

L'eros, il dono, la donna nuda squartata (*If.* XIII, *Dec.* V, 8 e il Botticelli)

Giorgio Bertone

Università degli Studi di Genova

Giorgio.Bertone@unige.it



Riassunto

La novella di Nastagio degli Onesti (*Dec.* V, 8) viene confrontata con *If.* XIII e con la visualizzazione delle quattro tavole del Botticelli (1483; dono di nozze di Lorenzo il Magnifico), quale lettura figurativa, a ritroso, per affinità o per contrasto, degli episodi salienti del racconto. L'intero percorso è finalizzato a una inedita interpretazione: l'applicazione della teoria antropologica del dono (Marcel Mauss) alla famosa novella. Ne scaturisce una nuova chiave per leggere – in opposizione a molta critica recente – questa e altre novelle del *Decameron* (Federigo degli Alberighi, Cisti il fornaio).

Parole chiave: Dante; Boccaccio; Botticelli; Nastagio degli Onesti; dono.

Abstract

Boccaccio's tale of Nastagio degli Onesti (*Dec.* V, 8) is compared with *If.* XIII and with the visualization of the four panels by Botticelli (1483; Lorenzo the Magnificent's wedding gift), as figurative reading, backwards, by affinity or contrast, of the salient episodes of the story. The entire route is aimed at an unprecedented interpretation: the application of anthropological theory of gift (Marcel Mauss) to the famous tale. Outcome is a new key to read – in opposition to much recent criticism – this and other tales of the *Decameron* (Federigo degli Alberighi, Cisti the baker).

Keywords: Dante; Boccaccio; Botticelli; Nastagio degli Onesti; gift.

I. IL CAVALIERE INNAMORATO, LA PINETA OSCURA, LA DONNA NUDA SQUARTATA

Un uomo solo e pensoso si aggira a piedi per un fitto bosco. Un cavaliere su un corsiero lanciato al galoppo, la spada sguainata, incalza una donna nuda. Sotto gli occhi inorriditi e indignati dell'uomo solo, il cavaliere squarta la donna con il suo ferro, ne estrae il cuore e gli altri organi e li getta a due mastini famelici.

Qual è il significato e il senso di questa scena che ha attraversato i secoli? Scena che si replica sette giorni dopo, davanti a un banchetto con la medesima donna nuda sbranata dai cani e il feroce cavaliere, implacabile, lanciato al galoppo a inseguirla. E infine: come può tanta orrorifica scenografia tragica convertirsi in un *happy end*? Perché ad ogni rilettura la storia di Nastagio degli Onesti ci affascina con la sua perfetta, calibrata messinscena diegetica? E soprattutto perché ci attrae come a un appuntamento essenziale con il nucleo di una cultura che non è solo quella del Boccaccio? Solo perché agli occhi di noi inguaribili postromantici, e cioè sempiterni romantici e individualisti, lettori univoci di Shakespeare come fosse *Beautiful* (e viceversa), si narra della vendetta contro le donne ritrose e sprezzanti? Le formidabili, invincibili *negativae*, – così le chiamavano gli antichi con sintetica, perfetta definizione –, di cui sono pieni racconti e romanzi. O c'è sotto chissà quale essenza fantasmatica? Se limitare la contesa a un rapporto a due, tra l'innamorato e la donna “cruda e dura e salvatica”, – tanto vale dirlo subito –, è culturalmente e storicamente errato, quale sarà il profondo significato sociale delle scene?

L'ambizioso programma di Boccaccio di riscrivere da capo, su un altro piano, con la V, 8 il canto XIII dell'*Inferno* (e non solo, come vedremo) rende gli interrogativi ancor più affilati, nella cornice sia delle domande sia delle risposte di una cultura cui ancor oggi, con tutte le evoluzioni che si vogliono e si debbono tenere in conto, apparteniamo.

La “visualizzazione” realizzata dal Botticelli a distanza di centotrent'anni, al di là della bellezza delle quattro tavole (soprattutto le prime tre), potrà illuminarci a ritroso, senza che si perda l'avvertenza delle diverse cornici storiche. Può costituire un valido *feed-back* per noi che vogliamo trovare, finalmente, una chiave di interpretazione esaustiva dei meravigliosi fatti narrati.

II. UNA PROPOSTA ANTROPOLOGICA

Le molteplici interpretazioni di quel testo, tanto calibrato, – ne ho contato almeno una quarantina –, stanno lì a testimoniare di un bel rovello¹.

1. Un testo che tende a moltiplicarsi in maniera esponenziale, rivela la sua natura di test per ciascuna generazione e per ciascuna cultura che verrà, se verrà. Per la bibliografia quasi

Il lettore frettoloso e ansioso (e chi di noi non lo è, oggi?) che desideri subito attingere alla questione centrale e passare al vaglio la tesi qui offerta, balzi subito al paragrafo 6 e sgg. Lo avverto, però: a parte l'inquadramento metodologico, i rapporti con l'*Inferno* dantesco e la selva di suicidi e dissipatori sono determinanti. Al di là dei singoli debiti, anche lessicali e descrittivi, del Boccaccio, ne va del significato della novella e della sua oltranza rispetto al testo dantesco.

Qui solo una breve osservazione sul binomio letteratura-antropologia, così fervidamente e fruttuosamente coltivato sull'uno e sull'altro versante nella cultura d'oggi: e ci sarà pure una ragione! Qui un nome soltanto, Marc Augé. Una citazione sola, Augé:

Tutti i dati raccolti nei capitoli che la letteratura professionale ha dedicato alla nozione di persona, agli umori del corpo, alla natura delle influenze esercitate dagli uni sugli altri, alla nascita, alla malattia, e alla morte, sono evidentemente diversi, ma sono dovunque presenti e pertinenti, e costituiscono sempre una modalità particolare dell'a priori simbolico di cui ha trattato Lévi-Strauss. Con un altro linguaggio direi che tutte le culture si pongono le stesse domande, ma non danno le stesse risposte. L'universalità delle culture si trova nelle domande, non nelle risposte. E l'insieme, in definitiva piuttosto limitato, delle domande che si possono dedurre dall'infinita diversità delle risposte, malgrado il carattere spesso prescrittivo di queste ultime, si ritrova anche nelle diverse elaborazioni letterarie, che siano scientifiche, documentarie o più o meno di *fiction*. (Augé 2011: 142)

Nelle opere di Marc Augé e di tanti altri specialisti della disciplina, soprattutto Clifford 1993 e Clifford 1999, che hanno alle spalle intellettuali della statura di Claude Lévi-Strauss, si misura quanto l'antropologia, – più o meno a partire dalle ricerche di Malinowski e su Malinowski –, si sia accostata alla letteratura e ai suoi metodi d'indagine più di quanto la letteratura non abbia effettivamente, al di là delle buone intenzioni², adottato strumenti antropologici; con le eccezioni del caso, s'intende. Non disperdiamo qui il discorso, di per sé utilissimo, sulle ragioni di questo sposalizio asimmetrico e del suo significato all'altezza storico-culturale del momento in cui viviamo. Scaturirà da solo. Le parole di Augé introducono un elemento in più, i rapporti con la storia. Ebbene quella formula sintetica per cui "l'universalità delle culture si trova nelle domande, non nelle risposte" può sospingerci a trovare un punto di equilibrio tra antropologia e storia in un *breakpoint* in cui la storia non schiavizzi l'antropologia come una delle sue tante ancelle e l'antropologia non cannibalizzi la storia considerandola un mito tra le tante mitologie da formalizzare.

esaustiva, per le fonti e per altre questioni relative alla nostra novella si rimanda a Ventura (2008). Il testo di riferimento è Branca (1980).

2. Cfr. Bertone (2012: 1-29).

III. SCIALACQUATORI E INNAMORATI

Gli stretti legami di consanguineità tra la storia di Nastagio e *If.* XIII sono notissimi per la prima parte (la selva del suicida Pier delle Vigne) e un poco meno noti per la seconda (la movimentata teoria incalzante degli scialacquatori). Sempre di selva si tratta: selva senza tracce umane (“Un bosco / che da neun sentiero era segnato”, vv. 2-3); selva senza vita e senza ordine e aspra (“Non fronda verde, ma di color fosco; / non rami schietti, ma nodosi e ’nvolti; / non pomi v’eran, ma stecchi con toscò”, vv. 4-6); selva degna delle fiere di Maremma e delle Arpie (vv. 7-13); selva che ritorna finalmente nella chiarificazione delle ragioni della pena (vv. 94-99); selva alle cui piante, dopo il Giudizio, saranno appesi i corpi di suicidi e scialacquatori (vv. 106-108). Insomma, “selva oscura” per eccellenza, luogo dove confluiscono i responsabili della più disumana delle azioni, lo sperpero della (propria) vita e dei (propri) beni, antitesi stessa del Bene, del Buono, della civiltà cristiana medesima, colta nel profondo della sua istanza di vita.

La nostra esperienza del bosco o della pineta mediterranea quale si offre oggi nel paesaggio del tempo libero e del giocoso consumo, – pic-nic, chioschi e giostre inclusi –, non ci deve obnubilare. La pineta di Nastagio è selva, tanto più se *locus deputatus* di una apparizione infernale, di una pena eterna. Crudelissima la pena *post mortem*, crudelissima la donna quand’era in vita, “cruda/crudele/crudelmente” è il poliptoto che regge retoricamente il testo del Boccaccio: altissimo il numero delle occorrenze dei corradicali. Selva di pini, certo, ma pure di “arboscelli e di pruni”, dice la lettera del *Decameron*, tali e quali i rovi nodosi e ritorti e gli stecchi con toscò e le “roste” della intricata, cupa e feroce foresta di Dante.

Altri punti rilevanti di contatto tra Dante e Boccaccio.

a) A parte la nobiltà, le stesse famiglie degli Onesti e Traversari sono famiglie di alto lignaggio letterario, certificato dal medesimo Dante attraverso le parole di Guido del Duca della casata degli Onesti, che loda i Traversari, per di più con un espresso rinvio al mondo cortese cavalleresco che farà breccia in cuore e genio dell’Ariosto: “la casa Traversara e li Anastagi / (e l’una gente e l’altra è diretata), / le donne e ’ cavalier, li affanni e li agi / che ne ’nvogliava amore e cortesia / là dove i cuor son fatti sì malvagi” (*Pg.* XIV 107-111).

b) La *suspence* auditiva avviata nel silenzio della selva quando Nastagio percepisce un “grandissimo pianto e guai altissimi messi da una donna” (*Dec.* V, 8.14) doppia “Io sentia d’ogni parte trarre guai / e non vedea persona che ’l facesse / per ch’io tutto smarrito m’arrestai” da unire a distanza con “quando noi fummo d’un romor sopresi” con quel che segue (*If.* XIII 22-24, 111). Quasi una parafrasi.

c) “Bellissima [è la Traversari fuggente], ignuda scapigliata e graffiata” (*Dec.* V,8.15), non certo belli ma “nudi e graffiati, fuggendo sì forte” (*If.* XIII 114-116) i due che appaiono all'improvviso a Dante³.

d) “due grandi e fieri mastini [...] crudelmente dove la giugnevano la mordevano”, “il cuore della donna e ogni altra cosa da torno, a' due mastini [il cavaliere] il gittò, li quali affamatissimi incontinente il mangiarono” (*Dec.* V, 8.16-30). E Dante: “Di dietro a loro era la selva piena di nere cagne, bramose e correnti / come veltri ch'uscisser di catena. / In quel che s'appiattò miser li denti, e quel dilaceraro a brano a brano” (*If.* XIII 124-128).

Chiaro a tutti, e non da ora, che Boccaccio tallona, almeno episodicamente, Dante. In contesto diversissimo: perché? quale il fine ultimo di tale asimmetrica riscrittura?

Tutte le fenomenologie convergono nel regesto della tassonomia di una precisa categoria. Iacopo di Sant'Andrea che si ripara nell'arbusto di un anonimo suicida fiorentino fu in vita erede di un'immensa fortuna, la dissipò in un lampo. I commentatori antichi riportano le sue imprese: l'aver bruciato una sua villa intera per godere lo spettacolo del grande incendio, aver gettato monete nel Brenta, ecc. Lano, forse un Arcolano di Squarcia de' Maconi, ricco aristocratico di Siena, dissipò i suoi beni insieme con la famosa “brigata spendereccia”, nucleo sociale (le brigate erano istituzioni comunali) in cui evidentemente si spendeva a gara, si dissipavano i beni in una competizione sociale. L'ultimo, anonimo peccatore è un dissipatore dei propri beni e, insieme, della propria vita: s'impicca alle case perdute. Lapidariamente, con il tremendo coinvolgimento della prima persona (“Io”, “me” “mie”): “Io fei gibetto a me de le mie case” (*If.* XIII 151).

Tutti dati preziosi per la nostra interpretazione⁴.

3. “Un passo allucinante e fiabesco che certo il Boccaccio ebbe presente in questa pagina, in cui proprio un suicida e la donna causa di questo delitto sono uniti – come vari dannati danteschi- in una scena immaginata sul ‘contrappasso’” (Branca 1980: 674).
4. Sialacquatori è parola, oggi, semanticamente debole. Ancor più debole “prodigo”, che dantescamente va distinto dal primo. Parole non poco contaminate dalla perifrasi sinonimica, più popolare “persona che ha le mani bucate”. Distruttore, dissipatore: già meglio. Per ricostruire in breve il retroterra valga una citazione da Tommaso: “Nam prodigus dicitur quasi perditus, in quantum scilicet homo corrumpendo proprias divitias per quas vivere debet, videtur suum esse destruere quod per divitias conservatur”. (Tommaso, IV *lect.* I); e una dantesca “Puote omo avere in sé man violenta / e ne' suoi beni; e però nel secondo / giron convien che senza pro si penta / qualunque priva sé del vostro mondo, / biscazza e fonde la sua facultade, / e piange là dov'esser de' giocondo” (*If.* XI 40-45). Sempre Tommaso sul suicidio: “Seipsum occidere est omnino illicitum, triplici ratione [e la terza e più importante] quia vita est quoddam donum divinitus homini attributum” (*Sum. theol.*, II ii 64 5). Il suicidio non è dunque qualcosa di circoscritto alla volontà individuale, ma coinvolge la società intera: “iniuria facit non sibi, sed civitati et Deo” (*Sum. Theol.* II ii 59 3). I casi contemplati, sicuri, incerti o anonimi del XIII non appartengono certo al folklore o ai territori del bizzarro per la varietà dei modi della *dissipatio humanae vitae*.

IV. BOCCACCIO VISUALIZZATO DAL BOTTICELLI

Osserviamo ora le quattro tavole del Botticelli⁵, arruolato come lettore d'eccezione, d'altra stagione, s'intende, capace pur sempre di offrirci un controllo retroattivo, proprio accostando scena per scena i due testi.

Setting 1. Siamo a Ravenna, città di nobili origini, asserisce Boccaccio, e "assai nobili e gentili uomini", tra cui Nastagio degli Onesti, che s'innamora di una Traversari (anonima: d'ora in poi "la Bella Traversari" per praticità e perché lasciarla senza nome fa male al cuore; e pazienza per la contraddizione: l'anonimato in effetti rimanda a una rappresentanza universale del suo caso disgraziato). Il quale Nastagio si dà ad opere "belle e laudevole", cioè, secondo costume cavalleresco, a offrire pranzi e giostre. E spende a più non posso per "trarla" a lui. Tale e quale il suo fratello borghese della novella successiva, Federigo degli Alberighi (di cui a suo tempo), che "giostrava, armeggiava, faceva feste e donava e il suo senza alcun ritegno spendeva" (*Dec.* V, 9.6) per lo stesso fine, conquistare la sua donna. Nella prima tavola del Botticelli [fig. 1] niente di tutto questo. Il principio dell'innamoramento, il rifiuto di lei, lo spendere e il donare e l'offrire sono relegati nell'antefatto. Per forza. Il committente, Lorenzo de' Medici, intendeva offrire le Tavole come regalo nuziale. Dunque l'artista delegato punta tutto sui banchetti finali e li rappresenta in due tavole distinte [figg. 3-4], in conviti sempre più sontuosi dove al posto degli stemmi dei Nastagi e Traversari stanno quelli dei Pucci e dei Bini. Così come è naturale che la scelta cada su questa novella, pronta per rilanciare la sua fama anche figurativamente⁶: ambiente aristocratico e magnificenza (la parola occorre due volte nella novella: "[Nastagio] cominciò a fare la più bella vita e la

5. Tre al Museo del Prado, una a Palazzo Pucci in Firenze. Primo episodio [fig. 1]; Secondo episodio [fig. 2]; Terzo episodio [fig. 3]; Quarto episodio [fig. 4]. Doni di Lorenzo il Magnifico per le nozze del cugino Giannozzo Pucci con Lucrezia di Piero di Giovanni Bini (1483). Le quattro "spalliere" (facevano, cioè, da spalla agli altri mobili) erano destinate alla camera nuziale, a cassettoni, in coppia, o distribuite per le pareti (raccapricciante immaginarsi una prima notte di matrimonio trascorsa tra simili figure! O eccitante?). Probabilmente di Botticelli è solo l'invenzione e il disegno generale. L'appuntamento inderogabile del giorno delle nozze rendeva difficile la consegna puntuale. Tra i maggiori indiziati nella bottega: Jacopo del Sellaio e Bartolomeo di Giovanni. Soprattutto quest'ultimo per la sua specializzazione nel genere predelle, forzieri, spalliere. Sugli alberi intorno al banchetto figurano tre stemmi: a sinistra quello dei Pucci (in campo d'argento una testa di moro con una fascia d'argento nella quale sono tre T trasversali nere; al centro quello dei Medici, a destra quello dei Bini inquartato con quello dei Pucci (in campo azzurro, squadrato d'oro tra due rose e una piramide di sei monti d'oro). Gli studiosi hanno riconosciuto i ritratti di Antonio Pucci, padre dello sposo, nel personaggio in nero che chiude a sinistra la tavola degli uomini e del consuocero Pierfrancesco Bini nel personaggio con il cappello rosso sotto l'insegna dei Medici (Chastel 1957; AA.VV. 2004).
6. Vedi le due tavole attribuite a Davide Ghirlandaio (o si tratta invece di Jacopo di Arcangelo detto Jacopo del Sellaio?), una al Museo di Brooklin, l'altra al Museo di Liverpool; lo stesso Botticelli, com'è noto, torna a Nastagio in particolari della *Calunnia*.

più *magnifica* che mai si facesse”), “Nastagio fece *magnificamente* apprestare da mangiare” (V, 8.12,35; miei i corsivi). Magnificenza, dunque, più amore cortese cavalleresco, – tranne nel finale dove entra a cuneo una soluzione borghese, non sgradita certo al Magnifico –, erano già ricetta bell'e servita, per usare una metafora cavata dal testo, su un piatto d'argento per Lorenzo e il suo *entourage*⁷. Senza contare che non c'è “caccia infernale” o sua variante senza spettatore che la narri: già il resoconto scritto è dunque un *ekphrasis*⁸.

Setting 2. Nastagio ama “smisuratamente” e addirittura pensa al suicidio. Parenti e amici gli consigliano di cambiare aria; e lui, con grande apparecchio fa installare padiglioni e trabacche tre miglia fuori Ravenna in una zona al limitare del bosco, e qui continua a fare la più bella vita e la più sontuosa e dispendiosa, offrendo cene e pranzi come in precedenza. Sulla sinistra in secondo piano nella medesima tavola [fig. 1] Botticelli disegna i padiglioni e, sullo sfondo, la città di Ravenna, appena accennata in grazia del suo porto. Pone i padiglioni a metà cammino tra Ravenna e quella che chiameremo per sintesi la “pineta oscura”, in una zona con il terreno più chiaro, sul giallognolo. E ha ragione. Perché esalta un elemento testuale: Nastagio, – che nel quadro è il personaggio con le braghe rosse e compare tre volte –, si pone in questa tappa del suo itinerario amoroso tra lido (aperto) e pineta (chiusa) di Chiassi, dunque in una zona intermedia tra la città e la selva oscura. Per segnare ancor più la distanza e la differenza di segni culturali Botticelli o chi sotto il suo magistero, pennella un mare calmo con navi “rotonde”, in termini nautici, cioè mercantili, a vele tese. Come dire: laggiù sta la buona Mano dell'uomo che governa la Natura; e si arricchisce. In Boccaccio il mare compare in appena un cenno (v. *infra*). Ma il suggerimento paesaggistico di Botticelli è tutt'altro che unilaterale o fuorviante.

Mentre la selva in Boccaccio, quando non è boschetto con prati fioriti, cioè quel che un giorno sarà una componente del “giardino all'italiana”, è sempre selva selvaggia, irta di mali e di malvagi (lupi, orsi, banditi, masnadieri, nella splendida novella di Pietro e dell'Agnoletta, *Dec.* V,3), abitata da lupi divoratori di femmine (*Dec.* IX,7), il mare è il luogo di tutte le possibilità, positive e negative, della fortuna, della sfortuna (Landolfo Rufolo, Alatiel, per dirne solo due).

7. Ma in Boccaccio “magnifico” vale anche per il povero e misero banchetto con il falcone allo spiedo, per Lorenzo significherà liberalità scenograficamente ricca e sontuosa, ben rappresentata e con enfasi dal Botticelli in fig. 4. Per la questione della “magnificenza” in Boccaccio occorrerà una dettagliata discussione in altra sede.
8. Prevalgono in effetti i *verba videndi*: “alzò il capo per veder”, “e meravigliossi ne la pineta veggendosi”, “davanti guardandosi”, “vide venire”, “le vide a' fianchi”, “dietro a lei vide” (V, 8.14-16).

Setting 3. Un bel giorno di maggio, Nastagio tutto “solo pensoso” penetra quasi senza accorgersene nel folto della pineta. Così Boccaccio: dunque i padiglioni stavano davvero, già nella diegesi decameroniana, nella zona che abbiamo chiamato *intermedia*. Che non è altro che la rappresentazione spaziale dell’Uomo tra Cultura (Città) e Natura (il salvatico, l’incivile). Se si profila un conflitto annunciato, chi prevarrà nella battaglia?

Setting 4. Difficile per la pittura rappresentare i rumori. In primo piano [sempre fig. 1] sta subito la scena principale: Nastagio che prende da terra un ramoscello per difendere la donna nuda che gli appare di colpo già assalita e azzannata dai mastini, sotto l’incalzare del cavaliere con il mantello rosso, alta la spada contro di lei, su un cavallo bianco al galoppo. Boccaccio: “sopra un corsier nero un cavaliere bruno, forte nel viso crucciato, con uno stocco in mano”. Botticelli varia i colori per maggior resa contrastiva: il bianco del cavallo, l’oro dell’armatura, il rosso del mantello di contro ai timbri scuri degli alberi, del fogliame e della vasta ombra che opprime la terra⁹. Non inganni a prima vista la stilizzazione delle piante e il gusto botticelliano dell’ornato e della composta simmetria ispirata alla grazia¹⁰. A osservare bene si individuano molti tronchi spezzati e abbattuti, in primo piano sterpi e alberi schiantati, la selvaggina placida sullo sfondo sta a testimoniare che l’idillio di una natura perfetta in sé sta altrove, o è stato infranto; del resto nella seconda tavola un cerbiatto a sinistra, in coppia con un altro all’abbeveratoio, si mette in allarme. Qualcosa di pericoloso e minaccioso è accaduto.

Setting 5. [Botticelli, fig. 2] Sempre la pineta, ma ancor più oscura: le fronde fanno massa unita e intensa solo lacerata esattamente nel mezzo da uno squarcio di cielo tagliato come un fulmine. In lontananza, a sinistra, la Città ancor più dettagliata con i suoi monumenti più nobili e insigni, e il ponte a testimoniare, come sempre i ponti nell’Umanesimo-Rinascimento, il progresso umano, la civiltà che scavalca, supera la natura normalizzandola; a destra un colle abitato e coltivato, prolungamento dell’ordine e dell’amenità urbana. Raccapricciato, indignato, Nastagio sta quasi per fuggire. Ha già dialogato drammaticamente con il cavaliere bruno e Botticelli dà per risaputo argomento e tenore delle battute. Rileggiamole rapidamente. All’apostrofe del cavaliere bruno: “Nastagio, non t’impacciare, lascia fare a’ cani e a me quello che questa malvagia femina ha meritato”, risponde Nastagio da autentico cavaliere generoso e senza paura: “Io non so chi tu se’ che me cognosci, ma tanto ti dico che gran viltà è d’un cavaliere armato voler uccidere una femina ignuda e

9. A meno che i colori non siano in relazione ai simboli araldici di casa Pucci o dei Medici.

10. Forse con qualche influsso della selva edenica: “la divina foresta spessa e viva [...] / tal qual di ramo in ramo si raccoglie / per la pineta in su ’l lito di Chiassi” (Pg. XXVIII 2-21).

averle i cani alle coste messi come se ella fosse una fiera salvatica: io per certo la difenderò quant'io potrò". Di ribattuta l'altro gli spiega da capo la propria vicenda tragica: Guido è il suo nome, un Guido degli Anastagi ravennate di una generazione anteriore, che fu più innamorato della sua donna, ora nuda e torturata, di quanto Nastagio non sia ora innamorato della sua Bella; ma per la "fierezza e crudeltà" di lei, Guido compì il gesto che Nastagio aveva solo sfiorato: si suicidò disperato e lei della sua morte fu "lieta oltre misura". Sicché sono tutti e due condannati alle "pene infernali": lui a inseguirla e a squartarla "per ischiena" per trarne fuori il "cuore duro e freddo" con tutti gli altri organi interni e gettarli ai cani mastini; e lei, che si compiacque della sua morte, a fuggire ed essere straziata. E ciò si ripete in ogni luogo dove lei "pensò ed operò" contro di lui e per tanti anni quanti furono i mesi in cui lei si mostrò crudele. Per contrappasso. Perfetto contrappasso dantesco. Quasi perfetto, vedremo.

Nel centro del quadro [sempre fig. 2] Botticelli rappresenta le due fasi: in primo piano, smontato dal cavallo bellissimo e scalpitante sulla destra, il cavaliere apre le reni alla donna sdraiata sul terreno, proprio sopra il ramoscello poco prima impugnato da Nastagio per difenderla (un particolare geniale che è solo di Botticelli). Ma usa la spada, non il volgare coltello della novella. E in basso a destra sono rappresentati, sempre in contrasto bianco-nero, i due cani che divorano mostruosamente le frattaglie della *negativa* punita: il cavallo inquieto mostra tutta la sua nobile, trattenuta indignazione. In secondo piano di nuovo la medesima coppia che reduplica la scena: il cavaliere insegue la donna che è fuggita verso il litorale del mare (*Dec.* V, 8,31; ma Botticelli esalta il luogo fuori dell'orrida foresta quasi fosse l'unico possibile scampo per la poveretta).

Inutilmente fugge per la costa.

Setting 6. Stesso luogo. Lo dice chiaro e fulmineo il Boccaccio: Nastagio "segna il luogo". Logica conseguenza di un disegno preciso: l'innamorato dissipatore di beni e (quasi) di vita, escogita una tattica inedita, impreveduta, di ben altro stile: durante un magnifico banchetto, mostrare la scena alla sua Bella e a tutto il parentado, in quel punto esatto in cui il venerdì seguente si ripeterà il terribile incantesimo, la caccia infernale. Botticelli rappresenta l'azione al suo acme: il cavaliere incalzante con i mastini che sbranano la donna nuda nel bel mezzo del pranzo [fig. 3], cui partecipa lei, assisa al centro della tavolata di sinistra, quella delle donne, mentre i parenti, che sono pure i notabili della città (mutati in fiorentini), stanno al centro (tavolata di destra) e alcuni suonatori di tamburo scagliano gli strumenti contro i mastini per fermarli. Tutti meravigliati ed esterrefatti.

Al centro con le mani alzate con enfasi rispetto al dettato boccacciano, come un art director, un regista e, insieme, un direttore d'orchestra di strani suoni e rumori e musica frastornante, interrotta, Nastagio mostra e nel contempo spiega la storia, sperando che colpisca esemplarmente soprattutto lei (raffigurata in viso e negli abiti con gli stessi tratti di quasi tutte le donne reali o simboliche del Botticelli; top model la genovese Simonetta Cambiaso in Vespucci, Paolo Vespucci, il fratello di Amerigo; sempre lei, nella cosiddetta *Primavera*, che Primavera non è, e in tanti altri ritratti di donna o dea).

Di più: mentre Boccaccio si limita a collocare il banchetto “sotto i pini dintorno a quel luogo dove [Nastagio] veduto aveva lo strazio della crudele donna”, Botticelli apre la selva di alberi, chiude il banchetto con un'alta staccionata finemente ornata, una specie di siepe di materiale ligneo (vimini?) ben intrecciato e tessuto da mano umana. Separa così, nettamente, il banchetto dalla foresta salvatica. In primo piano, ben visibili e urtanti all'occhio dello spettatore odierno, quattro o cinque alberi tagliati così uniformemente, geometricamente, che neanche con la motosega; in evidente contrasto con gli alberi naturalmente sconvolti e spezzati della prima scena. Dunque interpreta la novella esaltandone il nucleo fondamentale, la distinzione tra civile e salvatico. Per quanto scombuscolato e travolto dall'irrompere del cavaliere e della donna torturata (ma solo all'ultima portata del pranzo, precisa il Boccaccio: puntualmente Botticelli rappresenta sulle tavole rovesciate piccoli frutti e forse dolcini e, in basso, due fiaschi di vino evidentemente già vuoti e perciò abbandonati in terra), il convivio rappresenta una sorta di succursale della città intera, la sua delegazione giunta proprio nel centro del “salvatico”, la sua antitesi. Un microcosmo urbano eccezionalmente insediato nel cuore della foresta, al fine, dopo la sequenza di inevitabili traumi, di incivilirlo. Sull'estrema destra Botticelli rappresenta una donna con il manto sul capo, mai presa in considerazione dalla critica o letteraria o figurativa (eppure è personaggio importante, uno degli snodi del racconto) che parla a Nastagio e con la mano destra gli tiene il gomito come a suggerirgli un segreto e a rassicurarlo. Infatti:

E tanta fu la paura che di questo le [alla Traversari] nacque, che, acciò che questo a lei non avvenisse, prima tempo non si vide, il quale quella medesima sera prestato fu, che ella, avendo l'odio in amor tramutato, una sua fida cameriera segretamente a Nastagio mandò, la quale da parte di lei il pregò che gli dovesse piacere d'andare al lei, per ciò che ella era presta di far tutto ciò che fosse piacer di lui” (*Dec.* V, 8.41-42)

Cui Nastagio risponde non con un sì immediato e incondizionato, ma con l'invito a convolare a nozze, con ciò che segue.

Setting 7. Botticelli tende al massimo quella contrapposizione e nell'ultima tavola [fig. 4] cancella quasi la foresta, ridotta a pochi ramoscelli di alloro (in

onore dei Medici) che adornano le colonne di un'architettura magnificentissima, anzi fastosa, dove ai lati si accampano gli stemmi degli sposi. Non un albero, se non quei rametti per citazione sineddolica ma già araldica, o altro segno che ricordi la pineta oscura. Le arcate in fuga e la doppia arcata che chiude ortogonalmente la scena, una sorta di arco trionfale, incorniciano il banchetto nuziale dove Nastagio siede finalmente in relax, ma sempre innamoratissimo, davanti alla sua amata, incantato. Trionfo, insieme, di Amore, di Nozze e di Città. Ai due lati, in primo piano, i servitori entrano nello spazio architettonico-teatrale con movenze da ballerini, ostentano con leggiadria i grandi e ricchi piatti. Le donne fiorentine adoperano persino forchette, assai rare nell'uso del tempo (ricordi la *gaffe* di Manzoni?). Più asciutto e rapido il Boccaccio: "E la domenica seguente Nastagio sposatala e fatte le sue nozze, con lei più tempo lietamente visse". Cui aggiunge il famoso per stratificazioni critiche: "E non fu questa paura cagione solamente di questo bene, anzi sì tutte le ravegnane donne paurose ne divennero, che sempre poi troppo arrendevoli a' piaceri degli uomini furono che prima state non erano", che è l'explicit. Se è arcievidente l'intervento celebrativo di Botticelli & bottega e dei suoi sapienti consiglieri (Poliziano?) per servire degnamente un committente come Lorenzo, noi ricaviamo dall'approssimazione per eccesso un'indicazione in più e una conferma che ben presto tornerà utile.

V. AMORE NON PERDONA

Nella sua riduzione visiva spettacolare, quasi una trasposizione cinematografica per serie di sequenze, Botticelli oblitera la questione fondamentale. A Lorenzo, alla casata dei Pucci, al pubblico polizianesco di allora, naturalmente non interessava quasi più se non come dato storico-mitico già ben tesaurizzato. Fortemente scorciata, eccola: se un uomo si innamora fino alla perdizione di una bellissima, che fare? Se la bellissima è salvatica come foresta, dura come pietra, come averla? Tanto più se è di un grado o un gradino sociale superiore, come, purtroppo per lui, nel caso di Nastagio. Si risolve tutto con un sogno di vendetta sado-maso? Si seguono a puntino le istruzioni per l'uso della donna refrattaria contenute nelle stanze V e VI di "Così nel mio parlar voglio esser aspro", in cui Dante immagina di frustare la sua Petra con le sue stesse trecce bionde? Quale la tattica per conquistarla effettivamente? Al rapimento o, peggio, allo stupro, – con tutte le faide incrociate possibili – il codice cavalleresco aveva da tempo opposto l'amor cortese. Com'è stato da più parti ripetuto, Boccaccio nella sua novella lo presuppone, lo dà per ancora valido. In prima battuta, però. Al principio c'era la disputa *De Amore* di Andrea Cappellano. Un principio ideale, s'intende. Almeno un passo, ben noto:

“Amor nil posset amori denegare” (“L’amore nulla può negare all’amore”; Regola XXVI, Libro II; Cappellani 1972: 311).

Alle dirette spalle di Boccaccio c’era “Al cor gentil rempaira sempre Amore” con il suo corollario, che racchiudeva in un poliptoto di folgorante apoditticità la complessa teoria, “Amor che a nullo amato amar perdona”, presentissimo all’Auctor del Decameron più che a ogni altro. E sempre presente a noi, è entrato persino proverbialmente nel nostro lessico familiare. Al punto che non ci rendiamo più conto dell’abisso che distanzia noi postromantici, che significa per sempre romantici e individualisti. Slogan per slogan: “Ti amo e la cosa non ti riguarda” (Friederich Schlegel; e leggi tanti epistolari amorosi prima e dopo Kafka).

La prima mossa tattica di Boccaccio fu quella di utilizzare l’*exemplum* consolidato della caccia infernale, farlo riemergere per così dire dall’Inferno sulla scena del Mondo e stravolgerne il senso. Non più condanna eterna della lussuria, alto peccato riconducibile alla tradizione misogina della letteratura predicatoria (in Passavanti: una donna che in vita si fece aiutare dall’amante a uccidere il marito)¹¹. Già nell’incipit del nostro racconto (in cui si parla di “pietà commendata [della novella precedente] come ancora in noi è dalla divina giustizia la crudeltà vendicata”; V, 8,3) si annuncia l’intenzione di scavalcare la prospettiva etico-religiosa di vecchio stampo penitenziale che marchio a fuoco l’adulterio per via di apparizione macabro-infernale¹².

Seconda mossa: disporre i protagonisti non sullo sfondo reattivo di un inferno di amanti adulteri-lussuriosi come Paolo e Francesca, ma dei distruttori di sé e dei propri beni. In più con una duplice stridente contraddizione:

a) Guido degli Anastagi si è ucciso e la sua amata “della sua morte fu lieta oltre misura” (V, 8.22); dunque, Tommaso alla mano, è un’invidiosa, altro girone prego.

11. Le cacce infernali godevano in Francia di una rubrica tematica chiamata della “mesnie Hellequin” (“masnada di Hellequin”) e nei cicli arturiani si ritrovano altri precedenti. Con Cesario di Heisterbach (*Dialogus miraculorum* XII 20) e soprattutto con Elinando di Froimont (*Flores* I 13) furono volte a *exempla* orrorifici di punizioni di peccati e delitti d’amore. Da Elinando Vincent de Beauvais (*Speculum historiale* XXX 120) e poi Jacopo Passavanti con il suo *Specchio di vera penitenza* (*Dist.* III 120) che ricorda di aver ripreso l’episodio da Elinando; *Il carbonaio di Nivessa e la caccia infernale*, in Varanini-Baldassarri (1993: 549-553); e cfr. Fonio (2007: 18).
12. In questo ha ragione Segre 1979: 95, quando sostiene che “Boccaccio ribadisce insomma con sforzo l’uscita della novella dai binari dell’ideologia cristiana (su cui avrebbe potuto mantenerla insistendo sul suicidio e sulle responsabilità indiretta per il suicidio). Il peccato della donna è la pervicacia nel rigettare il principio che ‘Amor [...] a nullo amato amar perdona’”. La riduzione dell’assunto del Boccaccio a mera elegante e giocosa parodia di modelli di letteratura cristiana medievale, la lasciamo tuttavia al critico semiologo. Altre fonti sono state indicate (Ovidio, per es., *Met.* XIV, 622.771; ma con che differenze!). Se a molti lettori è parso di intravedere nella V, 8 tanti precedenti è perché qui il Boccaccio riesce ad assommarli tutti e tutti superarli.

b) Se tutti e due sono condannati alle pene del Ninferno, senza tempo per definizione, com'è possibile che dopo un po' Guido spieghi che la loro pena è cronologicamente limitata, "calendarizzata"? Tanti anni quanti mesi la donna gli fu crudele: mesi contati, dunque. Le incongruenze, inclusa lo sconto della pena sul suolo terrestre, sono così patenti da impedire di considerarle sviste. Sono programmate: ciò che conta non è la sentenza divina, sono gli effetti in terra. Sui viventi. Su quell'eternità variabile del presente individuale e sociale, che noi conosciamo così bene sulla nostra pelle. La *legenda* ribalta l'*exemplum* e contribuisce alla fondazione di una nuova legge comportamentale umana. Si tratta di capire per quale via sotterranea. O, in fondo in fondo, palese.

VI. IL VIAGGIATORE IGNORANTE

A questo punto, per tirare tutte le fila, è necessario introdurre il personaggio del viaggiatore. Trascorrendo tanti anni fa sulle coste nordoccidentali dell'America, e non sapendo che quelle terre furono e sono assai battute da etnografi e antropologi, il viaggiatore s'imbatté in un *Potlâc Pub* sotto una straordinaria insegna in cui un bevitore tracannava birra da un boccale che, a ben guardare, in realtà aveva le forme inedite e curiose di un barile. Tornato in patria ne volle sapere di più. Non sui Pub, piuttosto noti e amati, ma sul *Potlâc*. Fu così che il viaggiatore ignorante s'imbatté nel saggio sul dono di Marcel Mauss (Mauss 1965). E nella straordinaria energia che la tesi dell'antropologo francese esercitò ed esercita sulla cultura contemporanea non solo specialistica (Lévi-Strauss).

Per scolpire col machete un discorso assai articolato e complesso: "dono", intanto è parola nelle lingue odierne insufficiente a designare un fenomeno che dalle società "elementari" giunge fino a noi. Dall'esame fenomenologico di queste società si può ricavare il seguente schema: un donatore, apparentemente libero, in realtà obbligato, offre qualcosa, – un bene: donne, cortesie, banchetti, danze, feste –, a un donatario (colui che riceve il dono) e il donatario, altrettanto libero solo in superficie, dopo un lasso di tempo, contraccambia il dono. Donare, ricevere, contraccambiare. Non si tratta affatto di semplici gentilezze o generosità occasionali. Mauss descrive il tempo che intercorre tra l'offerta del dono e il contraccambio come una sorta di tregua bellica. Il triplice atto, mai gratuito in alcuna fase, comporta una tensione che riguarda gli individui e investe l'intera società. Tensione che sottende un conflitto anche bellico latente, privato e pubblico tra "collettività che si obbligano reciprocamente". Perciò Mauss parla di "sistema di prestazioni totali". E il sistema dei doni, aggiunge l'antropologo, accompagna gli eventi essenziali: nascita, circoncisione, pubertà delle ragazze, matrimonio, rito funebre, commercio. All'inizio del suo lungo saggio Mauss si chiede: "Quale forza

contenuta nella cosa donata fa sì che il donatario la ricambi?” (Mauss 1965: 158); e addirittura vede nello scambio commerciale (baratto, mercato, compravendita) una derivazione dall'economia del dono. Ebbene, in tutte le varianti, a seconda delle popolazioni occidentali od orientali etnografate, una forma estrema di donativo è il *potlâc*: distruzione dei propri beni davanti all'ospite o donatario. La frantumazione, per esempio, del vasellame accumulato in onore dell'ospite, addirittura, in certi casi, l'eliminazione dei propri servi. Insomma, un atto distruttivo al cospetto di un individuo o di un gruppo:

In certi *potlâc* bisogna dare tutto ciò che si possiede, senza conservare niente. Si gareggia nel dimostrarsi i più ricchi e i più follemente prodighi. Tutto è basato sul principio dell'antagonismo e della rivalità (Mauss 1965: 212).

Alla donazione distruttiva è legata inoltre la nozione di “onore” e “normalmente il *potlâc* deve sempre essere ricambiato a usura”. Dopo centinaia di pagine Mauss conclude così:

Essi [i referti etnografici attinenti al dono] hanno un valore sociologico generale, perché ci consentono di comprendere un momento dell'evoluzione sociale. Ma c'è di più. Essi hanno una importanza effettiva per ciò che riguarda la storia sociale. Istituzioni di questo tipo hanno realmente costituito il punto di transizione verso le nostre stesse forme giuridiche ed economiche. Esse possono servire a spiegare storicamente le nostre società (Mauss 1965: 240-241).

Il lettore attento avrà già capito dove voglio arrivare. Resta la rilettura, da capo, di alcuni passi essenziali della storia di Nastagio, alcuni rimasti nascosti e inspiegati dalla folta critica. Urge spiegazione¹³.

VII. NASTAGIO ANTROPOLOGICAMENTE RIVISITATO.

Breve rilettura puntuale:

1) Nastagio, nobile e ricchissimo per eredità (da uno zio), s'innamora e si consuma, consuma la propria vita e i propri beni (in feste, banchetti, giostre, tornei ludici, come da manuale del perfetto cavaliere). Offre tutto se stesso.

2) La Traversari rimane imperturbabilmente, anzi con odio, “cruda e dura e salvatica”, ovvero non accetta il “dono” in qualsiasi forma: “che [la quale Traversari] né egli [N.] né cosa che gli piacesse le piaceva” (V, 8.6). Rimane indifferente di fronte al *potlâc* quasi totale di Nastagio, che si distrugge¹⁴. E Nastagio persevera nello spendere “smisuratamente”, cioè nell'offerta pub-

13. Per l'analisi di Lévi-Strauss e poi di Eco, critico del critico, rimando al volo a D'Onofrio (2007: 1-24).

14. Ovviamente parliamo di *potlâc* come dono totale annientante, ma la nozione andrà opportunamente tarata per la società del XIV secolo e per di più in un testo che resta pur sempre un'invenzione letteraria di un singolo Auctor.

blica della distruzione di sé e del proprio patrimonio. Che significa pure, per i potenziali rivali: questa donna è mia, sono pronto a battermi fino in fondo.

3) Su consiglio di parenti e amici, cioè di una rappresentanza della città tutta, esce da Ravenna e va ad abitare un “luogo intermedio” (ben definito pittoricamente, s'è visto, da Botticelli sulla scorta dei dettagli boccacciani). Abita, insomma, un luogo che non più è urbe e non è ancora selva. Nastagio vi si reca con “padiglioni e trabacche” cioè non modeste tende, semmai con un apparecchio degno di un piccolo esercito che vada oltralpe con il condottiero a cavallo: “come se in Francia o in Ispagna o in alcuno altro luogo lontano andar volesse, montato a cavallo [...]; V, 8.10). Si crea una tensione, dentro questa “tregua armata”, preannunciante la vera battaglia. Nastagio continua nella profusione e sperpero del suo: invita a banchetto “a cena e [persino] a desinare”, spende “più magnificamente che mai”. Ovvero incrementa la tensione sociale che il “dono totale” comporta.

4) Entra in scena Guido degli Anastagi, conterraneo, di una generazione anteriore. Con un violento biglietto da visita che lo presenta come personaggio speculare al primo: l'asimmetria riguarda proprio il suicidio, Guido ha realizzato ciò che in Nastagio era solo un proposito: insieme alla dissipazione delle ricchezze la dissipazione del corpo (che procedono insieme, alto teste Dante); per il resto rappresenta un doppio (non nel senso psicologico-psicanalitico), un alter ego, una replica ancor più drammatica perché lui, il *potlâc*, lo ha realizzato fino in fondo.

5) La caccia del cavaliere bruno che squarta la donna rappresenta le conseguenze tragiche, effettivamente realizzate per Guido e la sua donna nel Mondo di qua e nel Mondo di là, solo potenziali per Nastagio e la Traversari, del rifiuto del dono. Rifiuto anch'esso fuori misura, senza limiti: “fu lieta [della morte di chi l'amava] oltre misura”, e non si pentì di ciò in punto di morte.

6) Ancora un banchetto sontuoso, il terzo della serie (città, zona intermedia, selva), cui partecipano ora anche la Traversari e i suoi parenti. La convivialità cittadina dentro la selva è accentuata dal Botticelli che insiste figurativamente sull'installazione della città dentro la selva, congruentemente, anche se con programmatica enfasi sempre più indirizzata al “trionfo”.

7) La giovane, finalmente, corrisponde. Attenzione: ciò che la fa decidere non è il riconoscimento della virtù cavalleresca e/o dell'ingegno borghese per la trovata di inventare e dirigere lo spettacolo volgendolo al suo scopo. No. Non è il puro amore di chi sente di non poter sottrarsi al precetto “Amor che a nullo amato...”. È la paura: “*E tanta fu la paura* che di questo [spettacolo e questa spiegazione della storia] le nacque, che, acciò che questo a lei non avvenisse [...], avendo l'odio in amor tramutato” che va letto di nuovo insieme con la frase subito seguente: “una sua fida cameriera segretamente a Nastagio mandò, la quale da parte di lei *il pregò che gli dovesse piacere d'andare da lei,*

per ciò che ella era presta [pronta, disposta] *di far tutto ciò che fosse piacer di lui*" (V, 8.41; mio il corsivo).

Dunque la Traversari per bocca della fida cameriera [ben inquadrata da Botticelli sulla destra di fig. 3, in disparte perché si tratta di una missione segreta] lo invita a recarsi da lei "direttamente", fuori delle convenzioni del tempo, ed è disposta ad offrire tutta se stessa, disponibile a qualsiasi volontà e desiderio di lui. A darsi anima e corpo a lui. Altro che amore e matrimonio: tutto, bellezza, gioventù, corpo, sesso e qualsiasi desiderio che l'uomo nutra. Ai "doni", anzi ai *potlâc* di lui, – banchetti, "opere" gratuite, e suicidio potenziale o reale per interposto avatar –, corrisponde, a distanza di tempo, il *potlâc* di lei, puntualmente "fuori misura" e in mezzo alla selva, giusto il particolare della serva a colloquio con Nastagio, focalizzato dal Botticelli. La guerra dei doni è conclusa.

VIII. MONDO CORTESE MONDO BORGHESE

A questo punto Nastagio (Boccaccio) interviene, blocca lo slancio vitale della donna con un secco *alt!* E intromette il matrimonio borghese. Il suo volere è sposarla per moglie. Se le battaglie dei doni coinvolgono l'intera società e i rapporti tra i sessi all'interno delle mura ("tutte le ravignane donne *paurose* ne divennero, che sempre poi tutte più arrendevoli a' piaceri degli uomini furono che prima state non erano"; corsivo mio), e coinvolgono la comunità seconda degli ascoltatori-narratori, i dieci giovani della cornice, l'intervento delle nozze quale soluzione apprestata dall'economia borghese (in prossimo parallelo al finale di Federigo), è la svolta che rivela, all'altezza storica del predominio mercantile, le modalità dell'assunzione del codice cortese, – portato alle estreme conseguenze del duello di offerte, di doni, al limite della vita, per così dire, all'ultimo sangue, sostanzialmente "tragiche" –, come codice non più assoluto, fine a se stesso, ma strumentale.

L'economia arcaica instaurata dal donatore e dal donatario con la loro sfida reciproca è sostituita da, o meglio, integrata in un'altra forma di domanda e offerta, di dare e avere¹⁵. L'estrema violenza con le conseguenza annichi-

15. N.B.: la bellezza della donna è dono, "guiderdone" (*Dec.* V, 9.8; cfr. *infra*). Sulla questione della domanda e dell'offerta, quando si tratta di merci Boccaccio ha le idee chiarissime: Landolfo Rufolo con una nave mercantile stivata di merci approda al porto di Cipro, ma altri mercanti hanno avuto la stessa idea. Grande quantità di offerta di fronte alla stabilità della domanda = bancarotta di Landolfo. (La legge della domanda e della offerta sarà teorizzata solo nel Settecento; ma nella pratica della mercatura, ovvio, la si portava sulla punta delle dita e nelle pupille). Mentre madama Fiordaliso nella Napoli angiportuale che intrappola Andreuccio, è una donna "bellissima" che si prostituisce "per piccol pregio". Com'è possibile? La bellezza di una prostituta non è anch'essa una merce, soggetta alla medesima legge? No, evidentemente, per Boccaccio. Perché? Perché è un bene che appartiene e viene conservato, in buona parte, ancora nell'alveo della cultura cortese.

lenti del dono cortese vengono contenute e imbrigliate in una istituzione, solo così possono conservare socialmente la loro carica, espandere la loro energia per il bene comune.

IX. SALVATICO VERSUS CIVILE

La scoperta di una sottesa ma chiara declinazione dello scambio maussiano restituisce forza dinamica al rapporto della novella con le sue fonti, con Dante. Ce la restituisce nella sua netta e formidabile forma contrastiva, a tutti i livelli.

Il crudo, il salvatico della donna *negativa*, refrattaria, feroce, da una parte, l'urbano, il conviviale, il civile, dall'altra. Poichè le iterazioni della "crudezza" raggiungono occorrenze straordinarie (nove occorrenze dei corradicali "crudo/a", "crucele", "crudelmente", uniti a "fiero", "fiercezza", "feroce", "ferocia", proprio di belva selvatica, "fiera salvatica"; "crudo, duro e freddo" è poi il cuore della donna in V, 8.24; e la parola "crudo" vale fin dalle origini sia "crudo, non cucinato", sia "crucele", a scorrere il Battaglia), e i banchetti di cibi pregiati si succedono per quattro volte, l'antitesi può essere formalizzata nei termini dell'opposizione levistraussiana del "crudo/cotto"¹⁶. E allora: crudo-duro-nudo-salvatico *versus* cotto-tenero(nell'eros: l'interrelato)-vestito-cittadino(= civile)¹⁷.

Ciò che importa, comunque, è cogliere nella stratigrafia della novella sia tutta la capacità del Boccaccio di sintetizzare gli antichi riti cortesi ed esaltarne, -in una sorta di paradigma antropologico sintetico- la conflittualità specifica, essenziale, sia l'abilità, -interessata, eccome!, a livello ideologico -, di rovesciare i modelli precedenti non con un netto rifiuto, piuttosto con l'atto di chi imprime una deviazione decisiva e conclusiva. L'atto rivoluzionario di Boccaccio non prescinde mai dalla tradizione. Anche la descrizione della peste e le sue riflessioni l'avevano già dichiarato esplicitamente, soprattutto nella fedeltà e difesa dei costumi traditi (riti funebri in ispecie, i più "inutili" per la ragion economica).

Il carattere "comico" di tale rovesciamento non sta nell'ampliamento plurale delle conseguenze della vittoria finale ("le ravegnane" meno salvatiche e più disponibili), come voleva nel suo saggio strutturalista Cesare Segre (Segre 1979) e altri. Sta nella implosione del *pattern* edificante, fabliolistico, tipico poi dell'*exemplum*, (apice l'alta condanna dell'adulterio comminata da un Dante dal cuore infranto per la colpevole Francesca). E nella sua sostituzione

16. A questo punto essenziale rileggere l'incipit di Lévi-Strauss (1966).

17. Si misura così tutta la distanza dalla nostra visione odierna dei rapporti natura/cultura. L'Agnoletta, in mezzo alla foresta, infestata da banditi e fiere, non nutre i nostri dubbi, è sicura: "è molto men male esser dagli uomini straziata che sbranata per li boschi dalle fiere"(Dec. V, 3.29).

con una “buona novella”, una *breaking new*: ecco che l’antica minaccia del dono al culmine della contesa ha virato di scatto verso il lieto fine matrimoniale; di per sé “comico” rispetto al “tragico cortese”, non solo stilisticamente. Istituzione, il matrimonio, reinventata dalla nuova società. E del livello sostanziale di questa virata finale verso il basso è spia umoristica, piuttosto, la voluta oscillazione della temporalità e tassonomia della pena di Guido e della donna squartata. Al diavolo la teologia! Al mondo demoniaco Boccaccio sostituisce un Ninferno in terra che può essere modificato dall’Ingegno che cerca espedienti e che non va confuso con la “Prova” del cavaliere, – anche questo è stato sostenuto erroneamente –, va inteso come virtù propria del *Homo novus*¹⁸. Non redenzione religiosa, dunque, al contrario riscossa individuale e sociale. I riti e le obbligazioni ancestrali, “magiche”, gli incantesimi possono essere ancora un patrimonio da coltivare, purché adattati laicamente e loicamente alla stagione nuova. Utili, anzi preziosi.

Il repertorio culturale e il codice cortese con relativa *largesce*, la liberalità cavalleresca agiscono in funzione della preparazione e mitigazione della dura legge del danaro e della compravendita. E viceversa: la ricomposizione del disordine e della tensione innescate dalle offerte e dalle ripulse, attuata dall’istituzione matrimoniale è in funzione della soluzione eminentemente socioeconomica della violenza pura ed estremistica dei duelli (d’amore, ma così simili a quelli guerreschi!).

Alla fin fine due lignaggi, due patrimoni si uniscono e si sommano. Questo il modello della nuova antropologia proposto, – nell’utopia letteraria: non dimentichiamolo –, dal Boccaccio in poche perfette pagine di narrazione. E il tutto a danno dell’ideologia cristiana, in barba ai tanti lettori che hanno parlato di sacro. Ricorso all’ancestralità cavalleresca con sostrati precristiani (Kölher 2001) e matrimonio come ricomposizione della sfera sessuale ed economica scavalcano d’un balzo ogni possibilità di intervento dell’etica cristiana, in cui, dopotutto, il dono è per definizione atto preminentemente gratuito, almeno nella teoria e nella predicazione, è *caritas*.

X. NASTAGIO E IL SUO AMICO FEDERIGO

A questo punto il lettore attento avrà già rifatto per conto suo i conti con la novella successiva e gemella. Anche Federigo “in cortesia spendendo si consuma”, com’è detto sinteticamente nella rubrica. Il suo *potlâc* è completo:

18. *Dec.* V, 8,33; Nastagio finge di farsela passare, la cotta, purché vengano in quel luogo tutta la famiglia Traversari, la Bella, e tutto il parentado; e Boccaccio glielo fa dire in discorso diretto. La tattica di Nastagio è un cavallo di Troia, ossia una menzogna e un formidabile inganno, perpetrato dallo straordinario ulisside innamorato, nei confronti della Traversari e di tutti quelli che speravano se la dimenticasse. Un cavaliere autentico non fa la “finta” in battaglia e fuori.

in ultimo offre una cena all'amata, lei pure nella *black list* delle ritrose e *negativae*. Una cena distruttiva. Colui che non ha più nulla, salvo un piccolo potere, fuori della città, e che dunque s'è privato anche dello status di cittadino, parte non minore del tesoro distrutto ("né parendogli più poter essere cittadino come desiderava, a Campi, là dove il suo poderetto era, se n'andò a stare"; *Dec.* V, 9.8), offre in ultimo lo strumento che gli serviva per procurarsi cibo, il falcone. Che di "doni" si tratti lo annunciava subito Dioneo: "perché apprendiate d'essere voi medesime, dove si conviene, donatrici de' vostri guiderdoni senza lasciarne sempre esser la fortuna guidatrice" (V, 9.3); e tutto il finale del racconto che registra lo straordinario rito di passaggio della donna e delle ricchezze (V, 9.39-43).

Al selvaggio arbitrio, pur sempre virulento e incontrollabile, della conflittualità sociale dei "doni", inclusa la bellezza e l'eros, si sostituisce anche qui la regolata mediazione dell'istituzione borghese, che – voilà – trasforma il "cavaliere", reale o ideale, dispersore e distruttore di beni e di se stesso in nome di Amore assoluto, di un Eros e di una libido altrettanto oltranzisti, in un buon manager ("miglior massaiato fatto").

Ciò che noi poniamo al centro pure di questa novella, come nucleo essenziale, è il "dono" come valore tradizionale da conservare, se la società non vuole consegnarsi completamente ai libri della partita semplice e della partita doppia e alle astuzie della concorrenza. Se quello di Federigo è un *potlâc* integrale, Giovanna per il momento offre, per così dire, doni intermedi. Quando lei si reca dall'antico innamorato per chiedere il falcone, è consapevole che, con la sola sua presenza e appello a un incontro diretto, offre un (per lui) insperato dono. Ciò che importa è l'effetto su di lui. Federigo infatti non conosce il motivo di tanto onore, gli preme solo della presenza di lei. E' un donatore puro, Federigo, che fa subito imbandire la misera tavola con una "tovaglia bianchissima" nel suo giardino: non c'è dono senza convivialità¹⁹. Glielo riconosce la donna a chiare lettere: "Non per l'amore che tu mi porti, al quale tu niente se' tenuto, ma per la tua nobiltà, la quale di usar cortesia s'è maggiore in alcuno altro mostrata" (V, 9.32). La patente di uomo cortese, superiore a chiunque (c'è dunque una contesa, una concorrenza non troppo nascosta) gli arriva da un'autorità indiscutibile, la stessa donataria. E la risposta di Federigo ricostruisce perfettamente la fenomenologia del dono come lui l'ha vissuta e realizzata paradossalmente ed ora è pronto a confermarla senza rimpianti nel lungo discorso in cui si reputa fortunatissimo (per poterla ospitare e per esser richiesto di un dono: "un picciol don vogliate") e sfortunatissimo (per non poterle donare ciò che lei richiede, e perché "ella [la fortuna] abbia fatto sì che io donar non vi possa").

19. E l'invito, fatto e accettato, fa parte dell'universo del dono (Mauss 1965: 270).

Con il finale che sappiamo. La questione del buon funzionamento di eros e danaro è elevata da Boccaccio verso un punto di equilibrio che rappresenta una Utopia realizzabile, un punto di equilibrio tra mondo cavalleresco, assolutizzatore di eros e dissipatore di ricchezze e la saggezza pratico-amministrativa della nuova classe, attentissima a non creare troppe frizioni sociali, e nel quadro della correzione e integrazione dei rispettivi assi ideologici.

Qui ne va pure della libertà individuale nei confronti della fortuna (nei rapporti dei singoli e in quelli sociali) e della natura (la bellezza, la virtù innata), i grandi temi del *Decameron*. Non l'aveva detto all'inizio l'appello di Dioneo alle novellatrici e all'universo mondo delle donne? Il codice sociale del dono è anche un antidoto, dunque, alla casualità della fortuna, una energia mediatrice. Il codice cortese opportunamente incanalato è garanzia tanto della libertà dell'individuo, che non si scontri troppo, – come i cavalieri antichi magari desideravano –, con l'accidentalità dei casi, quanto della ricomposizione sociale delle situazioni in cui l'eros si fa più violento. La “rivoluzione” di Boccaccio sta precisamente nell'ideale recupero della tradizione in forma propulsiva, nuova spinta per una società culturalmente e socialmente rivoluzionaria e nello stesso tempo argine alla sua “avarizia”.

XI. APRIRE VENERE, CHIUDERE I TESTI. INTERPRETAZIONI FANTASMATICHE

Un'autoanalisi sociologica del discorso che andiamo facendo dovrebbe iniziare con una riflessione sulle ragioni per cui oggi propendiamo per una interpretazione socio-antropologica. (Non sono forse, le ipotesi scientifiche, “prassomorfe”, come sostiene Bauman?) In parte ho risposto nel paragrafo I. Però, rovesciando l'interrogativo: come e perché le risposte psicologiche e psicanalitiche degli anni settanta-ottanta, con una puntata al 2001, come vedremo, ci sembrano oggi incongrue? Esaminiamole, in breve. Un medievista come Franco Cardini nel delineare precisamente l'ideale del perfetto cavaliere Federigo, ha inteso il falcone quale uccello simbolico-erotico, collegando il falcone all'anima-uccello, e riducendolo a simbolo dell'anima medesima di Federigo, “sacrificata da lui a lei quand'egli non ha altro da offrirle e presentata poi da lui stesso drammaticamente, col gesto teatrale-feudale dei resti dell'animale gettato ai piedi di lei” (Cardini 1984: 46n.) Da una parte simbolo sociale di comune eucarestia, dall'altro simbolo freudiano di eros e di fallo negato e divorato. Alla *mission* di Monna Giovanna presso il suo ospite sempre innamorato per ottenere il falcone al fine di salvare il proprio figlio, sarebbe pure sotteso il desiderio di testare se ancora l'uomo è davvero innamorato da parte di una donna più o meno consapevolmente innamorata di lui. L'ipotesi si inoltra sul terreno psicanalitico, – già trascorso in termini lacaniani da

Zatti 1978 – e giunge a immaginare un'inclinazione di Federigo e Giovanna verso una sorta di infanticidio rituale: il gioco del romanzetto psicologico è così concluso.

Semplicemente: Boccaccio non è Henry James, né Flaubert, né Pirandello o Pavese. Sotto il modulo narrativo sintetico di una novella sta un paradigma esemplare volto alla moderna, che impone di delineare la parabola delle azioni, innanzitutto. Il marito, già bell'e morto, il figlio di Monna Giovanna, che muore al momento giusto (per lasciare erede solo lei), sono “cartoncini”, strumentali a costruire l'essenziale: e l'essenziale ruota intorno a un innamorato, questa volta del cetto mercantile, che si consuma in offerte e *performances* sociali per la sua bella; la bella non corrisponde ai doni; l'innamorato con un estremo atto di cortesia (dono e *potlâc*) conquista l'attenzione di lei, il riconoscimento del proprio valore, e il dono finale e totale.

Se “comprendere la dialettica delle immagini significa comprendere l'omologia in rapporto al gioco delle differenze e l'omologia in rapporto al gioco – fondamentalmente minaccioso – che Georges Bataille scorgeva in quel che chiamava ‘eterologia’”, la prima mossa sarà quella di misurare la (supposta) dialettica sulla fonte, ovvero sempre Boccaccio. Georges Didi-Huberman, cui si deve la virtuosistica citazione appena ripresa, preferisce invece pensare la Traversari in omologia alle Veneri nude, le tante del Botticelli. Dunque la Traversari sarebbe la dea “messa eternamente a morte”. Dopodiché la immerge nella temperie non solo superficiale, di un “brutto sogno” (prima scritto tra virgolette poi via via senza).

Ora:

a) Pur modificandolo in molti dettagli, Botticelli è tutt'altro che indifferente al testo del Boccaccio (e al sottotesto dantesco). Boccaccio rappresenta un'Auctoritas. Il lettore francese prescinde totalmente e dalla tradizione che lega pure testi letterari e testi figurativi, e dal contesto culturale.

b) La Traversari, come sappiamo, è anonima, porta in sé il nome di tutte le ravegnane e delle novellatrici e del pubblico femminili universo. Non è la dea Venere che viene “aperta”, è donna comune, sia pure aristocratica e bellissima; ma di bellezze femminili ne esistono tante quanti gli innamorati (delle donne).

c) Elementare: una cosa è il “sogno” per noi moderni, altro il “somnia”, o “sogno-visione” letterario, visione profetica del Medioevo, quello, insomma, di Dante, *Vita Nova*, “A ciascun'alma presa e gentil core”, su su fino al Rinascimento. Non distinguendo tra sogni reali delle persone comuni e sogni culturali, letterari e artistici, Didi-Huberman tuffa il testo figurativo nella freudiana *Interpretazione dei sogni* e lo estrae in forma di un “ritmo fantasmatico” definito dall'iterazione, dall'eterno ritorno della visione psichica. O,

addirittura, nella ferita delle reni della donna legge un'inversione della "ferita di Cristo (frontale, maschile, redentrica)".

d) Nel parlare di "caccia infernale", l'interprete ignora totalmente la scena tipica di tali cacce medievali e l'evoluzione che Boccaccio prima e poi, sulle sue orme, Botticelli, le imprime. Così come ignora, – a parte un minuscolo rinvio –, chi sta alle spalle di tutti, Dante.

e) "La nudità è intessuta di sogno e crudeltà", e la donna è nuda perché è "l'oggetto del desiderio, vale a dire un oggetto psichico". Tanto *furor* psicanalitico, ma corrivo e passibile piuttosto a sua volta di analisi, oltre a forti perplessità metodologiche, sorprende ancora là dove si spinge a omologare tutte le "nude" dalle origini a Manet (*Olympia*, 1863) e oltre. Come dire: nella zona grigia propria del processo psichico tutte le nude sono uguali²⁰.

f) Se le tavole e con essa la novella espongono "il carattere fantasmatico" di una "Venere eternamente" violata, la fissazione psichica e sessuale impedisce al narrato la possibilità di ogni evoluzione. Logico che poi l'interprete trovi "strana" la storia di Nastagio e della Traversari, persino l'"happy end" gli appaia "qualcosa di incomprensibile" e "molto poco verosimile dal punto di vista della *psicologia* dei personaggi" (infatti: "non si comprende bene come il terrore sommato al disamore possa condurre la giovane indifferente a un sincero sentimento d'amore per Nastagio"; Didi-Huberman 2001: 70). E persino denunci la limitatezza di André Chastel che da (ottimo, invece), critico d'arte semplicemente annotava che la "secchezza del disegno" e "l'acidità dei toni" suggerisce l'intervento della mano o di più mani della bottega. (Chastel 1957: 49).

La lettura di Didi-Huberman è l'altra faccia dell'invenzione delle donne fallòfaghe degli improvvisati psicanalisti degli anni ottanta e dintorni. D'altra parte è complementare, oggi, alle *liberating feminist interpretations* del tipo di quella, – filologicamente, storicamente, culturalmente altrettanto insostenibile –, di Ricketts 1997, per la quale il racconto costruirebbe "the women not as agent of action but as objects" e i dipinti del Botticelli tradirebbero la repressione delle donne²¹.

20. Con lo stesso metodo psicanalitico (incluso Lacan, buono per qualsiasi tesi e il suo opposto) a briglia sciolte si potrebbe e dovrebbe a rigore interpretare psicanaliticamente tutta la *Commedia*, compito che neppure un personaggio di Borges si è mai sognato di assumersi.
21. E Francesca allora? Schiava di Amore che non perdona? Schiava di Dio medesimo? Sulla Ricketts v. la recensione stroncante di Kirkham (1998). Tra l'altro non si capisce come nel titolo di Ricketts (1997) possa comparire Giotto come visualizzatore di Boccaccio, quando Giotto muore 11 anni prima del '48. Didi-Huberman cita con elogi la Ricketts, solo le rimprovera di non essere stata abbastanza simbolista e di non aver colto quindi le "forme del desiderio". Altra interpretazione femminista: Fleming (1993).

XII. CISTI, QUELLO SPRECONO

Ritenere di aver reperito una chiave nuova per interpretare una o più novelle può portare, per entusiasmo, a considerarla estensibile a tutta l'opera. Ovvero a considerare novelle tanto perfette, come le due esaminate, Manifesto dell'Autore. E ce ne sono indizi e prove sparse²². Non è qui tempo e luogo di una simile indagine a tappeto. Una cosa alla volta, passo dopo passo. Mi piace richiamare al volo soltanto l'incipit della novella di Cisti il fornaio, dove per l'appunto si traccia ancora una volta il diagramma del contrasto tra libertà (e liberalità) dell'uomo e Fortuna, da un lato, e Natura, dall'altro. Ovvero, a ben vedere, tra caos e ordine sociale, quando Pampinea esordisce con "Belle donne..." cui segue una decisiva discussione su Fortuna e Natura (*Dec. V*, 2.3-6).

In sintesi: tanto prologo introduce l'animo gentile, cioè virtuoso, generoso e leggiadro (raffinato e pronto al bel parlare arguto, come quello di Cisti) e la sua libertà (e liberalità) all'interno delle gerarchie sociali. Qui l'eros c'entra niente. I fatti sono ben noti: l'offerta, il dono dello squisito vino bianco del fornaio a un uomo politico di alto rango, un Kissinger dei tempi, qual è Geri Spina. Il vino proviene da un piccolo orcioletto bolognese e Cisti lo mesce in bicchieri "che parevano d'ariento, sì eran chiari²³"; lui medesimo allontana i servi per poter lavare di persona i bicchieri e servire il vino, umilmente ma con stile e leggiadria: un rito. Offerte e regali il cui valore, la qualità è in ragione inversa della misura di quantità.

Perché allora, alla fine, Cisti invia "tutto" il suo vino a Geri? Nessuno lo ha mai notato. Perché glielo dona, per dire così, in eterno? "*Tutto ve l'ho fatto venire: fatene per innanzi come vi piace*" (VI, 2.29; corsivi miei).

Nella nostra chiave la spiegazione è una sola: perché Geri, colpito dal buon gusto e dallo stile di Cisti, lo aveva invitato al "magnifico convito" al quale partecipavano "una parte de' più orrevoli cittadini". Ancor una volta il dono è intrecciato al banchetto, alla convivialità. Solo che questa volta è una convivialità impossibile: "Cisti per niuna condizione andar vi volle". Tanto più la consapevolezza dell'esistenza di una barriera sociale è riconosciuta, – e dallo stesso Cisti in maniera così drastica, indubitata –, quanto più l'invito a corte suona come una infrazione. Il "dono obbliga" dicono gli antropologi, ma aggiungono pure: "la catena degli obblighi è fissata socialmente, il singolo individuo la trova già predisposta", ed è "significativo che il dono consenta talvolta a ciascun individuo di sperimentare alternativamente posizioni e statuti differenziati (di superiorità-inferiorità, di creditore-debitore, etc.)" (D'Onofrio 2007: 11). Non c'è dono senza rispetto del rito. Al gesto generoso, ma incauto,

22. Al di là della frequenza della parola "dono" e dei corradicali, facendo la tara al verbo "donare", quando, alla francese, significa semplicemente "dare".

23. Sullo scambio cerimoniale di vino nel mondo d'oggi, in particolare nella Francia meridionale, leggi D'Onofrio (2007: 11-12), che si rifa a Lévi-Strauss (1969).

perché dirompente di Geri, una sorta di dono (l'ospitalità è precisamente un dono, come nel caso di Giovanna e Federigo; ma qui è un'ospitalità di altissimo segno pubblico) che rompe del tutto i rapporti di classe, corrisponde il dono totale, il *potlâc* di Cisti: dare tutto.

A costo di una aperta contraddizione: se la qualità del vino era soprattutto riconoscibile nella sua centellinata, sorseggiata distribuzione e degustazione, – proprio un sorso da sommelier –, perché mai darlo infine intero, se non per rispondere con un dono “eccessivo” a un altro dono socialmente “eccessivo”? Al tentativo di elisione integrale della gerarchia corrisponde l'elisione completa del valore di scambio del vino: “la rinuncia, sotto forma di dono, a ciò che ci appartiene costituisce di fatto una condizione indispensabile alla comunicazione e allo scambio. Si tratta di uno schema di relazione filogenetico della specie umana che ciascuna società ripropone nei modi che le sono propri”²⁴. A maggior ragione, aggiungeremo, in tempi storici di individualismo, o di “individualizzazione della soggettività”, come dicono gli psicopsicologi:

Messer Geri ebbe il dono di Cisti carissimo e quelle grazie gli rendé che a ciò credette si convenissero, e sempre poi per molto l'ebbe [lo stimò molto] e per amico. (*Dec.* V, 2.30)

La leggiadra battaglia dei doni è finita. Ha fruttificato il più umano dei sentimenti, l'amicizia, e con essa la tregua, la pace della *polis*.

24. D'Onofrio p. 12. Di fronte a esempi di dono ricambiato simultaneamente o quasi, la novella del Boccaccio rappresenta sempre doni differiti, la tensione nell'intervallo della tregua è palpabile e inocula maggior energia nello scambio.



Fig. 1: Sandro Botticelli, *Nastagio degli Onesti, primo episodio*, 1483, Museo del Prado, Madrid.



Fig.2: Sandro Botticelli, *Nastagio degli Onesti, secondo episodio*, 1483, Museo del Prado, Madrid.



Fig. 3: Sandro Botticelli, *Nastagio degli Onesti, terzo episodio*, 1483, Palazzo Pucci, Firenze.



Fig. 4: Sandro Botticelli, *Nastagio degli Onesti, quarto episodio*, 1483, Museo del Prado, Madrid.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., 2004, *Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento*, Skira, Milano.
- Augé, M., 2011, *Straniero a me stesso. Tutte le mie vite di etnologo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Bertone, G., 2012, *Open Blog. Che fare della letteratura italiana nell'era del globale*, Interlinea, Novara.
- Boccaccio, G., 1980, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi.
- , 2013, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, Rizzoli, Milano ("BUR").
- Branca, V., 1985, "Boccaccio visualizzato", *Studi sul Boccaccio*, XV, pp. 85-188.
- , 1985-86, "Interpretazioni visuali del Decameron", *Studi sul Boccaccio*, 15, pp. 87-119.
- , 1987, *Interessività narrativa-figurativa: Ifigenia, Venere e il tema della "nuda" fra Boccaccio e Botticelli e la pittura veneziana del Rinascimento*, in *Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel*, Edizioni dell'Elefante-Flammarion, Roma-Paris, pp. 57-68.
- , (a cura di), 1999, *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 3 voll.
- Cappellani, A., 1972, *Andreae Cappellani regii francorum, De Amore libri tres*, recensuit E. Trojel, München, Wilhelm Fink Verlag.
- Cardini, F., 1984, "Il banchetto del falcone", *Quaderni medievali*, 17, pp. 45-71.
- Chastel, A., 1957, *Presentazione*, in *Botticelli*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano.
- Clifford, J., 1993, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino.
- , 1999, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XIX*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Didi-Huberman, G., 2001, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, Torino, Einaudi.
- D'Onofrio 2007, S., "Le logiche del dono", in Nico Pasero-Sonia Barillari (a cura di), *Vincolare, ricambiare, dominare. Il dono come pratica sociale e tema letterario*, Atti del Convegno Internazionale (Rocca Grimalda, 23-25 settembre 2005), Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 1-24.
- Fleming, R., 1993, "Happy endings? Resisting Women and the Economy of Love", in "Day Five of Boccaccio's Decameron", *Italica*, LXX, 1, pp. 30-45.
- Fonio, F., 2007, "Dalla leggenda alla novella: continuità di moduli e variazioni di genere. Il caso di Boccaccio", *Cahiers d'études italiennes*; <http://cei.revues.org>, pp. 127-181.
- Kirkham, V., 1998, ["rec. a Ricketts 1997"], *Renaissance Quarterly*, 35.
- Köhler, E., 1985, *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, Bologna, il Mulino.
- Lévi-Strauss, C., 1966, *Il crudo e il cotto*, Milano, il Saggiatore.
- Micali, S., 2010, *Cavaliere cortesi e donne crudeli in due novelle del Decameron*, in *I colori della narrativa*, a cura di Matucci A. e Micali S., Roma, Aracne, pp. 9-22.
- Mauss, M., 1965, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Introduzione di Claude Lévi-Strauss, Torino, Einaudi.
- Ricketts, J.M., 1998, "Visualizing Boccaccio: Studies on Illustrations of the 'Decameron' from Giotto to Pasolini", *Renaissance Quarterly*, 51.
- Segre, C., 1979, "La novella di Nastagio degli Onesti (Dec. V viii): i due tempi della visione. Testi e modelli culturali", in Id., *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, pp. 87-96.

- Varanini, G.,-Baldassarri, G., (a cura di), 1993, *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, Roma, Salerno Editrice, vol. IV, t. II.
- Ventura, E., 2008, "Nastagio degli Onesti (*Dec.* V,8)", *Studi sul Boccaccio*, XXXVI, pp. 63-88.
- Zatti S., 1978, "Federigo e la metamorfosi del desiderio", *Strumenti critici*, 36-37, pp. 236-252.

Ringrazio gli amici e colleghi Vittorio Coletti e Luigi Surdich per la precisa, intelligente lettura del dattiloscritto, e per le loro osservazioni che mi spingono, se mi sarà possibile, ad ampliare lo studio.