

Sulle orme di Dante: la *Commedia* nell’aldilà decameroniano

di *Giulia Maria Cipriani*

I. Premessa

I riferimenti danteschi nel *Decameron* sono materia di analisi piuttosto diffusa e prolifica. Molti i critici che si sono espressi a riguardo¹, a volte in maniera più capillare, altre menzionando sinteticamente l’importanza di Dante come modello per il Certaldoese, altre ancora attraverso rapidi accenni; tuttavia la ricerca di dantismi sembra uno spiraglio sempre aperto: se alcune zone della grande opera di Boccaccio sono state studiate e discusse variamente², altre meritano ulteriori approfondimenti.

¹ Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, 2 voll., Einaudi, Torino 1980 (si fa riferimento all’apparato di note ricco di rimandi alle fonti utilizzate da Boccaccio e, in particolar modo, alla *Commedia*); A. Bettinzoli, *Per una definizione delle occasioni dantesche nel «Decameron». I. Registri “ideologici”, lirici, drammatici*, in “Studi sul Boccaccio”, XIII, 1981-82, pp. 267-362; Id., *Per una definizione delle occasioni dantesche nel «Decameron». II. Ironizzazione e espressivismo antifrastico-deformatorio*, in “Studi sul Boccaccio”, XIV, 1983-84, pp. 209-40; R. Mercuri, *Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, *Storia e geografia*, vol. I, *L’età medievale*, Einaudi, Torino 1987, pp. 229-455; A. Bettinzoli, *Occasioni dantesche nel «Decameron»*, in *Dante e Boccaccio: Lectura Dantis Scaligera 2004-2005. In memoria di Vittore Branca*, a cura di E. Sandal, Antenore, Roma-Padova 2006, pp. 55-85; S. Finazzi, *Presenze di Dante nel Boccaccio volgare*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante. Atti del convegno internazionale* (Roma 28-30 ottobre 2013), a cura di L. Azzetta e A. Mazzucchi, Salerno Editrice, Roma 2014, pp. 329-48. Altri riferimenti bibliografici verranno forniti durante il saggio.

² Mi riferisco, in particolare, alle analisi della cornice per cui si rimanda ai seguenti contributi: C. Segre, *Comicità strutturale nella novella di Alatiel*, in Id., *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino 1974, pp. 145-59; L. Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del ‘Trionfo della Morte’*, Salerno Editrice, Roma 1987; Ead., *Libri di botanica, di letteratura, di filosofia, e prediche dipinte*, in *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Longo, Ravenna 2013; R. Ferreri, *Il motivo erotico-osceno nella cornice del*

L'obiettivo di questo contributo è porre l'accento non solo sulla ripresa della *Commedia* come fonte delle novelle del *Decameron* in cui sono presenti evidenti riferimenti all'aldilà, ma, più precisamente, sulla riscrittura parodica del testo. Per parodia non si intende la banalizzazione grottesca, la riproposta burlesca o l'imitazione caricaturale della fonte; piuttosto il concetto è inteso quasi come un richiamo intertestuale o tematico inserito in un contesto teso a rovesciarne o abbassarne il significato: si tratta di un *modus scribendi* mirato a concretizzare o alleggerire il modello, senza per questo scagliarsi contro di esso, ma talvolta ponendosi affianco e completandolo³. Già la definizione di “commedia umana” del *Decameron* tende a parodiare la “commedia divina” di Dante, poiché si inscrive in un contesto terreno che rovescia la dimensione trascendente dell’altro. Tuttavia ciò fa parte del progetto di rinnovamento dell’*auctor*: attraverso la parodia delle fonti (inserite in una dimensione mondana fatta di vizi e virtù, peccati e redenzioni) passa l’ideale rifondazione del mondo secondo Boccaccio.

2. La conquista del Paradiso nelle novelle di frate Puccio (III 4) e di Alibech (III 10)

I racconti di frate Puccio e di Alibech non ci offrono concrete partecipazioni dell’immaginario ultramondano alla costruzione spazio-temporiale

«*Decameron*», in “Studi sul Boccaccio”, XXVI, 1998, pp. 165-78; M. Picone, *Il «Decamerone» come macrotesto: il problema della cornice*, in *Introduzione al ‘Decameron’*, a cura di M. Picone e M. Mesirca, Franco Cesati, Firenze 2004, pp. 9-33. Una ricca bibliografia interessa anche alcune, fortunate novelle (ad esempio: II 7; IV 1; VIII 7) per cui si rimanda ai seguenti saggi: G. Almansi, *L'estetica dell'osceno. Per una letteratura "carnalista"*, Einaudi, Torino 1994; Id., *Osservazioni sulla novella dello scolare e della vedova*, in “Studi sul Boccaccio”, VIII, 1974, pp. 137-45; R. Bragantini, *Dall'allegoria all'immagine. Durata e metamorfosi di un tema (per la novella VIII.7 del «Decamerone»)*, in “Studi sul Boccaccio”, XIII, 1981-82, pp. 199-216; L. Benedetti, *I silenzi di Alatiel*, in “Quaderni d’Italianistica”, XIII, 1992, pp. 245-55; F. Garabello Sanguineti, *Francesca e Ghismonda*, in “Tenzone”, 5, 2004, pp. 79-104; F. Petricca, *Ghismonda e Beatrice. Il cuore mangiato e l’idea dell’amore tra Boccaccio e la ‘Vita Nuova’*, in “Critica del Testo”, XVI, 3, 2013, pp. 131-61; M. P. Ellero, *Alatiel o del tempo reversibile. Teologia e mondanità in «Decameron» II*, 7, in “Studi sul Boccaccio”, XLIII, 2015, pp. 53-76.

³ Sulla storia e il concetto della parodia la bibliografia è amplissima. Per questo si rimanderà solo ad alcuni saggi fondamentali: J. N. Tynjanov, *Avanguardia e tradizione*, trad. it, Dedalo, Bari 1968; G. Almansi, G. Fink, *Quasi come. Parodia come letteratura, letteratura come parodia*, Bompiani, Milano 1976; *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia*, a cura di G. Bärberi Squarotti, Tirrenia Stampatori, Torino 1988; M. Bonafin, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Utet, Torino 2001; M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it., Einaudi, Torino 2002; *Canto e controcanto. La parodia nella letteratura italiana dalle origini al Novecento*, a cura di R. Verdirame e M. Spina, CUECM, Catania 2007; G. Tellini, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Mondadori, Milano 2008.

decameroniana; anzi, si tratta perlopiù di generali “ridicolizzazioni” del pensiero religioso contemporaneo a Boccaccio, che vede, nella prima delle due novelle menzionate, la totale partecipazione a una assurda penitenza del fedele più asservito⁴. Il protagonista, frate Puccio, viene identificato fin dall'inizio come «uomo idiota» e «di grossa pasta», che, mosso da una fede solidissima e incrollabile, decide di affidarsi a don Felice, un prete «giovane e bello della persona e d'aguto ingegno e di profonda scienza» (§7) appena giunto da Parigi, il quale gli spiega come conquistare il Paradiso. La preoccupazione di don Felice, in realtà, non è rivolta alla *salus* dell'anima di Frate Puccio, ma, piuttosto, alla necessità di trovare un modo per giacere con la moglie di lui, monna Isabella, «giovane ancora di ventotto in trenta anni, fresca e bella e ritondetta» (§6). Costei, un po' a causa della «vecchiezza» del marito e un po' a causa della sua «santità», era costretta a digiuni del corpo che tollerava a fatica.

Il gioco boccacciano ruota proprio attorno a due perni: mentre insiste sull'ambiguità di una parola, «digiuno», che metaforicamente allude alla sessualità, punta alla derisione – o alla desacralizzazione – di usi e costumi. Il digiuno (sia alimentare sia sessuale) come forma di penitenza per rinsaldare la forza religiosa dello spirito era una pratica ampiamente diffusa tra i credenti⁵. Proprio per questo non stupisce che don Felice riesca a convincere facilmente lo sfortunato marito a intraprendere un duro *iter* espiatorio attraverso il quale poter finalmente raggiungere la condizione adeguata per essere accolto nel Regno dei Cieli. È grazie al «costante riferimento religioso» che Boccaccio riesce a «fornire gli spunti comici» e a «sfruttare il doppio senso allusivo»⁶. Già nella sezione argomentativa della novella Panfilo introduce l'argomento che verrà trattato: «assai persone sono che mentre che essi si sforzano d'andare in Paradiso, senza avvedersene vi mandano altri» (§3). Oltre all'ironia sul comportamento dei fedeli, anche la premura di compiere sulla terra un itinerario (di memoria dantesca)⁷ che conduca dal peccato alla salvezza è spogliato di qualsiasi

⁴ Sulla novella di frate Puccio si veda il prezioso contributo di C. Delcorno, *Modelli agiografici e modelli narrativi. Tra Cavalca e Boccaccio*, in “Lettere Italiane”, XL, 1988, pp. 486-509.

⁵ Cfr. C. W. Bynum, *Sacro convivio, sacro digiuno: il significato religioso del cibo per le donne del Medioevo*, trad. it., Feltrinelli, Milano 2001; A. Bartolomei Romagnoli, *Santità e mistica femminile nel Medioevo*, CISAM, Spoleto 2013.

⁶ G. Alfano, *Scheda introduttiva alla giornata III*, in G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, Rizzoli, Milano 2013, p. 508.

⁷ La «lunga via» (§12) menzionata da don Felice è un *hapax* nel *Decameron* e ricorre una sola volta anche nella *Commedia*: «Deh, quando tu sarai tornato al mondo, / e riposato de la lunga via» (Pg, V 132).

valore religioso e morale per essere trapiantato in un contesto dalla forte allusività erotica.

La conquista del Paradiso di frate Puccio non è altro che l'*escamotage* che consente ai due amanti di godere l'uno dell'altro. La fervente religiosità del marito permette a don Felice di ingegnarsi per trovare «un modo da dovere potere essere con la donna in casa sua senza sospetto» (§II). Già Vittore Branca aveva annotato l'eco di *If*, V: «soli eravamo e senza alcun sospetto» (v. 129); la solitudine e l'assenza di timore sono le due condizioni necessarie perché avvenga l'amplesso⁸, ma a differenza del canto dantesco nella novella viene creata la situazione opportuna attraverso l'ingegno e non per merito del caso. Dunque è proprio grazie all'operosità arguta di don Felice e alla «credula bigotteria»⁹ di frate Puccio che si crea il presupposto per non essere scoperti.

Il *tricolon* «penitenzia», «pentimento» e «perdonò» (§15-6) gioca un ruolo fondamentale nel processo di convincimento a subire l'espiazione, e non può non ricordare certi passi purgatoriali in cui le anime si mostrano grate della benevolenza divina,

sì che, pentendo e perdonando, fora
di vita uscimmo a Dio pacificati,
che del disio di sé veder n'accora.

(Pg, V 55-7)

o in cui il pentimento resta l'unica possibilità di salvezza:

Se lento amore a lui veder vi tira,
o a lui acquistar, questa cornice,
dopo giusto penter, ve ne martira.

(Pg, XVII 130-2)

Frate Puccio accetta la penitenza con coraggio e passione, come un martire che affronta la pena con la consapevolezza di chi sa che vedrà Dio. Non a caso don Felice obbliga lo sfortunato marito a rimanere con gli occhi fissi al cielo (reiterando l'imposizione per tre volte nell'arco di un breve spazio narrativo):

E oltre a questo si conviene avere nella tua propria casa alcun luogo donde tu possi la notte vedere il cielo (§17);
e in questa maniera guardando il cielo sta senza muoverti punto infino a matutino (§17);

⁸ Cfr. *Dec.*, IV 3: «disiderava di poter con lui esser senza sospetto» (§16); «potendola egli senza alcun sospetto a ogni suo piacere avere» (§20).

⁹ M. Baratto, *Realtà e stile nel «Decameron»*, Editori Riuniti, Roma 1996, p. 388.

e riguardando il cielo, sempre aver nella memoria Idio essere stato creatore del cielo e della terra (§18).

Dante stesso, in *Pg*, VIII, afferma che «li occhi miei ghiotti andavan pur al cielo» (v. 85), desiderosi di vedere. Chiaramente «la teologia di don Felice è tutta antifrastica: è una divertita contraffazione, che fa indovinare la bocca aperta e l'aria incantata di frate Puccio»¹⁰. Ad avvalorare ulteriormente il gioco parodico intrapreso da Boccaccio contribuiscono anche i riferimenti numerici, in particolare il tre – sul cui significato divino non serve insistere –, sparsi nel testo (e che riporto in corsivo):

ti converrà dire *trecento paternostri* con *trecento avemarie* a raverenzia della Trinità (§18);
e qui vi udire almeno *tre messe* e dire *cinquanta paternostri* con altrettante avemarie (§19)¹¹.

Frate Puccio è, a tutti gli effetti, un'anima purgatoriale, tanto che le parole rivoltegli da don Felice («E faccendo questo, sì come io feci già, spero che anzi che la fine della penitenzia venga tu sentirai maravigliosa cosa della beatitudine eterna, se con divozion fatta l'avrai», §20) sembrano l'eco di quelle pronunciate da Dante a Marco Lombardo in *Pg*, XVI: «O creatura che ti mondi / per tornare bella a colui che ti fece, / maraviglia udirai, se mi secondi» (vv. 31-3). Se il *peregrinus* rivolge all'anima un invito a seguirlo per offrire alle sue domande risposte che lo stupiranno, nella novella il monaco sposta il suo consiglio su un piano trascendente che verrà rovesciato in seguito: le meraviglie sono quelle del raggiungimento di una beatitudine effettiva, conseguita però “secondando” proprio le parole di don Felice.

Questa condizione di gioia e liberazione, in realtà, sarà concretamente toccata dai due amanti, più che da frate Puccio. A questo gioco di specchi tra un possibile viaggio espiatorio e la concreta conquista del Paradiso, contribuisce il dialogo tra moglie e marito: il penitente interrompe i suoi paternostri per aver sentito la donna dimenarsi (un po' come le anime purgatoriali cessano le loro orazioni per parlare con Dante), ma Isabella gli risponde con motti popolareschi¹² in cui «il sacro e l'osceno convergono in un'unica scena»¹³, introducendo tuttavia il significato già espresso

¹⁰ Ivi, p. 389.

¹¹ Oltre al valore del numero tre si noterà che la somma delle preghiere del penitente sono cento – altro numero dal chiaro significato simbolico.

¹² «Come non sapete voi quello che questo vuol dire? Ora io ve l'ho udito dire mille volte: 'Chi la sera non cena, tutta notte si dimena'» (§27).

¹³ R. Ferreri, *La novella di frate Puccio*, in “Studi sul Boccaccio”, XX, 1991-92, pp. 73-83: 81.

all'inizio dal narratore: la sua arguzia nella risposta, infatti, non è altro che l'emblema del piacere raggiunto e della beatitudine conquistata sulla terra.

Se la novella sembra improntata esclusivamente sul sesso, in realtà v'è qualcosa di più: Boccaccio ci vuole presentare due diverse concezioni del Paradiso, mostrando al lettore quale possa essere la piacevole alternativa alla rigida moralità religiosa. Come nella novella di Lodovico e Beatrice (VII 7) non c'è il timore che il raggiungimento della sazietà corporale possa spiacere a Dio, l'arguzia di Isabella rappresenta l'esplosione della ragione nel momento esatto dell'appagamento sessuale. Questa novella dimostra ulteriormente sia che l'intelletto non è sottomesso al talento, anzi combaciano e si muovono di pari passo, sia che il desiderio carnale occupa un ruolo fondamentale nella costruzione della realtà ed è uno dei principali motori dell'agire umano.

Viceversa, la decima novella della stessa giornata – che gioca sulla necessità di rinchiudere il diavolo nell'*Inferno*¹⁴ – contiene riferimenti agiografici più evidenti. Fin dall'inizio si ha la percezione di trovarsi davanti a un «codice letterario nettamente definito: quello delle leggende trasmesse all'interno del vasto corpus agiografico che va sotto il nome di *Vitae Patrum*»¹⁵. Sebbene però Boccaccio inserisca gli stessi elementi costruttivi delle vite dei santi (l'allontanamento dalla città e la *peregrinatio* del santo nel deserto; l'incontro con il diavolo e la resistenza alla tentazione), tuttavia questi vengono polarizzati in direzione della parodia¹⁶. La protagonista femminile della vicenda è Alibech, «la quale, non essendo cristiana e udendo a molti cristiani che nella città erano molto commendare la cristiana fede e il servire a Dio» (§5), un giorno sceglie di partire per scoprire come fare per mettersi al servizio del Signore. Già nella prima parte della novella Boccaccio pone l'attenzione sul suo «fanciullesco appetito», con cui avverte il lettore del fatto che l'itinerario del personaggio non sarà più caratterizzato dalla ricerca spirituale dei modelli agiografici. Non più la *peregrinatio* di Maria Egiziaca, dunque, verso la santificazione,

¹⁴ Più ampia la bibliografia su questa seconda novella analizzata. Si vedano, in particolare, i seguenti studi: M. Migiel, *Beyond seduction: A reading of the tale of Alibech and Rustico* («Decameron» III, 10), in «Italica», LXXV, 1998, pp. 161-77; M. Picone, *La vergine e l'eremita. Una lettura intertestuale della novella di Alibech* («Decameron» III, 10), in «Vox Românica», LVII, 1998, pp. 85-100.

¹⁵ M. Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, Longo, Ravenna 2008, p. 156.

¹⁶ *Ibid.* Cfr. inoltre: A. Paoella, *I livelli narrativi nella novella di Rustico ed Alibech "romita"* del «Decameron», in «Revue romane», XIII, 1978, pp. 189-205; H. W. Storey, *Parodic structure in «Alibech and Rustico»: Antecedents and traditions*, in «Canadian Journal of Italian Studies», V, 1982, pp. 163-76.

ma un cammino di scoperta del sesso e di «realizzazione della propria carica erotica»¹⁷. Questo appetito di Alibech, infatti, ha una triplice valenza: 1. fame di conoscenza su come servire Dio; 2. digiuno a causa del viaggio; 3. fame sessuale.

Innanzitutto viene saziato il bisogno alimentare, poiché il primo santo uomo che incontra le offre «da mangiare radici d'erbe e pomi salvatichi e datteri e bere acqua» (§8), ma la allontana quasi subito per non cadere nel peccato.

Il secondo tipo di appetito che invece viene sfamato è quello sessuale, poiché Rustico, «uno romito giovane, assai divota persona e buona», cede alla tentazione e si spende per convincere Alibech ad assecondare il suo desiderio. La scelta di chiamare il sesso di Rustico “diavolo” è funzionale allo scopo della narrazione; ma in questa attribuzione è forse possibile leggere la parodia di una descrizione infernale:

e vidi dietro a noi un diavol nero
correndo su per lo scoglio venire.
Ahi quant'elli era ne l'aspetto fero!
e quanto mi parea ne l'atto acerbo,
con l'ali aperte e sovra i piè leggero!
L'omero suo, ch'era aguto e superbo,
cercava un peccator con ambo l'anche,
e quei tenea de' piè ghermito 'l nerbo.

(*If*, XXI 29-36)

Nella novella anche Alibech cerca continuamente di punire il diavolo proprio a causa della sua superbia, che gli fa “drizzare il capo” con aspetto fiero («com'io col mio ninferno ho aiutato a trarre la superbia al tuo diavolo», §29). Allo stesso panorama simbolico, poi, appartengono i riferimenti numerici presenti nel testo: sei sono le volte in cui essi godono l'uno dell'altra («E per fare che questo non avvenisse, da sei volte [...] vel rimisero», §24), proprio come la quantità degli occhi di Satana (*If*, XXXIV 53: «Con sei occhi piangea»), che è il vero protagonista del primo regno ultramondano.

Gli echi dell'*Inferno* dantesco coinvolgono l'atteggiamento di Alibech che, dopo aver scoperto il piacere sessuale, fatica a rinunciarvi perché costantemente inappagata: «Ma ritornatagli poi nel seguente tempo più volte e la giovane ubidente sempre a trargliele si disponesse, avvenne che il giuoco le cominciò a piacere [...]. Per la qual cosa essa spesse volte andava a Rustico e gli dicea: «Padre mio, io son qui venuta per servire a Dio e non per istare oziosa» (§25). E ricorda *If*, I (97-9):

¹⁷ Ivi, p. 164.

e ha natura sì malvagia e ria,
che mai non empie la bramosa voglia,
e dopo 'l pasto ha più fame che pria.

La devozione di Alibech, al contrario, è pura e naturale, e «non solo smaschera l'espeditivo religioso del romito, ma demistifica con un ironico sorriso la superiorità del cosiddetto sesso forte, quando Rustico soccombe alla forza insopprimibile dell'istinto naturale, rappresentata da Alibech»¹⁸.

Quello che Boccaccio dimostra con questa novella è che il servire Dio può essere visto da una diversa angolazione, in questo caso sessuale. Eppure alla fine sembrerebbe quasi essere saziato anche l'ultimo degli appetiti, quello di conoscenza religiosa di Alibech, in grado di sfruttare sapientemente gli insegnamenti di Rustico con il marito Neerbale e continuare a servire il Signore come ha sempre fatto. Il peccato diventa lo strumento e il corpo femminile la fonte del piacere: la carne trionfa ancora una volta.

Più che l'abisso infernale, dunque, è raggiunta anche in questo caso una perfezione paradisiaca terrena, in cui si può leggere l'effettiva parodia dell'angelicità di alcune figure della *Commedia*: come Matelda, volta a purificare le anime pronte per il Paradiso nel Letè o nell'Eunoè (*Pg*, XXXI e XXXIII), che Dante incontra in un *locus amoenus* ricco di meraviglie; Matelda cammina «cantando e scegliendo fior da fiore / ond'era pinta tutta la sua via» (*Pg*, XXVIII 41-2). Alibech, che pure condivide con l'anima alcune caratteristiche fondamentali¹⁹, è totalmente antifrastica rispetto al personaggio purgatoriole, non mira realmente alla purificazione altrui, ma – a ben guardare – al suo personale piacere («tu farai bene che tu col tuo diavolo aiuti a attutare la rabbia al mio ninferno», §29); in più l'ambiente in cui è inserito il pellegrinaggio della giovane è quello del «deserto di Tebaida», simbolo della vita eccezionale cristiana²⁰, e non il luminoso ambiente in cui è inserita Matelda. Ma Alibech è anche un'anti-Piccarda, che per servire Dio si era rifugiata in un convento con lo scopo di mantenere intatta la propria purezza (*Pd*, III). Nel poema il desiderio di perfezione della «vergine sorella» non ci appare meno importante e valido del bisogno di servire Dio attraverso la spasmodica ricerca del piacere carnale di Alibech. Anzi lo stesso Dioneo, alla fine del racconto, consiglia alle giovani donne della brigata di seguire l'esempio della sua protagonista per poter «guadagnar l'anima» e «conquistare la propria *salus*»²¹. Il corpo femminile, comunque, subisce un rovesciamento e un abbassamento ri-

¹⁸ Baratto, *Realtà e stile nel «Decamerone»*, cit., p. 385.

¹⁹ Matelda è descritta come «giovane e bella» (*Pg*, XXVII 100); così Alibech è ricordata da Rustico per la «giovinezza e la bellezza» (§10).

²⁰ Cfr. Alfano, *Scheda introduttiva alla giornata III*, cit., p. 521.

²¹ Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella*, cit., p. 163.

spetto alla *Commedia*, in cui le anime angeliche delle donne sono inscritte in una dimensione onirica e armonica²². Al contrario Alibech è tratteggiata da pennellate di concretezza (evidenziabili soprattutto nei dialoghi con Rustico) che la rendono uno dei personaggi più tangibili e vivi della “commedia umana” decameroniana.

3. La *purificatio* di Ferondo (III 8) e di Tingoccio (VII 10)

Le novelle di questo paragrafo condividono il tema della penitenza purgatoriale, investita dall’ironia boccacciana per il «cambiamento di piano»²³ applicato dall’autore. Se in quella di Ferondo, però, il Purgatorio è una *fictio* realizzata dalla beffa della moglie e dell’amante²⁴, in quella di Tingoccio è un luogo reale.

Fin dall’introduzione di III 8, la narratrice Lauretta premette che si tratta di una narrazione poco credibile: «una verità che ha, troppo più che di quello che ella fu, di menzogna sembianza» (§3). La sonorità del periodo ci rimanda chiaramente a *If*, XVI 124-7, in cui leggiamo:

Sempre a quel ver c’ha faccia di menzogna
de’ l’uom chiuder le labbra fin ch’el puote,
però che sanza colpa fa vergogna;
ma qui tacer nol posso.

La eco lampante è però semplificata da Boccaccio, che non si pone il problema, come invece fa Dante in questi versi, dell’eventuale giudizio negativo dato dalla narrazione di qualcosa che potrebbe non essere creduto²⁵:

²² Pg, XXVIII 37-42: «e là m’apparve, sì com’elli appare / subitamente cosa che disvia / per maraviglia tutto altro pensare, / una donna soletta che si già / e cantando e scegliendo fior da fiore / ond’ era pinta tutta la sua vita»; Pd, III 67-69: «Con quelle altr’ombre pria sorrisse un poco; / da indi mi rispuose tanto lieta, / ch’arder parea d’amor nel primo foco».

²³ V. Branca, C. Degani, *Studi sugli “exempla” e il «Decamerone»*, in “Studi sul Boccaccio”, XIV, 1983-84, pp. 178-208: 203. Ma si veda anche C. Delcorno, *Studi sugli “exempla” e il «Decamerone»: II – Modelli esemplari in tre novelle (I 1, III 8, II 2)*, in “Studi sul Boccaccio”, XV, 1985, pp. 189-214.

²⁴ Cfr. V. Bramanti, *Il “purgatorio” di Ferondo*, in “Studi sul Boccaccio”, VII, 1973, pp. 178-87.

²⁵ Martin Eisner ha ipotizzato che Boccaccio volesse contestare, attraverso la novella, la presa veridicità del poema dantesco (cfr. M. Eisner, *The tale of Ferondo’s Purgatory [III.8]*, in *The «Decameron» third day in perspective. Volume three of the Lectura Boccaccii*, a cura di F. Ciabattoni e P. M. Forni, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2014, pp. 150-69); questa ipotesi è stata smentita da Angelo M. Mangini in un suo recentissimo saggio poiché «l’allusione a *Inferno* XVI su cui la lettura fa perno compare nella cornice ed è riferita da Lauretta alla propria narrazione e non all’affabulazione intradiegetica di Ferondo» (ma si veda A. M. Mangini, *Il purgatorio di Ferondo e quello di Forese. L’intertestualità*

Lauretta, infatti, non prevede nessuna reazione atta provocarle «vergogna» da parte degli ascoltatori/lettori. Ella racconta una novella che, di fatto, si attaglia perfettamente all'obiettivo anelato dalla brigata, fondato sul raggiungimento della *delectatio* e dell'*utilitas*, a prescindere dalla possibile *veritas* della storia, e che si traduce «in una consapevole riflessione critica su aspetti della dimensione purgatoriale di cui la *Commedia* costituisce la più prestigiosa (anche se, certo, non unica) testimonianza letteraria»²⁶.

Argomento di questa narrazione è la beffa architettata da un abate che, per poter giacere con una donna, sfrutta sagacemente la confessione da lei pronunciata²⁷. Il prelato le conferma di avere la giusta medicina per curare la gelosia di Ferondo a patto che la moglie sappia mantenere il segreto; la risposta della donna («Padre mio, di ciò non dubitate, per ciò che io mi lascerei innanzi morire che io cosa dicesse a altrui che voi mi diceste che io non dicesse», §12) gioca con il poliptoto di *If*, XIII («Cred’io ch’ei credette ch’io credesse», v. 25), ma cambiando il verbo su cui modellare il bisticcio linguistico.

L’aspirante amante, da questo momento, farà in modo che «ella, pur essendo effettivamente maritata, si trovi per un periodo a vivere come vedova»²⁸, a patto che lei acconsenta a donargli il suo amore (§21-4). Alla richiesta dell’abate la donna rimane «tutta sbigottita»:

“Oimè, padre mio, che è ciò che voi domandate? Io mi credeva che voi foste un santo: or conviensi egli a’ santi uomini di richieder le donne, che a lor vanno per consiglio, di così fatte cose?”. A cui l’abate disse: “Anima mia bella, non vi maravigliate, ché per questo la santità non diventa minore, per ciò che ella dimora nell’anima e quello che io vi domando è peccato del corpo. Ma che che si sia, tanta forza ha avuto la vostra vaga bellezza, che amore mi costringe a così fare; e dicovi che voi della vostra bellezza più che altra donna gloriar vi potete, pensando che ella piaccia a’ santi, che sono usi di vedere quelle del cielo” (§24-5).

Il discorso del religioso ricorda quello fatto da frate Alberto per convincere la protagonista femminile della novella a lasciarsi andare al piacere

dantesca in «Decamerone» III.8 e la questione dei suffragi, in “Lettere Italiane”, LXIX, 2017, I, pp. 59-82.

²⁶ Mangini, *Il purgatorio di Ferondo e quello di Forese*, cit., p. 65.

²⁷ «Messere, se Idio m’avesse dato marito o non me l’avesse dato, forse mi sarebbe agevole co’ vostri ammaestramenti d’entrare nel camino che ragionato n’avete che mena altri a vita eterna. Ma io, considerato chi è Ferondo e la sua stoltizia, mi posso dir vedova, e pur maritata sono, in quanto, vivendo esso, altro marito aver non posso; e egli, così matto come egli è, senza alcuna cagione è sì fuori d’ogni misura geloso di me, che io per questo altro che in tribulazione e in mala ventura con lui viver non posso» (§8).

²⁸ Alfano, *Scheda introduttiva alla giornata III*, cit., p. 517.

sessuale, ma l'innominato abate introduce un elemento ulteriore, che è quello della separazione del peccato corporale da quello dell'anima.

L'argomentazione dell'aspirante amante riconsidera l'unione di amore e virtù, tema che già era stato affrontato da Dante nella *Commedia* (specificamente in Pg, XVIII). L'assunto boccacciano sembra quindi la parodia dell'idea dantesca che prevede che la virtù mantenga l'amore (impulso istintivo e naturale, non peccaminoso) «nell'ambito della morale cristiana»²⁹. Tale *virtus* è assimilabile al concetto di ragione che si incontra nel canto V dell'*Inferno*, ragione che non deve essere sommessa al «talento» (v. 39) se si vuole fuggire il peccato. Con Dante cade l'assunto della «fatalità dell'amore, cui è vano resistere, enunciato con chiarezza da Guido»³⁰ Cavalcanti già in *Fresca rosa novella* (e fortemente tematizzato in *Donna me prega*)³¹:

E se vi pare oltraggio
ch'ad amarvi sia dato,
non sia da voi blasmato:
ché solo Amor mi sforza,
contra cui non val forza – né misura.

(40-4)

La ragione non viene più eclissata dall'amore, ma si impone come il «requisito necessario e irrinunciabile dell'amore cristiano, vigile controllore, in ogni momento, della volontà che consente o si oppone all'inclinazione dell'animo verso un possibile oggetto amoroso»³². La polemica dantesca si scaglia contro i ciechi che, privi della luce dell'intelletto, non sanno discernere la retta via: il *peregrinus*, infatti, nel canto XVIII del *Purgatorio*, accettata la naturalità del sentimento amoroso, conferma la necessità di una virtù (la ragione) capace di distinguere ciò che è giusto da ciò che è sbagliato e vagliare con attenzione l'oggetto dell'amore:

Però là onde vegna lo 'ntelletto
de le prime notizie, omo non sape,
e de' primi appetibili l'affetto,
che sono in voi si come studio in ape
di far lo mele; e questa prima voglia
merto di lode o di biasmo non cape.

²⁹ E. Malato, *Dante*, Salerno Editrice, Roma 2009, p. 320.

³⁰ Ivi, p. 321.

³¹ Su cui si veda S. Gentili, *La malinconia nel Medioevo: dal «Problema» 30.1 di Aristotele a «Donna me prega» di Cavalcanti al son. 35 di Petrarca*, in “Bollettino di italianistica”, II, 2010, pp. 156-70.

³² Malato, *Dante*, cit., p. 321.

Or perché a questa ogn'altra si raccoglia,
 innata v'è la virtù che consiglia,
 e de l'assenso de' tener la soglia.
 Quest'è 'l principio là onde si piglia
 ragion di meritare in voi, secondo
 che buoni e rei amori accoglie e viglia.

(55-66)

Conosciamo già l'importanza dell'«assenso» (probabile riferimento all'*electio* aristotelica spiegata nell'*Ethica Nicomachea*) nella novella di Ghismonda³³, ma nel *Decameron* amore e virtù non si trovano riconciliati in una visione cristiana – anelata e promossa da Dante – e il desiderio non sottostà a un giudizio equilibrante³⁴. Ma il Certaldese fa un passo in più anche rispetto a Cavalcanti, cui invece sembrerebbe avvicinarsi notevolmente nel momento in cui i due amanti della novella di Ferondo si lasciano andare senza opporre resistenze al desiderio istintuale. In questo racconto, infatti, l'abate, piuttosto che essere schiacciato da una logorante sofferenza, riesce a raggiungere senza alcuna difficoltà l'obiettivo anelato e a goderne. Questo avviene in virtù del fatto che nel *Decameron* l'amore non è annebbiamento della ragione o oscuramento intellettuivo. Boccaccio, quindi, autorizza, attraverso le parole dell'abate, una scissione del piano corporale da quello spirituale; se la bellezza della donna piace anche ai santi, l'atto sessuale non sarà peccato dell'animo ma solo peccato carnale. La santità è salva.

Inoltre «le passioni, leggeva Boccaccio nella ‘sua’ *Ethica*, non sono vizi né virtù, perché non derivano da un nostro proponimento»³⁵: se per Dante l'istinto primigenio era da governare attraverso la «virtù che consiglia», in questo caso vi è una sospensione della condanna e l'affermazione dell'abate non subisce un giudizio, ma rende in modo esaustivo il rovesciamento della moralità dantesca e preannuncia una diversa concezione del rapporto tra *passio* e *virtus*.

Convinta la donna della separazione di questi due fattori portanti del discorso amoroso medievale, l'abate si ingegna per trovare il modo di rimanere solo con lei. Il bersaglio è chiaramente il marito, Ferondo, definito da Giancarlo Alfano come «il carattere più interessante e il vero prota-

³³ Per cui si rimanda al saggio di M. P. Ellero, *Libertà e necessità nel «Decameron»*. *Lisa, Ghismonda e le papere di Filippo Balducci*, in “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, CXCII, 2015, pp. 390-413.

³⁴ Sulle diverse visioni dell'amore in Boccaccio si rimanda a F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 131-5.

³⁵ Ivi, p. 403.

gonista del racconto»³⁶. La presentazione dell'uomo ricorda vagamente quella già citata di frate Puccio (*Dec.*, III 4), poiché viene identificato da Boccaccio per la sua semplicità: «uomo materiale e grosso senza modo» (§5). Sarà questa condizione a determinare la riuscita della beffa da parte dell'abate, che decide di mandare Ferondo in Purgatorio per un breve periodo. Per riuscire in questo intento viene versata una «polvere di maravigliosa virtù» (§31) in un bicchiere, e la soluzione viene fatta bere al malcapitato, «il quale non durò guarì che, lavorando la polvere, a costui venne un sonno subito e fiero nella testa, tale che stando ancora in piè s'adormentò e adormentato cadde» (§32).

Il sonno di Ferondo sembra essere chiaro riflesso di quello di Dante-*agens* alla fine del canto III dell'*Inferno*: «e caddi come l'uom cui sonno piglia» (v. 136). Il *viator* perde conoscenza nel varcare il fiume Acheronte, che rappresenta il limite del regno infernale, e assimila questo svenimento a un «alto sonno» (*If*, IV 1). Il risveglio di Dante è «un risveglio della coscienza del pellegrino alla considerazione del peccato, premessa e condizione necessaria perché egli possa compiere il suo viaggio e giungere alla salvazione»³⁷. Il sonno di Ferondo, invece, viene seguito da un risveglio che lo vede collocato in una dimensione fittizia, durante la quale non vi è un vero e proprio cammino di purificazione. Tuttavia anche egli concluderà la sua esperienza con una sorta di “miglioramento”, abbandonando la sua estrema e coercitiva gelosia nei confronti della moglie.

L'abate, grazie all'aiuto di un monaco bolognese «di cui egli molto si confidava», nasconde Ferondo «in una tomba, nella quale alcun lume non si vedea e che per prigione de' monaci che fallissero era stata fatta» (§35). Il termine per designare il sotterraneo in cui viene rinchiuso lo sventurato marito («tomba») trova un riferimento in *If*, XXXIV («Luogo è là giù da Belzebù remoto / tanto quanto la tomba si distende», vv. 127-8) dove ha proprio valore di “spazio cavernoso” piuttosto che di “sepolcro”. Infatti la vera caratteristica del Purgatorio decameroniano è quella di un luogo buio e oscuro, al contrario dello stesso regno dantesco che è invaso, durante il giorno, dalla luce del sole. Pertanto, più che richiamare una qualsiasi condizione atmosferica della seconda cantica, la descrizione boccacciana sembra l'eco di *If*, V 28: «Io venni in loco d'ogne luce muto». Eccetto questi radi riferimenti, le descrizioni fisiche del luogo, nella novella, sono scarse: il Purgatorio viene costruito concretamente dalla conversazione tra il monaco bolognese e l'uomo stesso. La parodia, sebbene artificio serissimo, non può non suscitare un sorriso consapevole nel lettore che legge in filigrana il ribaltamento di un mondo perfettamente costruito da Dante

³⁶ Alfano, *Scheda introduttiva alla giornata III*, cit., p. 517.

³⁷ Malato, *Dante*, cit., p. 310.

e qui privato delle sue caratteristiche più trascendenti. Fin da subito Ferondo porge al suo carceriere domande cariche di dubbio: «“O mangiano i morti?”. Disse il monaco: “Sì, e questo che io ti reco è ciò che la donna che fu tua mandò stamane alla chiesa a far dir messe per l’anima tua, il che Domenedio vuole che qui rappresentato ti sia”» (§43-4).

La pronta risposta del monaco è sia una beffa ai danni di Ferondo che un abbassamento della tradizione: le preghiere e i suffragi dei vivi possono costituire un aiuto concreto per l’anima, facilitandone l’ascesa verso il Paradiso; ricordiamo, per esempio, il discorso di Forese nel girone dei golosi:

Ond’elli a me: Sì tosto m’ha condotto
a ber lo dolce assenso d’i martiri
la Nella mia con suo pianger dirotto.
Con suoi prieghi devoti e con sospiri
tratto m’ha de la costa ove s’aspetta,
e liberato m’ha de li altri giri.

(*Pg*, XXIII, 85-90)

Il ribaltamento di questa situazione canonica e ideale vige nel sollazzo che la donna prende con l’amante (contrario a quello di Nella che mantiene integra la fedeltà verso la memoria del coniuge)³⁸, mentre altri elementi di parodia sono rintracciabili nella facoltà di mangiare concessa alla finta anima di Ferondo. I golosi di questo stesso canto citato, infatti, si fanno santi «in fame e ’n sete» (v. 66), tanto da essere dipinti in uno squallido deperimento (la faccia di Forese è definita «sì torta» dal poeta):

Di bere di mangiar n'accende cura
l'odor ch'esce del pomo e de lo sprazzo
che si distende su per sua verdura.

(67-9)

Al contrario la possibilità del protagonista decameroniano di assecondare la sua «gran voglia» mantiene viva nel lettore la consapevolezza che si tratta di una farsa. La punizione del povero marito, infatti, si basa sulle battiture che gli infligge il monaco e che ricordano piuttosto quegli stessi colpi inferti da Caronte alle anime che si adagiano sulla barca, o dei diavoli che puniscono i dannati:

³⁸ *Pg*, XXIII 88-93: «Con suoi prieghi devoti e con sospiri / tratto m’ha de la costa ove s’aspetta, / e liberato m’ha de li altri giri. / Tanto è a Dio più cara e più diletta / la vedovella mia, che molto amai, / quanto in bene operare è più soletta». Ma sulla ripresa e sul rovesciamento del canto di Forese nella novella si veda il prezioso contributo di Mangini, in cui lo studioso getta un ampio sguardo anche sulla questione dei suffragi: cfr. Mangini, *Il purgatorio di Ferondo e quello di Forese*, cit.

Il monaco bolognese [...] entrato dentro con una voce orribile, con certe verghe in mano, presolo, gli diede una gran battitura. (§38)

Ma poi che mangiato ebbe, il monaco da capo il riprese e con quelle medesime verghe gli diede una gran battitura. (§46)

Caron dimonio, con occhi di bragia,
loro accennando, tutte le raccoglie;
batte col remo qualunque s'adagia.

(*If*, III 109-11)

Di qua, di là, su per lo sasso tetro
Vidi demon cornuti con gran ferze,
che li battien crudelmente di retro.

(*If*, XVIII 34-6)

Le percosse sono la giusta pena scelta da Dio per punire l'eccessiva gelosia di Ferondo, il quale si rammarica di essere stato un marito poco fiducioso nei confronti di una moglie «più melata che 'l confetto» (§51):

Disse il monaco: “Di questo ti dovevi tu avvedere mentre eri di là e ammendarente; e se egli avvien che tu mai vi torni, fa che tu abbi sì a mente quello che io ti fo ora, che tu non sii mai più geloso”. Disse Ferondo: “O ritornavi mai chi muore?”. Disse il monaco: “Sì, chi Dio vuole”. (§52-4)

La conversazione tra il carceriere e il penitente «raggiunge, sul piano dello stile comico, effetti più estesi e divertiti»³⁹, ed è il rovesciamento della condizione delle anime dell'aldilà: i defunti, infatti, sanno che solo nel giorno del Giudizio l'anima potrà ricongiungersi al corpo. La credulità estrema di Ferondo qui viene sfruttata per inculcargli l'idea di un possibile ritorno nel mondo dei vivi: la parodia tocca il suo apice massimo e si gioca sulla concessione di un permesso che era stato dato a Enea, Paolo e, infine, Dante, e che nella novella spetta a un uomo sempliciotto e credulone. La straordinarietà del viaggio dantesco viene accordata a una figura opposta rispetto a quelle menzionate. Se Dante nel canto II dell'*Inferno* esprime i suoi dubbi sul viaggio che dovrà compiere e si paragona a chi ha compiuto quello stesso itinerario per un bene superiore (Enea per l'impero e san Paolo per la fede), Ferondo al contrario non si pone alcun quesito in merito e, accettata senza riserve la risposta del monaco a causa di quella che Mario Baratto definisce «opacità mentale»⁴⁰, spera soltanto di poter tornare nel mondo dei vivi. A una tale figura, nel *Decameron*, è affidato un compito di redenzione.

³⁹ Baratto, *Realtà e stile nel «Decameron»*, cit., p. 305.

⁴⁰ *Ibid.*

Il formulario dantesco viene riproposto anche in seguito, come nel «chi sè tu» (§57) che ricorda la domanda che spesso le anime muovono a Dante stesso⁴. Ma anche questi elementi sono spinti nella direzione della caricatura.

La conclusione della novella vede la resurrezione di Ferondo dopo dieci mesi di reclusione nel finto Purgatorio e la reazione dei vivi al suo ritorno ricorda quella delle anime quando si accorgono che Dante è vivo e corporeo nell'aldilà: «Ma poi che la gente alquanto si fu rassicurata con lui e videro che egli era vivo, domandandolo di molte cose, quasi savio ritornato, a tutti rispondeva e diceva loro novelle dell'anime de' parenti loro e faceva da se medesimo le più belle favole del mondo de' fatti del Purgatorio» (§74). L'ipotesi di possibili richiami al viaggio dantesco non è da escludere nemmeno in questo punto, in cui parrebbe che la parodia abbia lo scopo di rovesciare la fonte in maniera beffarda. Le domande della gente sembrano rievocare l'immagine delle anime che si accalcano attorno a Dante per porgere quesiti sulla sua condizione, sul viaggio e sui vivi, e che gli domandano di fare da tramite con i parenti ancora nel mondo. In questo caso, però, gli elementi trascendenti della *Commedia* sono abbandonati in virtù di una *fictio* che investe Ferondo del ruolo di profeta di ritorno dal regno dei morti.

Si potrebbe leggere, in questi rimandi, la presa di distanza che Boccaccio crea con il suo modello, sempre presente ma svincolato dalla portata morale e filosofica di cui si era fatto carico. L'unica *purificatio* è quella che vede annichilita la gelosia di Ferondo, ma è una redenzione funzionale allo scopo della novella: permettere alla moglie di potersi incontrare senza timore con l'amante. Questa frattura con Dante emerge anche nell'ultima parte del racconto di Lauretta, quando la narratrice definisce “onesto” il comportamento della moglie di Ferondo che, ogni volta che ne ha l'occasione, giace con il santo abate: «di che la donna contenta, onestamente, come soleva, con lui si visse» (§76). L'avverbio ha un valore ironico ed eufemistico, e ribalta quello che è, nella tradizione stilnovistica e dantesca, il comportamento della donna angelicata (ricordiamo che Beatrice è «gentile» e «onesta»); quasi che Boccaccio volesse fare l'occhiolino al lettore, che conosce la verità sia sul comportamento della donna – per nulla onesto –, sia sulla morte di Ferondo, *escamotage* ideato dall'abate per poter godere “senza sospetto” della donna amata.

Più breve ma non per questo meno efficace è la decima novella della VII giornata, in cui viene ripreso il tema dell'espiazione dei peccati e della descrizione del regno ultramondano. I protagonisti sono due senesi,

⁴ Cfr.: «Chi sè tu» (*If*, VIII 33); «ma tu chi sè» (*If*, VIII 35; XXVIII 43; XXIX 93; *Pg*, XIII 130); «Or tu chi sè» (*If*, XXXII 88; *Pg*, XVI 25; *Pd*, XIX 79).

Tingoccio e Meuccio, innamorati entrambi della stessa donna. Dopo la morte del primo questi appare all'amico, in seguito a una promessa fatta, e gli rivela in che condizione dimora nell'aldilà. Il tema trattato si attaglia perfettamente alla serie di racconti di visite per richieste e ammonimenti che i defunti fanno ai vivi, circolanti al tempo del nostro autore, ma deformati qui attraverso la parodia⁴². Di fatto i personaggi appartengono alla variegata schiera di sciocchi e creduloni decameroniani, esaltati nella loro stoltezza proprio dall'antitesi con i riferimenti alla *Commedia*. La «gloria» e la «miseria»⁴³ cui vanno incontro le anime «secondo li loro meriti» (§9), non è solo la riproposta semplificata del messaggio dantesco, ripresentato qui secondo la divisione in santità e peccato, virtù e vizio, ma è anche il richiamo a tutta una tradizione medievale di testi e credenze legate al destino dell'anima dopo la morte⁴⁴. Da questo nasce il bisogno di sapere cosa aspetta l'uomo nell'altro mondo: «disiderando di saper certa novella» (§9), nella cui frase Branca ha letto il riferimento al discorso di Tommaso d'Aquino in *Pd*, X 111: «La giù ne gola di saper novella»⁴⁵ (ma in cui è evidente anche la filigrana di *If*, V 52-3: «la prima di color di cui novelle / tu vuò sapere», rispecchiando il comune desiderio di conoscenza della materia ultramondana).

Come rileva Baratto, la scena dell'apparizione di Tingoccio a Meuccio manca di elementi paurosi e spettrali: «nella sua illogica semplicità, vale soltanto come proiezione di una lunga consuetudine di vita e insieme di un assurdo desiderio, e perciò si dispone senza forzature nella linea caricaturale del racconto»⁴⁶: «E trapassato il terzo di appresso, che forse prima non avea potuto, se ne venne, secondo la promession fatta, una notte nella camera di Meuccio e lui, il quale forte dormiva, chiamò» (§16). Il riferimento numerico non è casuale: è possibile leggervi

⁴² Per un riferimento più completo sull'importanza assunta dal Purgatorio nelle credenze medievali si rimanda al brillante saggio di Le Goff in cui lo studioso delinea anche le tappe fondamentali del percorso purgatoriole delle anime nella tradizione e il loro rapporto con il mondo dei vivi. Cfr. J. Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, Einaudi, Torino 2014, pp. 327 ss.

⁴³ Branca individua in questo punto un riferimento a *If*, XXX 61: «[...] la miseria del maestro Adamo». Ma è possibile leggervi anche l'eco delle miserie di Francesca («[...] ricordarsi del tempo felice ne le miserie», *If*, V 123).

⁴⁴ Godette di larga fortuna non solo la virgiliana discesa di Enea nell'Averno (*Eneide*, VI 237-316), ma anche il ciceroniano *Somnium Scipionis*, la *Visio Sancti Pauli*, il *Purgatorio di San Patrizio*, la *Visio Tungdali* e la *Navigatio Sancti Brandani* – per citare i più noti (cfr. P. Villari, *Antiche leggende e tradizioni che illustrano la «Divina Commedia»*, Forni, Bologna 1979; A. Morgan, *Dante e l'aldilà medievale*, Salerno Editrice, Roma 2012).

⁴⁵ V. Branca, *Note a G. Boccaccio, Decameron*, vol. II, a cura di V. Branca, Einaudi, Torino 1980, p. 878.

⁴⁶ Baratto, *Realtà e stile nel «Decameron»*, cit., p. 392.

il richiamo ai tre giorni di attesa prima della resurrezione di Cristo⁴⁷. La novità straordinaria di Boccaccio è evidenziabile nell'ipotesi di un impegno di Tingoccio, cosa che fa cadere la sacralità della situazione e inserisce una battuta ironica che viene esaltata ulteriormente dalla conversazione tra i due amici: «Meuccio destatosi disse: "Qual sè tu?" [...]. Alquanto si spaventò Meuccio veggendolo, ma pure rassicurato disse: "Tu sie il ben venuto, fratel mio!", e poi il domandò se egli era perduto» (§17-9).

Lo spavento del vivo non può non ricordare la stessa preoccupazione di Dante quando vede per la prima volta Virgilio e al quale domanda misericordia: «“Miserere di me”, gridai a lui, / “qual che tu sii, od ombra od omo certo!”» (*If*, I 65-6), mentre l'aggettivo «perduto» fa riferimento alla condizione delle anime dannate:

perdute genti (*If*, III 3);
 semo perduti (*If*, IV 41);
 ov'eran due perduti (*If*, XXV 72);
 là dove vedi son perduto (*If*, XXVII 128).

La risposta di Tingoccio («Perdute son le cose che non si ritruovano», §20), sarà poi ripresa anche nelle *Esposizioni*, XV 24: «E qui, notoriamente, dice mi smarri', non dice mi perde', per darne a sentire che le cose perdute non si ritruovan mai, ma le smarrite sì». L'anima non è dannata nel «fuoco pennace di Ninferno», ma si trova comunque in «gravissime pene e angosciose molto» (§21-2), per le quali domanda a Meuccio di far dire per lui «delle messe e delle orazioni e fare delle limosine, per ciò che queste cose molto giovavano a quei di là» (§23). L'importanza dei suffragi dei vivi per il bene delle anime era stata esaltata anche da Dante nella conversazione con Manfredi:

se tal decreto
 più corto per buon prieghi non diventa.
 Vedi oggimai se tu mi puoi far lieto,
 revelando a la mia buona Costanza
 come m'hai visto, e anco esto divieto;
 ché qui per quei di là molto s'avanza.

(*Pg*, III 140-5)

Come osserva Bettinzoli, «il tema è quello impegnativo e solenne del vin-

⁴⁷ Cfr. ad esempio quanto scrive Paolo (1 Cor 15, 3-4): «Tradidi enim vobis in primis, quod et accepi, quoniam Christus mortuus est pro peccatis nostris secundum Scripturas et quia sepultus est et quia suscitatus est tertia die secundum Scripturas et quia visus est Cephae et post haec Duodecim».

colo che unisce i vivi e i morti, oltre la barriera stessa inesorabile della fine che incombe su ogni umana vicenda»⁴⁸.

Tingoccio, nel suo Purgatorio, non incontra le figure angeliche che conosciamo nella *Commedia* (il «celestial nocchiero» di *Pg*, II, e il «portier» di *Pg*, IX), ma fa riferimento, piuttosto, all'immagine di un Minosse che ha perso la forza della descrizione dantesca per essere dipinto come un personaggio «anonimo e bonario»⁴⁹:

come io giunsi di là, sì fu uno il qual pareva che tutti i miei peccati sapesse a mente, il quale mi comandò che io andassi in quel luogo nel quale io piansi in grandissima pena le colpe mie. (§25)

E quel conoscitor de le peccata
vede qual loco d'inferno è da essa;
cignesi con la coda tante volte
quantunque gradi vuol che giù sia messa.

(*If*, V 9-12)

L'anima è costretta a patire una pena terribile: «in un gran fuoco e molto ardente, tutto di paura tremava» (§25). La sua espiazione ricorda, più che le punizioni descritte nel *Purgatorio*, i castighi di alcuni canti dell'*Inferno*; in particolare possibile è il riferimento a *If*, XVII: «però ch'í vidi fuochi e senti' pianti; ond'io tremando tutto mi raccoscio» (vv. 122-3), in cui a tremare è Dante stesso alla vista delle orribili pene inferte ai peccatori. Il reale motivo della purgazione di Tingoccio è sconosciuto, e la conclusione serve solo a dissipare la preoccupazione di Meuccio, il quale, grazie alle rassicurazioni dell'amico, può giacere con la comare senza temere di finire in Purgatorio («per che, lasciata andar la sua ignoranza, in ciò per innanzi divenne savio», §30)⁵⁰.

L'aldilà dantesco viene riproposto anche in questo caso privato di qualsiasi rilevanza teologica e morale, assumendo una «deformazione caricaturale, appena afferrabile ma essenziale nella sua malizia polemica»⁵¹ e nella provocazione antireligiosa. Lo «scorciò d'oltretomba» nella novella è decisamente arricchito da elementi ironici, ma non si tratta di una esclusiva polemica ai danni della *Commedia*, quanto piut-

⁴⁸ Bettinzoli, *Occasioni dantesche nel «Decameron»*, cit., p. 84.

⁴⁹ Id., *Per una definizione delle presenze dantesche nel «Decameron». II*, cit., p. 228.

⁵⁰ La novella è stata brevemente commentata da Enrico Fenzi. Nella sua analisi sul riso nel *Decameron*, lo studioso afferma che «tutto il meccanismo del sogno altro non è che la [...] proiezione dei desideri di Meuccio il quale, ora che l'amico non c'è più, vuol godersi a sua volta la comare e vorrebbe però esserne da lui autorizzato» (cfr. E. Fenzi, *Ridere e lietamente morire. Un'interpretazione del «Decameron»*, in “Per Leggere”, XII, 2007, pp. 121-50: 140).

⁵¹ Baratto, *Realtà e stile nel «Decameron»*, cit., p. 391.

tosto di un abbassamento e di un rovesciamento dell'intero «apparato delle rappresentazioni purgatoriali, e in generale oltremondane»⁵². Gli *exempla* circolanti al tempo di Boccaccio, infatti, erano sempre seri ed edificanti dal punto di vista morale, con un significato soprannaturale ben preciso. Nelle novelle del *Decameron*, invece, «domina il senso terreno e concreto delle cose, nonostante la dimensione di morte»⁵³. L'apparato ultramondano viene utilizzato, quindi, per scopi terreni: come nella novella di Ferondo è sfruttato per «facilitare le “amoroze voglie” dell’abate» e per «insegnamenti pratici» che renderanno il personaggio un marito migliore⁵⁴, così in questa novella l'intero resoconto della pena è usato per svincolare la fornicazione con la comare dall'ambito peccaminoso, rendendolo atto lecito e privo di conseguenze sul futuro dell'anima.

4. L'inferno di Nastagio (V 8)

Al centro della novella di Nastagio degli Onesti si trova il *topos* della caccia infernale. Questa tematica ha avuto larga fortuna nella letteratura occidentale, consacrata, per esempio, da Elinando, Cesario di Heisterbach, Vincenzo di Beauvais e Jacopo Passavanti; ma alla costruzione specifica di questa novella contribuirono molti testi, tra cui sicuramente il *De Amore* di Andrea Cappellano e la *Commedia* di Dante⁵⁵.

Quest'ultima, nello specifico, è presente in maniera preponderante, arrivando a imporsi non solo con immagini forti nel momento di più alto *pathos* della vicenda, ma anche all'inizio nelle parole di Filomena: «Ammobili donne, come in noi è la pietà commendata, così ancora in noi è dalla divina giustizia rigidamente la crudeltà vendicata» (§3). Se Branca cita come fonti alcuni versi tratti da *Purgatorio* (XX 95; XXXIII 36) e *Paradiso*

⁵² Ivi, pp. 228-9.

⁵³ Branca, Degani, *Studi sugli “exempla” e il «Decameron»*, cit., p. 205.

⁵⁴ Ivi, p. 206.

⁵⁵ Come ha sottolineato V. Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul «Decameron»*, Sansoni, Firenze 1990⁷, p. 180. Ma la bibliografia sulla novella è ampissima. Si rimanda specificamente ai seguenti testi: N. Scivoletto, *Fonti latine e trovatoriche di una novella del Boccaccio*, in *Romania: scritti offerti a Francesco Piccolo nel suo LXX compleanno*, Armanni, Napoli 1962, pp. 499-513; C. Segre, *La novella di Nastagio degli Onesti (Dec. V.8): i due tempi della visione*, in Id., *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Einaudi, Torino 1979, pp. 87-96; A. Baldi, *La retorica dell'exemplum nella novella di Nastagio*, in “*Italian Quarterly*”, CXXIII-IV, 1995, pp. 17-28; B. Guthmüller, *Inferno cristiano e mitologia di Amore nella novella di Nastagio degli Onesti (Dec. V.8)*, in “*Rassegna europea di letteratura italiana*”, XXV, 2005, pp. 9-22.

(VI 92)⁵⁶, ponendo l'accento sul valore della vendetta di Dio, vi sono anche altri possibili richiami:

quelli che muoion ne l'ira di Dio [...] / che la giustizia divina li sprona (*If*, III 122-5);

la divina vendetta li martelli (*If*, XI 90);
la divina giustizia di qua punge (*If*, XII 133).

Attilio Bettinzoli aggiunge anche il possibile riferimento a *If*, V 22-4⁵⁷:

Non impedir lo suo fatale andare:
vuolsi così colà dove si puote
ciò che si vuole, e più non dimandare.

La narratrice, dunque, accetta l'idea dell'ineluttabilità del giudizio di Dio, da cui non si può scampare e la cui vendetta è destinata a ricadere sul peccatore.

Fatta questa premessa Filomena introduce l'argomento della novella ponendo particolare accento sulla ritrosia della giovane amata che, quanto più Nastagio cercava di conquistare con opere magnificenti, tanto più diventava «cruda e dura e selvatica» (§6). In questo incalzare di aggettivi è facilmente riscontrabile non solo la reiterazione già presente in *If*, I 5 («esta selva selvaggia e aspra e forte»), ma soprattutto la sequenza presente in *Così nel mio parlar voglio esser aspro*: «maggior durezza e più natura cruda» (v. 4).

Il rifiuto della donna si traduce in una reazione opposta, dato che «più la speranza manca» (§8)⁵⁸, tanto più cresce l'amore di Nastagio – amore dal quale non riesce a fuggire neanche allontanandosi dalla città. La pineta di Chiassi in cui il protagonista si rifugia è specchio terreno del luogo descritto in *Pg*, XXVIII, quando Dante si trova nella foresta del Paradiso terrestre:

tal qual di ramo in ramo si raccoglie
per la pineta in su 'l lito di Chiassi,
quand'Eolo scilocco fuori discioglie.
(19-21)

Attraverso un toponimo Boccaccio rievoca tutta la suggestione paesistica descritta dal poeta nella *Commedia*, quella «divina foresta spessa

⁵⁶ Branca, *Note al «Decameron»*, cit., p. 671.

⁵⁷ Cfr. Bettinzoli, *Per una definizione delle presenze dantesche nel «Decameron»*, I, cit.

⁵⁸ L'assenza di speranza è una tipica condizione dei dannati, sottolineata da Dante anche nel monito sulla porta della città di Dite: «Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate» (*If*, III 9).

e viva» (v. 2) che è sintesi eccellente del *locus amoenus*, già celebrato ampiamente nella cornice del *Decameron* e qui riproposto attraverso pochi elementi sparpagliati nel testo; come quel «piede innanzi piè», in cui è possibile leggere il riferimento a Pg, XXVIII 22-3 («Già m'avean trasportato i lenti passi / dentro a la selva antica [...]»), ma che è più precisamente il calco fedele del «piede innanzi piede» del v. 54. L'evocazione ricorda inevitabilmente la leggerezza e la perfezione dell'incontro di Dante con Matelda, sebbene l'armonia del luogo in cui Nastagio si perde serva a creare una forte antitesi e incrinatura con la drammaticità della vicenda che segue poco dopo e che trasforma il *locus amoenus* in un *locus horridus*:

E essendo già passata presso che la quinta ora del giorno e esso bene un mezzo miglio per la pigneta entrato, non ricordandosi di mangiare né d'altra cosa, subitamente gli parve udire un grandissimo pianto e guai altissimi messi da una donna; per che, rotto il suo dolce pensiero, alzò il capo per veder che fosse e maravigliossi nella pigneta veggendosi. E oltre a ciò, davanti guardandosi, vide venire per un boschetto assai folto d'albuscelli e di pruni, correndo verso il luogo dove egli era, una bellissima giovane ignuda, scapigliata e tutta graffiata dalle frasche e da' pruni, piagnendo e gridando forte mercé; e oltre a questo le vide ai fianchi due grandi e fieri mastini, li quali duramente appresso correndole spesse volte crudelmente dove la giugnevano la mordevano; e dietro a lei vide venire sopra un corsier nero un cavalier bruno, forte nel viso crucciato, con uno stocco in mano, lei di morte con parole spaventevoli e villane minacciando. (§14-6)

L'apparizione «squarcia, improvvisa e violenta, la solitudine silente della foresta»⁵⁹. L'uomo alle calcagna della donna è Guido degli Anastagi, «e un giorno fu innamorato di colei che va straziando»⁶⁰.

Per comprendere del tutto l'ispirazione dantesca del testo è necessario aprire una parentesi e menzionare il canto XIV del *Purgatorio*, in cui Guido del Duca sintetizza «la grande fioritura degli ideali cavallereschi in terra di Romagna»⁶¹ attraverso «le donne e' cavalier, gli affanni e gli agi / che ne invogliava amore e cortesia» (vv. 109-10), prendendo come esempi «la casa Traversara e gli Anastagi» (v. 107), entrambe estinte. La donna amata da Nastagio appartiene alla prima delle famiglie citate da Dante nel canto; ma è anche importante rilevare che il nome del protagonista, Nastagio, sembra essere ricavato dall'altra casa: gli Anastagi, appunto. Per far rientrare tutto all'interno di un disegno organico che ha come ispirazione principale proprio questi versi della *Commedia*, Boccaccio ha attribuito al personaggio un cognome che rimanda alla nobile famiglia di Guido del Duca: quella degli Onesti. I rimandi interni della novella sono completi quando appare

⁵⁹ Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul «Decameron»*, cit., p. 181.

⁶⁰ Bettinzoli, *Occasioni dantesche nel «Decameron»*, cit., p. 78.

⁶¹ Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella*, cit., p. 239.

finalmente il cavaliere inseguitore, il quale si presenta come Guido (che riprende il nome dell'anima che dialoga con Dante) degli Anastagi (e qui è ripetuto fedelmente il cognome che abbiamo visto nel canto)⁶².

Chiusa la parentesi, nel brano citato i riferimenti a diverse zone della *Commedia* sono evidenti, a partire dal pianto della donna che ricorda inevitabilmente il primo incontro di Dante con la sofferenza dell'*Inferno*: «Quivi sospiri, panti ed alti guai» (*If*, III 22), mentre la parte centrale del testo è la riproposta di una analoga scena descritta dal poeta in *If*, XIII alla quale veniamo introdotti già dal riferimento al pruno («folto d'albuscelli e di pruni») che, nel canto, indica Pier delle Vigne («gran pruno», v. 32), il suicida con cui dialoga Dante; è ipotizzabile che il riferimento si leghi al destino dei due personaggi con cui si interfacciano i protagonisti (*Dante-agens* e *Nastagio*), entrambi suicidi e verso i quali si è portati a provare «tanta pietà» (v. 84)⁶³. Quando l'inquietante spettacolo finalmente si apre davanti agli occhi di *Nastagio*, il lettore, soprattutto per lo stupore, è portato a sovrapporre al testo boccacciano quello dantesco. Così come Dante e Virgilio sono sorpresi dalla presenza-voce di Pier delle Vigne (*If*, XIII 109-11), anche *Nastagio*, ripresosi dall'assorto incantamento, viene colto alla sprovvista dalle grida della donna, la cui corsa reitera le modalità della morte di Lano da Siena:

Ed ecco due da la sinistra costa
nudi e graffiati, fuggendo sì forte
che de la selva rompèno ogni rosta.
Quel dinanzi: “Or accorri, accorri, morte!”
E l'altro, cui pareva tardar troppo,
gridava: “Lano, sì non furo accorte
le gambe tue a le giostre del Toppo!”
E poi che forse li fallia la lena,
di sé e d'un cespuglio fece un groppo.
Di retro 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;
poi sen portar quelle membra dolenti.

(115-29)

Come ha sottolineato Branca – proponendo la lettura del passo sulla base di questo fondamentale riferimento – l'intero brano ha colorazioni alluci-

⁶² Ivi, pp. 239-40.

⁶³ Nella novella leggiamo: «avendo queste cose vedute gran pezza stette tra pietoso e pauroso» (§32).

nanti e fiabesche di cui Boccaccio ha tenuto conto per costruire una scena in cui il suicida e l'amata sono uniti in un perfetto contrappasso⁶⁴. Luigi Russo paragona questo episodio a quello di Paolo e Francesca: «questi, che mai da me non fia diviso, dice Francesca. Orbene anche questi due amanti, come Ugolino e l'arcivescovo Ruggeri, sono uniti l'uno all'altro, e l'uno a l'altro sono lo strumento della reciproca vendetta voluta da Dio»⁶⁵. La storia di Guido degli Anastagi è un *exemplum* per il protagonista della novella, al quale era sì venuto in mente il pensiero del suicidio a causa del persistente rifiuto dell'amata, ma che per lei si era anche avvicinato alla prodigalità («spendere smisuratamente», §9) condannata da Dante proprio nella scena della caccia (i due peccatori che fuggono dalle cagne infernali sono proprio due scialacquatori).

Una interpretazione di possibili echi danteschi nel testo passa anche attraverso quelle parole «villane» che il cavaliere rivolge alla donna. Se all'inizio Nastagio si scaglia contro di lui credendo che l'offesa sia ingiusta, poco dopo sarà costretto a ricredersi poiché la legge del contrappasso qui descritta prevede proprio la figurazione di un rapporto rovesciato: alle parole e ai gesti d'amore si sostituiscono minacce e villanie, che pertengono a quella «divina giustizia» ribadita poco dopo dallo stesso cavaliere (§27). E allora in questo caso la reminiscenza potrebbe essere l'atteggiamento di Dante nei confronti di frate Alberigo che non merita alcuna gentilezza da parte del suo interlocutore proprio in virtù della giustizia di Dio: «e cortesia fu in lui esser villano» (*If*, XXXIII 150)⁶⁶.

Oltre alle riprese dantesche già evidenziate, vi sono altre fonti che Boccaccio aveva sicuramente presenti nell'invenzione della novella, dal *De Amore* di Capellano allo *Specchio di vera penitenza* di Jacopo Passa-

⁶⁴ Branca, *Note al «Decameron»*, cit., p. 674.

⁶⁵ L. Russo, *Lettture critiche del «Decameron»*, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 175.

⁶⁶ A frate Alberigo, che quando Dante compie il viaggio è ancora vivo ma già condannato all'Inferno, è riservato un posto nella Tolomea, dove sono puniti i traditori dei parenti. Assieme al figlio Ugolino e al nipote Francesco uccide il cugino Alberghetto e il padre Manfredo durante un banchetto; la convivialità del peccatore durante la cena è sporcata dal sangue degli ospiti: colui che non ha usato cortesia nei confronti degli altri, non può riceverne dal *viator*. L'Ottimo, infatti, afferma che «gratitudine fue a llui ad esser ver lui villano et non observare la promessa a colui che non la servoe agl'altri»; Francesco da Buti, nel suo commento, aggiunge: «E cortesia fu in lui esser villano; questo si intende che il non far cortesia a frate Alberigo fu cortesia: impero che non si dee fare villania al maggiore, per fare cortesia al minore che non la merita; aprir li occhi a colui era secondo la finzione di Dante fare contro alla giustizia di Dio, la qual cosa sarebbe stato grande villania, e però non farlo fu cortesia: ancora mondanamente si può dire che cortesia è non fare cortesia al villano che non la merita»; si rimanda a tal proposito al saggio di M. Fiorilla, «Et descendat in Infernum viventes»: *Inf. XXXIII, 109-57 e il Salmo 54*, in «L'Alighieri», XXVII, 2006, pp. 133-9.

vanti⁶⁷; se in questo secondo testo è condannato il cedimento della donna alle pulsioni sessuali, nel *De Amore* la colpa sta invece nel non essersi concessa all'amante, proprio come accade nella novella analizzata (in cui l'uomo arriva addirittura al suicidio). Inoltre nella maggior parte dei testi precedenti la punizione è quasi sempre transitoria, mentre nella novella risulta esserci un contrasto tra quel «dannata alle pene del Ninferno» (§22) e la temporalità della pena sostenuta dal cavaliere: «in questa guisa tanti anni seguirà quanti mesi ella fu contro a me crudele» (§26). L'idea della collocazione all'Inferno delle due anime potrebbe essere un ulteriore riferimento della ripresa fedele delle immagini della *Commedia* sopraccitate, mentre la contraddizione successiva sarebbe il lascito delle altre fonti in cui la caccia era una forma di espiazione purgatoriale⁶⁸. La commistione di questi elementi crea una contraddizione nel testo; tuttavia la presenza di Dante caratterizza in maniera massiccia l'intero arco della vicenda: quando Nastagio ha ascoltato le parole del cavaliere, infatti, si ritrae «tutto timido divenuto e quasi non avendo pelo addosso che arricciato non fosse» (§28), proprio come Dante che, inseguito con Virgilio dai diavoli, «già si sentia tutti arricciar li peli / de la paura» (*If*, XXIII 19-20).

L'auctor, in virtù del tema della giornata, ricollega il ventaglio di peccati citati (il proposito di suicidio e la prodigalità) nell'ambito del discorso amoroso: il sentimento non corrisposto è ciò che determina l'evoluzione della novella e «là dove l'amore non è riuscito a soggiogare un'anima, è giusto che le pene dell'inferno intervengano a fare giustizia»⁶⁹. La penitenza delle due anime, infatti, si ripete ciclicamente in diversi luoghi e, specificamente, ogni venerdì nella pineta di Chiassi. Nastagio sfrutta a suo vantaggio il resoconto del dannato; anche l'inevitabile fine catartica della novella, venata di sfumature ironiche, passa attraverso echi danteschi:

per che già le parea fuggire dinanzi da lui adirato e avere i mastini a' fianchi. E tanta fu la paura che di questo le nacque. (§40-1)

E come l'un pensier de l'altro scoppia,
così nacque di quello un altro poi,
che la prima paura mi fe' doppia.

(*If*, XXIII 10-2)

noi li avem già dietro:
io l'immagino sì, che già li sento.

(*If*, XXIII 23-4)

⁶⁷ Cfr. Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella*, cit., pp. 243-50; Russo, *Lettture critiche del «Decameron»*, cit., pp. 176-8.

⁶⁸ Branca, *Note al «Decameron»*, cit., pp. 670-7.

⁶⁹ Russo, *Lettture critiche del «Decameron»*, cit., p. 182.

Vinta finalmente la ritrosia della donna grazie alla visione infernale, Nastagio può convolare a nozze; la fretta dell'amata di unirsi in matrimonio è dovuta proprio alla paura suscitata dalle forti immagini cui assiste.

È evidente anche in questo caso come l'immaginario ultramondano (e demoniaco in particolare) sia il mezzo utilizzato per raggiungere il proprio obiettivo e creare un gioco di contrapposizioni con il lieto fine della vicenda.

Il legame tra le novelle analizzate e l'aldilà è quindi funzionale allo scopo che si vuole raggiungere in terra. Il messaggio boccacciano, come abbiamo più volte rilevato, viene spogliato degli elementi trascendenti centrali nella *Commedia* e finalizzato alla fruizione del piacere.

Dalla novella di don Felice a quella di Nastagio, dunque, l'aldilà serve per appagare il desiderio: frate Puccio completa il suo *iter salvifico* e Ferondo si depura nel finto Purgatorio, mentre le loro mogli possono sollazzarsi con gli amanti; Rustico utilizza l'immaginario demoniaco per convincere Alibech a servire Dio in un modo che si rivelerà soddisfacente per entrambi; Meuccio si preoccupa solamente di capire se la dannazione dell'amico sia causata dai rapporti carnali con la comare; Nastagio sfrutta la “paradisiaca” pineta, colorata poi da riferimenti infernali, per convincere la donna al matrimonio e non incappare nella stessa fine dell'anima dannata: in questa stessa novella si esortano le donne a decidere «a chi donare il proprio corpo, senza dipendere dalla volubilità della fortuna»⁷⁰. Il rovesciamento dell'archetipo medievale della bellezza femminile presente nell'opera dantesca è la trama comune a tutte le storie: mentre nella *Commedia* la donna è il tramite per aspirare al cielo, nelle novelle, invece, è il secondo elemento della medesima equazione, cioè l'immaginario e le tradizioni ultramondane diventano il mezzo per raggiungere la donna.

L'innovazione di Boccaccio ha portato a guardare alle figure femminili in un modo del tutto nuovo⁷¹: sono private del loro alone angelico e non sono sfruttate dai personaggi per la conquista di uno *status beatifico*; sono piuttosto parte integrante di quel piacere sessuale esaltato più volte nel *Decameron*, fatte di carne (come direbbe Ghismonda) e di conseguenza godenti esse stesse. Esse, sessualmente compartecipi, non sono per questo meno interessanti e complesse⁷², anzi sottolineano e am-

⁷⁰ Cfr. L. Battaglia Ricci, *Le donne del «Decameron»*, in *Dante e Boccaccio: Lectura Dantis Scaligera 2004-2005. In memoria di Vittore Branca*, a cura di E. Sandal, Antenore, Roma-Padova 2006, pp. 167-212: 187.

⁷¹ Ivi, p. 167.

⁷² Ricordiamo per esempio Alatiel (II 7), implicata in vicende di amore e morte e il cui possesso rappresenta per gli uomini la conquista di una assoluta, ma irrazionale, felicità; o Griselda (X 10) che, arroccata nel suo alone di santità, tollera le angherie del bestiale marito.

plificano la rottura con una concezione della donna che sembra ormai superata.

La donna, nell'universo del *Decameron*, non è più «oggetto della enunciazione, ma soggetto», e può controllare i fatti al pari di un uomo, toccando il suo apice di sviluppo con l'approdo «all'attività intellettuale»⁷³ raggiunta attraverso il rovesciamento del piacere, dell'amore *caritas* in amore *eros*.

⁷³ C. Cezalé Bérard, *Filoginia/misoginia*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini, P. M. Forni, Bollati Boringhieri, Torino 1995, pp. 116-41: 138.

