



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO

UUP
URBINO
UNIVERSITY
PRESS

IL SACRO E LA CITTÀ

A cura di
Andrea Aguti, Damiano Bondi

uup.uniurb.it



**INCONTRI
E PERCORSI**

N.03

INCONTRI E PERCORSI è un collana multidisciplinare che nasce nel 2022 e raccoglie le pubblicazioni di convegni e mostre promossi e organizzati dall'Università di Urbino.

Volumi pubblicati

01.

Le carte di Federico. Documenti pubblici e segreti per la vita del Duca d'Urbino (mostra documentaria, Urbino, Biblioteca di san Girolamo, 26 ottobre - 15 dicembre 2022), a cura di Tommaso di Carpegna Falconieri, Marcella Peruzzi, UUP 2022

02.

Paolo Conte. Transiti letterari nella poesia per musica. Contributi di studio a cura di Manuela Furnari, Ilaria Tufano, Marcello Verdenelli, UUP 2023

IL SACRO E LA CITTÀ

A cura di
Andrea Aguti, Damiano Bondi

IL SACRO E LA CITTÀ

a cura di Andrea Aguti, Damiano Bondi

Convegno organizzato dal Dipartimento di Economia, Società, Politica (DESP) all'interno del progetto di ricerca biennale "Un secolo di René Girard. La violenza e il sacro tra antropologia e politica", finanziato dal DESP, e realizzato in collaborazione con il Dipartimento di Filosofia "Piero Martinetti" dell'Università Statale di Milano.

Progetto grafico

Mattia Gabellini

Referente UUP

Giovanna Bruscolini

In copertina

Immagine di Carlo Andrea Schlatter e ISIA U

PRINT ISBN 9788831205481

PDF ISBN 9788831205467

EPUB ISBN 9788831205474

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY, il cui testo integrale è disponibile all'URL:

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



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su:

<https://uup.uniurb.it>

© Gli autori per il testo, 2024

© 2024, Urbino University Press

Via Aurelio Saffi, 2 | 61029 Urbino

<https://uup.uniurb.it/> | e-mail: uup@uniurb.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche e online ed è distribuita da StreetLib (<https://www.streetlib.com/it/>)

SOMMARIO

PREMESSA Andrea Aguti, Damiano Bondi	9
ON MIMETIC DIMENSIONS IN TRAVEL MOBILITY CHOICES Emanuel Muroi, Ivan Blečić, Eleonora Sottile, Italo Meloni	13
ACCERCHIAMENTO, ISOLAMENTO, ESPULSIONE: Gianfranco Mormino	39
RÉNE GIRARD CONTRO L'UNANIMITÀ OMICIDA Ardian Ndreca	55
IL VILLAGGIO E LA FORESTA Cristiano Maria Bellei	71
LA FORMAZIONE DELLO STATO-NAZIONE COME PROCESSO DI SACRALIZZAZIONE Damiano Bondi	85
LA CITTÀ E L'ASSEDIO Luigi Alfieri	105
<i>POLIS/POLEMOS</i> LA DECOSTRUZIONE DELLA RAZIONALITÀ DEL POLITICO IN RENÉ GIRARD Silvio Morigi	113
GIRARD E LA RIFONDAZIONE SACRIFICALE DELL'IMPERO TARDOANTICO Ulrico Agnati	137
SPAZIO SACRO E SPAZIO POLITICO NELLA QABBALAH. UNA LETTURA A PARTIRE DA GERSHOM SCHOLEM Carlo Altini	165
LA FOLLA NELLE PIAZZE DEL DECAMERON (II 1, IV 2, V 6) Marco Stucchi	183

LA FOLLA NELLE PIAZZE DEL DECAMERON (II 1, IV 2, V 6)

Marco Stucchi

Università degli Studi di Milano

ABSTRACT

The article analyzes the three main scenes that take place in a square from Boccaccio's Decameron (II 1, IV 2, V 6), paying particular attention to the behavior of the crowds and their role in the sacred sphere. The hermeneutic method used is based on Girard's theories and aims to capture the hidden meanings of the texts examined. The results are then compared with part of the secondary literature concerning the three selected novelle.

1. PREMESSA METODOLOGICA

Nel presente articolo mi propongo di analizzare quelle scene di piazza, contenute nel *Decameron* di Boccaccio, in cui tale luogo svolge un ruolo significativo nell'economia della relativa novella e in cui è presente una folla. A prescindere dal tema è però necessario perlomeno accennare a una premessa metodologica che giustifica l'interpretazione qui elaborata. Boccaccio ha esplicitamente affermato la duplicità di senso della produzione letteraria alta. Scrive ad esempio nelle *Genealogie deorum gentilium* che è «stolto credere che i poeti nulla abbiano inteso dire sotto la scorza delle favole»¹, e che c'è un primo tessuto adatto agli indotti e un significato

1 Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 8, a cura di Vittore Branca, Milano, Arnoldo Mondadori Editore 1998, p. 1419. Al termine 'favole' andrebbe qui assegnato in generale il significato di "racconto frutto dell'immaginazione". Non va peraltro dimenticato che nel Proemio del *Decameron* l'autore annuncia di raccontare cento "novelle, o favole [...]". Proemio,13. Per le citazioni del *Decameron* si farà sempre riferimento all'edizione Einaudi a

nascosto che potranno scoprire i dotti e coloro che sono dotati di ingegno. Tra questi due livelli di significato, quello più degno e interessante è senz'altro il secondo, e poiché il certaldese in questo passaggio delle *Genealogie* si riferisce alle creazioni letterarie di Dante e Petrarca, indiscutibilmente guide e modelli per lui, è totalmente inverosimile che egli non abbia strutturato nello stesso modo il suo maggior capolavoro. Tuttavia, questa tesi tipicamente medievale, secondo cui il significato allegorico è preminente rispetto a quello letterale, pare in forte tensione con un'importante acquisizione girardiana, che ispira in parte la lettura qui proposta, secondo cui il grande romanziere è fondamentalmente un realista². Tale contrapposizione, che può essere probabilmente smussata da un'attenta analisi, pone qualche problema a cui desidero far cenno.

Per Boccaccio esiste dunque un significato letterale esplicito e uno nascosto, o allegorico. Vediamo ora in maniera schematica cosa accade, con particolare riferimento al *Decameron*, quando questi due livelli sono rispettivamente sottovalutati e quando sono sopravvalutati. Sottovalutare il significato letterale equivale a privarsi della materia psicologica e relazionale sulla quale meglio si dispiega la potenza ermeneutica girardiana. Più in generale, significherebbe non prendere in considerazione numerosi aspetti che comunque compongono la scrittura boccacciana, si pensi all'umorismo o all'uso della retorica. D'altro canto, sopravvalutare il significato allegorico implica la trasformazione del *Decameron* in una sorta di trattato teologico-filosofico, inaridendolo. È questo l'esito a cui porta un'impostazione di spiccata matrice positivista come quella adottata da Luigi Valli³, alla quale però andrebbero pur riconosciuti dei meriti. Concentrarsi invece eccessivamente sul significato letterale ha varie conseguenze negative. Ne menziono una in particolare, su cui tornerò in queste pagine. Sopravvalutare la lettera determina l'appiattimento del punto di vista dell'autore a quello dei dieci narratori o, peggio ancora, a quello dei personaggi delle varie novelle. Diventa pertanto impossibile ricomporre l'unità dell'opera, unità che infatti è stata esplicitamente negata da autorevoli interpreti quali Croce ed Auerbach. Allo stesso modo, una sottovalutazione drammatica del piano allegorico equivale alla rinuncia della comprensione del principale significato dell'opera di Boccaccio. Pur nei limiti della conoscenza che chi

cura di Vittore Branca: Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi 2014.

2 Cfr. René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, traduzione di Leonardo Verdi-Vighetti, Milano, Bompiani 2009, p. 70.

3 Cfr. Luigi Valli, *Dante e il linguaggio segreto dei fedeli d'amore*, Milano, Luni Editrice 1994.

scrive possiede sulla letteratura secondaria, si ritiene di poter affermare che la tendenza dominante tra gli studiosi contemporanei esprima una sottovalutazione dei significati allegorici.

La prospettiva da cui muove il presente articolo cerca di guadagnare un difficile equilibrio rispetto a tali esigenze, cogliendo sia la raffinatezza e la ricchezza del piano letterale sia il profondo significato allegorico e filosofico. Nel far ciò torneranno senz'altro utili alcune conquiste teoriche girardiane, le quali sono perlomeno in grado, in diversi casi, di fungere da grimaldello per accedere al piano del significato nascosto. Come anticipato, il tema su cui mettiamo alla prova questo approccio – sicuri della forza esplicativa che la teoria girardiana vanta quando applicata a questo ambito – sono i comportamenti di massa nelle scene di piazza del *Decameron*. Non si intende pertanto focalizzare l'attenzione sulle piazze in sé, quali oggetti storici, architettonici o spaziali. Del resto, è già stato notato da studiosi quali Asor Rosa⁴ e Ilaria Tufano⁵ che gli spazi per Boccaccio non sono “in sé”, bensì rappresentano simboli dell'immaginario e hanno talvolta una funzione modellizzante. Potremmo quindi dire, riprendendo una nozione proposta da due co-autori del presente volume, Ivan Blečić ed Emanuel Muroi, che Boccaccio non accoglie una concezione romantica del paesaggio né dello spazio urbano. Mi occuperò quindi dei modi con cui l'azione umana di gruppo prende forma in quello specifico luogo che è la piazza.

Un primo dato che merita la nostra attenzione è il modesto numero di scene di piazza all'interno dell'opera. Il fatto è curioso se consideriamo che una certa critica, piuttosto influente almeno a livello divulgativo e nell'insegnamento scolastico, ha visto nel *Decameron* l'epopea realistica e celebrativa del nascente ceto borghese, mercantile e urbano. In generale, il lemma ‘piazza’ compare raramente nel *Decameron* e in tutta la produzione boccacciana. Va detto che se si considera che le piazze medievali ospitano spesso i mercati, e possono esser quindi chiamate ‘mercati’, si dovrebbero imporre alla nostra attenzione altre scene, tra cui quella contenuta nella celebre novella di Andreuccio da Perugia (II 5). Tuttavia, in quei casi – ossia laddove Boccaccio usa il termine ‘mercato’ per riferirsi a una piazza cittadina –, la relativa scena non rappresenta uno snodo fondamentale nella *fabula* né tantomeno il momento culmine della narrazione. Ci occuperemo quindi solo delle seguenti novelle: II 1, IV 2 e V 6⁶.

4 Cfr. Alberto Asor Rosa, *Decameron*, in *Letteratura italiana. Le Opere I*, Torino, Einaudi 1999, p. 548.

5 Cfr. Ilaria Tufano, *Boccaccio e il suo mondo*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2021, p. 113.

6 In chiusura giustificherò l'assenza della novella VI 10.

2. LA PIAZZA TREVIGIANA: IL LINCIAGGIO DI MARTELLINO (II 1)

La prima piazza che incontriamo è quella di Treviso. Nella novella che apre la Seconda Giornata, Boccaccio riprende un preciso fatto storico, ossia la morte di Arrigo da Bolzano, avvenuta nel 1315 e sulla quale possediamo diverse testimonianze. L'evento riscosse infatti un certo clamore, al punto che una commissione registrò centinaia di miracoli direttamente legati alla morte di Arrigo⁷. La novella e le fonti raccontano che quando Arrigo morì le campane suonarono da sole. Nelle pagine boccacciane leggiamo che una gran folla riempì allora la piazza davanti alla chiesa, conducendo gli storpi davanti al corpo di Arrigo per farli guarire. L'autore fa notare che la ressa è di tali dimensioni che il podestà manda uomini armati in piazza per sorvegliare la situazione. Emerge quindi in prima battuta il nesso tra folla, religiosità (o sacro) e pericolo, qui nel senso di possibile disordine pubblico che richiede l'intervento della forza. Entrano in scena a questo punto i tre protagonisti della novella, degli uomini fiorentini, «li quali, le corti de' signori visitando, di contraffarsi e con nuovi atti contraffacendo qualunque altro uomo li veditori sollazzavano»⁸. In ottica girardiana, risulta degno di interesse il termine 'contraffarsi', che occorre qui due volte, riportando il duplice significato che tale vocabolo ha in generale nella produzione boccacciana: quello di travestirsi, nel senso generale di assumere sembianze false coprendo il vero⁹, e quello più raro di imitare¹⁰. I tre uomini – Secchi, Martellino e Marchese – sono insomma imitatori di professione. L'imitazione altrui sembra addirittura esercitare una forza irresistibile su loro, come dimostra il fatto che, dopo aver visto molti correr verso la piazza e dopo aver «udita la cagione» di ciò, assai «disiderosi divennero d'andare a vedere» il corpo di Arrigo, nonostante siano consapevoli del potenziale pericolo che incombe sulla piazza.

7 Come testimonia Pietro da Baone nella *Vita beati Henrici Baucenensis*.

8 II 1,6.

9 Cfr. Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 2, a cura di Vittore Branca, Milano, Arnoldo Mondadori Editore 1964, p. 217 e Giovanni Boccaccio, *Ninfale fiesolano*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 3, a cura di Vittore Branca, Milano, Arnoldo Mondadori Editore 1974, p. 363.

10 Cfr. Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 6, a cura di Vittore Branca, Milano, Arnoldo Mondadori Editore 1965, p. 38.

Martellino si finge allora attratto – nel senso di storpio, perché attratto dalla situazione lo è realmente – per aprirsi un varco tra la folla e raggiungere la salma depositata nella chiesa. Il piano funziona e Martellino, davanti al corpo di Arrigo, «stato alquanto», «come colui che ottimamente fare lo sapeva»¹¹, finge di guarire miracolosamente. La folla presente fa «sì gran romore in lode di santo Arrigo [...], che i tuoni non si sarieno potuti udire». È singolare, tuttavia, che in questo frangente di massima effervescenza collettiva non è possibile sentire i tuoni, ma è possibile udire il commento di un fiorentino, trovatosi lì per caso, che riconosce Martellino e scherza sulla sua abilità di fingere. Queste parole sono udite da alcuni e, nell'arco di pochi secondi, la folla in religiosa adorazione si trasforma in una folla di violenti linciatori. Tutti accorrono infatti a malmenare il buffone, «né pare a colui essere uomo che a questo far non correa»¹². Vengono così ottimamente rese la sostanziale continuità tra sacro e violenza e la rapidità del contagio violento teorizzate da Girard¹³.

Prendiamo ora in considerazione la principale tesi avanzata dalla letteratura secondaria a proposito di questa novella. Già dal Settecento, con le *Lezioni di Monsignore Giovanni Bottari sopra il Decamerone*, fino ai giorni nostri – penso in particolare a un articolo di Bettinzoli¹⁴, allievo di Branca, e a quanto affermato da Asor Rosa¹⁵ – si è ritenuto che l'autore, in questa novella come in altre – si pensi alla IV 2, che mi accingo a commentare –, abbia voluto irridere la credulità e la superstizione del popolo. Boccaccio, secondo questa tesi, ci starebbe invitando a distinguere tra una *religio* popolare e un pensiero maturo in grado di esercitare critica e raziocinio. La voce dell'autore (o del narratore?) sarebbe quindi distante dalla piazza, e il suo sguardo sulla folla lascerebbe trasparire un certo disprezzo per il popolo incolto.

Intendo qui contestare questa lettura. A tal fine ritengo utile accostare la figura di Martellino a quella di Ser Cepparello, o Ciappelletto, pro-

11 Questa precisazione, così come la lunga esitazione che precede il “miracolo” di guarigione, ci riporta alle fondamentali righe di I 1,65 e 71. Ma di tale parallelismo ci occuperemo più distesamente a breve.
12 II 1,19.

13 Mentre a nostro avviso non convince l'individuazione della comicità, argomentata da Rosario Ferreri, quale tratto comune tra le due sequenze. Cfr. Rosario Ferreri, *Ciaccio, Biondello e Martellino*, in “Studi sul Boccaccio”, vol. XXIV, 1996, pp. 231-248.

14 Cfr. Attilio Bettinzoli, «*Credulitas*» (*Boccaccio, Decameron, ii, 1, e Genealogie, xi, 1*), in “Quaderni Veneti”, vol. 2, 2013, pp. 147-152.

15 Mi riferisco alla puntata dedicata a questa novella del podcast *Leggere il Decameron* a cura di Alberto Asor Rosa e Adolfo Moriconi.

tagonista della prima novella; operazione di raffronto, tra I 1 e II 1 e tra i rispettivi protagonisti, peraltro già condotta da alcuni studiosi¹⁶. Ciappelletto è presentato come il degno “re” dei contraffattori, in quanto la sua spettacolare confessione contraffatta inganna un valente frate e con lui un’intera popolazione, salvando – particolare su cui non si è riflettuto abbastanza – la vita a due fratelli. Tra le varie occorrenze comuni, desidero concentrarmi su due passaggi in particolare, ossia la santificazione di Ciappelletto e il linciaggio di Martellino, indicando con lettere maiuscole tra parentesi quadre e in *italico* i passaggi che intendo accostare. In I 1,86 leggiamo:

si il mise nel capo e nella divozion di tutti coloro che v’erano, che, poi che fornito fu l’ufficio, [A]*con la maggior calca del mondo* da tutti fu andato a basciargli i [B]*piedi e le mani*, e [C]*tutti i panni gli furono indosso stracciati*, tenendosi beato chi pure un poco di quegli potesse avere.

mentre in II 1,18:

E cosí dicendo, il pigliarono e giú del luogo dove era il tirarono, e presolo per li capelli e [C]*stracciatigli tutti i panni indosso*, gl’incominciarono a dare delle [B]*pugna e de’ calci*; né pareva a colui essere uomo che a questo far non correa. Martellin gridava: — Mercé per Dio! — e quanto poteva s’aiutava, ma ciò era niente: [A]*la calca gli multiplicava ognora addosso maggiore*.

Facciamo notare che la probabilità che tali corrispondenze terminologiche siano del tutto fortuite si abbassa notevolmente se si prende in considerazione la straordinaria ricerca di *varietas* che Boccaccio persegue nell’opera, come attestato in una recente rilevazione quantitativa¹⁷.

Per raccontare la santificazione di Ciappelletto e il quasi linciaggio di Martellino l’autore utilizza quindi parole simili. Va notato che, anche se si accettano come significative tali somiglianze, si potrebbe comunque

16 Cfr. Lelio Camassa, *Dio, l’oscurità e il talento. Le novelle di “cose catoliche” del Decameron*, Potenza, Basilicata University Press 2023, p. 91; cfr. Franco Fido, *The Tale of ser Ciappelletto (I.1)*, in *The Decameron. The first day in perspective*, a cura di Elissa B. Weaver, Toronto, University of Toronto Press 2004, pp. 59-76; cfr. anche la scheda introduttiva di Giancarlo Alfano nell’edizione Rizzoli del *Decameron*, Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla, Giancarlo Alfano, Segrate, Rizzoli 2013; cfr. Marco Veglia, *Le metamorfosi del sacro nel Decameron: da Martellino a frate Alberto*, in *Boccaccio veneto. Settecento anni di incroci mediterranei a Venezia*, a cura di Luciano Formisano e Roberta Morosini, Roma, Aracne 2015 pp. 287-303.

17 Cfr. Amedeo Quondam, *Le cose (e le parole) del mondo*, in *Decameron*, a cura di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla, Giancarlo Alfano, Milano, Rizzoli 2013.

obiettare che in entrambe le novelle l'autore voglia sottolineare quale elemento comune la menzogna e la contraffazione, che procedono assieme alla *credulitas* popolare. Tutta la critica, perlomeno a mia conoscenza, è infatti concorde sulla falsità della confessione di Ciappelletto. Anche Millicent Marcus¹⁸, che pur assume una prospettiva incoraggiante denunciando l'assenza di un sistema interpretativo assoluto per questa novella, assume acriticamente l'unico vero dogma che ha da sempre costituito il punto fisso attorno cui ha ruotato lo sforzo interpretativo della critica, ossia l'intrinseca falsità della confessione di Ciappelletto. Unica eccezione è rappresentata da un fondamentale saggio di Giuseppe Fornari, *Il volto segreto della conversione: lo strano caso di Ser Ciappelletto*. Uno scritto alla cui lettura per esteso rimandiamo senz'altro, dal momento che rappresenta un punto di partenza privilegiato per un approccio al *Decameron* capace di muoversi nella direzione che ho definito nella premessa metodologica. In buona sostanza, Fornari mostra con acume e chiarezza che Boccaccio avrebbe disseminato nel testo alcuni elementi per indurci a ritenere che la confessione di Ciappelletto, cominciata sì come inganno, si trasforma a un certo punto in vera confessione e quindi in vera conversione. Anche se ciò ci porta un poco fuori strada rispetto al nostro tema centrale, desidero approfittare dello spazio gentilmente concessomi in questo volume per far cenno a due ulteriori indizi¹⁹, non contemplati da Fornari nel testo in questione – i cui contenuti accolgo quasi totalmente, sebbene con alcuni spostamenti d'accento –, che depongono a favore della sua lettura.

Il primo punto riguarda il fatto che il malvagio Ciappelletto, giunto in Borgogna per riscuotere denari, «fuori di sua natura benignamente e mansuetamente cominciò a voler riscuotere»²⁰, ammalandosi presto e gravemente. Sullo strano comportamento di Ciappelletto giunto in Borgogna, la recente riedizione del *Decameron* a cura di Quondam, Fiorilla e Alfano, afferma che si tratta di una prima messa in scena, mentre Branca tace. Quanto all'improvvisa malattia, i nuovi curatori ritengono che si tratti di un espediente necessario all'economia del racconto. Suggestisco invece che, per comprendere la vera natura della malattia di Ciappelletto, la quale si rivela presto mortale, possa esser utile prendere in considerazione il

18 Cfr. Millicent Marcus, *An Allegory of Form: Literary self-consciousness in the Decameron*, Saratoga, Anma Libri 1979, p. 11.

19 Insisto su questo termine, poiché non si può parlare propriamente di prove, come spiegherò poco più avanti.

20 I 1,19.

significato allegorico della morte nella letteratura e nella teologia cristiana. In Giovanni (Gv 12,24) e in Paolo (1 Cor 15,35 e seguenti) la morte è infatti espressamente intesa come passaggio verso la vita eterna al cospetto della gloria di Dio²¹. Ciappelletto – noto violento e seminatore di discordia – agisce stranamente in terra di Borgogna: prima si adopera per riscuotere onestamente e poi si preoccupa della sorte di due fratelli che rischiano di esser linciati dalla popolazione locale. Che sia quindi da imputare a ciò l’inizio della sua malattia, intesa come primo passo verso la conversione e in direzione della vita eterna?

L’altro indizio è il seguente. Conclusasi la confessione, leggiamo che i «due fratelli [...] s’eran posti appresso a un tavolato, il quale la camera dove ser Ciappelletto giaceva dividea da un’altra, e ascoltando legghiermente udivano e intendevano ciò che ser Ciappelletto al frate diceva»²², soffocando le risate alle panzane del notaio da Prato. La nostra attenzione deve focalizzarsi sull’avverbio ‘legghiermente’, che Branca traduce con ‘facilmente’ o ‘comodamente’ legandolo al gerundio ‘ascoltando’ da cui è preceduto. Nulla però dovrebbe vietarci di pensare che l’avverbio in questione si leghi a ‘udivano’ e ‘intendevano’. In questo modo la frase acquisirebbe un nuovo significato: i fratelli intendono con leggerezza, superficialmente, quanto odono dall’altra stanza. Essi non comprendono il significato profondo di quanto appena avvenuto – certo non a caso, visto che quasi tutti i lettori del *Decameron* hanno inteso le parole di Ciappelletto alla stessa maniera – e ne ridono con leggerezza. Non è del resto sbagliato leggere il testo in questo modo. Ciò che intendo affermare è che, coerentemente con le intenzioni dell’autore, è possibile anche un’altra (ed alta) lettura, ossia quella appena suggerita. Sulla connotazione morale dell’aggettivo ‘leggera’, può essere inoltre preso in considerazione quanto Boccaccio scrive commentando la leggerezza della lonza dell’Inferno dantesco²³. I due indizi appena illustrati sono tra loro rinsaldati da un altro passaggio chiave della novella. Di Ciappelletto ci viene infatti detto che avrebbe «l’udire sottile, sì come le più volte veggiamo aver gl’infermi»²⁴. Su questa frase i commentatori non si sono soffermati, e ammetto di non sapere se effettivamente ai tempi

21 Luigi Valli ha notato che nella mistica il termine ‘morte’ ha anche questo significato, e argomenta che diversi poeti italiani, tra i quali Dante e Boccaccio, si siano spesso riappropriati di tale senso. Cfr. L. Valli, *Il linguaggio segreto*, cit., pp. 189-202.

22 I 1,78.

23 Cfr. G. Boccaccio, *Esposizioni*, cit., pp. 73-74.

24 I 1,27.

si reputasse che i malati avessero, per qualche motivo, un udito più sviluppato. Il significato della malattia e dell'udire sottile si comprende però se consideriamo quanto appena scritto. La malattia annuncia l'approssimarsi alla morte intesa come resurrezione e/o conversione, e ciò rende sottile l'udito nel senso che permette a Ciappelletto di comprendere pienamente la situazione, esistenziale e sociale, in cui si trova, mentre l'udire e l'intendere leggero dei fratelli denuncia una mancata comprensione del senso profondo della confessione (e della novella).

Torniamo però ora alla piazza trevigiana. Se Boccaccio (e probabilmente lo stesso Panfilo) offre alcuni elementi nascosti per convincerci della veridicità della confessione di Ciappelletto, e accosta al contempo tale confessione al linciaggio di Martellino, emerge un punto teorico di prima importanza, che non esito a definire tragico. Boccaccio non ci sta qui invitando a distinguere, quasi illuministicamente, tra superstizione e vera religione, tutto al contrario: ci suggerisce che, in virtù della loro stessa natura, le dinamiche tipicamente collettive su cui si fonda il religioso e il sacro, non offrono alcun modo di distinguere, di *differenziare*, tra linciaggi umani troppo umani e veri miracoli²⁵. Questa, a mio avviso, è precisamente la chiave di lettura delle prime tre novelle del *Decameron*, che si incentrano sull'impossibilità di individuare segni esteriori – e quindi neanche *prove* testuali incontrovertibili²⁶ – che spiegano la conversione e convalidano la fede religiosa²⁷. Notiamo per inciso che questo è anche uno dei maggiori scogli contro ha sbattuto il pensiero di Girard. In altre parole, se quello di Cristo è un sacrificio, cosa lo rende diverso da tutti gli innumerevoli sacrifici perpetrati dalle altre religioni? Il nostro riferimento alla passione di Cristo, peraltro, non è forse del tutto fuori luogo, visto che alcuni numeri che compaiono nella novella in esame – ai quali Branca assegna un significato indeterminato – richiamano il cruciale episodio evangelico²⁸.

Prima di passare alla prossima piazza, notiamo che ciò che avviene ai danni di Martellino per mano della folla, rappresenta la sorte a cui

25 Ma già da un'attenta lettura di I 1 dovrebbe emergere questo punto.

26 Questa constatazione limita le pretese ermeneutiche del presente articolo, e d'altro canto esercita una singolare funzione rassicurante su chi scrive e su chi voglia proseguire lungo questi sentieri.

27 In termini girardiani diremmo che il religioso nasce proprio dall'indifferenziazione.

28 I dodici sergenti che conducono Martellino al palazzo farebbero da contrappunto ai discepoli, mentre se a questo dodici sommiamo le cifre che occorrono poco dopo («[...] otto di eran passati, l'altro sei, l'altro quattro [...]» II 1,26), otteniamo trenta, i denari versati a Giuda per aver consegnato Gesù ai persecutori.

sarebbero andati incontro i fratelli usurai – i quali sono consapevoli di ciò – se Ciappelletto non li avesse salvati²⁹; o quella che verosimilmente Ciappelletto si aspettava per sé se fosse rimasto a Parigi, senza la protezione di Musciatto Franzesi³⁰; e certamente quella che gli avrebbero riservato i borgognoni se fosse stato scoperto il suo inganno. Insomma, il linciaggio collettivo ai danni di un singolo è adombrato nella prima novella del *Decameron* ed è rappresentato direttamente in II 1. Piuttosto che farci rassicurare dalla comica chiusa della novella di Martellino, unendoci alle *leggieri* risa di Sandro Agolanti e del podestà, dovremmo quindi prestare attenzione al serissimo legame che intercorre tra la piazza quale luogo per eccellenza della folla, la sfera del religioso³¹ e la violenza che è in grado di spigionare la folla da un momento all'altro.

3. LA PIAZZA VENEZIANA: FESTA E CACCIA RITUALE (IV 2)

Passiamo alla seconda piazza affollata del *Decameron*, quella di San Marco a Venezia. La novella di cui dobbiamo occuparci, la IV 2, racconta di frate Alberto, presentatoci come uomo turpe e meschino, una sorta di pària sociale costretto ad abbandonare la propria città, e che tuttavia, giunto in un nuovo luogo – Venezia in questo caso – si comporta inaspettatamente in maniera retta³². Al lettore verrà in mente la figura di Ciappelletto, e di fatto studiosi quali Branca³³, Padoan³⁴ e Carrega³⁵, hanno notato il parallelismo tra i due personaggi. Alberto sembra innamorarsi di una tal Lisetta, civetta allucinata dal suo stesso narcisismo, alla quale fa credere che l'Angelo Gabriele, sotto le sembianze umane di Alberto stesso, voglia giacere con lei. Alberto e la «donna bamba» prendono quindi più volte

29 I 1,26.

30 I 1,10.

31 E del resto la Chiesa, a Treviso come in tantissime città italiane, si affaccia sulla piazza.

32 IV 2,8-9.

33 In una nota dell'edizione del *Decameron* da lui curata. Cfr. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, p. 491 nota 7.

34 Cfr. Giorgio Padoan, *Sulla novella veneziana del "Decameron"*, in "Studi sul Boccaccio", vol. 10, 1977-78, p. 191.

35 Cfr. Annamaria Carrega, *La santità in maschera: riflessioni su Decameron IV, 2 fra tradizione agiografica, folklore e carnevale narrativo*, in *Masca, maschera, masque, mask. Testi e iconografia nelle culture medievali*, a cura di Alessandro Zironi, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2000, pp. 211-236.

piacere l'uno dell'altro, fino a che lei – nonostante il divieto di Alberto/Gabriele – si vanta di ciò con un'amica e la voce circola fino ad arrivare alle orecchie dei cognati di Lisetta. Il frate rischia di esser colto in flagrante, ma trova rifugio da un uomo, il quale gli consiglia un modo per scappare, accordandosi però sottobanco con i parenti di lei per consegnare loro Alberto, esponendolo alla riprovazione della città. Il «buon uomo» propone al frate di fuggire approfittando di una festa in maschera che si teneva in quei giorni a Venezia.

Anche in questo caso siamo in presenza di un fatto storico, dal momento che su tale festa ci sono pervenute diverse attestazioni. Di questa Festa delle Marie è inoltre probabile che Boccaccio abbia avuto testimonianza diretta³⁶, o che gliene abbia raccontato il padre³⁷. Essa consisteva in una grande e partecipata esibizione di lusso, in una parata di barche e infine nella messa in scena dell'Annunciazione. È curioso notare che nel corso del Trecento questa festa si fa progressivamente più spettacolare e intensa, tant'è che il Doge, nel 1349, anno in cui Boccaccio avrebbe iniziato la stesura del suo capolavoro, proibì il lancio di oggetti. Si tentò anche di frenare la corsa al lusso, in particolare da parte delle donne veneziane, che stava prendendo il sopravvento sull'aspetto religioso³⁸. La Festa delle Marie prevedeva inoltre dei mascheramenti e una caccia all'animale (maiali, tori, orsi) da consumarsi nella piazza di San Marco. Il “buon uomo” racconta infatti ad Alberto che, per l'occasione, c'è chi porta un uomo vestito da orso e chi viene travestito da uomo selvatico. In seguito, si fa la caccia in piazza, e finita la festa il frate sarebbe potuto scappare. L'uomo – che nel frattempo fa circolare la notizia che, al cospetto della cittadinanza, sarà svelata in piazza l'identità dell'Angelo seduttore –, riempie Alberto di piume, gli mette una catena alla gola, lo maschera, e gli dà due cani al guinzaglio in una mano e un bastone nell'altra³⁹. Alberto viene quindi portato in piazza, legato a una colonna e qui smascherato. Tutti i presenti lo riconoscono, lo insultano con le maggiori villanie e gli gettano schifezze in viso, finché un gruppetto di frati lo porta in salvo.

Desidero formulare due annotazioni su questa scena di piazza, in cui di nuovo la violenza di folla, seppur più contenuta rispetto a II 1, è

36 Cfr. G. Padoan, *Sulla novella veneziana*, cit., p. 171.

37 Cfr. Reinhold C. Mueller, *Boccaccio, Boccaccio and Venice*, in “Studi sul Boccaccio”, vol. 25, 1997, pp. 133-142.

38 Cfr. G. Padoan, *Sulla novella veneziana*, cit., pp. 177-178.

39 IV 2,52.

protagonista. In primo luogo, intendo soffermarmi su alcuni elementi descrittivi comuni sia alla figura dell'Angelo Gabriele, o «agnolo Gabriello», sia a quella dell'uom selvatico⁴⁰. Il travestimento angelico di frate Alberto prevede un bastone – attributo insolito per un angelo, come nota Carrega – e, stando alle tradizionali rappresentazioni del tempo, delle piume. Inoltre, la prima volta che fa la sua comparsa, l'Angelo appare rialzato rispetto a Madonna Lisetta, che è inginocchiata. Il contrappunto “bestiale” è piuttosto preciso: l'uomo selvatico ha un bastone, è ricoperto di «penna matta», e, quando incatenato, sta in alto rispetto alla folla. Viene in questo modo sottolineato il collasso della dimensione santa e divina sulla dimensione sub-umana e selvatica. Nella novella sono rimessi in gioco sistemi di differenze che paiono inscalfibili. Il secondo punto che desidero sollevare riguarda alcune curiose discrepanze tra ciò che della festa conosciamo dalle fonti e ciò che invece leggiamo nella novella. Secondo le fonti, le cacce si svolgevano nella piazza e finivano tra le due colonne⁴¹ (spazio presso cui si svolgevano anche le condanne capitali), dove si trovava un orso legato. Qui degli uomini, alcuni dei quali armati di bastone, aizzavano contro l'orso dei cani trattenuti per il guinzaglio. Diversamente, il personaggio della novella che vende Alberto parla di uomini che conducono altri uomini travestiti da orso o da uom selvatico. Alberto, inoltre, non è semplicemente travestito, ma porta due cani e impugna un bastone. La mascheratura e la caccia all'animale, che nella Festa delle Marie risultano parti distinte, sono quindi sovrapposte dall'autore del *Decameron*. Padoan, sostenendo che Boccaccio partecipò di persona a questa festa, e dovendo quindi una spiegazione rispetto a tali discrepanze, accenna a una rielaborazione originale capace di trasfondere dei fatti reali in una dimensione letteraria⁴². Muovendomi nel solco della premessa metodologica annunciata in apertura, desidero avanzare un'altra ipotesi su tali discrepanze⁴³. Nel far ciò sarà utile richiamare un prezioso contributo di Raffaele Girardi, che analizzando la novella in esame utilizza la categoria coniata da René Girard di doppio

40 Tali rilievi sono già presenti nel citato articolo di Carrega, la quale però non trae le conclusioni che ci apprestiamo a formulare.

41 Le colonne di San Marco e di San Todaro. Cfr. Samuele Romanin, *Storia documentata di Venezia*, vol. 3, Venezia, Giusto Fuga Editore 1853-61, p. 177.

42 Cfr. G Padoan, *La novella veneziana*, cit., p. 185.

43 Che, se accettiamo invece l'ipotesi di Mueller, potrebbero esser dovute al fatto che la testimonianza della festa per Boccaccio non fosse di prima mano. Ciononostante questi particolari possono trovare una collocazione sensata all'interno dell'interpretazione qui offerta.

mostruoso per designare Alberto⁴⁴. Estendendo l'intuizione di Girardi, potremmo affermare che tutte le bestie che i veneziani portano al guinzaglio in piazza sono doppi mostruosi, ossia esteriorizzazioni allucinate di una violenza inconfessabile a cui ciascuno nega una qualsiasi cittadinanza nel proprio animo. Frate Alberto, nell'originale rielaborazione di Boccaccio, pare quindi un vero e proprio rituale espiatorio ambulante, capace di denunciare la misconosciuta unità dei doppi: è la vittima mostruosa, la bestia, ma è al contempo il vittimizzatore, in quanto porta i cani e il bastone che servono per far violenza alla bestia. Sembra quindi che Boccaccio colga l'effetto che la frenesia del rito, il quale è tutt'uno con la violenza della folla⁴⁵, ha su un qualsiasi sistema di differenze e in particolare sulla madre di tutte le differenze⁴⁶, quella tra la vittima e i vittimizzatori violenti. Ancora una volta, sebbene con peculiarità su cui mi soffermerò in chiusura, nella piazza si rivela così il legame tra dimensione ritualistica-religiosa, violenza e comportamento di massa.

Prima di passare alla prossima piazza, può essere interessante confrontare i risultati di questa analisi con quanto scritto da due autorevoli interpreti di Boccaccio, ossia Padoan e Baratto⁴⁷. Questi studiosi concordano nel ritenere che i motivi tematici della novella IV 2 siano l'ipocrisia fratesca, la sciocchezza superstiziosa – tema che, ricordiamo, è stato individuato da certa critica anche in II 1 – e la slealtà veneziana. Avanzo due obiezioni rispetto a tale lettura. *In primis* notiamo che, se la loro interpretazione fosse corretta, in questa novella non risiederebbe alcun significato diverso da quello letterale. Boccaccio non avrebbe quindi previsto per questa parte del proprio capolavoro il livello di lettura che, a detta sua, nobilita maggiormente l'arte letteraria. L'ipocrisia, la sciocchezza superstiziosa e la slealtà sono infatti biasimate assai esplicitamente e a più riprese nella novella. Inoltre, stando a quanto sostenuto da Padoan e Baratto, il punto di vista di Boccaccio verrebbe semplicemente a coincidere con quello della narratrice Pampinea. Tesi evidentemente debole, in quanto il re della giornata, Filostrato, critica duramente il racconto. Pare pertanto inverosimile che l'autore assuma due punti di vista tra loro in contraddizione. La mia seconda

44 Cfr. Raffaele Girardi, *Il riso di piazza nel Decameron*, in *Boccaccio e lo spettacolo della parola. Il Decameron dalla scrittura alla scena*, a cura di Raffaele Girardi, Bari, Edd. di Pagina 2013, pp. 23-49.

45 La violenza è il sacro, secondo il noto motivo girardiano.

46 Secondo la teoria mimetica girardiana. In particolare cfr. René Girard, *La violenza e il sacro*, traduzione di Ottavio Fatica ed Eva Czerkl, Milano, Adelphi 1980.

47 Cfr. Mario Baratto, *Realtà e stile nel "Decameron"*, Roma, Editori Riuniti 1984, pp. 399-402.

obiezione prende le mosse dalla consapevolezza che Boccaccio avrebbe mostrato rispetto alle distorsioni prospettiche che conseguono dall'effetto polarizzante dell'odio. Considerato ciò, è difficile ritenere che l'autore assuma una prospettiva parziale e polarizzata, alla stregua di un moderno tifoso che disprezza la città avversaria. Più probabilmente Boccaccio rinnova in questa novella quel "test d'ingresso" – come è stato felicemente battezzato da Fornari⁴⁸ – in cui consiste la novella di San Ciappelletto. L'autore, che nel Proemio annuncia di raccontare parabole⁴⁹, ci sta offrendo la possibilità di scegliere come leggere il testo: possiamo prender parte a uno dei linciaggi – quello ai danni di Alberto, di madonna Lisetta, del buon uomo, di Venezia, oppure a tutti i linciaggi – oppure possiamo riconoscere le sottili spie che denunciano la vera natura di queste polarizzazioni violente, spezzando così le catene del meccanismo ad esse sotteso.

Il testo è congegnato per permettere entrambe le letture, ma una lettura non vale l'altra se si intende camminare lungo un percorso di crescita intellettuale e spirituale che viene chiaramente mostrato. Anche in questo caso Boccaccio non guarda la piazza, e quindi la folla, dall'alto, con distacco illuministico. Egli cerca piuttosto di raccontarci la piazza standoci in mezzo, senza al contempo – e tale capacità è un sintomo della sua genialità – esser totalmente schiacciato dai linciatori e dai loro doppi mostruosi. Se resistiamo alla tentazione – al contempo etica e intellettuale⁵⁰, dato che comporta una notevole semplificazione ermeneutica – di prender parte alle vittimizzazioni, si dischiudono peraltro prospettive interessanti e in gran parte ancora inesplorate sui singoli personaggi. Frate Alberto, ad esempio, potrebbe esser accomunato a Ciappelletto anche da una possibile e tardiva conversione. Auerbach lamentò l'incomprensibilità della scelta di Alberto, il quale effettivamente mette in tal modo a rischio la propria vita, di presentarsi da Lisetta biasimandola per essersi vantata dei suoi incontri notturni con l'Angelo⁵¹. E se l'adoperarsi di Alberto fosse anche teso a prendersi cura della donna in preda a un narcisismo e una vanagloria patologici? Anche lo strano atteggiamento di Martellino di fronte al giudice (II 1, 24) andrebbe interrogato.

48 Cfr. Giuseppe Fornari, *Il volto segreto della conversione: lo strano caso di Ser Ciappelletto*, in *Il cambiamento nei processi mentali*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2009, pp. 125-163.

49 Proemio, 13. E si ricordi la ragion d'essere delle parabole nei Vangeli (Mt 13, 10-17).

50 Le due cose vanno spesso di pari passo, come ricorda Girard nella sua lettura del *Libro di Giobbe*. Cfr. René Girard, *L'antica via degli empi*, traduzione di Carla Giardino, Milano, Adelphi 1994.

51 Cfr. Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, traduzioni di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi 2000.

4. LA PIAZZA PALERMITANA: L'ESECUZIONE PUBBLICA (V 6) E ALCUNE CONCLUSIONI

Passiamo ora alla terza importante piazza del *Decameron* in cui agisce una folla. Si tratta della Piazza del Palazzo Reale a Palermo e la novella è la V 6. Anche in questo caso, la piazza è sinonimo di moltitudine, anzi, più precisamente di totalità. Come la piazza di Treviso rappresentava la totalità della relativa popolazione, e la piazza di San Marco rappresentava la totalità dei veneziani, così la piazza di Palermo è il popolo di Palermo. Facciamo notare che numerose espressioni sottolineano questo aspetto: in II 1, «esser santo dicevano *tutti*, e concorso *tutto il popolo* della città» (5), «la piazza è *piena*» (7), «riguardati da *tutti* e quasi per *tutto*» (12), «*tutta* la gente» (13); in IV 2, «*tutti* dicean» (53), «gente senza fine» (53), «Piazza ben *piena*» (55), «da *tutti* conosciuto» (56), «le grida di *tutti*» (56); in V 6, «*tutti* i palermitani» (28), «gli uomini *tutti*» (28), «gridandosi per *tutto*» (30). La piazza in queste scene è sempre piena, non prevede vuoto né assenza, e la folla si muove come un solo uomo, poiché tutti agiscono allo stesso modo. La piazza della novella V 6 si riempie quando la gente accorre per godersi lo spettacolo dell'esecuzione sul rogo di due bei giovani, rei di esser giaciuti di nascosto nelle stanze regali contro il volere del re. Di nuovo, piazza significa totalità e al contempo massimo pericolo di vita. È tuttavia opportuno notare le differenze tra le scene esaminate. Nella novella V 6 la folla accorre mossa da una morbosa curiosità per l'esecuzione, ma di fronte ai due malcapitati si limita a lodare la bellezza dei corpi nudi delle due vittime designate⁵². Permane quindi un'unanimità data da un'esclusione, ma non c'è traccia del livore violento⁵³ dei trevigiani e dei veneziani. La violenza sfrenata, in questa novella, affiora e rischia di prender la scena quando il re Federico II scopre i due amanti nudi addormentati nel letto. Il re è tentato di accoltellare i due giovani nel sonno; riesce tuttavia a dominare l'impulso e decide la condanna pubblica. L'atto di violenza si trasforma quindi in una punizione da consumarsi in un quadro di legalità istituzionalizzata, il che abbassa notevolmente il potenziale di pericolosità della violenza di folla.

Se le precedenti osservazioni sono corrette – anche se di certo non esauriscono i significati delle novelle esaminate – le tre scene di piazza

52 Particolare assente nel lungo passaggio del *Filocolo* dedicato a un episodio pressoché equivalente.

53 Che invece ancora traspare nelle pagine del *Filocolo*. Cfr. Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Arnoldo Mondadori Editori 1967, p. 524.

analizzate tratteggiano quindi un abbozzo di percorso all'interno dell'opera, anche se è senz'altro prematuro avanzare in questa sede affermazioni recise sulla struttura profondamente unitaria e sulla presenza di una progressività nell'opera⁵⁴. Nella prima scena, ambientata nella piazza di Treviso, assistiamo a uno scoppio di violenza collettiva e spontanea, potenzialmente distruttiva, come intuito dal podestà della città, perché non inserita in un chiaro quadro istituzionale. Anzi, la santificazione di Arrigo è essa stessa un vero e proprio tentativo di istituzionalizzazione del sacro⁵⁵. La novella mostra particolarmente da vicino cosa accade quando un processo sociale del genere, improvviso e impetuoso ma fragile, esibisce una qualche incrinatura – in questo caso l'incredulità di un gruppetto – e prende una brutta piega: l'unione nell'adorazione si trasforma in unione nella violenza. La seconda scena analizzata si colloca a un'altezza diversa rispetto al percorso evolutivo di quello che, con Girard, possiamo chiamare sacro o trascendenza. Nella novella IV 2 è presente una più precisa cornice rituale data da una festa, la quale peraltro si trova a metà strada tra il religioso in senso stretto ed elementi profani per la comunità veneziana quali le maschere, la parata delle navi e la caccia all'animale. In questo caso la violenza diminuisce di intensità – non più calci e pugni, ma un lancio di oggetti e insulti – ed aumenta la distanza fisica tra la vittima e i linciatori, i quali quasi soffocavano il povero Martellino. La novella V 6, infine, mostra una scena di piazza dove viene esercitato il potere regale di vita e morte. C'è ancora la folla, ma esiteremmo forse – se non noi moderni, sicuramente i contemporanei di Boccaccio – a parlare di violenza, dal momento che la punizione pare inattaccabile sotto il profilo legale. Gli elementi religiosi sono espunti e la folla partecipa con una disposizione d'animo che ci si può aspettare in un qualsiasi spettacolo pubblico. La vittima si allontana inoltre ancora di più, fisicamente e anche concettualmente, visto che sembrerebbe inappropriato identificare i due giovani come vittime.

Abbiamo rilevato che le piazze commentate, che sono le prime tre piazze in cui si svolgono scene di rilievo narrativo, presentano sempre una

54 Tale tesi sull'unitarietà e sulla progressività di uno o più percorsi deve, a mio giudizio, rappresentare un'ipotesi di partenza nel caso del *Decameron*. Non c'è qui modo di discutere approfonditamente la questione. Va notato però che la tesi più famosa a favore di una struttura ascensionale, ossia quella di Vittore Branca, non può essere accettata visto quanto scritto sulla novella di Ser Ciappelletto.

55 Ovviamente non si può esagerare il carattere di primitività del racconto, dato che la cornice generale è comunque data dal cattolicesimo.

folla di persone che si influenzano reciprocamente generando delle polarizzazioni escludenti. Ritengo di poter affermare con la massima certezza che, rispetto a queste dinamiche, Boccaccio non ci voglia dalla parte dei vittimizzatori. Certo, se le vittimizzazioni non fossero così vivide e ben rappresentate, così ben giustificate, sarebbe più facile per il lettore non assumere la prospettiva dei linciatori. In tal caso, tuttavia, verrebbe meno il carattere di test che l'autore ha voluto mantenere affinché la scelta di rinunciare alla violenza fosse veramente tale, e non un'imposizione moralistica del tutto inefficace per il grandioso obiettivo spirituale a cui aspira il *Decameron*, non meno portentoso di quello della *Commedia* di Dante. Come ha scritto Girardi, trattando il capolavoro di Boccaccio, la piazza è lo spazio privilegiato dell'ambivalenza⁵⁶, e lo è perché ambivalente è la folla umana con le sue emozioni. Il genio del certaldese consiste nel far esondare questa ambivalenza, che fuoriesce dalle pagine del testo e, anche per vie inaspettate, è in grado di travolgere il lettore.

Ci sarebbe un'altra scena di piazza importante da commentare: quella della celebre novella VI 10, dedicata alle gesta di frate Cipolla. Di nuovo la piazza appare gremita e di nuovo il sacro e la sua negazione si rimescolano spettacolarmente. La componente di pericolo non è direttamente accennata ma incombe chiaramente, data la situazione, sul protagonista. In occasione del convegno tenutosi a Urbino nel maggio del 2023, annunciavi futuri studi finalizzati a penetrare i significati di questa novella, la cui comprensione profonda mi sfuggiva. Purtroppo, ad oggi, lo sforzo messo in campo si è rivelato insufficiente per l'impresa. La completezza della presente trattazione è peraltro inficiata, anche se in misura più ridotta vista l'assenza di una folla, dalla mancanza di un'analisi dedicata alla novella VIII 9. In quelle pagine, la risoluzione della *fabula* si consuma infatti in una piazza fiorentina, la quale però è deserta, poiché è notte. Ci sono solo Maestro Simone, Buffalmacco e Bruno, il quale indossa una maschera da diavolo cornuto. Anche in questo caso non sono stato in grado di pervenire a dei risultati interpretativi significativi. Nondimeno tale ricerca⁵⁷ continuerà, mossa dalla fiduciosa convinzione che uno dei maggiori geni della nostra letteratura, nonché della nostra cultura, non possa aver scritto

56 Cfr. R. Girardi, *Il riso nelle piazze*, cit.

57 Che è debitrice del contributo di tante persone. Ringrazio in particolare due colleghi del *Gruppo Studi Girard*, Matteo Bioni e Pietro Somaini, con i quali ho organizzato diversi incontri di approfondimento e dibattito sulle novelle qui citate e su molte altre.

un tal numero di pagine⁵⁸ del proprio capolavoro senza delle validissime e profonde ragioni.

58 La novella VIII 9 è tra le più lunghe dell'opera mentre quella su frate Cipolla è di gran lunga la più estesa della Sesta Giornata.