, non che l'uno dall'altro aspettasse d'essere invitato a ciò, anzi a dovervi essere si facevano incontro l'uno all'altro invitando» (IV.7.9).

Nel secondo caso, cogliendo, con sorprendente precisione, l'alternativa fra soddisfacimento orgastico e defatigante sfogo sessuale, Boccaccio non va oltre la definizione di «amorazzo»; non a torto, giacché nel processo di decadenza verso gli strati infimi della società, anche il proletariato cade vittima dei pregiudizi e della repressione sessuale autoritario-patriarcale.

In breve, nel XIV secolo la vita sessuale del proletariato fiorentino di-viso al suo interno, esprime, secondo Boccaccio, due atteggiamenti antitetici: quello sesso-rivoluzionario di Simona e Pasquino; quello sesso-reazionario (e sottoproletario) di Lagina e lo Stramba.

Stando al campione offerto dalla quarta giornata, garanzia per il raggiungimento di un pieno soddisfacimento orgastico è data dall'appartenenza al proletariato (Simona e Pasquino), cioè dall'estraneità alla società patriarcale borghese-feudale, o dalla decisione rivoluzionaria, appartenendo a quella società, di rifiutarne radicalmente il modo di essere (Ghismonda e Guiscardo).

Con altrettanta intensità, stando al campione, l'acme sessuale non è altrimenti documentabile nella quarta giornata. Nel caso di adulterio fra nobili signori feudali, rapidamente Boccaccio avverte che i due «insieme furono una volta e altra amandosi forte» (IV.9.7). Altrimenti, il piacere sessuale si può manifestare solo qualora gli amanti non appartengano alla stessa classe sociale e a condizione che il ruolo sociale della donna sia comunque superiore a quello dell'uomo. Per esempio, in caso di adulterio: la moglie di un borghese con un frate (novella 2^a); la moglie di un medico con un nobile di cattiva fama (novella 10^a). Oppure, fuori dall'adulterio: una nobile con un uomo di bassa condizione (novella 6^a); una borghese con un gentiluomo povero (novella 3^a) o con un giovinetto (novella 5^a). Qualora sia l'uomo a trovarsi in una condizione sociale superiore rispetto alla donna, la morte subentra prima che possa darsi un congiungimento fra i due (novella 8^a). Implicitamente, se ne deduce che un'eventuale posizione di inferiorità o di sottomissione della donna esclude il raggiungimento di un autentico piacere, perché in questo caso il rapporto sessuale è vissuto da entrambi come sfogo, non come soddisfacimento orgastico. La riprova è data dall'amplesso fra una cameriera e un giudice corrotto, descritto da Boccaccio ricorrendo a un gergo equivoco estremamente volgare: «volle una volta attaccar l'uncino alla cristianella di Dio, e ella, per esser meglio udita, non ne fu punto schiva» (IV.10.48).

Inoltre, la tragedia si consuma prima dell'incontro nel caso in cui gli amanti appartengano alla sfera più alta della nobiltà. Nel racconto affidato

ad Elissa, Gerbino, presunto nipote di re Guglielmo II di Sicilia, è un Ulisse che manifesta, nella sua orazione, sete d'amore, non di virtù e conoscenza:

Io amo: amor m'indusse a darvi la presente fatica; e ciò che io amo nella nave che qui davanti ne vedete dimora, la quale, insieme con quella cosa che io più desidero, è piena di grandissime ricchezze; le quali, se valorosi uomini siete, con poca fatica, virilmente combattendo, acquistar possiamo. (IV.4.17)

Quando l'averne ha il sopravvento sull'essere, l'oggetto della passione è, come si è visto, impermeabile all'orgasmo oppure, come in quest'ultimo caso, irraggiungibile. Nell'ultima novella della quarta giornata, Boccaccio mostra, per bocca di Dioneo, come l'infedeltà sessuale sia parte essenziale della realtà matrimoniale vigente nella società borghese. L'ipocrisia coniugale è verificabile nella contraddizione fra l'apparenza festosa della signora borghese («di nobili vestimenti e ricchi e d'altre gioie e tutto ciò che a una donna può piacere [...] fornita», IV.10.4), a un tempo soggetto e oggetto di narcisistica esibizione, e il desolante squallore della vita sessuale interna ed esterna al matrimonio. Nella vita sessuale borghese, eccitazione e sfogo prendono il posto del soddisfacimento orgastico, essendo quest'ultimo in contraddizione con la sessuofobia espressa dalla società patriarcale. L'orgasmo è la manifestazione sessuale dell'amore.

Nella società borghese, dove amore e sesso diventano inconciliabili, l'orgasmo è considerato un problema d'ordine medico. I bravi coniugi borghesi tuttavia non tardano a verificare, a loro spese, che non esiste scienza medica in grado di introdurre l'orgasmo all'interno del loro casto matrimonio. Boccaccio ne riflette la realtà con precisione, scegliendo come tipica vittima predestinata di un adulterio borghese proprio uno dei migliori medici, «un grandissimo medico» (IV.10.4), della migliore scuola di medicina dei suoi tempi.

L'assenza di orgasmo, cioè la mancanza di amore sessualmente vissuto, origina nell'individuo un'ansia insopportabile, che può trovare infinite forme di sfogo. La moglie del chirurgo Mazzeo della Montagna «si dispose di gittarsi alla strada [...] e più e più giovani riguardati, alla fine uno ne le fu all'animo, nel quale ella pose tutta la sua speranza, tutto il suo animo e tutto il ben suo» (IV.10.6).

Naturalmente non a caso le novelle della quarta giornata si aprono e si chiudono a Salerno, città intimamente contraddittoria: dal punto di vista sociale arretrata, ma scientificamente all'avanguardia. Nella tragica prima novella, la puerile arretratezza della società feudale è ridicolizzata dal punto di vista sessuo-rivoluzionario di Ghismonda; nell'ultima, la scienza medica più avanzata e matura è tragicamente impotente di fronte alla comica realtà del matrimonio borghese.

I mutamenti sociali influiscono sui rapporti sessuali, come è testimoniato dalla novella 3^a, dove avventura arturiana e sete umanistico-borghese di conoscenza sono demistificate da Boccaccio, che ne svela il fondamento economico. Un nobile decaduto, «gentile uomo, avvegna che povero fosse», e Ninetta, figlia di un ricco «mercatante», amandosi segretamente, «godevano del loro amore. E già buon pezza goduti n'erano...» (IV.3.10).

Come l'Ulisse di Dante, Restagnone si rivolge a Folco e Ughetto, innamorati delle due sorelle di Ninetta, Magdalena e Bertella, con questa orazione, in cui Boccaccio fonde insieme elementi tratti dal sonetto dantesco *Guido, i' vorrei* e da *Inferno XXVI*:

Voi siete ricchissimi giovani, quello che non sono io: dove voi *vogliate* recare le vostre ricchezze in uno e me fare terzo possessore con voi insieme di quelle e deliberare in che parte del mondo noi *vogliamo* andare a vivere in lieta vita con quelle, senza alcun fallo mi dà il cuor di fare che le tre sorelle, con gran parte di quello del padre loro, con essonoi dove noi andar ne *vorremo* ne verranno; e quivi *ciascuno con la sua, a guisa di tre fratelli, viver potremo li più contenti uomini che altri che al mondo sieno*. (IV.3.14)

Sono evidenti le coincidenze formali col dettato di Dante, a cominciare dal reiterato appello alla volontà (*vogliate... vogliamo... vorremo*), come nel *plazer* (*vorrei... voler*) e nel canto di Ulisse (*vogliate*). Si ripete l'illusione di edenica felicità («e ciascuna di lor fosse contenta / sì com'ì credo che saremmo noi» > «ciascuna con la sua [...] viver potremo li più contenti uomini che altri che al mondo sieno»); e il richiamo alla fratellanza («O frati...» > «a guisa di [...] fratelli»).

Anche Ninetta infiamma le sorelle, al punto poi da non poterle fermare: «in tanta volontà [...] l'accese, che esse non credevano tanto vivere che a ciò pervenissero» (IV.3.17); come in *Inf. XXVI.123*: «che a pena poscia li avrei ritenuti».

I protagonisti della novella di Boccaccio compiono un viaggio a ritroso rispetto a quello fantasticato da Dante nel sonetto e attribuito ad Ulisse nel Poema. Gli amanti di Vanna, Lagia, e di «quella che è sul numer de le trenta», rivivendo la bellissima avventura arturiana, sono diretti verso occidente, sul vasello di mago Merlino, oltre il braccio di Saufi, ovvero le colonne d'Ercole. Viceversa, i tre giovani e le tre sorelle, Restagnone e Ninetta, Folco e Magdalena, Ughetto e Bertella, si imbarcano a Marsilia, sostano a Genova, arrivano a Creta.

Come in *Guido, i' vorrei* la navigazione procede senza che «fortuna o altro tempo rio» possa «dare impedimento». Infatti «senza alcuno impedimento pervennero in Creti» (IV.3.19).

Nel *Decameron*, il profitto borghese prende tuttavia il posto del mago incantatore. Ma il matrimonio fra feudalesimo in crisi, capitale finanziario e mercantile, è destinato a naufragare. Il sogno di una vita parassitaria, garantita da investimenti fondiari («grandissime e belle possessioni»), e condotta «a guisa di baroni» (IV.3.19), si scontra inevitabilmente con la realtà. Raggiunto l'obiettivo economico, subentra infatti la noia sessuale. La tragedia della gelosia evolve rapidamente.

Ironicamente, Boccaccio scandisce i momenti di questo processo replicando il sintagma di *Inferno* V «senza sospetto» (IV.3.16), «senza alcun sospetto» (V.129). Scomparsi il legno di Ulisse e il vasello di Merlino, non rimangono che due barche, su cui gli amanti fuggono da Creta: prima Ninetta (che ha ucciso Restagnone) e Folco (che ha ucciso Magdalena), poi Ughetto e Bertella. Il «folle amore» si chiude così con un doppio folle volo. Di notte, rievocando la marina, come nel canto di Ulisse, e senza lasciar traccia, in un caso: «essendo già notte [...] alla marina [...] sopra una barca montarono, né mai si seppe dove arrivati si fossero» (IV.3.31). Allo stesso modo, ma raggiungendo Rodi, per morire poco dopo, nell'altro. Economicamente (e sessualmente), un fallimento per tutti. O muoiono nell'isola (Restagnone e Magdalena), o scompaiono in mare (Folco e Ninetta), o si rifugiano a Rodi (Ughetto e Bertella), «dove in povertà e in miseria vissero non gran tempo» (IV.3.33).

Il godimento torna a manifestarsi nelle novelle quinta (narrata da Filomena) e sesta (narrata da Panfilo), dove i protagonisti non appartengono alla stessa classe sociale: la borghese Lisabetta e il salariato Lorenzo «fecero di quello che più desiderava ciascuno [...] avendo insieme assai di buon tempo e di piacere» (IV.5.5–6); la nobile Andreuola e Gabriotto, «uomo di bassa condizione», incontrandosi «in un bel giardino del padre di lei più e più volte a diletto dell'una e dell'altra parte [...] marito e moglie segretamente divennero» (IV.6.8).

Versione moderna della Didone virgiliana, Andreuola, dopo la morte di Gabriotto, si rivolge alla fante, comunicandole l'intenzione di uccidersi. Quest'ultima replica con un argomento che riecheggia le parole rivolte dalla figlia ad Amata, nella visione di *Purgatorio* XVII.35–38: «O regina, / perché per ira hai voluto esser nulla? / Ancisa t'hai per non perder Lavina: or m'hai perduta!». Si noti come, rovesciando i ruoli, la ripetizione (*perder... perduta*) si ripresenti nel *Decameron* (*perduto... perderesti*): «Figliola mia, non dir di volerti uccidere, per ciò che, se tu l'hai qui perduto, uccidendoti anche nell'altro mondo il perderesti» (IV.6.24).

L'amore autenticamente vissuto non ha bisogno di consacrazioni giuridiche e formali. Come Didone definisce matrimonio la sua relazione con Enea («Nec iam furtivum Dido meditatur amorem: / coniugium vocat...»),

Aen. IV.171–72), così Andreuola senza Gabriotto si considera vedova e, rifiutando la morale borghese, fa sì che l'«amato [...] marito» sia seppellito «non a guisa di plebeio ma di signore» (IV.6.42).

Spetta finalmente a frate Alberto da Imola il compito di svelare che l'estasi religiosa è un surrogato di quella sessuale. Come la Beatrice dantesca scende «di cielo in terra a miracol mostrare» (*Tanto gentile*, v. 8), così il frate, indossati i panni dell'agnolo Gabriello, «di cielo in terra discende la notte a consolare le donne viniziane» (IV.2.55).

Attraverso l'incontro di frate Alberto con madonna Lisetta, Boccaccio mostra come un naturale bisogno genitale si celi dietro la pulsione mistica. Il misticismo non è che desiderio inconscio dell'orgasmo, unicamente realizzabile nel rapporto sessuale: «molte volte la notte volò senza ali, di che ella forte si chiamò per contenta, e oltre a ciò molte cose le disse della gloria celestiale» (IV.2.32).

L'orgasmo è «gloria di vita eterna», un sollevarsi dell'anima, nelle parole di frate Alberto, «fra tanti fiori e fra tante rose, che mai non se ne videro di qua tante», il permanere, l'intera notte, «in uno de' più dilettevoli luoghi che fosse mai» (IV.2.34–35).

A un borghese potrebbe sembrare un parlar sciocco a una sciocca, ma la conclusione non lascia margini di dubbio, almeno per chi abbia in mente la seconda lettera ai Corinzi: «quello che il mio corpo si divenisse, io non so» (IV.2.35), dichiara il frate ironicamente incapace di *significar per verba*, traducendo così il *nescio* di Paolo. E la donna, a cui *esperienza grazia serba*, dà quella risposta che paolinamente solo Dio sa dare (*Deus scit*): «Non vel dich'io? [...] il vostro corpo stette tutta la notte in braccio mio con l'agnol Gabriello; e se voi non mi credete, guatatevi sotto la poppa manca, là dove io diedi un grandissimo bacio all'agnolo, tale che egli vi si parrà il segnale parecchi dì» (IV.2.35–36).

In questo botta e risposta fra uno pseudo-angelo e una pseudo-angelicata, è demistificato il trasumanare di Dante *sive in corpore sive extra corpus*. Raggiungere l'orgasmo è essere rapiti fino al terzo cielo, quello di Venere, e vedere gli *arcana Dei*, per dirla nei termini del passo paolino riecheggiato nel primo canto del *Paradiso*.

«Senza la *Commedia* – afferma Auerbach – il *Decameron* non avrebbe mai potuto essere scritto».⁹ Senza teologia della liberazione non c'è liberazione dalla teologia.

FEDERICO SANGUINETI

UNIVERSITÀ DI SALERNO

⁹ Auerbach 239.