

Pseudo-metamorfosi e trasformazioni ingannevoli: novelle decameroniane tra magia e parola

di *Flavia Palma*

All'interno della vasta produzione letteraria di Giovanni Boccaccio non mancano esempi di metamorfosi di ascendenza classico-ovidiana, come è ben testimoniato dalle molteplici trasformazioni descritte nel *Filocolo* o nel *Ninfale fiesolano*. Ciò non pare valere, tuttavia, per il *Decameron*, in cui i mutamenti di forma in grado di contaminare il mondo umano con quello animale o vegetale quasi scompaiono. A innescarsi nelle novelle boccacciane è piuttosto una sorta di risemantizzazione del *topos* classico, per cui la metamorfosi di ovidiana memoria viene riformulata in maniera comica o addirittura grottesca.

Le dinamiche della parodizzazione del motivo metamorfico all'interno del Centonovelle si fondano, in particolare, sulla dialettica tra soprannaturale, ingegno e alterazione del reale, da cui prendono vita esilaranti beffe dallo sfondo erotico¹. La metamorfosi diviene nei fatti uno strumento, se non addirittura un'arma, nelle mani dell'individuo ingegnoso, che sfrutta la credulità altrui a proprio vantaggio, smascherando la sostanziale vacuità della fiducia nel soprannaturale.

¹ Per studi specifici sulla parodia letteraria, cfr. N. Giannetto, *Rassegna sulla parodia in letteratura*, in "Lettere italiane", XXIX, 1977, pp. 461-81; L. Hutcheon, *Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie*, in "Poétique", XII, 1981, pp. 140-55; G. Gorni, S. Longhi, *La parodia*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, vol. V. *Le questioni*, Einaudi, Torino 1986, pp. 459-87; J. N. Tynjanov, *Sulla parodia*, in "L'immagine riflessa", I, 1992, pp. 25-42. Più specificamente sulla parodia nel *Decameron*, cfr. N. Giannetto, *Parody in the «Decameron»: A "Contented Captive" and Dioneo*, in "The Italianist", I, 1981, pp. 7-23; L. Rossi, *Ironia e parodia nel «Decameron»: da Ciappelletto a Griselda*, in *La novella italiana*. Atti del Convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), 2 voll., Salerno, Roma 1989, vol. I, pp. 365-405; C. Delcorno, *Ironia/Parodia*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini e P. M. Forni, Bollati Boringhieri, Torino 1995, pp. 162-91.

Prima di esaminare gli usi parodici del *topos* metamorfico è bene fare un rapido cenno agli esempi di sfruttamento serio della metamorfosi all'interno del panorama novellistico boccacciano. Intendendo la metamorfosi come una qualsiasi trasformazione di carattere fisico, morale o comportamentale da una condizione di partenza a una di arrivo necessariamente diversa dalla precedente, a essa è riconducibile un ristretto gruppo di novelle, in cui vengono messe in scena delle trasformazioni all'insegna della nobilitazione d'animo: si pensi, per esempio, alle novelle del re di Cipro (I 9), di Cimone (V 1) o di Mitridane (X 3). In tutti questi casi, il soggetto è interessato da un perfezionamento interiore, che lo conduce da uno *status* di totale o parziale manchevolezza a una magnanimità esemplare. Il personaggio metamorfizzato non è oggetto di una crescita progressiva e graduale, bensì di una trasfigurazione immediata, che ha origine da un evento scatenante esterno e chiaramente individuabile, sia esso costituito dai rimproveri di un personaggio giusto, come nelle novelle I 9 e X 3, o dell'azione nobilitante di Amore, che, secondo precetti cari allo Stilnovo, trasforma Cimone, protagonista della V 1². Questi, presentato come un individuo che «quasi matto era e di perduta speranza», costituisce inizialmente il prototipo dell'irrimediabile rozzezza, tanto che di lui si legge:

mai né per fatica di maestro né per lusinga o battitura del padre o ingegno d'alcuno altro gli s'era potuto metter nel capo né lettera né costume alcuno, anzi con la voce grossa e deformi e con modi più convenienti a bestia che a uomo, quasi per ischerno da tutti era chiamato Cimone, il che nella lor lingua sonava quanto nella nostra "bestione"³.

L'inaspettata trasformazione del personaggio da «montone» a «uomo»⁴ è garantita solamente dall'azione di Amore, la cui «saetta» penetra nel petto del giovane alla vista della «bellezza d'Efigenia»⁵, permettendo così che abbia inizio il suo processo di dirozzamento, coronatosi nell'arco di quattro anni dal suo innamoramento⁶. Sebbene Panfilo spieghi che «l'al-

² Per la figura di Cimone e la sua metamorfosi, cfr. E. De' Negri, *The Legendary Style of the «Decameron»*, in «Romanic Review», XLIII, 1952, pp. 166-89: 175 e 180; E. Auerbach, *Frate Alberto*, in Id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. I, Einaudi, Torino 1956⁴: 222-52: 246; L. G. Clubb, *Boccaccio and the Boundaries of Love*, in «Italica», XXXVII, 1960, pp. 188-96: 190-1; C. Ó. Cuillleanáin, *Man and Beast in the «Decameron»*, in «The Modern Language Review», LXXV, 1980, pp. 86-93: 90.

³ G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. IV, Mondadori, Milano 1976, V 1, 4. Tutte le citazioni dal *Decameron* sono tratte da questa edizione.

⁴ *Ivi*, 23.

⁵ *Ivi*, 16.

⁶ *Ivi*, 20: «E in brieve [...] egli non si compié il quarto anno dal dì del suo primiero

te vertù dal cielo infuse nella valorosa anima»⁷ fossero rimaste sigillate nel cuore del giovane per l'invidia della Fortuna e non fossero dunque estranee alla sua natura, caratterizzata da una nobiltà solo latente, quella operata da Amore su Cimone ha le sembianze di una vera e propria metamorfosi in chiave nobilitante. Ciò parrebbe confermato dalle parole usate dallo stesso personaggio, che, pensando tra sé e sé alla sua amata, proclama: «Io son per te *divenuto uomo*»⁸. Viene legittimata in questo modo l'idea di una sua trasformazione interiore, che ha ripercussioni anche sul suo aspetto, divenuto ora quello appropriato per un gentiluomo. L'immagine esteriore costituisce infatti il simbolo di un più importante e radicale cambiamento interiore, che interessa l'indole e il *modus agendi* e *vivendi* del personaggio.

Nonostante alcuni esempi di metamorfosi "seria" nella forma della nobilitazione d'animo, nel *Decameron* il motivo metamorfico è sfruttato per lo più in un contesto faceto⁹, talvolta persino grottesco, divenendo

innamoramento, che egli riuscì il più leggiadro e il meglio costumato e con più particolari virtù che altro giovane alcuno che nell'isola fosse di Cipri».

⁷ Ivi, 21.

⁸ Ivi, 25; corsivi miei.

⁹ In una posizione intermedia tra le trasfigurazioni nobilitanti e le forme di ironico o parodico sfruttamento della metamorfosi si potrebbe collocare il travestimento trasfigurante. Anche se per un periodo di tempo limitato, esso garantisce infatti all'individuo una completa trasformazione sia nell'aspetto sia nel ruolo sociale. Per quanto di per sé il mascheramento non costituisca una metamorfosi propriamente detta, in alcuni casi particolari l'identità fittizia si sovrappone a quella originaria al punto tale da rendere praticamente impossibile il riconoscimento della vera natura dell'individuo. Caso emblematico è quello della moglie di Bernabò da Genova, Zinevra, che, dopo aver subito un attentato alla propria vita per ordine del marito, si finge morta e, «trasformatasi tutta in forma d'un marinaro» (*Dec.*, II 9, 42), si fa chiamare Sicurano: con questo nome verrà sempre identificata nel corso della narrazione, dal momento dell'assunzione della sua identità fino allo scioglimento finale, venendo a essere percepita in tutto e per tutto come un uomo. La stessa Filomena lo sottolinea quando, durante la scena del finale disvelamento dell'identità di Zinevra, osserva che il sultano loda la virtù della donna «infino allora stata Sicuran chiamata» (ivi, 70). Per tornare a essere Zinevra, Sicurano non mostra semplicemente il proprio petto, ma prende consapevolmente la decisione di cambiare natura, cosicché «quasi a un'ora la maschil voce e il più non volere maschio parere si partì» (ivi, 67). Il caso più eclatante è, però, quello della principessa d'Inghilterra della II 3, la cui femminilità è completamente tacita fino al momento in cui ella cerca di sedurre il protagonista, Alessandro: Pampinea, infatti, non lascia mai trapelare alcun indizio circa il fatto che il "religioso" possa non essere un uomo. Anzi la descrizione dell'insorgere di sentimenti amorosi e di un'innegabile attrazione sessuale nell'abate, non può che indurre gli altri membri della brigata e, con essi, il lettore a pensare a pulsioni di natura omoerotica. D'altro canto, il finto abate è ritenuto un uomo anche da Alessandro, che si trova a subire delle *avances* ritenute inappropriate: «L'abate, postagli la mano sopra il petto, lo 'ncominciò a toccare non altramenti che sogliano fare le vaghe giovani i loro amanti: di che Alessandro si maravigliò forte e dubitò non forse l'abate, da disonesto amor

in questo modo oggetto di quell'ironizzazione letteraria di cui ha parlato Vittore Branca¹⁰. Si può arrivare anzi a forme di sfruttamento parodico del *topos* classico. Le novelle boccacciane offrono vari casi assimilabili alla metamorfosi fisica in senso stretto, quella cioè che intacca l'aspetto esteriore dell'individuo, instaurando in un modo o in un altro un legame con le forze soprannaturali, sempre però in chiave irriverente. Il ricorso alla magia, infatti, costituisce il più delle volte una trovata del beffatore che si prende gioco del credulone di turno, cosicché tale strumentalizzazione del meraviglioso a scopo di beffa comporta un declassamento del processo metamorfico stesso da motivo proprio della letteratura alta a espediente comico-grottesco, utile a screditare la fiducia (ingenua e ridicola) nel soprannaturale. Ritorna in questo modo il motivo della metamorfosi di classica memoria, in particolare quella punitiva, stagliato però su uno sfondo carnevalesco.

Si pensi alla novella di maestro Simone (VIII 9), il quale è convinto di entrare a far parte di una nobile brigata dedita a festeggiamenti notturni, evocatigli dai beffardi Bruno e Buffalmacco con un linguaggio che ricorda molto da vicino le rocambolesche invenzioni linguistiche di frate Cipolla. In realtà egli finisce nelle fogne cittadine, talmente imbrattato di escrementi da risultare quasi irriconoscibile, punito in questo modo per la sua ottusità e per la sua tracotanza.

Questa metamorfosi «putente»¹¹ è prefigurata dal vero significato del nome dell'amante che Buffalmacco promette al medico, quella contessa di Civillari della quale è data una descrizione ricca di (mal)celati significati scatologici¹². La stessa promessa fatta a maestro Simone, per cui la

preso, si movesse a così fattamente toccarlo» (*Dec.*, II 3, 30). È questo il momento decisivo della novella: definendo «sciocco pensiero» (ivi, 31) ciò che Alessandro teme, l'abate svela la sua vera natura. Viene dunque rivelato il travestimento e la situazione si manifesta in tutta la sua carica comico-farsesca, stemperando la tensione venutasi a creare (ivi, 32). Sebbene il travestimento sia temporaneo, queste due novelle mettono in scena dei processi di profonda trasfigurazione: su questa cosciente assunzione di una natura diversa, attentamente mantenuta fino a che è necessario, si regge l'efficacia stessa dei racconti. Sul travestimento nel *Decameron*, cfr. anche M. Donaggio, *Il travestimento nel «Decameron»: orizzonti e limiti di una rigenerazione*, in “Studi sul Boccaccio”, XVII, 1988, pp. 203-14; E. Weaver, *Dietro il vestito: la semiotica del vestire nel «Decameron»*, in *La novella italiana. Atti del Convegno* (Caprarola, 19-24 settembre 1988), 2 voll., Salerno, Roma 1989, vol. II, pp. 701-10.

¹⁰ Cfr. V. Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul «Decameron»*, Sansoni, Firenze 1986⁶, pp. 335-46.

¹¹ *Dec.*, VIII 9, 101. Francesco Bausi ritiene che maestro Simone sia «protagonista di una singolare iniziazione goliardica» e sia dunque sottoposto «a una crudele e ripugnante beffa “escrementizia”, un vero e proprio “battesimo della merda”» (F. Bausi, *Leggere il «Decameron»*, il Mulino, Bologna 2017, p. 63).

¹² Cfr. *Dec.*, VIII 9, 74-77.

contessa vorrebbe farlo «cavalier bagnato alle sue spese»¹³, serve *in primis* a imbrogliare lo sciocco e tronfio personaggio, che, fermo al significato letterale dell'espressione, è convinto di ottenere sia un incontro amoroso sia un cavalierato, a cui si allude parodicamente con il richiamo alle altisonanti pratiche dell'investitura cavalleresca¹⁴. Allo stesso tempo, si può scorgere nelle parole di Buffalmacco un'ironica anticipazione del passo che descrive la caduta di maestro Simone nelle latrine fiorentine, dove si legge che «messer lo medico, sentendosi in questo luogo così abominevole, [...] tutto dal capo al piè impastato, dolente e cattivo, avendone alquante dragme ingozzate, pur n'uscì fuori e lasciovvi il cappuccio»¹⁵. L'allusione al «cavalier bagnato» richiama così la trasformazione che maestro Simone, suo malgrado, subisce per azione della contessa di Civillari e, quindi, come assicura Buffalmacco, alle spese della fantomatica nobildonna (ossia della latrina fiorentina). L'immagine del medico “impastato”, eco del magniloquente “cavalier bagnato”, è di un'evidenza grottescamente comica: la “contessa di Civillari” ha la meglio sulla vittima della beffa, completamente ricoperta di escrementi, tanto che il verbo “impastare”, con la variante “spastare”, ricorre per tre volte all'interno di un solo paragrafo. La declassante trasformazione fisica e morale di maestro Simone da tronfio dottore a mostro “putente” è confermata anche della perdita del cappuccio tra gli escrementi, con cui è suggellato l'esito di questa cerimonia di “investitura”, che avrebbe dovuto essere la celebrazione del nuovo *status* raggiunto dal personaggio.

D'altro canto, questa finale metamorfosi comico-grottesca potrebbe essere letta anche come un beffardo ribaltamento della presentazione che Lauretta aveva inizialmente fornito di maestro Simone come di colui che «a Firenze da Bologna [...] tornò tutto coperto di pelli di vai»¹⁶: non sembra improprio supporre che tale descrizione venga echeggiata in modo antifrastico da quel «tutto dal capo al piè impastato», che illustra, invece, il vero coronamento del ritorno di Simone a Firenze¹⁷.

¹³ Ivi, 81.

¹⁴ Cfr. A. Bettinzoli, *Sul comico e sulla “metamorfosi”: appunti in margine a una novella del «Decameron»*, in *Boccaccio e dintorni. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, 2 voll., Olschki, Firenze 1983, vol. II, pp. 169-80: 177; G. Chiechi, *Su maestro Simone, «cavaliere bagnato» («Dec.», VIII, 9), con l'ausilio di una annotazione borghiniana*, in Id., *Nell'arte narrativa di Giovanni Boccaccio*, Olschki, Firenze 2017, pp. 205-21: 218-21.

¹⁵ *Dec.*, VIII 9, 100; corsivi miei.

¹⁶ Ivi, 3.

¹⁷ Questa novella propone, inoltre, un altro caso di pseudo-metamorfosi, quella di Buffalmacco in «bestia nera e cornuta» (ivi, 82): la dettagliata descrizione, che il pittore stesso dà del fantomatico essere che dovrà condurre Simone dalla brigata immaginaria di nobili festaioli, rende la sua temporanea trasformazione in questa creatura demoniaca particolarmente efficace agli occhi della sciocca vittima. Giovanni Getto mette in relazione il trave-

D’altro canto, anche la novella dello scolare (VIII 7) propone una metamorfosi: questa volta il soggetto interessato è una vedova, che si ritrova «non corpo umano ma più tosto un cepperello inarsciato»¹⁸ a causa della vendetta dell’antico e deluso corteggiatore. Quella subita dalla vedova di *Decameron* VIII 7 è una vera e propria trasformazione dalla più fulgida bellezza alla più turpe bruttezza. L’esito del processo è presagito dallo stesso scolare nel momento in cui contempla di nascosto il corpo nudo della donna alla luce della luna, poco prima di mettere in atto il suo piano crudele¹⁹. La perfetta riuscita della sua vendetta è riassunta dal commento di Pampinea a suggello della metamorfosi subita dalla donna:

Che direm più della sventurata vedova? Il sol di sopra e il fervor del battuto di sotto e le trafitture delle mosche e de’ tafani da lato sì per tutto l’avean concia, che ella, dove la notte passata con la sua *bianchezza* vinceva le tenebre, allora *rossa* divenuta come rabbia e tutta di sangue chiazzata, sarebbe paruta a chi veduta l’avesse *la più brutta cosa del mondo*²⁰.

La già evocata bianchezza dell’incarnato, che risalta sullo sfondo delle tenebre notturne, si contrappone all’inquietante rosore che caratterizza la nuova condizione della vedova. Come quella di maestro Simone, anche questa metamorfosi ha luogo grazie all’orchestrazione di un fasullo ricorso al soprannaturale: in VIII 9 Buffalmacco, fintosi una bestia demoniaca, getta Simone nella latrina fiorentina; in VIII 7, invece, lo scolare, propostosi come negromante, inscena un incantesimo, promettendo alla vedova di restituirlle il perduto amante. I fantomatici poteri, millantati dal giovane, sono però soltanto un pretesto affinché egli possa rinchiudere la donna in una torre, torturandola e trasformandola in un orrido mostro. Egli non fa certo ricorso a forze soprannaturali, quanto piuttosto alla sua arguzia: parodica è la rappresentazione dell’utilizzo delle arti magiche, nel cui potere ha fiducia solo l’ingenua vittima. La magia, efficace solo su chi è sciocco e superstizioso, si riduce così a un espediente nelle mani del bef-

stimento di Buffalmacco con la maschera dell’«uom salvatico», che torna anche nella IV 2: cfr. G. Getto, *Vita di forme e forme di vita nel «Decameron»*, Petrini, Torino 1972³, p. 229.

¹⁸ *Dec.*, VIII 7, 140. Di «una sorta di orrida metamorfosi» parla anche Attilio Bettinzoli (A. Bettinzoli, *Per una definizione delle presenze dantesche nel «Decameron». II. Ironizzazione e espressivismo antifrastico-deformatorio*, in “Studi sul Boccaccio”, XIV, 1983-1984, pp. 209-40: 225).

¹⁹ *Dec.*, VIII 7, 66: «passandogli ella quasi allato così ignuda e egli veggendo lei con la bianchezza del suo corpo vincere le tenebre della notte e appresso riguardandole il petto e l’altra parti del corpo e vedendole belle e seco pensando quali infra piccol termine dovean divenire, sentì di lei alcuna compassione».

²⁰ Ivi, 120; corsivi miei. Per i dettagli della trasfigurazione della vedova cfr. anche ivi, 113-116.

fatore astuto, perdendo completamente qualsiasi aura mistica e venendo, anzi, completamente snaturata e smascherata nella sua vacuità. A ciò pare alludere anche il lessico sfruttato da Boccaccio per descrivere il modo in cui lo scolare allestisce l'incantesimo: si legge infatti che questi «fece una imagine con sue *cateratte* e scrisse una sua *favola* per orazione»²¹.

La trasformazione subita dalla vedova echeggia chiaramente ancora una volta una particolare tipologia di metamorfosi classica, quella di carattere punitivo: a causa della presunzione e della crudeltà dimostrate, la donna viene trasformata nella «più brutta cosa del mondo», in quel «cepperello inarsciato» tanto repellente quanto grottescamente insignificante. Questa metamorfosi degradante, originatasi a causa di un atto di tracotanza che deve essere punito, non è però esito dell'azione di un essere superiore, di una divinità, bensì di quella di un giovane intellettuale: il meccanismo di beffa e contro-beffa all'interno del quale si inserisce la trasfigurazione della vedova conduce così a un declassamento della metamorfosi dalle vette della punizione divina alla più terrena vendetta d'amore. Non più crudele esito dell'azione di esseri superiori, essa è più semplicemente (o quasi banalmente) un segno fisico della gustosa rivincita ottenuta dall'innamorato sulla donna crudele: il vero potere del carnefice sta nel suo ingegno.

Lo sfruttamento dissacrante del motivo metamorfico, già individuabile nelle novelle di maestro Simone e dello scolare, si riscontra in maniera ancora più evidente in altre due, la IV 2 e la IX 10, in cui viene completamente smascherata la falsità e l'infondatezza delle trasformazioni di carattere soprannaturale, magistralmente ed esemplarmente sfruttate come banali strumenti ai fini della beffa erotica.

Della novella di frate Alberto (IV 2) è stata più volte notata la consistente vena parodica, che investe, da un lato, il motivo dell'angelicazione femminile e con esso, più in generale, i principi dell'amore stilnovistico, dall'altro l'episodio dell'Annunciazione e del lessico sacrale, senza contare la presenza di un'evidente satira antivenziana, veicolata anche tramite la patina linguistica del racconto²². Alla luce delle vicende narrate è possibile

²¹ Ivi, 64; corsivi miei.

²² Per la parodia dell'angelicazione femminile sia perché a essere “angelico” qui è l'uomo e non la donna, sia per il capovolgimento in Lisetta delle tradizionali qualità della donna angelo, cfr. Clubb, *Boccaccio and the Boundaries of Love*, cit., pp. 192-5; Branca, *Boccaccio medievale*, cit., pp. 342-3. Di un più generico ribaltamento del codice amoroso cortese, stilnovistico e dantesco parlano Bettinzoli, *Per una definizione delle presenze dantesche*, cit., pp. 210-5; R. Fedi, *Il “regno” di Filostrato. Natura e struttura della Giornata IV del «Decameron»*, in “MLN”, CII, 1987, pp. 39-54: 50; M. Picone, *Dal lai alla novella comica: frate Alberto (IV 2)*, in Id., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decamerone»*, a cura di N. Coderey, Longo, Ravenna 2008, pp. 199-214: 205. Per la parodia dell'Annunciazione, cfr.

inoltre ipotizzare che la novella metta in scena anche una parodia del motivo metamorfico stesso, come si può intuire già dalla rubrica:

Frate Alberto dà a vedere a una donna che l'agnol Gabriello è di lei innamorato, *in forma del quale* più volte si giace con lei; poi, per paura de' parenti di lei della casa gittatosi, in casa d'un povero uomo ricovera, *il quale in forma d'uom salvatico* il dì seguente nella Piazza il mena: dove riconosciuto e da' suoi frati preso, è incarcerato²³.

La novella è, infatti, incentrata su una triplice trasformazione²⁴, che inte-

De' Negri, *The Legendary Style of the «Decameron»*, cit., p. 186; G. Padoan, *Sulla novella veneziana del «Decameron»* (IV 2), in "Studi sul Boccaccio", X, 1977-1978, pp. 171-200: 196; M. Marcus, *The Accommodating Frate Alberto. A Gloss on Decameron IV, 2*, in "Italica", LVI, 1979, pp. 3-21: 12; Branca, *Boccaccio medievale*, cit., p. 343; S. Bellomo, *La caduta dell'agnolo Gabriello: da Dante a Boccaccio («Decameron» IV 2)*, in *L'angelo dell'immaginazione*, a cura di F. Rosa, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 1992, pp. 195-214: 201; Picone, *Dal lai alla novella comica*, cit., p. 207. Per la satira antiveneziana cfr. Auerbach, *Frate Alberto*, cit., pp. 224-5 e 231 (appunti e commenti sulle osservazioni di Auerbach in merito alla novella di frate Alberto si trovano in F. Schettino, *Auerbach e la novella di frate Alberto*, in "Romanische Forschungen", LXXI, 1959, pp. 406-13); M. Baratto, *Realtà e stile nel «Decameron»*, Neri Pozza, Vicenza 1970, pp. 399-400; Branca, *Boccaccio medievale*, cit., pp. 361-2; F. Pennisi, *Un-Masking Venice: Allegory and the Politics of Reading in «Decameron» IV.2*, in "Heliotropia", II, 2004, pp. 21-32. Sono state, inoltre, individuate le varie fonti di questa novella, in particolare per il motivo dell'amante che si finge un dio per unirsi alla donna di cui è innamorato, presente anche nel *De mulieribus claris*: cfr. L. Di Francia, *Alcune novelle del «Decameron» illustrate nelle fonti*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XLIV, 1904, pp. 1-103: 56-70; D. Radcliff-Umstead, *Boccaccio's Adaptation of Some Latin Sources for the «Decameron»*, in "Italica", XLV, 1968, pp. 171-94: 174-6; Padoan, *Sulla novella veneziana del «Decameron»*, cit., pp. 185-7; Branca, *Boccaccio medievale*, cit., p. 353; Bellomo, *La caduta dell'agnolo Gabriello*, cit., p. 195 (Bellomo individua inoltre una serie di reminiscenze parodiche della *Commedia*); Delcorno, *Ironia/Parodia*, cit., p. 177; L. Herf-Lancner, *La parodie du mythe de l'amant surnaturel: l'historie de frère Albert («Décameron», IV 2) et les romans d'Alexandre*, in *Boccaccio e le letterature romanze tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di S. Mazzoni Peruzzi, Alinea, Firenze 2006, pp. 43-55. Dal canto suo, Alberto Conte, oltre ad analizzare il rapporto di *Dec.*, IV 2, con le fonti, ne sottolinea le analogie con le novelle della Giornata VII: cfr. A. Conte, *Frate Alberto a Venezia, o l'ultima burla di un dissoluto punito. Sulla composizione di «Decameron» IV 2*, in "Strumenti critici", XXXII, 2017, pp. 321-39. Picone parla, invece, di una «riscrittura dissacrante» di un *lai* di Maria di Francia, ossia *Yonec* (cfr. Picone, *Dal lai alla novella comica*, cit., p. 209), interpretazione messa in dubbio da Alfonso D'Agostino: cfr. A. D'Agostino, *Da Cappa a cappa: l'autodistruzione di frate Alberto*, in "Critica del testo", XVI, 3, 2013, pp. 241-72: 242-57.

²³ *Dec.*, IV 2, 1; corsivi miei.

²⁴ Anche Millicent Marcus osserva la presenza di tre diverse trasformazioni in questa novella, sottolineando come «the protagonist's passage from one disguise to the next constitutes a series of mock-conversions which parody the Pauline injunction to put off the Old Man and put on the New» (Marcus, *The Accommodating Frate Alberto*, cit., p. 15). Giovanni Getto parla invece di «duplice travestimento [...] da agnolo Gabriello prima e da uomo

ressa il protagonista, il quale prende prima le sembianze di un morigerato religioso, poi quelle dell'angelo Gabriele, per essere infine suo malgrado mutato in “uom salvatico”. Queste tre metamorfosi vengono confermate nell'epilogo delle vicende:

Così costui [scil. frate Alberto], *tenuto buono e male adoperando*, non essendo creduto, ardi *di farsi l'agnolo* Gabriello, e di questo *in uom salvatico convertito*, a lungo andare, come meritato avea, vituperato senza pro pianse i peccati commessi²⁵.

La prima metamorfosi, dunque, è quella da cui prendono avvio le vicende e prevede in particolare che Berto della Massa, un tempo «uomo di scelerata vita e di corrotta»²⁶, divenga un santo frate. La superficialità di questa conversione, tutta esteriore, è subito smascherata da Pampinea, che sottolinea chiaramente come «di ladrone, di ruffiano, di falsario, d'omicida subitamente fu un gran predictor divenuto, senza aver per ciò i predetti vizii abbandonati, quando nascosamente gli avesse potuti mettere in opera»²⁷. Proprio l'immutata meschinità di colui che «di lupo era divenuto pastore»²⁸ ispira la seconda metamorfosi di frate Alberto, quella in angelo Gabriele. Se il movente della prima trasformazione era dettato dalla necessità di sopravvivenza, dato che la «scelerata vita» aveva creato terra bruciata intorno al personaggio, la molla che scatena ora il suo astuto trasformismo è di matrice erotica. Alla vista dell'avvenente e sciocca Lisetta, che per arroganza si ritiene «bella nel Paradiso»²⁹, Alberto esco-gita un piano di seduzione, facendo leva proprio sulla presunzione e sulla credulità della donna. Pretende infatti di essersi accordato con l'angelo Gabriele, che si sarebbe, a suo dire, follemente innamorato di Lisetta: frate Alberto dovrebbe cedergli temporaneamente il proprio corpo, per garantire il rapporto tra i due amanti; nel frattempo la sua anima verrebbe

selvatico poi» (Getto, *Vita di forme*, cit., p. 229). Marga Cottino-Jones ritiene la beffa sviluppata «attraverso due momenti diversi, uno comico e l'altro di ironia prima comica, poi tragica» (cfr. M. Cottino-Jones, *Angelo o uom salvatico? Ironia e comicità in Frate Alberto*, in Ead., *An Anatomy of Boccaccio's Style*, Cymba, Napoli 1968, pp. 97-119: 97). D'Agostino parla di «triplo travestimento: Berto della Massa si maschera da frate Alberto, nel senso che si finge una personalità devota; frate Alberto di maschera da agnolo Gabriello, per possedere Lisetta; l'agnolo Gabriello viene mascherato da uom salvatico per subire la punizione» (D'Agostino, *Da cappa a cappa*, cit., p. 265).

²⁵ *Dec.*, IV 2, 58; corsivi miei.

²⁶ Ivi, 8.

²⁷ Ivi, 10. Interessanti osservazioni sulla descrizione della prima metamorfosi di frate Alberto, da uomo corrotto a pseudo-santo, con l'evidente contrapposizione tra realtà e apparenza, sono in F. Bruni, *Comunicazione*, in *Lessico critico decamerionario*, cit., pp. 73-92: 90-1.

²⁸ *Dec.*, IV 2, 11.

²⁹ Ivi, 13.

ospitata in Paradiso³⁰. In base a questi preparativi nessuna trasformazione fisica sarebbe necessaria, ma così non è. Per persuadere pienamente la sciocca Lisetta, il frate decide di prendere letteralmente le sembianze della creatura celeste. Farsesca è la descrizione dei suoi preparativi in vista del primo incontro amoroso, secondo un susseguirsi di immagini ereticamente allusive: il religioso ritiene, infatti, che «cavaliere, non agnolo, esser gli convenia la notte», per cui si abbuffa in modo tale che «di leggiere non fosse da caval gittato»³¹. È solo a questo punto che prende effettivamente avvio la vera e propria “angelicazione”:

e di quindi, quando tempo gli parve, *trasformato* se n'andò a casa della donna, e in quella entrato, *con sue frasche* che portate aveva, *in agnolo si trasfigurò*, e salitose suso, se n'entrò nella camera della donna. La quale, *come questa cosa così bianca vide*, gli s'inginocchiò innanzi, e *l'agnolo* la benedisse e levolla in più e fecele segno che a letto s'andasse; il che ella, volonterosa d'ubidire, fece prestamente, e *l'agnolo* appresso con la sua divota si coricò³².

Tramite un procedimento di focalizzazione interna, il lettore vede frate Alberto con gli occhi della sciocca donna: il religioso perde completamente la sua identità umana, divenendo a tutti gli effetti «l'agnolo». Si ha così conferma della perfetta riuscita della metamorfosi. D'altro canto, alla luce delle scelte lessicali, primo tra tutti l'impiego di verbi quali “trasformare” e “trasfigurarsi”, è chiaro che quello che frate Alberto vuole ottenere è una vera e propria metamorfosi, coronata dall'inginocchiamento di Lisetta ai suoi piedi. L'efficacia della trasformazione garantisce la capitolazione della donna e con essa la parodica riscrittura dell'episodio dell'Annunciazione, con un ribaltamento dei ruoli tra l'angelo e la fedele: è Lisetta (e non l'angelo) a inginocchiarsi in adorazione. D'altro canto, la stessa Lisetta aveva fatto precedentemente riferimento al medesimo episodio evangelico, insinuando comicamente, suo malgrado, la possibilità che l'angelo Gabriele fosse innamorato della Vergine Maria, essendo egli spesso raffigurato in ginocchio davanti a lei³³.

Non appena la prospettiva con cui vengono descritti gli eventi torna a essere quella della novellatrice, Pampinea, si instaura nuovamente la distinzione tra angelo e frate e la metamorfosi viene riconfigurata per ciò che è davvero: un travestimento ben riuscito. Il beffatore riassume così l'identità di frate Alberto e viene descritto come un «bell'uomo del corpo e robusto», cosicché le immagini “angeliche” si traducono

³⁰ Cfr. ivi, 26.

³¹ Ivi, 30.

³² Ivi, 30-31; corsivi miei.

³³ Cfr. ivi, 25.

in metafore eroticamente allusive: si legge, infatti, che il frate-angelo «molte volte la notte volò senza ali»³⁴. In questo modo il rapporto con il soprannaturale non risulta solo fasullo, ma anche declassato al conseguimento di un obiettivo tutto terreno e, in fin dei conti, meschino, ossia quell'incontro amoroso ironicamente riassunto nel volo senza ali del presunto angelo.

Il carattere farsesco e demistificante di questa pseudo-metamorfosi è rimarcato dalle reazioni dei parenti di Lisetta alla notizia della sua relazione con il messo divino. Essi, infatti, si rendono subito conto che la donna è vittima di un inganno, tanto che i loro ripetuti riferimenti al suo amante come all'«agnolo» sono chiaramente beffardi³⁵. Lo stesso “volo senza ali”, che torna con frequenza nel corso della narrazione, viene progressivamente risemantizzato: passa infatti da metafora erotica, che riassume le imprese amorose del frate, a segno del fallimento della sua avventura di beffatore, visto che per fuggire alla punizione da parte dei parenti dell'amata l'angelo “vola” dalla finestra della camera della donna «quivi avendo lasciate l'ali»³⁶. La trasformazione di frate Alberto in angelo Gabriele, in base alla quale il *topos* classico della metamorfosi viene ridotto a un mero espediente volto a portare a compimento una beffa erotica, ha come (voluta) conseguenza la ridicolizzazione della fiducia nel soprannaturale manifestata dalla sciocca vittima.

È a questo punto che si inserisce la terza e ultima metamorfosi, quella in “uom salvatico”³⁷, favorita dal veneziano che dovrebbe fungere da aiutante di frate Alberto: è quest'uomo senza nome che, «avendol già tutto unto di mele e empiuto di sopra di penna matta e messagli una catena in gola e una maschera in capo e datogli dall'una mano un gran bastone e

³⁴ Ivi, 32.

³⁵ Si vedano le seguenti espressioni: «si posero in cuore di trovar questo agnolo e di sapere se egli sapesse volare» (ivi, 44); «trovarono che l'agnol Gabriello, quivi avendo lasciate l'ali, se n'era volato», cosicché decidono di sequestrare «gli arnesi dell'agnolo» (ivi, 47).

³⁶ Ivi, 47. Saverio Bellomo sottolinea che l'espressione «avendo lasciate l'ali, se n'era volato» costituisce una «variazione semantica della precedente metafora “volar senz'ali”, e ha ora il senso di ‘se l'era battuta’, e contemporaneamente ha valore meramente letterale, poiché nella realtà Alberto è volato dalla finestra senza le ali» (Bellomo, *La caduta dell'agnolo Gabriello*, cit., p. 209). Ritiene, inoltre, che questo “volo senza ali” potrebbe essere anche una reminiscenza, in chiave parodica, del celeberrimo “volar sanz'ali” chiamato in causa da san Bernardo nella sua preghiera alla Vergine nel XXXIII canto del *Paradiso* dantesco (ivi, pp. 207-8).

³⁷ Patrizio Alberto Andreaks sottolinea la sovrappponibilità anche iconografica tra la maschera dell'agnolo Gabriello e quella dell’“uom salvatico”: cfr. P. A. Andreaks, *Cosa resta degli angeli? Una rilettura della novella di Fra' Alberto («Decamerone» IV, 2), tra le maschere dell'angelo e dell'uom salvatico*, in “Incontri”, XXIX, 1, 2014, pp. 95-103: 97-8.

dall'altra due gran cani che dal macello avea menati»³⁸, conduce il religioso in piazza San Marco per metterlo pubblicamente alla berlina.

Sebbene tutte e tre le metamorfosi del protagonista siano nei fatti fasulle, le prime due, abilmente orchestrate, gli garantiscono di migliorare la sua condizione e di raggiungere obiettivi proficui; la terza, invece, costituisce l'inizio della sua rovina, che raggiunge l'apice nel momento del suo letterale smascheramento nella piazza veneziana, quando tutti vedono chi è veramente «l'agnolo Gabriello, il quale di cielo in terra discende la notte a consolare le donne viniziane»³⁹. Quello orchestrato dall'ignoto veneziano ai danni di frate Alberto non è semplicemente il disvelamento dell'impostura e della beffa erotica, ma un vero e proprio annullamento di tutte le metamorfosi che nel corso della narrazione hanno interessato il protagonista: egli viene infatti riportato alla sua condizione di partenza, quella di astuto furfante. Pampinea spiega infatti che egli viene «incontanente da tutti conosciuto»⁴⁰: siamo di fronte a una sorta di agnizione. In fin dei conti, proprio la prima metamorfosi di Berto è quella meglio riuscita, dato che gli ha garantito una tale fama di santità da renderlo un modello di comportamento per l'intera Venezia, a prescindere dalla sua vera natura di mascalzone.

A ben vedere le metamorfosi della IV 2 si distinguono anche per un altro aspetto: le prime due sono messe personalmente in atto dal soggetto, mentre la terza viene da lui subita passivamente e lo conduce a una fine penosa⁴¹. Il ricorso stesso a ben tre trasformazioni potrebbe essere tutt'altro che casuale, considerato il valore mistico-sacrale che il numero possiede in contesti religiosi o più latamente afferenti al meraviglioso, ai quali la novella è riconducibile.

³⁸ *Dec.*, IV 2, 52. Secondo Saverio Bellomo, il bastone che viene dato al frate una volta divenuto “uom salvatico” serve a rendere evidente come «quest’ultima metamorfosi di Alberto non sia che una variante caricaturale di quella precedente in angelo» (Bellomo, *La caduta dell’agnolo Gabriello*, cit., p. 205 n).

³⁹ *Dec.*, IV 2, 55.

⁴⁰ Ivi, 56. Millicent Marcus ritiene addirittura che la metamorfosi in “uom salvatico” non sia in realtà affatto un travestimento, ma piuttosto «a moral commentary on the identity of the protagonist all along» (Marcus, *The Accommodating Frate Alberto*, cit., p. 17). Dal canto suo, D’Agostino afferma che è proprio «la maschera d'uom salvatico» a svelare «la vera personalità viziosa e animalesca di Berto dalla Massa» (D’Agostino, *Da cappa a cappa*, cit., pp. 265-6).

⁴¹ Cfr. *Dec.*, IV 2, 57. Anche Marga Cottino-Jones sottolinea il passaggio «da una condizione di completa attività ad una di completa passività» e ne individua il «motivo trasformatore» nel tuffo nel canale (Cottino-Jones, *Angelo o uom salvatico?*, cit., pp. 113-4). Michelangelo Picone interpreta, inoltre, l’attraversamento del canale come il passaggio di frate Alberto «dal mondo dell’inganno a quello della punizione» (Picone, *Dal lai alla novella comica*, cit., p. 213).

Ma c'è di più: tutto ciò che è legato al meraviglioso e, come tale, conaturato alla metamorfosi subisce in questa storia un processo di demistificazione o di ribaltamento in chiave farsesca. Se la prima metamorfosi è una nobilitazione fasulla, la seconda ha luogo sfruttando dei comuni «arnesi», mentre in quella finale, chiaramente punitiva, l'astuto furfante si sottopone alle angherie di un veneziano senza nome, che lo trasforma in una bestia deforme senza trovare ostacoli di sorta né ricorrere ad alcun espediente magico. Il carattere grottesco dell'epilogo della vicenda non fa che confermare la beffarda smitizzazione che subisce il *topos* della metamorfosi classica, in particolare nella sua forma di punizione subita dall'essere umano, vittima suo malgrado dell'ira di esseri superiori e spesso capricciosi. In *Decameron* IV 2 è semplicemente un comune cittadino a punire senza alcun apparente motivo un altro beffatore, imponendogli una parodica trasformazione fisica.

Rimanendo su questa linea dissacrante, si giunge alla novella IX 10⁴², anch'essa incentrata sul motivo della parodizzazione della metamorfosi a scopi erotici, oggetto di un declassamento intensificato dell'ambientazione umile e rurale delle vicende, che narrano di donna Gianni, il quale «a instanzia di compar Pietro fa lo 'ncantesimo per far diventar la moglie una cavalla; e quando viene a appiccar la coda, compar Pietro dicendo che non vi voleva coda guasta tutto lo 'ncantamento»⁴³. Il motivo metamorfico è già parte integrante della rubrica e legato a doppio filo alla tradizione magica, evocata con i termini “incantesimo” e “incantamento”.

Che si tratti di uno sfruttamento del tutto beffardo del meraviglioso è evidente fin dalla battuta da cui prende casualmente avvio la beffa. Quando Gemmata, la moglie di Pietro, si offre di cedere a donna Gianni il suo letto in quanto suo ospite, il prete cerca di declinare gentilmente l'invito affermando:

Comar Gemmata, non ti tribolar di me, ché io sto bene, per ciò che quando mi piace io fo questa cavalla diventare una bella zitella e stommi con essa, e poi, quando voglio, la fo diventare cavalla; e per ciò non mi partirei da lei⁴⁴.

⁴² Per questa novella Branca parla di ironizzazione letteraria degli *impossibilita* (cfr. Branca, *Boccaccio medievale*, cit., p. 346 n). Franco Fido ritiene invece che si tratti di una forma di «slittamento demistificante» di codici, dal magico al fisiologico (cfr. F. Fido, *Silenzii e cavalli nell'eros del «Decameron»*, in “Belfagor”, XXXVIII, 1983, pp. 79-84: 81).

⁴³ *Dec.*, IX 10, 1. Sul motivo della metamorfosi della donna in cavalla, riscontrabile nella tradizione letteraria agiografica e, più latamente, religiosa, cfr. Ó Cuilleanáin, *Man and Beast in the «Decameron»*, cit., p. 91; F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Mulino, Bologna 1990, p. 307; B. Guthmüller, *La metamorfosi fallita* («Dec.» IX 10), in *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno internazionale* (Certaldo, 20-22 settembre 2001), a cura di M. Picone, Franco Cesati, Città di Castello 2002, pp. 195-207: 201.

⁴⁴ *Dec.*, IX 10, II.

Proprio quella che vuole essere una simpatica battuta dalle chiare allusioni erotiche scatena l'avidità di Gemmata e di Pietro, troppo schiocchi e ignoranti per capire il vero significato delle parole del prete, da loro interpretate alla lettera. Dopo aver tentato di far desistere la coppia, donna Gianni si arrende e accetta di insegnare all'amico come si fa a trasformare le donne in cavalle. Parte della critica ritiene che quella di donna Gianni non sia una vera beffa, dato che egli agirebbe sotto costrizione a causa delle insistenze dei suoi ospiti, desiderosi di scoprire un modo per guadagnare più denaro; su questa linea, lo stesso accoppiamento “animalesco” del prete con Gemmata sarebbe dovuto a una risposta fisiologica inaspettata, dettata dalle contingenze e per nulla ricercata dall'uomo⁴⁵.

Tuttavia, se donna Gianni non pianifica anzitempo la beffa contro Pietro e Gemmata, è altresì vero che coglie subito l'occasione che gli si presenta grazie alla gretta avidità e alla stoltezza dei due coniugi. D'altro canto, è poco verosimile che, nel momento in cui decide di insegnare a Pietro l'incantesimo, donna Gianni non sappia quali effetti avranno le vicende, come dimostrano sia gli attenti preparativi per la (fasulla) metamorfosi zoomorfica, sia la studiata messa in scena dell'incantesimo. Nel preparare Pietro alla trasformazione, infatti, donna Gianni spiega subito che il passaggio più complesso sarà «l'apiccar la coda»⁴⁶: qualsiasi lettore del *Decameron* non può non riconoscere in quest'espressione una patente allusione erotica, anche perché il termine “coda” era già stato usato nella raccolta con il medesimo significato licenzioso⁴⁷. I preparativi per il rito, secondo ogni operazione magica che si rispetti, prevedono uno scrupoloso rispetto delle direttive del prete-mago, il che implica anche il mantenimento di un rigido silenzio, atteggiamento che attesta una chiara intenzionalità da parte di donna Gianni in merito alla beffa da lui condotta:

Guata ben com’io farò, e che tu tenghi bene a mente come io dirò; e guardati, quanto tu hai caro di non guastare ogní cosa, che, per cosa che tu oda o veggia, tu non dica una parola sola; e priega Iddio che la coda s’appichi bene⁴⁸.

⁴⁵ Cfr. G. Barberi Squarotti, *Il potere della parola. Studi sul «Decameron»*, Federico & Ardia, Napoli 1983, pp. 174-92; E. Grimaldi, *Il privilegio di Dioneo. L’eccezione e la regola nel sistema «Decameron»*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli-Roma 1987, p. 337; Delcorno, *Ironia/Parodia*, cit., p. 190. Al contrario, una evidente consapevolezza nei gesti di donna Gianni è percepita da Carlo Muscetta e da Bodo Guthmüller: cfr. rispettivamente C. Muscetta, *Giovanni Boccaccio*, Laterza, Roma-Bari 1981², pp. 283-4; Guthmüller, *La metamorfosi fallita*, cit., p. 203.

⁴⁶ *Dec.*, IX 10, 13. Anche Guthmüller sottolinea l'attenzione di donna Gianni per questo particolare: cfr. Guthmüller, *La metamorfosi fallita*, cit., p. 203.

⁴⁷ Il termine “coda” è usato come metafora erotica anche in *Decameron*, III 1 e VII 1, per esempio.

⁴⁸ *Dec.*, IX 10, 15.

Alla luce di queste raccomandazioni, si potrebbe sospettare che donna Gianni sia convinto che Pietro, per quanto sciocco, interverrà per interrompere l'equivoco incantesimo, fornendogli dunque un'adeguata giustificazione per la mancata riuscita della metamorfosi⁴⁹. Solo a questo punto ha inizio il processo di trasformazione di Gemmata:

Appresso donna Gianni fece spogliare ignudanata comar Gemmata e fecela stare con le mani e co' piedi in terra a guisa che stanno le cavalle, ammaestrandola similmente che di cosa che avvenisse motto non facesse; e con le mani comincian-dole *a toccare il viso e la testa* cominciò a dire: «*Questa sia bella testa di cavalla*»; e *toccandole i capelli* disse: «*Questi sieno belli crini di cavalla*»; e poi *toccandole le braccia* disse: «*E queste sieno belle gambe e belli piedi di cavalla*»; poi *toccandole il petto* e trovandolo sodo e tondo, risvegliandosi tale che non era chiamato e su levandosi, disse: «*E questo sia bel petto di cavalla*»; e così fece *alla schiena e al ventre e alle groppe e alle cosce e alle gambe*; e ultimamente, niuna cosa restandogli a fare se non la coda, levata la camiscia e preso il pivuolo col quale egli piantava gli uomini e prestamente nel solco per ciò fatto messolo, disse: «*E questa sia bella coda di cavalla*»⁵⁰.

Tutta la scena della trasformazione è giocata sulla ritualizzazione del gesto e della parola, iterati secondo uno schema che ricorre senza particolari variazioni, per cui, dopo aver toccato una specifica parte del corpo della donna, il prete impone il mutamento con l'imperativo «questo sia...»⁵¹. Il falso ritualismo della scena è garantito proprio dal costante ripetersi del gesto seguito dall'ordine verbale, espediente che si ripercuote anche sulla struttura sintattica del passo: a ben guardare il processo pseudo-metamorfico è fondato proprio su questo strettissimo legame tra parola e azione, anzi è la parola stessa che rende (o cerca di rendere) accettabile il gesto. Persino nel momento della variazione della formula magica («e così fece alla schiena e al ventre e alle groppe e alle cosce e alle gambe»⁵²), alla quale

⁴⁹ Bodo Guthmüller sottolinea come la dabbenaggine dei coniugi sia di per sé un'assicurazione per donna Gianni, certo di poter facilmente trovare una «scusa per il fallimento della trasformazione, tanto più che impone loro strette regole di comportamento, ordinando di accettare tutto senza fiatare» (Guthmüller, *La metamorfosi fallita*, cit., p. 203).

⁵⁰ *Dec.*, IX 10, 17-18; corsivi miei.

⁵¹ Sul valore quasi liturgico delle formule usate da donna Gianni, con la loro conseguente ironizzazione, cfr. Branca, *Boccaccio medievale*, cit., p. 70; Grimaldi, *Il privilegio di Dioneo*, cit., p. 344; Guthmüller, *La metamorfosi fallita*, cit., p. 204.

⁵² Pamela Stewart ritiene che qui ci sia una parodizzazione del motivo retorico della *descriptio superficialis*: cfr. P. Stewart, *Considerazioni sulla tecnica della descriptio superficialis nel «Decamerone»*, in Ead., *Retorica e mimica nel «Decamerone» e nella commedia del Cinquecento*, Olschki, Firenze 1986, pp. 39-54. Giorgio Barberi Squarotti pensa, invece, che in quest'espressione sia «maliziosamente congiunta la nomenclatura animale con quella

si sostituisce la rapida sequenza di parti del corpo femminile, Boccaccio fa ricorso all'anafora della congiunzione *e*, secondo gli schemi paratattici e accumulativi cari al linguaggio rituale.

All'esito fallimentare della metamorfosi non corrisponde, tuttavia, un esito altrettanto negativo per la beffa, che anzi si conclude in maniera felice per il prete imbroglione: se, infatti, Pietro non fosse intervenuto, donno Gianni non avrebbe potuto giustificare la mancata trasformazione della donna. In questo modo, invece, non solo il personaggio astuto di turno riesce a raggiungere il suo obiettivo, rappresentato dal rapporto fisico con Gemmata, ma mantiene anche l'amicizia con gli ignari coniugi, che non si renderanno mai conto di essere stati gabbati. D'altro canto, le azioni del prete sembrano in un certo modo giustificate dalla sciocca grettezza dei sue sposi. Si confermerebbe dunque una volta di più il declassamento della metamorfosi a strumento di beffa, particolarmente utile qualora la vittima sia ingenua e facilmente abbindolabile grazie alla mal riposta fiducia nella magia⁵³.

Fatta eccezione dunque per le metamorfosi nella forma di nobilitazione d'animo, come quella di Cimone, le novelle del *Decamerone* tendono a offrire esempi di trasformazioni o, meglio, di pseudo-trasformazioni demistificanti, la cui efficacia temporanea si inserisce in un contesto comico, con risvolti talvolta persino grotteschi. Il motivo metamorfico è privato, in particolare, di uno dei suoi tratti più caratteristici e frequenti, quello di alta vendetta divina, di eterna pena subita dall'uomo colpevole di atti di tracotanza o vittima dell'ira di un essere superiore. Il lettore è trasportato piuttosto entro le coordinate di un sistema di beffarda quotidianità in cui l'astuzia ha la meglio su ignoranza e avidità, che costituiscono il terreno fertile per il successo di chi fa ricorso alla magia come strumento di beffa.

D'altro canto, il mondo descritto nel *Decameron* non potrebbe più ammettere realisticamente metamorfosi di ascendenza classico-ovidiana, mantenendo al contempo la verosimiglianza che richiede il genere novelistico, così come improntato da Boccaccio. Proprio perché nel Centonovelle l'efficacia della magia è drasticamente ridotta⁵⁴, la metamorfosi di-

umana, quasi che la metamorfosi già sia in qualche misura o a metà compiuta» (Barberi Squarotti, *Il potere della parola*, cit., p. 186).

⁵³ La critica ha, inoltre, discusso sulla reazione delle giovani della brigata alla novella di Dioneo, così descritta: «Quanto di questa novella si ridesse, meglio dalle donne intesa che Dioneo non voleva, colei sel pensi che ancora ne riderà» (*Dec.*, Concl. IX, 1). A proposito cfr. Barberi Squarotti, *Il potere della parola*, cit., p. 178; A. Duranti, *Le novelle di Dioneo*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, vol. I, Salerno, Roma 1985, pp. 1-38: 15 n; Grimaldi, *Il privilegio di Dioneo*, cit., p. 337; Guthmüller, *La metamorfosi fallita*, cit., p. 207.

⁵⁴ Anche Emma Grimaldi sottolinea come la raccolta boccacciana sia caratterizzata da una «solida e ferma razionalità, secondo cui solo in quanto residuo larvale, pretestuosa-

viene necessariamente strumento funzionale alla beffa e, in questo modo, oggetto di declassamento in chiave comica o grottesca. Essa ha, quindi, spazio solo in seguito a questo processo di demistificazione, che la rende utile a svelare quanto sia fallace la fiducia nel soprannaturale.

A ben vedere, tuttavia, tra le pagine del *Decameron* si nasconde una forma di metamorfosi *sui generis* che non solo riesce sempre perfettamente ogni qual volta viene messa in atto, ma garantisce anche il lieto fine a colui che se ne fa promotore: si tratta della trasformazione o della riconfigurazione del reale per mezzo di un accorto e studiato impiego della parola. Quando l'individuo ingegnoso sfrutta la propria arguzia per costruire una versione alternativa degli eventi, abilmente presentata dal punto di vista retorico, il reale stesso viene riplasmato, spesso in maniera permanente. Si pensi alle rocambolesche invenzioni di frate Cipolla nella sua orazione agli ignari certaldesi⁵⁵ o alla riformulazione delle proprie avventure erotiche da parte di Alatiel, che per assurdo si sposa vergine dopo aver avuto innumerevoli amanti⁵⁶. Non si può, a tal proposito, non ricordare ser Ciappelletto, che, persino al di là delle sue stesse previsioni, si trasforma da malvagio incallito a santo canonizzato grazie a una irriverente confessione, con la quale rimodella la verità, dandone una personale versione alternativa e rivelandosi così, come ha detto Giovanni Getto, un «artista puro della parola»⁵⁷. Si consideri ancora Ghita che, nella VII 4, con un discorso reto-

mente manipolabile a beffa dello sciocco, la cultura magica può trovare spazio nel tessuto narrativo decameroniano» (Grimaldi, *Il privilegio di Dioneo*, cit., p. 335). Cfr. in proposito anche P. Valesio, *Sacro*, in *Lessico critico decameroniano*, cit., pp. 372-418: 395. Pochissime novelle fanno eccezione a questo sfruttamento dissacrante della magia: si tratta della novella di madonna Dianora (X 5) e di quella di messer Torello (X 9). L'impronta «cortese» e filocavalleresca dei valori che dominano la Giornata X, alla quale appartengono entrambe le novelle, potrebbe spiegare questo ricorso all'elemento magico-soprannaturale, che comunque resta scarsamente rappresentato in chiave seria nel resto dell'opera La giornata X costituisce, inoltre, un interessante oggetto d'analisi: Francesco Bausi ha notato, per esempio, che le virtù qui cantate, in particolare la magnanimità, la liberalità e la magnificenza, hanno fondamento nella filosofia aristotelico-tomistica: cfr. F. Bausi, *Gli spiriti magni. Filigrane aristoteliche e tomistiche nella decima giornata del «Decameron»*, in «Studi sul Boccaccio», XXVII, 1999, pp. 205-53.

⁵⁵ Barberi Squarotti osserva che frate Cipolla «è in grado di far accettare dal popolo di Certaldo la trasformazione della penna dell'angelo Gabriello nei carboni che bruciano sulla graticola san Lorenzo, modificando con l'efficacia dell'eloquenza la realtà delle cose» (Barberi Squarotti, *Il potere della parola*, cit., p. 139).

⁵⁶ Barberi Squarotti definisce quella di Alatiel «la narrazione perfettamente capovolta in edificazione di ciò che in realtà Alatiel ha sperimentato» (ivi, p. 91). Cfr. in proposito anche Delcorno, *Ironia/Parodia*, cit., p. 178.

⁵⁷ Getto, *Vita di forme*, cit., p. 68. Roberta Bruno Pagnamenta ritiene che la novella I 1 sia strutturata su un «progressivo e puntuale capovolgimento del ritratto veritiero di Ciappelletto tracciato dal narratore»: R. Bruno Pagnamenta, *Il «Decameron». L'ambiguità*

ricamente ben costruito e perciò convincente, persuade i vicini che il marito Tofano è il vero responsabile dei misfatti che lei ha commesso. Questi sono solo alcuni degli innumerevoli personaggi che dimostrano come nel *Decameron* il motivo metamorfico di ascendenza ovidiana sia trasfigurato al punto tale da essere quasi irriconoscibile: a mutare non è l'uomo, ma la realtà stessa e tale trasformazione non è tanto esito dell'azione delle divinità, quanto il risultato dell'impiego di abilità totalmente umane. L'ingegno e l'eloquenza sono, infatti, strategicamente e magistralmente impiegati per correggere, se non addirittura ricreare la realtà, cosicché, prendendo in prestito una definizione di Claude Cazalé Bérard, la parola diviene un «motore di trasformazione» in linea con il «sistema letterario e ideologico» che regola l'intera raccolta⁵⁸. Tuttavia, anche quando agisce sul reale a vantaggio del personaggio ingegnoso di turno, la metamorfosi è sempre collocata all'interno di coordinate sottilmente ironiche: ser Ciappelletto, frate Cipolla, Alatiel, Ghita operano, infatti, in contesti di beffa, marcatamente o sottilmente rilevati come tali e ben lontani dalla tragicità e dal fatalismo propri del *topos* canonizzato.

Fatta eccezione per i pochi casi di nobilitazione d'animo, la metamorfosi diviene dunque uno strumento volto a un comico inganno, ma anche un elemento funzionale a una carnevalesca e a tratti paradossale riformulazione del reale. I casi di falsi o apparenti cambiamenti di forma smascherano l'insensatezza della fiducia nella magia in contesti di vita quotidiana, rendendo il soprannaturale stesso una vera e propria creazione di un abile inventore di storie: ciò che accomuna frate Alberto e donna Gianni agli eroi della parola, che popolano le pagine del *Decameron*, è il ricorso al medesimo principio affabulatorio, che consente di riplasmare la realtà facendo ricorso alla sola eloquenza. La risemantizzazione del motivo metamorfico di ascendenza classica è così perfettamente compiuta.

come strategia narrativa, Longo, Ravenna 1999, p. 35. Della stessa idea è anche F. Ciabattoni, *Boccaccio's Miraculous Art of Storytelling: «Dec.» I.1, II.1 and VI.10*, in "Italica", LXXXVII, 2010, pp. 167-78: 167. Di «affascinante gioco di trasformazione della realtà», messo in atto grazie alle parole dei personaggi, parla Franco Betti a proposito della novella di Calandrino e l'elitropia (VIII 3): cfr. F. Betti, *Calandrino, eroe sfortunato (Aspetti del realismo boccacciano)*, in "Italica", LIV, 1977, pp. 512-20: 519.

⁵⁸ C. Cazalé Bérard, *La strategia della parola nel «Decameron»*, in "MLN", CIX, 1994, pp. 12-26: 23.