

Cosa resta degli angeli? Una rilettura della novella di Fra' Alberto (Decameron IV, 2), tra le maschere dell'angelo e dell'*uom salvatico*

Patrizio Alberto Andreaux (†)

La novella di Fra' Alberto è narrata nella IV giornata, dedicata agli amori infelici, da Pampinea per 'dire [...] una novella da ridere [...] e] gli animi vostri pieni di compassione per la morte di Ghismunda forse con risa e con piacer rilevare';¹ dunque, il suo fine è sollevare gli animi dopo il racconto della tragica storia di Tancredi e Ghismunda. La novella è introdotta da un proverbio che prospetta la serie di ribaltamenti, opposizioni e metamorfosi che l'attraversano: 'Chi è reo e buono è tenuto, può fare il male e non è creduto'.² Il protagonista si presenta come una specie di ipocrita per antonomasia,³ il quale da Imola deve rifugiarsi a Venezia, città con il blasone della corruzione, per continuare a perpetrare le proprie malefatte fingendo una vita da sant'uomo, vissuta tra 'penitenza' e 'astinenza'. Divenuto confessore di Madonna Lisetta, 'una giovane donna bamba e sciocca',⁴ Alberto riesce a convincerla che l'Arcangelo Gabriele si è innamorato di lei, e arriva a goderne le grazie fingendo di prestare il suo corpo terreno alla celeste consistenza dell'Arcangelo. Scoperto l'inganno, a causa della vanità pettegola di Lisetta, Alberto finisce per perdere le sue finte ali d'angelo e ritrovarsi coperto di 'piuma matta', 'in uom salvatico convertito',⁵ in mezzo a piazza San Marco, dove il popolo lo 'vitupera' e i suoi confratelli lo trascinano via per rinchiuderlo in prigione fino alla morte. Dunque, risate sì, ma che finiscono male.

Lo scopo di questo studio è proporre un'ipotesi di rilettura della novella per inserirla in una prospettiva narrativa che vada oltre il *divertissement* parodistico – dove molta critica autorevole, da Branca a Clubb, tende a collocarla⁶ – per ridefinirla, attraverso la sua duplice dimensione visuale e verbale, come una contaminazione tra il mondo celeste dell'*Agnolo Gabriello* e il mondo terreno dell'*uom salvatico* che rappresenta lo smarrimento della dimensione umana colta tra tardo Medio Evo e modernità.

¹ G. Boccaccio, *Decameron*, IV 2, V. Branca (a cura di), Firenze, Accademia della Crusca, 1976, p. 276.

² *Ibidem*.

³ V. Branca fa il riferimento alla lettera di N. Machiavelli a Fr. Guicciardini, datata 17 maggio 1521: 'lo ne vorrei trovare uno [...] più ipocrito che Frate Alberto', in: G. Boccaccio, *Decameron*, V. Branca (a cura di), Torino, Einaudi, 1980, p. 490, nota 3.

⁴ G. Boccaccio, *Decameron*, IV 2, cit., p. 277.

⁵ L'*uom salvatico* è una antica maschera veneziana, forse all'origine di Arlecchino, ma anche un archetipo rintracciabile in molti riti ancora reperibili in Europa, legati al ciclo della morte e rinascita. Si veda J. G. Frazer, 'The Killing of the Tree Spirit', in: idem, *The Golden Bough*, London, PaperMac, MacMillan, 1988, pp. 296-323.

⁶ Vedi V. Branca, 'Ironizzazione letteraria come rinnovamento delle tradizioni', in: idem: *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decamerone*, 1981, Firenze, Sansoni, p. 339; G. Clubb, 'Boccaccio and the Boundaries of Love', in: *Italica* XXXVII, 2 (1960), p. 192.

La dimensione visuale

La centralità della presenza della dimensione visuale in questo breve studio trova una sua ragione d'essere nelle parole dello stesso Giovanni Boccaccio nella sua Conclusione al *Decameron*: 'alla mia penna non dee essere meno d'autorità conceduta che sia al pennello del dipintore'.⁷ E lo stretto legame che tiene insieme scrittura ed immagine in Boccaccio è ben documentato dall'enorme influenza esercitata dallo scrittore toscano sull'arte, come rilevano le parole di Jacob Burckhardt poste in apertura all'imponente progetto del *Boccaccio visualizzato* curato da Vittore Branca: 'nessun altro poeta o intellettuale – come il Boccaccio –, neppure il Petrarca, esercitò nell'arte una pari influenza anche tematica'.⁸ Una influenza che è stata fonte di ispirazione non solo per miniaturisti ed illustratori di codici, ma si è trasferita all'ispirazione figurativa tratta dal testo per artisti come Botticelli, Rubens, Palma, Giotto, addirittura Tiziano, fino al cinema di Pasolini e Jiří Trnka, nonché al teatro di Dario Fo.

Proprio Vittore Branca riesce ad inquadrare questo produttivo rapporto in Boccaccio: 'La complessa e sempre, lungo i secoli, mobile interespressività parola-figura ha col Boccaccio [...] espressione quanto mai affascinante ed esemplare, iridata e cangiante'.⁹ La stretta correlazione tra parola e immagine è il risultato di una intuizione che viene da lontano:

L'arte, che san Tomaso, riferendosi a un passo del folgorante Dionigi, definiva *scientia collectiva*, cioè scienza dell'unità della parola e dell'immagine [...] è piuttosto, se mai, il naturale esito della relazione stabilita dall'amatissimo – anche dal Boccaccio – sant'Agostino tra *pictura* e *litterae*: le figurazioni suscitano apprezzamento immediato ('pittura cum videris hoc est totem vidisse') le lettere che formano e comunicano le parole devono invece essere con fatica decifrate per apprezzarne il significato.¹⁰

Ma come si esplica in concreto l'interazione parola-immagine nell'opera boccacciana? Susanna Barsella, nel suo studio 'La parola icastica: strategie figurative nelle novelle del Decameron', evidenzia molto bene i procedimenti utilizzati da Boccaccio per attivare la dimensione visuale nelle sue novelle:

La figuratività boccacciana non è frutto di tecniche tradizionalmente descrittive, che Boccaccio usa raramente nelle novelle, [...] si differenzia inoltre dall'illustrazione in quanto non è elemento extratestuale, ma fa parte, è essa stessa testo. La figuratività appartiene all'area del 'non detto' implicata dalla parola, similmente alla funzione che un dettaglio simbolico può avere in un dipinto, i cui elementi di significato attingono a un patrimonio comune all'autore e al lettore/spettatore.¹¹

E conclude: 'la potenzialità visiva delle novelle [...] si presenta [...] come sostituto immaginario al dettato descrittivo'.¹² È dunque il 'non detto' che mette in moto le

⁷ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 718.

⁸ V. Branca (a cura di), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1999, 2, p. 3.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*. Questo legame immagine-parola risale all'alba del bisogno di raccontare dell'uomo, che deve essere in grado di comunicare per rappresentare e celebrare la vita in immagini, come ci ricorda W. Herzog, parlando della sua esperienza davanti alle immagini create nelle grotte di Chauvet più di 20.000 anni fa: 'I think it is a quest of literature throughout the ages to describe the human condition. What constitutes humanness is particularly fascinating here because we are witnessing the birth of the modern human soul'. ('Credo sia un fine della letteratura attraverso i secoli quello di descrivere la condizione umana. Ciò che rappresenta l'umanità è particolarmente affascinante in questo luogo, perché siamo testimoni della nascita della moderna anima umana'. (trad. mia), O. Franklin, 'Werner Herzog', *GQ&A*, <http://www.gq-magazine.co.uk/entertainment/articles/2011-03/25/gq-film-werner-herzog-interview-cave-of-forgotten-dreams> (25 marzo 2011).

potenzialità figurative del testo boccacciano, il lettore è chiamato direttamente in gioco con il proprio universo di segni per riempire quei vuoti descrittivi: 'Il lettore, non è libero di creare arbitrariamente immagini, ma è però libero di attingere al suo patrimonio personale di conoscenza della realtà e dei mondi possibili che conosce, per visualizzare il testo nella direzione voluta dall'autore'.¹³

Che cosa visualizza, dunque, il lettore della seconda novella della quarta giornata, quando il narratore abbozza con scarni tratti descrittivi la metamorfosi di frate Alberto mascherato da Arcangelo Gabriele ('trasformato [...] con sue frasche che portate aveva in agnolo si trasfigurerò... [...] in forma d'agnolo [...] con gli arnesi dell'agnolo')?¹⁴

Nel tardo medioevo un lettore intento a visualizzare la figura di un angelo avrebbe avuto a sua disposizione un apparato che faceva capo alla tradizione iconografica cristiana:

La più antica raffigurazione d'angelo conservatasi fino ai nostri giorni è forse quella di una pittura nelle catacombe di Priscilla, risalente al II secolo e interpretata come scena dell'Annunciazione. [...] Qui gli angeli vestono costumi antichi, una tunica bianca e sopra una specie di mantellina (pallio), i sandali ai piedi. Però non possiedono ancora le ali e non sono quindi distinguibili dagli uomini [...] Soltanto dal V secolo tutti gli angeli sono muniti di ali.¹⁵

Questo primo stadio di visualizzazione presenta degli angeli che 'non sono ancora distinguibili dagli uomini' e con 'costumi antichi, tunica bianca, mantellina, sandali', tutti dettagli che risultano perfettamente compatibili con l'incisione fatta da Giovanni e Gregorio di Gregori (Venezia, 1492) che mostra frate Alberto nell'atto di confessare madonna Lisetta [Fig. 1].¹⁶

In seguito, gli angeli 'a partire dal XIII secolo [...] portano vesti sacerdotali e spesso un diadema a forma di croce sulla fronte, in alcuni casi anche un piumaggio che ricopre tutto il corpo'.¹⁷ E se spostiamo lo sguardo alle visualizzazioni dell'arcangelo Gabriele, notiamo come questi venga spesso rappresentato come 'una figura maestosa, spesso quasi androgina, con ricchi abiti e una corona in testa, in mano un giglio come simbolo di purezza'¹⁸, come accade ad esempio nel Polittico di Bologna dipinto da Giotto, dove l'arcangelo Gabriele ha in mano il cartiglio con il messaggio per Maria, e in spalla un bastone, a rappresentare il giglio [Fig. 2].¹⁹

Ecco che nell'immaginario del lettore (e dell'artista) alcuni dettagli, riassemblati in modo dissacratorio, fanno quasi sovrapporre la maschera dell'Arcangelo Gabriele con quella dell'*uom salvatico* [Fig. 3].²⁰

Frate Alberto, dismessi gli 'arnesi dell'agnolo' e 'in uom salvatico convertito', si presenta: a) ricoperto da una sorta di piumaggio ('penne matte'), che è anche accessorio degli angeli; b) con in mano un bastone, proprio come l'Arcangelo Gabriele; c) con i capelli tagliati a chierica, che può essere assimilata a una corona;

¹¹ S. Barsella, 'La parola icastica: strategie figurative nelle novelle del Decameron', in: *Italianistica*, XXXVIII, 2 (2009), p. 91.

¹² *Ivi*, p. 92.

¹³ *Ivi*, p. 100. A proposito dello stile di Boccaccio nel guidare il lettore indirettamente, evitando esplicite affermazioni morali o estetiche, si veda anche E. Auerbach, 'Frate Alberto', in: idem, *Mimesis*, Torino, Einaudi, 1972, 1, pp. 240-241.

¹⁴ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., pp. 280, 281, 282.

¹⁵ H. Krauss, *Angeli*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 83, 84, 85.

¹⁶ V. Branca, *Boccaccio visualizzato*, cit., 3, p. 312.

¹⁷ H. Krauss, *Angeli*, cit., p. 85.

¹⁸ *Ivi*, p. 86.

¹⁹ Alessandro Tomei, *Giotto. La pittura*, Firenze, Giunti, 1997, p. 47.

²⁰ V. Branca, *Boccaccio visualizzato*, cit., 3, p. 312.

e, infine, d) sovrastando la folla dal piedistallo della colonna di Piazza San Marco a cui è incatenato.

Insomma, la metamorfosi subita da Alberto sembra quella di un attore un po' sciatto e frettoloso (o forse troppo consapevole della propria parte?), il quale, indossando una maschera dietro l'altra, si lascia addosso le tracce del travestimento precedente: due maschere giustapposte a nascondere lo stesso attore, Alberto, a cospetto della dimensione celeste dell'*agnolo Gabriello* compenetrata e contaminata da quella terrena dell'*uom salvatico*.

La dimensione verbale

Per passare alla dimensione verbale, teniamo in mente l'insegnamento di S. Agostino, puntualmente ripreso da Branca: 'le lettere che formano e comunicano le parole devono invece essere con fatica decifrate per apprezzarne il significato'.²¹

Vittore Branca, nel suo fondamentale studio sul nostro autore, *Boccaccio medievale*, individua con lucidità l'innovativa operazione letteraria realizzata dallo scrittore che 'nel suo complesso canto corale narrativo introdusse un controcanto' una 'sottile ironizzazione letteraria' che doveva portare a 'una controletteratura per rinnovare la letteratura'.²²

Ma come opera l'ironia nella novella di frate Alberto? È stato altrove dimostrato con ricchezza e autorevolezza di giudizio²³ come in questa novella – ed in tante altre – l'ironia boccacciana si focalizzi principalmente sui temi della letteratura precedente, dall'amor cortese alle creature angelicate,²⁴ per arrivare a costruire 'un quadro grandioso e umanissimo di quel periodo decisivo per la storia e la civiltà d'Italia [...] l'epoca luminosa e umanissima dell'autunno del Medioevo'.²⁵

Ma, a setacciare con attenzione il tessuto verbale del testo, ci si imbatte in alcuni indizi potenzialmente suggestivi. A conferma della centralità dell'opposizione 'agnolo' >> '(uom) salvatico', risolta nella dimensione visuale del testo con la sovrapposizione finale delle due maschere nella identità di frate Alberto, la ricorrenza dei due termini in questa novella si infittisce sensibilmente: 'agnolo' (nelle sue varianti e declinazioni 'agnol' e 'agnoli') compare ben 25 volte (a fronte di una presenza totale nell'intero *Decameron* di 35 occorrenze), e 'salvatico' compare 5 volte (a fronte di una presenza totale nell'intero *Decameron* di 9 occorrenze, di cui 2 reperite nell'introduzione della stessa IV giornata). I due termini dell'apparente opposizione sembrano confondersi fino a sovrapporsi, non solo a livello visuale, ma anche a livello verbale, attraverso il loro rincorrersi nel testo fino a incontrarsi nell'equazione/metamorfosi conclusiva dell'epilogo: 'Così costui, tenuto buono e male adoperando, non essendo creduto, ardi di farsi l'agnolo Gabriello, e di questo in

²¹ V. Branca, *Boccaccio visualizzato*, cit., 1, p. 3.

²² V. Branca, 'Ironizzazione letteraria', cit., pp. 336, 337. Qui Branca riprende la linea critica già tracciata da Auerbach: 'Lo strumento stilistico usato dal Boccaccio è sempre stato apprezzatissimo nell'antichità e fin d'allora fu chiamato "ironia". Questa forma di discorso mediata, indirettamente insinuante, presuppone un sistema complesso e variato di capacità di giudizio e anche una consapevolezza prospettica, che insieme al fatto insinua a un tempo anche il suo effetto [...] la consapevolezza prospettica nel collegare i fatti e gli effetti è stato lui a crearla'. E. Auerbach, 'Frate Alberto', cit., p. 241.

²³ Si vedano V. Branca, 'Ironizzazione letteraria', cit., e M. Picone, 'Le merende di frate Alberto', in *Rassegna europea di letteratura italiana*, 16 (2000), pp. 99-110.

²⁴ Si veda a tale proposito l'autoproclamazione di bellezza angelica operata da madonna Lisetta, in concorrenza addirittura con la Vergine, e il travestimento grottesco di Alberto in 'uomo angelicato', ben ravvisati sia da Branca (in V. Branca, 'Ironizzazione letteraria', cit.), che da G. Clubb (in G. Clubb, 'Boccaccio and the Boundaries of Love', cit.).

²⁵ V. Branca, 'Boccaccio medievale', in: idem: *Boccaccio Medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze, Sansoni, 1981, p. 26.

uom salvatico convertito, a lungo andare, come meritato avea, vituperato senza pro pianse i peccati commessi. Così piaccia a Dio che a tutti gli altri possa intervenire'.²⁶

A rinforzare l'identità finale dei due termini sembra concorrere un ulteriore effetto verbale che scaturisce da una sorta di *pun* linguistico giocato su una falsa etimologia di 'salvatico' e 'Salvatore'. 'Salvatico' è forma antica, in uso nel 1300, derivata dal tardo latino *salvaticu(m)*, da *silvaticu(m)* per assimilazione, corrispondente all'attuale 'selvatico', che è stato ricostituito probabilmente da selva;²⁷ 'Salvatore' invece è derivato dal latino cristiano *salvātor*, introdotto da S. Agostino (così caro a Boccaccio!) nella sua predica del 29.VII.498 insieme al verbo salvare.²⁸ Le due etimologie sono dunque chiaramente distinte, eppure la prossimità grafica e fonetica dei due termini non poteva non produrre echi ed associazioni, anche semantiche, sia presso il lettore meno avveduto che presso il molto consapevole Boccaccio. Così l'equazione salvatico = salvatore = angelo²⁹ trova la sua soluzione nell'identità finale: 'uom salvatico' = 'agnolo'.

In altre parole, l'ironia dell'autore non si limita ai *tòpoi* della letteratura precedente, ma investe dal loro interno i due termini antitetici che alimentano il movimento narrativo della novella ('agnolo' e 'uom salvatico'), svuotandoli dei loro tratti convenzionali e trasformandoli in una unica, ambigua entità.³⁰

A questo punto, per eliminare l'alone di esercizio algebrico dai passaggi indicati qui sopra, sarà necessario fare una breve digressione, che dimostri l'ammissibilità, non solo teorica, del *pun* linguistico salvatico = salvatore, trasferendoci in un'altra epoca e in un altro luogo.

Alla fine del XVI sec., Edmund Spenser scriveva un lunghissimo poema epico allegorico, *The Faerie Queene*, che, oltre a garantire fama e agiatezza al suo autore, doveva celebrare l'epopea mercantile-coloniale dell'Inghilterra elisabettiana.

Uno dei temi centrali intorno a cui si articola l'allegoria politica della *Faerie Queene* è il ruolo della 'salvage Island' (l'Irlanda) nella storia dell'ideologia coloniale britannica. Nell'opera di Spenser il *pun* 'savage/salvage' ('salvatico'/'salvatore') offre un approccio privilegiato per esplorare la complessa interazione tra i colonizzatori-'salvatori' inglesi e i 'salvatici'-abitanti irlandesi della 'wilderness'. Il termine 'salvage', in questa sua forma arcaica, sta ad indicare il moderno 'savage', cioè 'selvaggio' (corrispondente al boccacciano 'salvatico'); ma 'salvage' può anche significare 'salvatore'. Nel testo spenseriano i termini 'savage' e 'salvage' a volte si oppongono (quando ad esempio il Cavaliere Salvatore, 'The Salvage Knight', personificazione dell'Inghilterra, corre in soccorso di Una, personificazione della vera Chiesa, per salvarla dalla violenza della 'savage nation');³¹ a volte invece si sovrappongono (quando ad esempio 'salvage' viene riferito alla 'salvage nation', cioè

²⁶ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 283.

²⁷ Cfr. Cortellazzo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1991, 5, p. 1177.

²⁸ Cfr. Battisti-Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbera, 1975, 5, p. 3327.

²⁹ Nell'immaginario cristiano quello del salvatore è uno dei ruoli che l'angelo può rivestire, insieme a quelli di messaggero e distruttore: 'L'angelo ha il compito di portare aiuto o conforto o di comunicare un incarico, ma a volte anche di provocare rovina e distruzione'. H. Krauss, *Angeli*, cit., pp. 5-6. Si noti anche che il termine 'Salvatore' ricorre soltanto 3 volte nell'intero *Decameron*, una in apertura dell'opera, nella novella di Ser Ciappelletto, una alla fine, nella conclusione dell'Autore, e una nel mezzo, nella novella di frate Alberto.

³⁰ A proposito dell'ambiguità del tono della novella e della sua struttura basata sull'antitesi che si sviluppa attraverso il tema della beffa, si veda l'attento studio di M. Cottino-Jones, 'Angelo o Uom Salvatico? Ironia e comicità in Frate Alberto', in: idem: *An Anatomy of Boccaccio's Style*, Napoli, Cymba, 1968, pp. 97-119.

³¹ Si veda E. Spenser, *The Faerie Queene*, A. C. Hamilton (a cura di), London and New York, Longman Annotated English Poets, 1977, IV. iv. 42 e seguenti.

ai selvaggi irlandesi).³² In sintesi, lo scontro culturale tra i colonizzatori-‘salvatori’ inglesi e i ‘salvatici’ abitanti irlandesi sembra trovare il suo correlativo linguistico nell’incontro che ha luogo nel *pun* tra i termini ‘savage’/‘salvage’, trasmettendo così al lettore la percezione destabilizzante che il tratto semantico ‘salvatico’ non resta di esclusiva pertinenza del popolo colonizzato (i selvaggi irlandesi), ma appartiene anche al profondo del popolo colonizzatore (i salvatori inglesi).³³

La figura del *pun*, sfocando i confini semantici e culturali tra i termini ‘salvatore’ e ‘salvatico’, determina così un effetto destabilizzante sul linguaggio, e offre:

1. Al lettore di Spenser uno strumento per leggere il caos che sottende all’alba della ideologia coloniale elisabettiana;
2. Al lettore di Boccaccio uno strumento per leggere lo smarrimento dell’uomo al tramonto del Medio Evo, in cerca di una ‘armonia di ansia del trascendente e di ricerca del concreto e del reale, di mistici rapimenti e di corposa volontà di vivere, di eroismi civili e religiosi e di violenza degli istinti del sesso e della roba’.³⁴

Conclusioni

Ritornando al nostro frate Alberto, dopo aver riso di lui e dei suoi improbabili travestimenti che ben ottemperano alle intenzioni dell’autore di ‘offrire diletto delle sollazzevoli cose’,³⁵ e dopo aver goduto l’ironia ‘di quel felicissimo *divertissement*’,³⁶ che fa concludere a Branca che ‘per questo geniale segno ironizzante la narrativa moderna si svolge sotto la stella boccacciana’,³⁷ restiamo a guardarlo con una sorta di disagio. Questo disagio è colto bene da Erich Auerbach nel suo saggio su Frate Alberto, dove, oltre ad offrirci una attenta analisi stilistica del testo, ci insinua un dubbio, un segno appena accennato dopo la lunga citazione del brano chiave del momento della crisi della storia: ‘Si prova per costui [frate Alberto] quasi pietà, specialmente pensando con quanta gaiezza e indulgenza il Boccaccio abbia raccontato altre imprese erotiche di ecclesiastici, per nulla migliori di questo’.³⁸ Sembra quasi che il critico tedesco non voglia credere che Alberto sia soltanto un ipocrita che ‘gode così scarsamente la simpatia del Boccaccio’.³⁹ Le sue parole paiono riecheggiare quelle di Filippi a Verga riguardo la presunta, ostentata malvagità di Rosso Malpelo nell’omonima novella, a cui Verga risponde così:

³² Cit., l. vi. e seguenti.

³³ Questo incontro/scontro tra il mondo civilizzato e il mondo ‘altro’ viene letto ed interpretato da Anne Fogarty alla luce del concetto di ‘heterotopia’ elaborato da Foucault. Fogarty evidenzia che il narratore ‘arriva a affermare che il modo in cui nuovi territori sono annessi, in realtà è analogo al processo di svolgimento del significato del poema. Così, la retorica politica e il linguaggio della finzione sono visti l’una in rapporto all’altro. Alla fine, entrambi dipendono dal processo di colonizzazione del linguaggio e sono la conoscenza e il controllo delle parole.’ A. Fogarty, ‘The Colonisation of Language: narrative strategy in *The Faerie Queene*, Book VI’, in: Andrew Hadfield (a cura di), *Edmund Spenser*, London, Longman, 1996, p. 198 (trad. mia).

³⁴ V. Branca, *Boccaccio medievale*, cit., p. 29. Questo effetto destabilizzante riaffiorerà, tre secoli dopo, nel caos che irrompe sulla superficie di un colonialismo sull’orlo del suo crepuscolo, attraverso le parole finali del protagonista di *Cuore di tenebre*, Kurtz: ‘L’orrore! L’orrore!’. Quell’orrore che è causato dall’insostenibile scoperta che ‘l’intera civiltà occidentale e la sua storia non sono altro che il risultato di un atto di “appropriazione violenta”: così come sono state prodotte da essa ora la riproducono’. (G. Sertoli, ‘Nota Introduttiva’, in Joseph Conrad, *Cuore di Tenebra*, Torino, Einaudi, 1973, p. XV).

³⁵ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 5.

³⁶ V. Branca, *Ironizzazione letteraria*, cit., p. 39

³⁷ *Ivi*, p. 46.

³⁸ E. Auerbach, ‘Frate Alberto’, cit., pp. 223-224.

³⁹ *Ivi*, p. 246.

Rosso Malpelo ti sembra un martire del lavoro e del dovere? Un eroe dell'abnegazione dell'affetto filiale? Bravo! Questo è lo scopo che mi proponevo, e se ti dai la pena di pensarci un pochino su anche tu, vedrai che questo effetto è tanto più sicuro quanto meno sei messo in guardia quanto meno diffidi dell'interesse che io che racconto avrei potuto mostrare per mio protagonista, quanto più la tua simpatia è *tua*, lasciarmi la frase, senza esser passata sotto la commozione sottintesa dello scrittore.⁴⁰

È come se Auerbach – per solidarietà stilistica con l'oggetto del suo studio – adeguasse il suo registro critico a quello narrativo e visualizzante di Boccaccio, invitando il lettore a unire i puntini degli indizi seminati per completare ciò che viene appena abbozzato: la consapevolezza che 'humani nihil a me alienum', che nell'uomo l'agnolo e l'uom salvatico coesistono. È per guidare il lettore verso tale coscienza che viene messa in atto una strategia visualizzante e verbale che converge nella identificazione finale delle due maschere dell'agnolo Gabriello e dell'uom salvatico.⁴¹ L'opposizione dei due termini, metonimicamente associati alla dimensione celeste e terrena, sembra scolorire nello svolgimento della narrazione, fino alla sovrapposizione finale delle maschere dell'angelo e dell'uomo selvaggio.⁴² Sotto quelle maschere si nasconde un frate Alberto di cui possiamo sì ridere, ma in cui già traspare carsicamente ciò che Pirandello depositerà nel fondo dei suoi personaggi. Dismesse le sue maschere, sgomento e smarrito davanti a una 'unità figurale spezzata',⁴³ Alberto si trova a 'fare la parte di chi riflette (sulla propria parte) [...] a esibire l'informazione filosofica dell'autore, il quale, scrivendo la commedia, terrà sempre presente questo: che in fondo il mondo potrebbe benissimo essere un teatro',⁴⁴ dove interpretare la nuova, umanissima commedia, tra cielo e terra.

Parole chiave

Decameron, angelo, visualità, fra Alberto, selvatico

Patrizio Alberto Andreaux ha studiato lingua e letteratura inglese all'Università di Perugia e dopo l'insegnamento alla stessa università è stato lettore e docente di lingua e letteratura italiana presso le università di Aberystwyth (Galles), Jyväskylä (Finlandia) e Olomouc (Repubblica Ceca). È stato autore di libri di testo e di strumenti didattici, altri suoi interessi riguardavano la cinematografia e la poesia italiana contemporanea. Negli ultimi anni lavorava su una monografia dedicata ai problemi della traduzione poetica tra l'italiano e l'inglese, nella cui preparazione è stato fermato dalla morte sopraggiunta inaspettatamente nel marzo 2013. Questo

⁴⁰ P. Trifone, 'La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su Rosso Malpelo e Cavalleria Rusticana', in: *Quaderni di filologia e letteratura siciliana*, 4 (1977), cit. in R. Luperini, 'Rosso Malpelo trent'anni dopo: lettura storico-ideologica e confronto con Ciaula scopre la luna', in: idem: *Verga moderno*, Bari, Laterza, 2005, p. 72.

⁴¹ Una coppia di archetipi che riprende l'eterna opposizione 'bene' >< 'male' che pervade tutto il *Decameron* e in questa novella sembra perdere i suoi tratti oppositivi. Si veda a tale proposito anche l'apertura e la chiusura della novella, imperniata sul proverbio 'Chi è reo e *buono* è tenuto, può fare il *male* e non è creduto', ripreso nel finale: 'tenuto *buono* e *male* adoperando' (corsivi miei).

⁴² Le due maschere sono già cariche di tratti archetipici comuni, come evidenzia Frazer, con particolare riferimento al ruolo di capro espiatorio dell'Arcangelo Gabriele, e ai rituali di morte e rinascita di cui l'uomo selvaggio è protagonista (Cfr. J. G. Frazer, *The Golden Bough*, cit., cap. III, 'The Principle of Magic', e cap. XXVII, 'Succession to the Soul').

⁴³ Lo smarrimento di Alberto è figlio di un'epoca in cui 'L'unità figurale del mondo terreno si spezzò nel momento in cui, nell'opera dantesca, conquistò il pieno dominio della realtà terrena; continuava il dominio della realtà nella sua varietà sensibile, ma l'ordine con cui era stata concepita era ora perduto, e nulla per il momento lo sostituiva.' E. Auerbach, 'Frate Alberto', cit., p. 247.

⁴⁴ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1977, p. 134.

articolo è il suo ultimo lavoro compiuto ed è pubblicato a cura dei colleghi del dipartimento olomucense.

Katedra romanistiky
FF UP, Křížkovského 10,
77180 Olomouc (Repubblica Ceca)
cortomaltese@seznam.cz

SUMMARY

What remains of angels?

A re-reading of the novel of Fra' Alberto (Decameron IV, 2), between the masks of the angel and the *uom selvatico*

Boccaccio's novel about brother Alberto is usually considered an amusing *divertissement* presented by the author himself as a contrast to the preceding tragic novel involving Tancredi and Ghismunda. A much more serious meaning can be found, however, beyond the comic facet, this being a deep and somewhat bitter vision of a man living in the Late Middle Ages, lost between the earthly and heavenly dimension. This article exploits the well known visual aspects of Boccaccio's novels and focuses on the visual representation of the main character and its iconographical connotations, which in certain cases seems to fill up the silence of the text. Two of Alberto's masks (the intentional mask of the angel and the punitive mask of 'uom salvatico') appear imperfect, provisional and actually overlap one other. This image places both the real and fictional identities of the character at risk and converges them in a sort of final metamorphosis and equation. On a textual level, this concept is supported by the high incidence of the terms 'agnolo' and 'salvatico', as well as by a pun based on a false etymological affinity between 'salvatore' and 'salvatico' (the same used by Edmund Spenser in his *The Faerie Queene*).



Fig. 1 *Frate Alberto confessa Lisetta*, dettaglio da *Incisioni dal Decameron* di Giovanni e Gregorio De Gregori, Venezia 1492.

