

# «MOLTI E VARI RAGIONAMENTI» L'«ELLISSE NARRATIVA» DI NASTAGIO DEGLI ONESTI (*DECAMERON* V 8)\*

*A Ilaria Tufano e a Mauro Bersani*

## 1. SINOSI DELLA NOVELLA DI NASTAGIO DEGLI ONESTI

Quella di Nastagio degli Onesti (V 8) è una delle novelle più commentate del *Decameron*, e a buon diritto, per l'eccellenza artistica e i notevolissimi motivi d'interesse che presenta. Al contempo è una delle più complesse da vari punti di vista, compreso quello ideologico, come vedremo qua e là e soprattutto nel finale di questo saggio. Prendiamo avvio dalla sinossi del racconto, a partire dal quarto comma, prescindendo momentaneamente dalla rubrica (§ 1), dagli elementi di raccordo alla cornice (§ 2) e dal preambolo della narratrice (§ 3), questi ultimi due notevolmente scarni.<sup>1</sup>

Primo tempo (§§ 4-12):

Nastagio degli Onesti è un giovane ravennate di nobile famiglia, divenuto ricchissimo per aver ereditato il patrimonio di suo padre e d'uno zio. Ama appassionatamente la figlia di Paolo Traversari, una ragazza di straordinaria bellezza, anche più nobile di lui e, sperando d'esserne ricambiato, la corteggia, spendendo molto e organizzando feste sontuose. Il tentativo non ha successo: sembra che tutto ciò che a lui piace, a lei dispiaccia, sicché egli arriva a

\* Questo contributo si basa su una lezione tenuta agli studenti di Filologia romana dell'Università di Torino il 20 aprile 2023, per invito del mio allievo e condirettore di «Carte Romanze», Matteo Milani, al quale esprimo la mia riconoscenza, anche per l'attenta lettura del testo e gli ottimi suggerimenti. Un altro ringraziamento è dovuto agli acuti revisori anonimi, le cui preziose indicazioni ho cercato di far mie nel limite del possibile. A lavoro praticamente ultimato ho avuto notizia dell'ottimo recentissimo articolo di Maurizio Fiorilla (2024), dedicato alle fonti della novella, che sono riuscito a tener presente, sia pure *in extremis*.

<sup>1</sup> Il testo della novella, fermato in personale edizione, si trova nell'Appendice al saggio.

pensare talvolta al suicidio o almeno a concepire per lei un odio profondo. Ma senza risultato, perché l'ama più di prima. Considerando le spese eccessive, gli amici e i parenti gli consigliano di lasciare per qualche tempo la città, affinché la lontananza l'aiuti a dimenticare la ragazza. Nastagio rifiuta più volte, ma alla fine accetta il consiglio. Fa grandi preparativi, come se dovesse recarsi in Francia o in Spagna; invece si ferma un po' fuori di Ravenna, nella campagna di Chiassi, dove però continua a fare la vita consueta, invitando gli amici e dando grandi feste.

### Secondo tempo (§§ 13-31):

Un venerdì ai primi di maggio, per meglio immergersi nel pensiero della fanciulla, ordina alla servitù di lasciarlo solo. S'incammina e, senza accorgersene, s'addentra nella pineta. All'improvviso ode delle grida, vede una giovane donna, bellissima e ignuda, inseguita da due mastini e da un cavaliere armato di spada, che le rivolge parole scortesie. Afferra subito un bastone per difendere la fanciulla. Il cavaliere l'interpella per nome e gli ordina di non intervenire, ma Nastagio non rinuncia al proposito di proteggere la giovane. Il cavaliere allora gli racconta la sua storia: è Guido degli Anastagi ed era innamorato della donna più di quanto Nastagio non lo sia della bella Traversari. La giovane provava piacere a respingerlo, così egli un giorno si uccise. Essa ne fu contenta e non si pentì della sua crudeltà. Perciò ambedue furono condannati all'inferno, e la loro punizione è questa: ella fugge, egli la insegue, la raggiunge, l'uccide con la stessa spada con cui si è dato la morte, getta il cuore e le viscere di lei in pasto ai cani, ma immediatamente dopo la giovane si rialza, e da capo inizia lo spietato e doloroso inseguimento. Ogni venerdì Guido si trova nella pianeta di Chiassi con la *belle dame sans merci*, e ne fa lo strazio che Nastagio potrà vedere; gli altri giorni l'orrida sequenza si ripete in altri luoghi. La punizione divina durerà tanti anni quanti sono stati i mesi in cui la donna lo ha respinto; è inutile, perciò, che Nastagio cerchi d'opporsi alla volontà dell'Onnipotente. In effetti, terminato il suo discorso, il cavaliere raggiunge la giovane, l'uccide e ne dà in pasto le viscere ai cani. Poco dopo la donna si rialza intatta e il cavaliere riprende la caccia.

### Terzo tempo (§§ 32-44):

Nastagio resta a lungo scosso da ciò che ha visto, ma alla fine pensa al modo in cui la visione gli possa tornare utile. Prega gli amici d'un ultimo favore, promettendo che dipoi avrebbe dimenticato la ragazza: per il venerdì seguente devono invitare a pranzo da lui Paolo Traversari, la moglie e la figlia, e tutte le donne di Ravenna che vorranno unirsi a loro. Gli amici acconsentono e il venerdì successivo viene loro imbandito un banchetto sontuoso, proprio nel luogo in cui il cavaliere fa scempio della donna. Giunta ormai la fine del pranzo, si odono le grida, e appare la ragazza inseguita dai cani e dal cavaliere.

I presenti cercano d'intervenire a difesa della fanciulla, ma Guido li ferma e ripete ciò che aveva già detto a Nastagio. Tutti i presenti sono intensamente colpiti, anche perché molti di loro avevano conosciuto la donna ed erano informati dell'infelice amore del cavaliere. Quindi questi l'uccide, come aveva fatto dinanzi a Nastagio, e ne getta le viscere ai cani; poi riparte. I commensali, spaventati, si mettono a commentare il fatto. È terrorizzata anche la giovane Traversari, la quale capisce che la visione riguardava lei più che le altre donne. Perciò, al fine di evitare una condanna simile *post mortem*, mutato subito l'odio in amore, la sera stessa invia da Nastagio una serva a dirgli che è disposta a fare ogni sua volontà. Lui le fa rispondere che intende coronare le sue aspirazioni, prendendola legittimamente in moglie. La ragazza informa i genitori, che ne sono contenti. Le nozze sono celebrate la domenica seguente e i due giovani vivono felici per lunghissimo tempo. La vicenda però ha anche un'altra conseguenza positiva: da quel momento le donne di Ravenna, per timore di fare la stessa fine, diventano più arrendevoli alle richieste degli uomini di quanto non lo fossero prima.

## 2. PRELIMINARI

I temi di riflessione più importanti che la novella sollecita paiono i quattro seguenti:

1. L'identificazione delle fonti.
2. Il rapporto fra l'ideologia dell'epoca e quella dell'autore.
3. Il senso complessivo del racconto e il problema della parodia.
4. Il gusto pittorico e teatrale.

Sono, come spesso (per non dir sempre) accade, linee che s'intrecciano e che si possono trattare separatamente solo facendo qualche violenza al testo. In particolare, mi riferisco ai primi tre *item*. Non ci soffermeremo sulle importantissime fonti pittoriche della novella, quali gli affreschi di Andrea e Nardo Orcagna nella cappella Strozzi di Santa Maria Novella o quelli pisani del *Trionfo della morte* nel Camposanto monumentale; queste, infatti, sono state ottimamente studiate, in particolare da Frugoni (2000). Né accennerò più di tanto alle opere pittoriche che hanno la novella come fonte, per esempio quelle, sommamente importanti, di Sandro Botticelli (tre pannelli conservati al Museo del Prado di Madrid e uno a Firenze); per tutto ciò si ricorra all'eccellente opera di Branca (1999a) e a Vischi (2020).

Accanto a questi temi ci sono per lo meno altre due questioni che vanno tenute in debito conto:

1. La componente retorica.
2. La struttura della novella e la sua partizione.<sup>2</sup>

Molti critici, nella prima parte del secolo scorso, hanno scritto contributi fondamentali all'esegesi della novella, da Letterio di Francia (1907) per quanto riguarda le fonti, ad Angelo Monteverdi (1913) per i rapporti con Iacopo Passavanti, come vedremo subito, a Carlo Grabher (1935) per l'influenza del trattato *De amore* di Andrea Cappellano e così via.

In epoca meno antica, diciamo negli ultimi nove lustri circa, le letture critiche complessive più stimolanti mi paiono quelle di Cesare Segre (1979), di Michelangelo Picone (2008), di Giorgio Bertone (2014) e di Ilaria Tufano (2021); Picone e Tufano, opportunamente e in modo esplicito, riuniscono in un sol capitolo la novella di Nastagio (V 8) con la successiva, quella di Federigo degli Alberighi (V 9);<sup>3</sup> inoltre rammenterò le osservazioni contenute nei libri di Francesco Bruni (1990) e di Renzo Bragantini (2022), dolendomi di non poter citare tutti i contributi rilevanti. Tra i commenti, non nascondo le mie preferenze per due lavori ormai ampiamente datati, ma ancora ricchi di suggestioni critiche: quello di Attilio Momigliano, pubblicato un secolo fa (1924) e l'altro di Luigi Russo, di vent'anni dopo (1944). Ma è fondamentale anche la lettura del commento del massimo esperto di Boccaccio del secolo passato, Vittore Branca (1980), mentre ottimi servizi rende pure l'annotazione più recente di Giancarlo Alfano e Amedeo Quondam su testo di Maurizio Fiorilla (2013).

<sup>2</sup> Sempre rilevante nel *Decameron*; mi permetto di rimandare allo studio delle strutture di I 1 (ser Cepparello) in D'Agostino 2010.

<sup>3</sup> Sull'importanza delle coppie di novelle nella struttura del *Decameron* si veda Forni 1992: 104-9.

### 3. LE FONTI

#### 3.1. *Introduzione*

Per i vari tipi di fonte usati da Boccaccio nel *Decameron* basti il rimando a Di Girolamo e Lee (1995); e per la cautela con la quale la questione va trattata nel *Centonovelle* mi rimetto a Bausi (2019). Nel nostro caso, come rileva Cesare Segre (1979: 87), «per poche novelle del Boccaccio come per quella di Nastagio degli Onesti si possono indicare con tanta precisione le fonti di temi e procedimenti», il che è vero e proprio per questo, aggiungerei, questa facilità ci deve mettere in guardia. Continua Segre, osservando che «punto di partenza è il racconto della “caccia tragica” (mito di origine germanica) nella versione di Elinando [di Froidmont] poi ripresa da Vincenzo di Beauvais<sup>4</sup> e tradotta da Iacopo Passavanti» (*ibid.*). Come rammenta Bruni (1990: 304), «la caccia infernale è un esempio fortunato nella letteratura devota». <sup>5</sup> A questo punto la critica osserva sempre che Passavanti scrisse *Lo specchio di vera penitenza* nel 1354 e dunque verosimilmente dopo il *Decameron*, ma aggiunge che Boccaccio poté ascoltare in anni anteriori le prediche del domenicano (il quale in effetti le riprese nella sua opera), perché le somiglianze verbali parlano a favore d'un contatto piuttosto stretto col testo del Passavanti, come già dimostrato da Angelo Monteverdi (1913: 190-4). Continua Segre (*ibid.*):

L'innamorato che addita all'amante le tragiche conseguenze della superbia e della crudeltà d'una donna ha un precedente nell'ex. XIII della *Disciplina clericalis* (forse con qualche ricordo del racconto di Vertumno nelle *Metamorfosi* ovidiane, XIV 622 ss.). Infine la “moralità” è quella di testi d'ispirazione cortese come il *Lai du trot*, e soprattutto come il *De Amore* di Andrea Cappellano.

A dire il vero l'*exemplum* XIII della *Disciplina clericalis* di Pietro Alfonsi narra d'una donna ben diversa dalla Traversari che ha fatto innamorare Nastagio: si tratta d'una moglie *casta nimium et formosa* che, partito il marito, *caste vivendo et in omnibus prudenter agens remansit*, respingendo le profferte

<sup>4</sup> Se Boccaccio si è servito anche di questa tradizione, l'avrà fatto verosimilmente attraverso Vincenzo di Beauvais e il suo *Speculum historiale*.

<sup>5</sup> Per i rapporti fra *exemplum* e novella boccacciana Bruni rimanda opportunamente a Branca–Degani 1983-1984 e a Delcorno 1985-1986.

d'un giovane innamorato di lei; quando poi tradirà il marito, lo farà, più che per lussuria, per la sua dabbenaggine, restando irretita dagli inganni di una vecchia mezzana; e in ogni caso non è il giovane ad additare «all'amante le tragiche conseguenze della superbia e della crudeltà».<sup>6</sup> Neanche il mito di Vertumno e Pomona (vd. Sinicropi 1988) sembra avere qualcosa a che fare con la novella del *Decameron*: il dio delle mutazioni agricole seduce la dea dei frutti mediante successivi travestimenti, soprattutto camuffandosi da vecchietta che ricorre a lunghi discorsi allusivi.<sup>7</sup> Quanto al *Lai du trot* [in *Lais anonymes* (O'Hara Tobin): 339-46 e, di qui, anche in Meisen 2001: 378-95] il testo francese non offre nulla di più del trattato *De amore* di Andrea Cappellano (cf. *infra*); questo, infatti, è l'argomento del *lai* (Hasenohr-Zink 1964: 909-10):

Le lai du *Trot* est moins le récit d'une aventure [...] qu'une sorte d'*exemplum* destiné à mettre en garde les femmes contre l'orgueil et le refus de l'amour. Son héros rencontre dans la forêt deux groupes d'amoureux à cheval puis un groupe de femmes tristes, mal montées, un groupe d'hommes solitaires également pitoyables et enfin une femme qui lui explique le sens de ce spectacle: les premières femmes ont toujours servi l'Amour; les autres s'y sont refusés.

Giustamente Segre aggiunge che «Boccaccio ha fatto ben più che attuare un'abile *contaminatio*, e abbellire col suo stile materiali preesistenti. Egli ha sistemato in una struttura unitaria, compatta, la *fabula* ricomposta; e attraverso questa struttura ha fatto parlare la propria ideologia con efficace dissimulazione» (*ibi*: 88).

In verità non è impossibile che Boccaccio conoscesse tutti i testi citati, ma, a parte la minima attinenza di Ovidio e di Pietro Alfonsi e l'inutilità del *Lai du trot* quando si conosca il *De amore*,<sup>8</sup> questo mi pare uno dei casi in cui la ricerca delle fonti, a eccezione di due (Passavanti da un lato e Andrea Cappellano dall'altro, con ulteriori mutazioni essenziali

<sup>6</sup> Neppure Picone (2008: 244) crede all'influenza della letteratura orientale. E si veda anche il commento alla *Disciplina clericalis* di Cristiano Leone (2010: 152-4).

<sup>7</sup> Anche in questo caso Picone (2008: 244) non vede relazione tra la novella di Boccaccio e le *Metamorfosi* ovidiane.

<sup>8</sup> Picone (2008: 245) ammette che Boccaccio possa aver usato sia il *De amore* sia il *lai*, ma alla fine si limita ad analizzare l'influenza del trattato latino. Per un'eco, molto circoscritta, del terenziano *Eunuchus* si veda il commento di Branca al § 8 della novella (vd. anche Fiorilla 2024: 104).

da Dante Alighieri, come vedremo), possa condurre a perdere il filo del discorso critico. A ogni buon conto Segre fa notare che

la conoscenza delle fonti non serve soltanto a escludere la fallacia (già fuori uso) di una creazione *ex nihilo*; piuttosto ci induce a vedere il lavoro dell'invenzione come elaborazione di altre precedenti invenzioni, come riaggiustamento e riassetto, come istituzione di nuove prospettive suggerite dal riassetto. L'autore è il demiurgo del gioco delle strutture (*ibid.*).

In Segre parla tanto il filologo quanto lo studioso strutturalista e il semiologo, che si ricollega probabilmente a Jurij Tynjanov (1894-1943), uno dei più importanti esponenti del cosiddetto “formalismo russo”, paladino di quella giusta posizione critica descritta dalle parole del maestro italiano. Una parte della semiologia, infatti, è, a parer mio, in sintonia con lo studio delle fonti della cosiddetta “scuola storica”, quella, per intenderci, che diede uno dei massimi frutti con *Le fonti dell'«Orlando furioso»* di Pio Rajna (1876; ed. riveduta e ampliata: 1900). Solo che la semiologia o semiotica, proprio per la sua componente strutturalista, vede le fonti come una rielaborazione di strutture, più che come un serbatoio di idee, parole, frasi, situazioni narrative o drammatiche e così via, sfruttate da un autore.

### 3.2. *La caccia selvaggia*

Vediamo il caso del Passavanti. Il frate domenicano traduce in verità dall'*Alphabetum narrationum* di Arnolfo di Liegi, il quale abbrevia alquanto l'opuscolo *De cognitione sui* di Elinando di Froidmont. Quest'ultima opera era stata inserita da Vincenzo di Beauvais nello *Speculum historiale*, come parte dei *Flores Elinandi* (cap. XIII; vd. Meisen 2001: 126-31): il testo in questione è una vicenda che sviluppa il motivo della “caccia selvaggia o infernale”.<sup>9</sup> Questo motivo è uno dei due rami principali d'un mito d'origine nordica, che fa riferimento alle religioni germaniche: in uno si parla d'un esercito di spaventosi fantasmi che appare di notte;<sup>10</sup> l'altro è quello

<sup>9</sup> Un'ampia antologia di testi su tale motivo si legge nel libro di Meisen 2001.

<sup>10</sup> Questa tradizione dev'essere la fonte d'ispirazione, almeno per quanto riguarda gli Estranei, della saga *A Song of Ice and Fire* di George R. R. Martin e della serie televisiva *Game of Thrones* (in italiano *Il trono di spade*).

d'un cavaliere che insegue una donna e l'uccide, con la caratteristica fondamentale che l'uccisione si ripete continuamente.

Quello del *Decameron* V 8 non è un "corteo di morti", tipico della *Mesnie Hellequin* (o *Hallequin*) e non troppo lontano dalle "danze della morte" o *dances macabres* (cf. almeno Tenenti 1989 e Frugoni e Facchinetti 2016);<sup>11</sup> nel mito precristiano della *Mesnie Hellequin* (vd. Lecco 2001) si ha un esercito «di *revenants* che con rumore e violenza cavalca sulla terra con animali e masserizie in certe notti dell'anno» (Tufano 2021: 191). La storia è narrata da una «molteplicità variegata di scrittori» (*ibid.*) e ha come elementi ricorrenti (e qui si nota una coincidenza con altre forme di caccia infernale) i cani e i cavalli (questi ultimi animali psicopompi per eccellenza – si rammenti la leggenda di Teodorico da Verona, ma anche, ad esempio, il racconto *Metzengerstein* di Edgar Allan Poe); a parte c'è il frastuono, che collega il mito della *Mesnie Hellequin* a certe feste mascherate come il *chirivari*. Secondo me è tuttavia interessante il fatto che nel fondo del mito il morto è visto un po' come il "doppio" del vivo (Barillari 2001: 13), inquietante ma necessario e alla fine anche benefico; tale aspetto, come vedremo, si ritrova pure nella novella del *Decameron*, malgrado le differenze tra questa e il mito della *Mesnie*. Carlo Ginzburg (1989: 77) considera come «la contrapposizione vivo/morto tenda a essere vanificata qualora si attribuisca alla condizione estatica lo statuto di una "morte provvisoria"» (Barillari 2001: 13). Ma, se per la prima esperienza di Nastagio, il suo stato di persona tutta immedesimata nei suoi pensieri può, con qualche forzatura, essere paragonata a una morte provvisoria, un po' come il *Sentirse en muerte* di Jorge Luis Borges (1928), questo non si può dire della medesima scena che si svolge alla presenza degli invitati al banchetto: in questo caso, più che una visione estatica, già di per sé spettacolare (cf. qui, § 9.9), siamo davanti a una sorta di rappresentazione teatrale.

Curiosa età, il Medio Evo, che ereditava, anche se solo presso alcuni autori, l'antico pregiudizio su Omero, rampognato per aver fatto interagire gli uomini con gli dèi (e infatti Benoît de Sainte-Maure espunge le

<sup>11</sup> Una delle ultime a me note è quella contenuta nel film *Il settimo sigillo*, di Ingmar Bergman, 1957.



divinità dal suo *Roman de Troie*).<sup>12</sup> Poi, però, sia in virtù delle più antiche tradizioni popolari, sia per l'ideologia (o la *Weltanschauung*) cristiana, consente analoghe interazioni fra essere umano e santi, angeli e diavoli.

Ed ecco il testo del Passavanti, dallo *Specchio di vera penitenza*, nell'ed. di Ginetta Auzzas (2014: 246-8), con alcune glosse e qualche osservazione in nota. Si sente piuttosto chiara l'eco dantesca, in particolare l'episodio di Francesca da Rimini (*If* v).

<sup>35</sup> Leggesi scritto da Elinando che nel contado di Niversa<sup>a</sup> fu uno povero uomo, il quale era buono e che temeva Idio, e era carbonaio e di quell'arte si vivea. <sup>36</sup> E avendo egli accesa la fossa de' carboni una volta, e stando la notte in una sua cappannetta a guardia dell'accesa fossa, sentì in su l'ora della mezza notte grandi strida. <sup>37</sup> Uscì fuori per vedere che fosse, e vide venire verso la fossa correndo e stridendo una femina scapigliata e gnuda, e dietro le venia uno cavaliere in su uno cavallo nero, correndo, con uno coltello ignudo<sup>b</sup> in mano, e della boca e degli occhi e dello naso del cavaliere e del cavallo usciva fiamma di fuoco ardente. <sup>38</sup> Giugnendo la femmina alla fossa ch'ardea, non passò più oltre, e nella fossa non ardiva<sup>c</sup> di gittarsi, ma, correndo intorno alla fossa, fu sopraggiunta dal cavaliere che dietro le correa, la quale traendo guai, presa per li svolazzanti capelli,<sup>d</sup> crudelmente la ferì per lo mezzo del petto col coltello che tenea in mano. <sup>39</sup> E cadendo in terra con molto spargimento di sangue, la riprese per l'insanguinati capegli e gittolla nella fossa de' carboni ardenti, dove lasciandola stare per alcuno spazio di tempo, tutta focosa e arsa la ritolse, e ponendolasì davanti in sul collo del cavallo, correndo se n'andò per la via ond'era venuto. <sup>40</sup> La seconda e la terza notte vide il carbonaio simile visione, donde, essendo egli domestico del conte di Niversa, tra per l'arte sua de' carboni e per la bontà la quale il conte, ch'era uomo d'anima<sup>e</sup> gradiva, venne al conte, e dissegli la visione che tre notti avea veduta. <sup>41</sup> Venne il conte col carbonaio al luogo della fossa, e veggendo insieme nella cappannetta, nell'ora usata venne la femmina stridendo, e 'l cavaliere dietro, e feciono tutto ciò che 'l carbonaio avea veduto fare. <sup>42</sup> Il conte, avegna che per l'orribile fatto

<sup>12</sup> Curiosamente lo stesso ha fatto, una ventina d'anni fa, Alessandro Baricco con il suo libro *Omero, Iliade* (Milano, Feltrinelli, 2004) considerando gl'interventi degli dèi non necessari (*ibi*: 8), argomento che mi pare di per sé quanto meno molto opinabile, per non dire irricevibile; ma non spetta a me difendere Omero.

<sup>a</sup> *Niversa*: Nevers, città della Francia centrale, nella Bourgogne-Franche Comté.

<sup>b</sup> *ignudo*: sguainato, ma alla lettera ignudo come la femmina.

<sup>c</sup> *ardiva*: giuoco, magari inconscio, fra *ardere* e *ardire*?

<sup>d</sup> *svolazzanti capelli*: mancano nel Boccaccio, ma sono raffigurati nei pannelli del Botticelli.

<sup>e</sup> *uomo d'anima*: uomo di nobili qualità spirituali.

ch'avea veduto, fosse molto spaventato, prese ardire<sup>f</sup>, e partendosi il cavaliere spietato colla donna arsa attraversata<sup>g</sup> in sul nero cavallo, gridò scongiurandolo che dovesse ristare e sporre<sup>h</sup> la mostrata visione. <sup>43</sup> Volse il cavaliere il cavallo,<sup>i</sup> e fortemente piangendo rispuose e disse: «Da poi, conte, che tu vuoi sapere i nostri martiri, i quali Idio t'ha voluto mostrare, sappi ch'io fui Giuffredi, tuo cavaliere e in tua corte nodrito.<sup>j</sup> <sup>44</sup> Questa femina, contro alla quale io sono tanto crudele e fiero, è dama Beatrice, moglie che fu del tuo caro cavaliere Berlinghieri. <sup>45</sup> Noi, prendendo piacere di disonesto amore l'uno dell'altro, ci conducemmo a consentimento di peccato,<sup>k</sup> il quale a tanto condusse lei che, per potere più liberamente fare il male, uccise il suo marito. <sup>46</sup> Perseverammo nel peccato infino alla 'nfermità della morte,<sup>l</sup> ma nella infermità della morte, prima ella e poi io, tornammo a penitenza,<sup>m</sup> e confessando il nostro peccato, ricevemmo misericordia da Dio, il quale mutò la pena eterna dello 'nferno in pena temporale<sup>n</sup> di purgatorio, onde sappi che noi non siamo dannati, ma facciamo in cotale guisa come hai veduto nostro purgatorio, e avranno fine, quando che sia, li nostri gravi tormenti». <sup>47</sup> E domandando il conte che gli desse ad intendere più specificatamente le loro pene, rispuose con lagrime e con sospiri: «Però che questa donna per amore di me uccise il suo marito, l'è data questa pena, che ogni notte, tanto quanto ha stanziato la divina giustizia,<sup>o</sup> patisce per le mie mani duolo di penosa morte di coltello, e però ch'ella ebbe ver di me ardente amore di carnale concupiscenza, per le mie mani ogni notte è gittata ad ardere<sup>p</sup> nel fuoco, come nella visione vi fu mostrato. <sup>48</sup> E come già ci vedemmo con grande disio e con piacere di grande diletto, così ora ci veggiamo con grande odio e ci perseguitiamo con grande sdegno. <sup>49</sup> E come l'uno fu cagione a l'altro d'accendimento di disonesto amore, così l'uno è cagione a l'altro di crudele tormento, ché ogni pena ch'io fo patire a lei sostengo io, ché 'l coltello di che io la ferisco tutto è fuoco che non si spegne, gittandola nel fuoco e traendolane e portandola tutto ardo io di quello medesimo fuoco ch'arde ella. <sup>50</sup> Il cavallo è uno demonio al quale siamo dati,<sup>q</sup> che ci ha

<sup>f</sup> *ardire*: di nuovo *ardere*, cf. *supra*, § 38.

<sup>g</sup> *atraversata*: collocata di traverso.

<sup>h</sup> *sporre*: spiegare.

<sup>i</sup> *Volse il cavaliere il cavallo*: il cavaliere fece fare dietro front al cavallo.

<sup>j</sup> *nodrito*: educato.

<sup>k</sup> *ci conducemmo a consentimento di peccato*: decidemmo in pieno accordo di commettere peccato.

<sup>l</sup> *infino alla 'nfermità della morte*: fin quando contraemmo una malattia mortale.

<sup>m</sup> *tornammo a penitenza*: ci pentimmo.

<sup>n</sup> *temporale*: temporanea.

<sup>o</sup> *tanto quanto ha stanziato la divina giustizia*: per il periodo di tempo stabilito dalla giustizia di Dio.

<sup>p</sup> *ver di me ardente [...] è gittata ad ardere*: qui il giuoco *ardente-ardere* è palese.

<sup>q</sup> *dati*: dati in balia.

a tormentare.<sup>51</sup> Molte altre sono le nostre pene.<sup>52</sup> Pregate Idio per noi, e fate limosine e dir messe,<sup>r</sup> acciò che si alleggino i nostri martiri». <sup>53</sup> E questo detto, sparí, come saetta folgore.

Il raffronto tra questo racconto e la novella di Nastagio è già stato istituito da Angelo Monteverdi e più d'una volta ripreso nella posteriore bibliografia; rimando, in particolare, al serrato confronto fra Elinando, Passavanti e Boccaccio realizzato recentissimamente da Maurizio Fiorilla (2024).<sup>13</sup> Non mi soffermo quindi su questo aspetto dell'analisi.

Fra gli scarti più importanti del *Decameron* rispetto allo *Specchio* si notano (*ibi*: 95): la circostanza che Boccaccio unifica di fatto in Nastagio le figure del carbonaio e del conte; la modifica dei rapporti fra i peccatori defunti e quelli fra Nastagio e la Traversari; il cambiamento da visione notturna a diurna; l'introduzione dei cani; il mancato pentimento di Guido degli Anastagi e della donna da lui amata (su questi elementi si vedano alcune osservazioni più avanti nel nostro testo). Già Varanini aveva notato che Boccaccio presenta qualche aggiunta rispetto all'esempio di Passavanti e cita il dettaglio dei cani mastini, in realtà già presenti in Cesario di Heisterbach (*Dialogi* XII 20; cf. Meisen 2001: 148-9), ma che nel *Decameron*, come dice giustamente lo stesso critico, saranno piuttosto una suggestione dantesca (*If* XIII 124 ss.). In effetti questa è forse la novella, se non dico una cosa inesatta, che presenta il maggior numero di richiami danteschi, soprattutto (ma non solo) della *Commedia*: richiami lessicali, descrittivi e situazionali; si veda anche *infra*, § 7.

Tornando al problema delle fonti, ripeto che basterebbe considerare Passavanti (ossia Elinando) e Andrea Cappellano, usando opportunamente il rasoio di Ockham, per avere gli elementi essenziali dell'ossatura del racconto, più la *Commedia* di Dante per molti aspetti descrittivi e non solo, compresa l'ambientazione geografica e cortese.

Si noti invece il problema del tipo di pena, che oscilla fra purgatorio e infernale. Nel predicatore domenicano la commutazione della pena è operata da Dio stesso, in virtù del pentimento *in articulo mortis* [46]; dal punto di vista narrativo la malattia che conduce alla morte i due peccatori

<sup>r</sup> e dir messe: e fate dir messe.

<sup>13</sup> In particolare si deve a Fiorilla, fra altre ottime osservazioni, la conferma dei rapporti privilegiati fra il *Decameron* e lo *Specchio* e la conclusione che il domenicano non dipende dal Certaldese. Ma di altri rilievi importanti si parlerà *infra*.

favorisce al tempo stesso la comunione del loro destino; d'altra parte, la vita dei due amanti è, se mai, paragonabile a quella di Paolo e Francesca, marchiata da una colpa addebitabile a entrambi. Nel Boccaccio sembra invece che ci sia una contraddizione e qualche stranezza: una pena dichiarata infernale, ma poi spiegata come un castigo temporaneo,<sup>14</sup> e il fatto che Guido debba attendere la morte della sua amata renitente prima che Dio possa rendere effettiva la pena. Bertone (2014: 190-1) spiega questa e le altre stranezze come contraddizioni volute e «programmate: ciò che conta non è la sentenza divina, sono gli effetti in terra. Sui viventi» (*ibid.*: 191). Fiorilla (2020: 102) pensa a un «mancato adeguamento» dell'autore, nel senso che inizialmente Boccaccio deve aver deciso di seguire più da vicino Passavanti, mentre in seguito, innestando anche molti elementi infernali tratti dalla *Commedia*, deve aver attuato un cambio di prospettiva «non [...] messo a sistema» dall'autore, generando una piccola incongruenza». L'ipotesi mi sembra molto interessante, ma credo che, in aggiunta a quanto osservato, occorrerebbe pensare anche alle due volte in cui il Purgatorio appare nel *Decameron*: una, per così dire, con riferimento alla realtà del luogo ultraterreno, nella novella di Tinguccio (VII 10), l'altra nella beffa combinata all'ingenuo Ferondo (III 8); in entrambi i casi – si noti – si tratta di racconti comici. Condivido però sostanzialmente la conseguenza suggerita da Bertone: «La *legenda* [la novella] ribalta l'*exemplum* e contribuisce alla fondazione di una nuova legge comportamentale umana» (*ibid.*). Un appunto molto importante di Fiorilla (2024: 97), che è il primo a collegare la novella del *Decameron* con un passo dello *Specchio* (III ii 33) che precede il vero e proprio *exemplum*,<sup>15</sup> è il seguente:

<sup>14</sup> Per Bragantini (2022: 93) «la contraddizione [...] andrà messa sul conto della tradizione folklorica della caccia infernale, qui trasposta in ambito nobiliare e cortese». Bettinzoli (2006: 78) osserva che «il Boccaccio si mostra qui stranamente incerto sull'effettiva natura dell'episodio che sta descrivendo».

<sup>15</sup> «Se si prenda il purgatorio per altri luoghi sopra terra a' quali la divina giustizia ha deputate certe anime, o perché in quegli luoghi commissono quando vivevano in carne alcuni peccati, o per domandare in que' luoghi aiuto da parenti o da amici, o per amaestramento di coloro che vivono, o per altro giudizio di Dio occulto, certa cosa è che le pene sono gravissime, secondo che le determina la divina giustizia, più e meno secondo la quantità e la qualità delle colpe che s'hanno a purgare» [Passavanti, *Specchio* (Auzzas): 246].

Passavanti aggiunge poi che a volte le pene purgatoriali possono essere espiate anche in certi luoghi della terra, in cui la divina giustizia può decidere di punire coloro che hanno vissuto e peccato in quegli stessi posti, perché possono domandare aiuto a parenti o essere di esempio per coloro che ora vi abitano.

Questo passo «condensa lo spunto da cui prende le mosse l'intera novella boccacciana» (Fiorilla 2024: 98), perché la visione della pineta di Chiassi è intrinsecamente legata alla vicenda di Nastagio e della Traversari perché si tratta di due coppie che hanno «vissuto e peccato in quei luoghi» (*ibid.*).

### 3.3. *Il «De amore» di Andrea Cappellano*

L'altra opera fondamentale, come dicevamo, è il trattato *De amore* di Andrea Cappellano (Trojel: 91-8, Libro I, *Nobilis nobili*; vd. anche Meisen 2001: 370-7). Dato che il testo è assai più lungo e non si danno particolari paralleli testuali, mi limito a fornirne il riassunto con parole d'Ilaria Tufano (2021: 192-3):

Un *armiger*, durante la vampa del mezzogiorno, assiste in un bosco alla visione dell'esercito dei fantasmi condotto dal dio d'Amore che qui ha preso il posto dell'inquietante Hellequin. Al seguito di Amore vanno tre differenti cortei di dame. Il primo è formato da donne che in vita concessero i loro favori a chi lo meritava, e ora sono accompagnate da cavalieri serventi cavalcando bei palafreni, destinate a una sede piacevole, ombrosa e rinfrescata da una fontana detta *Amoenitas*. La seconda schiera, composta da donne eccessivamente compiacenti che non distinsero i loro corteggiatori, è ora infastidita da un assembramento di uomini a piedi e a cavallo, il luogo a loro destinato nell'aldilà è la *Humiditas*, caratterizzata da un'eccessiva e violenta abbondanza di acqua. Ultime dell'esercito spettrale sono le *negativae*, le dame che non vollero ricambiare in base ai meriti coloro che le richiedevano, e ora *post mortem* sono afflitte da tormenti indicibili, cavalcando nella polvere ronzini zoppicanti, prive di accompagnamento e destinate a una sede oltremondana chiamata *Siccitas*, sottoposte alla calura del sole e sedute su fastelli di spine. Una *mulier* punita, appartenente all'ultima schiera, dopo aver spiegato la *visio* al narratore conclude con una ammonizione al mondo muliebre [...].

Commenta giustamente Tufano (*ibi*: 193): «L'interferenza tra il motivo della Caccia selvaggia e quello del contrappasso cortese attribuito in morte alle ritrose è il nucleo fondante l'intera novella». Se infatti, come ho detto poc'anzi, nel *De amore* non troviamo grandi somiglianze testuali,

tanto che Andrea Baldi (1995: 28) le definisce vaghe e poco significative, è evidente che vi è una consonanza, molto pertinente, nella condivisione dello spirito cortese, fra la pena a cui sono destinate le donne del trattato latino (che hanno rifiutato l'amore a uomini che ne erano degni e che solo intendevano servire il dio, appunto, dell'Amore) e la pena a cui è condannata la donna amata da Guido degli Anastagi, che non aveva voluto corrispondere al suo sentimento. Si noti che, nella tradizione rappresentata dal Passavanti, il castigo riguarda entrambi, perché entrambi sono colpevoli di adulterio, e la donna, per soprappiù, anche di uxoricidio. Nel *De amore* il castigo riguarda solo le donne, perché i loro leali pretendenti non si erano macchiati d'alcuna colpa nei confronti del dio d'Amore.

Per Picone (2008: 246) «L'esito di questa avventura straordinaria vissuta nella selva/pineta è identico per i due personaggi [l'*armiger* del *De amore* e Nastagio]: essi, rendendo partecipe la loro rispettiva *partner* di tale avventura, riescono a convincerla a contraccambiare il loro amore». In effetti è così, anche se mi pare il caso di sottolineare un'importante somiglianza e almeno una significativa differenza. La somiglianza sta nel fatto che, dopo aver ascoltato il racconto del cavaliere, la donna del trattato latino si dichiara terrorizzata e convinta che le convenga appartenere alle schiere d'Amore («*terribilium me deterret poenarum relatio, et ideo ab amoris nolo militia existere aliena*»). La differenza consiste nella circostanza che, se entrambe le donne sono desiderate come *partner* (ma di fatto non lo sono, perché respingono i loro innamorati), la dama del *De amore* non diventa immediatamente, malgrado la dura lezione, l'amante del cavaliere, limitandosi a dirgli che dovrà sottoporlo a una prova per sapere se merita che lei sia la sua amica

Oportet me igitur meridianae portae dominarum consuetudinem per omnia reservare, ut nec quemlibet reiiciam nec quemlibet ad amoris portam pulsantem amittam. Curabo igitur cognoscere quis dignus reperiatur ingressu, et ipsum examinata et cognita veritate suscipiam

tant'è che lui ci rimane molto male: «quod velle deliberare contenditis utrum clamans ad palatii portam amoris sim admittendus, res amara nimis verbumque satis mihi videtur acerbum» e accetta la decisione della donna nella speranza di poter dimostrare d'esserne degno, mentre la Traversari, vinta dalla paura, si arrende incondizionatamente alle richieste di Nastagio.

## 4. VISIONI E DESCRIZIONI

Segre ha dato al suo saggio il sottotitolo *I due tempi della visione*, e sulla “doppia visione” è d'accordo anche Picone (2008: 248). Che l'apparizione si presenti due volte, non v'è alcun dubbio, ma in realtà il contenuto della visione ci viene offerto, sia pure con differenze anche notevoli, non due, ma tre volte.

La prima e la seconda. La prima è una visione complessa che ingloba la seconda in un giuoco molto particolare di scatole cinesi (sulla *mise en abîme* si veda il § 7, verso la fine): inizia con la scena alla quale Nastagio presenzia (a partire dal § 14); s'interrompe quando il giovane si fa avanti e chiede ragione a Guido di quello che sta vedendo; la risposta contiene la spiegazione del cacciatore infernale (§§ 17-27); e quindi si riprende con lo spettacolo che si svolge davanti agli occhi di Nastagio (§§ 28-31). L'illustrazione di Guido è una specie di *story-board*, quasi una rappresentazione grafica di quello che succederà.

La terza (§§ 37-39) è estremamente sintetica e allusiva, condensando la sequenza più orrorifica in poche parole: «e facendo quello che altra volta aveva fatto» (§ 39).

Anche in questo Boccaccio sembra seguire in modo molto originale lo schema passavantiano. La parola *visione* non appare mai nella novella del *Decameron*, ma ritorna ben quattro volte nello *Specchio della vera penitenza*; e, come osserva Bragantini (2002: 93):

L'esperienza di Nastagio, benché il termine non venga usato esplicitamente, ha tutti i caratteri della visione [...] Non per niente, al principio dell'eccezionale scena che si offre al protagonista, è usato un verbo come “parere” [§ 14], nient'affatto generico, bensì tipico della visione stilnovistica, in particolare della *Vita nuova*.

Dovremmo certo pensare che la seconda e la terza descrizione siano identiche, perché si tratta, in modo tipico, d'una pena che si ripete incessantemente uguale a sé stessa. Ma in realtà anche nella terza descrizione «il cavaliere [cioè Guido degli Anastagi] parlando loro [*scil.* ai convitati che volevano aiutare la fanciulla perseguitata] come a Nastagio aveva parlato, non solamente gli fece indietro tirare, ma tutti gli spaventò e riempì di maraviglia» (§ 38).

Come dicevo, Segre si limita alle due visioni, il che va benissimo ai fini del riconoscimento della *fabula*, ma forse fa perdere qualcosa ai fini della vera struttura narrativa.

In verità anche nel Passavanti abbiamo due visioni e tre descrizioni:

1. quella che ha il carbonaio (§§ 2-4);
2. quella che hanno il conte di Nevers e il carbonaio (§ 4, in estrema sintesi);
3. quella che si trova nella spiegazione che il cavaliere dà, rispondendo al conte, della caccia selvaggia (§§ 4-8), molto più lunga della (1).

È chiaro che abbiamo da un lato una somiglianza, tra lo *Specchio* passavantino e il *Decameron*, nel fatto che una visione (la seconda nel racconto esemplare e la terza nel *Centonovelle*) è solamente accennata, mentre dall'altro abbiamo uno spostamento della descrizione glossata da parte del cavaliere dalla prima alla seconda visione.

Facciamo attenzione, perché Boccaccio è quasi sempre, per non dir sempre, autore molto attento ai dettagli e anzi questa è una delle caratteristiche, insieme con non poche altre, che ne fa il fondatore della novella. Infatti racconti ampi e ben articolati non mancano nella letteratura romanza prima del *Decameron*, ma rarissimamente, tranne forse qualche caso nella narrativa d'origine orientale e qualche grande autore come Juan Manuel o Juan Ruiz, gli autori si mostrano così consapevoli del valore del singolo particolare nell'economia della novella. Comunque spiegherei questo spostamento nel modo seguente: nell'esempio del Passavanti (e nella tradizione alla quale appartiene) la prima visione è quella alla quale assiste da solo il carbonaio, personaggio di livello sociale e culturale non alto, che resta impressionato da quel che vede, ma che non ha il coraggio di chiederne una spiegazione. Il ruolo del carbonaio è dunque solamente quello d'un intermediario. Il conte, invece, è personaggio d'alta statura intellettuale e per questo sarà lui a sollecitare la lunga glossa del cavaliere; inoltre (fatto ancor più importante) la struttura dell'*exemplum* impone che la *moralisatio* (la morale della favola) sia collocata alla fine, perché deve essere strutturalmente conclusiva e deve rimanere impressa nell'animo degli uditori delle prediche o dei lettori dello *Specchio di vera penitenza*. Ha in sostanza un vero valore esemplare e si rivolge, in ultima istanza, a tutti quanti.



Invece nella novella del *Decameron* la spiegazione della visione deve servire all'interno della storia e influire sul suo svolgimento; Nastagio non solo deve rimanere stupito da quel che vede, ma deve coglierne il reale significato per poterne desumere uno stratagemma utile al suo scopo. L'esemplarità, quindi, in pratica non esiste, o per meglio dire è ridotta a un ingranaggio del meccanismo narrativo. Nel banchetto finale, come poc'anzi rammentato, si dice soltanto che «il cavaliere, parlando loro come a Nastagio aveva parlato, non solamente gli fece indietro tirare, ma tutti gli spaventò e riempì di meraviglia» (§ 38); frase in apparenza ambigua, che credo voglia dire non solo che Guido ha usato un tono di parole minaccioso e imperativo, per spaventare gli astanti, ma anche che ha dato a tutti quanti l'intera spiegazione fornita a Nastagio. In ogni caso tra i invitati (sottolinea Boccaccio) sono presenti persone, evidentemente d'una certa età, che riconoscono Guido degli Anastagi e rammentano bene la sua vicenda d'amore non corrisposto (§ 39). La reazione, molto ben sottolineata dall'autore, non è quindi quella di una conversione generale, come richiede l'efficacia del racconto pio e dell'*exemplum*, bensì una dialettica interpretativa («La qual cosa al suo termine fornita e andata via la donna e 'l cavaliere, mise costoro che ciò veduto aveano in molti e varii ragionamenti», § 40). Come dire che la funzione della visione è quella di sollecitare una riflessione di tipo cortese, sulla liceità del non corrispondere adeguatamente all'amore d'uno spirito amante, contro l'insegnamento di Andrea Cappellano. E il sentimento che prevale, in particolare nella crudele Traversari, è quello della paura, non quello del riconoscimento del suo «peccato» in termini cortesi; tant'è che sarà Nastagio a riportare la vicenda nei binari della cortesia o, sarebbe meglio dire, della correttezza (§ 42 e ss.); si veda anche *infra*, § 6, in fine. Se vogliamo chiamare parodia questa complessa azione narrativa possiamo senz'altro farlo, ma credo che non sia necessario. In effetti la coda (§ 44) aggiunge una notazione ironica e maliziosa sulla maggior arrendevolezza delle donne ravennati ai «piaceri degli uomini», ma anche questo non è necessariamente segnale di parodia:<sup>16</sup> si pensi per esempio al finale dell'ultima novella del *Decameron*, quella di Griselda e Gualtieri (X 10):

<sup>16</sup> Al massimo si può dire, con Fiorilla (2024: 98), che «Utilizzando lo stesso *exemplum*, ma capovolgendolo, Boccaccio sembra “dialogare” in modo diretto con Passavanti».

Che si potrà dir qui? se non che anche nelle povere case piovono dal cielo de' divini spiriti, come nelle reali di quegli che sarien più degni di guardar porci che d'avere sopra uomini signoria. Chi avrebbe, altri che Griselda, potuto col viso non solamente asciutto ma lieto sofferir le rigide e mai più non udite pruove da Gualtier fatte? Al quale non sarebbe forse stato male investito d'essersi abbattuto a una che quando, fuor di casa, l'avesse fuori in camiscia cacciata, s'avesse sí a un altro fatto scuotere il pilliccione che riuscito ne fosse una bella roba.

Molto buona mi pare la parafrasi glossatoria di Quondam (2013):

si può dire soltanto che anche nelle case più povere piovono dal cielo spiriti divini, proprio come nelle case dei re cadono dal cielo spiriti che sarebbero degni di guardare i maiali più che avere potere sugli uomini. Chi, se non Griselda, avrebbe potuto con un viso non solo sempre asciutto (non pianse mai) ma anche lieto, sopportare le rigide e inaudite prove che Gualtieri (l'assoluto potere del "superiore" e uomo: nel comandare) l'ha costretta a fare (lei, di bassa condizione e donna e moglie: nell'obbedire)? Non sarebbe stato un brutto investimento per lui, se si fosse imbattuto in una moglie tale che, nel caso l'avesse cacciata fuori di casa in camicia, si sarebbe così fatto scuotere da un altro uomo il suo pelliccione (metafora sessuale [...]), che ne sarebbe venuto fuori un bel vestito.

E soprattutto il commento:

la morale della storia che Dioneo consegna a questa battuta finale [...] non sembra orientare la novella verso quella funzione "ascensionale", in senso anche religioso, di cui pure si è parlato, bensì la propone come una paradossale radicalizzazione di un problema centrale nella riflessione contemporanea sull'ordine delle "cose del mondo", e in particolare sui rapporti tra etica e politica, tra virtù e potere (o *status*), profilando la complessità del bilanciamento delle virtù (e magari dei vizi) di chi domanda e di chi obbedisce, con quell'implicito riferimento al degrado dei tempi presenti che connota la posizione boccacciana.

## 5. PARODIA?

Cesare Segre è tra coloro per i quali la novella rappresenta la parodia dell'*exemplum* e cita, a questo proposito, Viktor Šklovskij, *Una teoria della prosa*, opera del 1929 (cf. subito *infra*).

Come ho già anticipato, non ne sarei così sicuro. La novella di Alatiel è sicuramente la parodia del racconto di tipo bizantino; quella di frate Alberto contiene sicuramente una parodia dell'Annunciazione e così via;

ma qui mi pare che le cose vadano un po' diversamente. Segre (1979: 95) aggiunge che

Boccaccio ribadisce insomma con forza l'uscita della novella dai binari dell'ideologia cristiana (su cui avrebbe potuto mantenerla insistendo sul suicidio e sulla responsabilità indiretta per il suicidio): il peccato della donna è la pervicacia nel rigettare il principio che "Amor [...] a nullo amato amar perdona". Una morale che sarebbe imprudente proporre e che Boccaccio ha avanzato qui, scherzosamente, come morale *ad usum Delphini*.

In nota Segre scrive che, invece, nelle «teorizzazioni cortesi (che Boccaccio in parte riflette), la [...] morale poteva esser considerata all'interno di un gioco o di una finzione di società». Insomma, Boccaccio ha avanzato qui, giocosamente, una morale alternativa, e tutte le accentuazioni francamente sadiche (quando Guido dice di essere l'esecutore della giustizia divina) e gli aggravamenti della pena (da purgatoriale a infernale) rientrano nel gioco parodico. Probabilmente a Segre la novella non piaceva del tutto: lo dimostrano le parole con cui chiude il saggio: «Nell'ampia strategia boccacciana di svuotamento delle concezioni medievali, la spregiudicatezza di questa novella ha un suo posto, anche se non eclatante» (*ibid.*: 96). Ottimo, comunque, quell'accento alle «teorizzazioni cortesi (che Boccaccio *in parte* riflette)» (mio il corsivo), come vedremo in seguito.

Nella nota dell'ultima pagina del saggio (*ibid.*) Segre scrive:

La natura parodistica della novella è stata colta da V. ŠKLOVSKIJ, *Una teoria della prosa*, Bari 1966 (Moskva 1929), p. 59; Torino 1976, p. 61, che purtroppo si accontenta di pochi cenni; è stata invece negata da L. RUSSO, *Lecture critiche del Decameron*, Bari 1967 [Bari 1956; tratte dal commento fiorentino al *Decameron*, 1938], p. 178, quasi essa compromettesse il valore artistico della novella, che ne risulta invece arricchito.

Sono d'accordissimo con Segre che la parodia non compromette nel modo più assoluto il valore artistico d'un testo; la parodia, come la comicità, è una cosa molto seria. A volte essa arricchisce il valore del testo: è il caso del *Libro de buen amor* (D'Agostino 2005) e non di rado dello stesso *Decameron*, come indicato *supra*; a volte no (come nei tanti film parodici, molto spesso di bassa lega). E sicuramente penso che la novella offra qualche appiglio alla critica per essere considerata una forma parodica. Ma credo che occorra scavare un po' più a fondo: infatti considerare la novella nel suo complesso come parodica, perché «fondata sul contrasto

tra vecchie e nuove concezioni della morale e delle punizioni» (Šklovskij 1929: 60), non mi pare un giudizio perfettamente centrato.

È vero che nella novella di Nastagio degli Onesti la condanna sembra rovesciata rispetto a quello che si legge, per esempio, in Elinando di Froidmont o nel Passavanti, dove il tormento era destinato agli amanti, mentre qui è inflitto da un lato a chi si è suicidato e dall'altro a chi ha respinto l'amore e anzi si è rallegrato della morte dell'amante respinto.<sup>17</sup> Ma nel primo caso (la morte d'un suicida) non si vede nessuna parodia; nel secondo occorre distinguere tra la pena dei lussuriosi, puniti nel V canto dell'*Inferno* dantesco, e quella delle persone crudeli, che non hanno risposto all'invito ad amare. Mi riferisco al verso «Amor e 'l cor gentil sono una cosa» (*Vita nuova*, cap. XX) più che ad «Amor che a nullo amato amar perdona», citato da Segre (e poi da Bertone), che è frase pronunciata da Francesca da Rimini e dunque in qualche misura sospetta di tentativo di autoassoluzione, mentre l'altro verso mette in relazione l'amore con la gentilezza, con la cortesia; se mai citerei il *De amore* del Cappellano: *Amor nil posset amori denegare* ('L'amore nulla può negare all'amore'; Regola XXVI, Libro II). Le persone crudeli si sono negate colpevolmente, perché nulla impediva la realizzazione di quell'amore, dato che non c'erano motivi né sociali né morali per osteggiarlo o censurarlo. Inoltre il riferimento al *De amore*, testo molto presente a Boccaccio, garantisce che la punizione delle donne che hanno respinto quel tipo d'amore era già presente in letteratura e non è facile dire se lo fosse a livello parodistico (cf. subito sotto). E a questo si aggiunge la crudeltà parossistica della donna vanamente amata da Guido degli Anastagi. È ben vero che il finale è malizioso, ma non direi che sia in grado d'investire retrospettivamente della sua malizia l'intero racconto, trasformandolo in un'organica parodia dell'*exemplum*. Direi che la parodia dovrebbe essere un fenomeno più radicale e pervasivo (almeno per una parte molto significativa della storia, come nel caso citato di frate Alberto) di quanto appaia nella novella di Nastagio, per la quale si può al massimo concedere che contiene elementi sicuramente parodici di dettaglio e non esclusivi. Ma, a livello più gene-

<sup>17</sup> Già Monteverdi (1913) aveva osservato che d'«insegnamento» della novella boccaccesca è proprio il contrario di quello che in un simile racconto avanza Elinando, poi con più fiera austerità il Passavanti» (1913: 193). Monteverdi non parla esplicitamente di parodia, ma di sicuro sfiora il concetto.

rale, le novelle del *Decameron* e il testo nel suo complesso non si lasciano catalogare facilmente (così come succede peraltro con la *Commedia*) in una formula, ma vivono in una relazione dialettica costante fra tradizione e innovazione, fra accettazione e negazione di elementi letterari e ideologici. Rammento pure l'annosa questione che riguarda la novella di Lisabetta da Messina, tragica per alcuni (ad esempio per Segre 1982 e per me, cf. D'Agostino 2014), elegiaca per altri.

Comunque, se di vera parodia si trattasse, al massimo questa qualifica spetterebbe al racconto di Andrea Cappellano, il quale mostra di conoscere qualche tradizione della *Mesnie Hellequin*, che modifica secondo la sua ideologia. In fondo, se c'è parodia nella nostra novella, forse va cercata con un altro percorso critico.

Per quanto riguarda il finale, sono sempre valide le osservazioni di un lettore finissimo come Attilio Momigliano (2024: 201):

Questa chiusa, artisticamente profonda, ci fa penetrar bene addentro allo scetticismo del Boccaccio e al suo senso realistico e misurato della vita: la serenità sorridente e sapiente della chiosa finale ristabilisce l'equilibrio delle ore comuni sulle ombre dei momenti fantastici. Ora si direbbe umorismo.

Sulla parodia, soprattutto in ambito medievale, lo studio migliore è senza dubbio quello di Bonafin 2001. Consideriamo la parodia come una forma di parola tendenziosa, analogamente all'ironia e alla satira, con le quali talvolta tende a sovrapporsi. Di per sé «la parodia si basa su un rapporto semiotico tra testo “originale” parodiato e testo “secondario” parodizzante, mentre l'ironia è piuttosto una tattica semantica che sfrutta la tecnica dell'evidenziamento antifrastico del discorso» (D'Agostino 2005: 148) e «la satira si rivolge contro comportamenti, tipi sociali, persone reali, luoghi comuni e pregiudizi, che fungono da referente dei suoi attacchi e sono chiaramente identificati dal pubblico come appartenenti al mondo extratestuale» (Bonafin 2001: 38).

È da notare che la parodia può esercitarsi su un testo specifico o anche su un “tipo” letterario; per esempio la novella di Alatiel è la parodia al contempo del racconto religioso nel quale una santa soffre mille tormenti ripetuti con varianti (per es. la *Vita di Sant'Oliva*, anche lei vittima di aggressioni sessuali, nel suo caso sempre evitate) e del racconto d'avventure per mare, nel quale l'eroe deve affrontare mille incidenti e mille pericoli, dai quali riesce in qualche modo a salvarsi. E infine, come dice

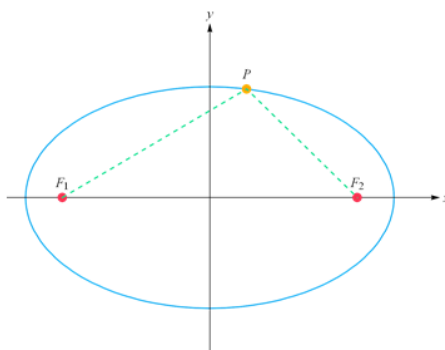
Bonafin, «La parodia non è soltanto la versione caricaturale dello stile e dei contenuti di opere serie, ma rappresenta la relazione artistica che meglio consente l'esercizio dello spirito critico nei confronti delle strutture di potere o di un'ideologia dominante» (quarta di copertina).

Tutto ciò è verissimo e le ultime parole consuonano in certo modo con quelle di Quondam relative alla novella di Griselda. Tuttavia sarebbe difficile asserire che l'ultima novella del *Decameron* sviluppi una parodia, o che la battuta conclusiva di Dioneo possa agire retrospettivamente sul testo, permettendo di leggerlo in chiave parodica. Se le considerazioni di Bonafin sono senz'altro giuste, qui occorre aggiungere che il testo che stiamo analizzando deve offrire appigli maggiori delle parole finali di Filomena, la narratrice, che in questo caso si è come "dioneizzata". È vero che qui si ha una compresenza e in buona misura una contrapposizione tra ideologia cristiana e ideologia cortese, ma non direi che, una volta lette le parole finali, siamo in grado di rileggere tutta la novella come appunto una parodia del racconto devoto, secondo quel meccanismo narrativo usato da certi romanzi gialli ("all'inglese", del tipo che si chiama anche *Whodunit*), nei quali il finale permette finalmente di far luce su tutta la storia e ci consente di capire che non avevamo capito nulla di quello che era realmente successo.

L'idea dell'interpretazione parodica non convince neppure Giorgio Bertone (2014), il quale riprende le parole di Segre che ho già riferito, «Boccaccio ribadisce [...] con forza l'uscita della novella dai binari dell'ideologia cristiana ecc.», giudizio con il quale si dichiara, come me, d'accordo, ma poi aggiunge: «La riduzione dell'assunto del Boccaccio a mera elegante e giocosa parodia di modelli di letteratura cristiana medievale, la lasciamo tuttavia al critico semiologo» (Bertone 2014: 190, n. 12). Non direi che la grandissima competenza semiotica di Segre abbia influito in modo decisivo sulla sua idea che si tratti di parodia, visto, fra l'altro, che questa opinione è accettata da critici non semiologi.

Io suggerirei piuttosto che, per chiarire la struttura della novella, potremmo servirci d'una metafora: il testo è costruito in un certo senso (perché non si può pretendere che Boccaccio ragionasse in questi termini) in base alla figura geometrica dell'ellisse, quella che definisce, per esempio, il movimento di un pianeta intorno al sole. Un'ellisse è una curva chiusa che possiede due punti interni, detti fuochi, dotati di speciali caratteristiche. In particolare, il valore della somma delle distanze dai due fuochi di un punto qualunque sull'ellisse è costante.

Nella nostra novella i due fuochi  $F_1$  ed  $F_2$  sono rappresentati uno dall'ideologia cristiana, pur intrisa di elementi pagani (la colpa, la pena, la caccia tragica); l'altro dall'ideologia cortese. Nel suo svolgimento la novella ( $P$ ) si muove accostandosi ora all'uno e ora all'altro, ma sempre mantenendo un'equidistanza totale.



Come dicevo all'inizio, la lettura di Ilaria Tufano (2021) è una delle migliori e senza dubbio è quella che mi convince di più (vd. anche *infra*, § 7.3). Dopo aver ricordato la presenza dantesca nel riferimento alla pineta di Chiassi e alle nobili famiglie ravennati nonché il fondo storico e letterario della novella e di alcuni dei suoi personaggi, Tufano, italianista con un'eccellente conoscenza della letteratura romanza, coglie meglio di altri alcune componenti del testo, come ad esempio il valore del pino, specialmente tristaniano, ma direi anche presente in testi provenzali (si veda per es. del Monte 1956). Normalmente quando si parla di pino ci si riferisce alla tradizione già latina dell'albero come simbolo dell'eternità (così anche nella *Chanson de Roland*), della fedeltà, di qualcosa di trascendente, ma il romanzo di Tristano aggiunge la nota erotica che qui prevale; o forse direi che convive con l'altra: nella pineta si sviluppa una sequenza infernale, di quelle che teoricamente si ripetono fino al giorno del Giudizio Universale, anche se nella novella di Nastagio la pena è diventata a tempo (questo se mai, potrebbe definirsi un elemento parodico; comico – forse meglio – lo definisce Bertone 2014: 195-6); e non si dimentichi che Boccaccio usa in forma parodica proprio il pino nella novella VII 7, quella di Lodovico/Anichino, Egano e Beatrice (si vedano in particolare Picone 1981 e, ora, Fiorilla 2021).

## 6. IL “DOPPIO”

Nel comma 21 si evidenzia il tema del “doppio” (in tedesco *Doppelgänger*), che in genere ha valenza psicoanalitica (ma qui forse non è il caso) e sul quale c’è uno studio ancora capitale, del 1914, di Otto Rank. Non mi avventurerò in un’analisi di questo tipo, dal momento che non vi sono né particolarmente incline né seriamente attrezzato. Ma è evidente che il tema del doppio, in varie forme letterarie e non necessariamente passibili di interpretazione psicoanalitica, compare spesso nel *Decameron*; ovviamente già esiste una bibliografia in merito e io stesso penso di dedicare al tema un prossimo saggio.

Per il momento possiamo osservare che nel *Decameron* esistono vari tipi che possono rientrare nell’orbita del doppio: doppio per somiglianza fisica, doppio per somiglianza d’altro genere, doppio e pseudonimi, doppio ed eteronimi, doppio per travestimento. Solo per fare qualche esempio:

Doppi e pseudonimi

II 6: Madonna Beritola= la Cavriuola; Guffredi= Giannotto

II 8: Luigi= Perotto; Violante= Giannetta

VI 10: gli eteronimi di Guccio

Doppio e travestimento, sostituzioni

I 1: Cepparello e san Ciappelletto

II 3: La figlia del re d’Inghilterra = abate

III 2: Il palafreniere nel letto di Agilulf

VII 7: Lodovico = Anichino

Sottospecie: donna vestita da uomo:

II 9: Madonna Ginevra = Sicuran da Finale

Tra gli esempi più significativi di affinità onomastica, che si traduce in affinità (almeno potenziale) di destino o in incontro violento fra i doppi, si dà, in effetti, oltre a quello di Nastagio degli Onesti e Guido degli Anastagi nella nostra novella, il caso di Guiglielmo di Rossiglione e Guiglielmo Guardastagno nella IV 9, quella del “cuore mangiato”. Dato che nella fonte di questa novella (una *vida* del trovatore Guillem de Cabestanh) i nomi sono diversi (uno, appunto, si chiama Guillem de Cabestanh e l’altro è il conte Raimon de Rossillon), l’attribuzione dello stesso nome,



nonché dello stesso *status* di cavalieri indica una chiara volontà, un preciso programma di scrittura da parte dell'autore. Tra l'altro fra le due novelle, la IV 9 e la V 8, c'è in comune anche l'immagine del cuore: nella prima il cuore è espantato dal petto dell'amante e dato in pasto alla moglie; nella seconda è sbarbicato dal torace della donna insieme con tutte le altre interiora e dato da mangiare ai cani.<sup>18</sup>

In sostanza, è evidente che i due personaggi della caccia selvaggia sono apparentati dai nomi e dalla loro storia, pur con sensibili differenze. Segre arriva ad affermare che «Nastagio e Guido sono una persona sola» (Segre 1979: 90). Se non ci fosse il banchetto finale, a meno di pensare a un'allucinazione collettiva, in effetti si potrebbe considerare l'identità fantastica delle due persone,<sup>19</sup> che invece va interpretata, secondo me, come un gemellaggio dei due personaggi. Tra l'altro, come abbiamo visto, Guido degli Anastagi da morto si comporta in maniera “scortese”, mentre da vivo Nastagio degli Onesti si comporta in maniera conforme alla cortesia e diremmo quasi all’“onestà” inscritta nella denominazione della sua casata,<sup>20</sup> anche e soprattutto nelle battute finali del testo, quando rifiuta di far sua la Traversari fuori del vincolo del matrimonio.

<sup>18</sup> Un cuore divelto dal busto è anche nella novella di Tancredi e Ghismunda (IV 1), nella quale il «prenze di Salerno uccide l'amante della figliuola e mandale il cuore in una coppa d'oro; la quale, messa sopr'esso acqua avvelenata, quella si bee e così muore» (§ 1).

<sup>19</sup> Direi, con consapevole esagerazione e dichiarato anacronismo, un po' come nel libro *Fight club* Chuck Palahniuk (1996) e nell'omonimo film trattone da David Fincher (1999).

<sup>20</sup> Quest'ultimo è un suggerimento di Matteo Milani.

## 7. ALTRI MOTIVI

7.1. *La “bisbetica domata”*

Non so se sia stato già notato, ma la novella di Nastagio ha anche qualcosa del motivo della “bisbetica domata”, assai diffuso nella tradizione folclorica e letteraria mondiale (rimando a Lunardi 2013: 80-96). La differenza maggiore sta nel fatto che in genere la donna “difficile” si è appena sposata con il giovane, mentre nella novella boccacciana si tratta di una doma o correzione preventiva d’una bella riottosa. E inoltre l’opposizione della giovane Traversari sembrerebbe dovuta a una forma di alterigia sociale, visto che lei è più nobile di lui.

Prima di Boccaccio sono stati scritti testi che sviluppano questo motivo, ma che sono sicuramente fuori dall’orizzonte dell’autore: uno *Schwankmäre* (una “facezia”) in antico alto tedesco (cf. Lunardi 2013: 82-91) e un racconto di Juan Manuel (cf. D’Agostino 2011: 163-72), di non molti anni precedente il *Decameron*. C’è però un *fabliau* francese, della metà circa del Duecento, che va preso in considerazione (Branca lo cita, ma a proposito di *Decameron* VII 9 per le sue relazioni con la *comœdia elegiaca* intitolata *Lydia*); è stato studiato e pubblicato con grande sensibilità letteraria e acribia filologica dalla mia allieva Serena Lunardi, che gli ha dato il titolo *La virago evirata* (Lunardi 2013). L’originale s’intitola *La dame escoillee*: un cavaliere appena sposato finge di castrare l’insopportabile suocera, affinché sua moglie capisca come deve comportarsi. Gli aspetti notevoli di questo testo che possono suggerire un eventuale accostamento alla novella di Nastagio sono: la natura crudele della donna e la correzione del suo carattere; la presenza di caccia e banchetto, con rimandi, in questo caso sicuramente parodici, agli stessi elementi contenuti nei racconti cortesi; il *mélange* d’ironia e di *grand guignol*. Le differenze, ovviamente, sono moltissime e cambia, fra l’altro, l’atteggiamento del protagonista maschile: al comportamento violento e *pulp* del cavaliere del *fabliau* si oppone, nel *Decameron*, una strategia accorta e indiretta, che sfrutta la collaborazione spontanea e non contrattata d’un evento tragico e selvaggio (questo sí, violento e *pulp*). E, come la dama del *fabliau* disprezzava il marito a tal punto che «*quantque cil / disoit, et ele desdisoit, / et desfasoit quanqu’il faisoit*» [‘qualsiasi cosa dicesse, lei la contraddiceva, e disfaceva qualunque cosa egli facesse’

(testo e traduzione in Lunardi 2013: 232, vv. 34-6)], così alla Traversari «né egli né cosa che gli piacesse le piaceva» (§ 6).

In qualche modo c'è una lieve affinità anche con la novella dello scolare e della vedova, *mulier corrigenda* (in questo caso con la formula del contrappasso) non meno delle altre (VIII 7). Questa la rubrica:

Uno scolare ama una donna vedova, la quale, innamorata d'altrui, una notte di verno il fa stare sopra la neve ad aspettarsi; la quale egli poi, con un suo consiglio, di mezzo luglio ignuda tutto un dí la fa stare in su una torre alle mosche ed a' tafani ed al sole.

E questo è il finale della novella, dove si vede come la donna, che aveva respinto l'amore dello scolare, abbia imparato la dura lezione:

la donna, dimenticato il suo amante, da indi innanzi e di beffare e d'amare si guardò saviamente.

Pure la vedova è ignuda: denudata e quindi in qualche modo profanata.<sup>21</sup> Certo non dobbiamo leggere questo particolare con la sensibilità odierna, ma quando una donna è denudata in pubblico (come lo sarà Griselda nell'ultima novella del *Decameron*), la cosa non passa inosservata e non è senza qualche significato. Forse è anche un anticipo della reazione della Traversari, che si vede destinata alla pena tremenda, compresa la vergogna di presentare il suo corpo totalmente svestito agli sguardi degli altri, ma che, in fondo, si denuda metaforicamente di ogni dignità quando, per paura, si offre al già detestato Nastagio.

## 7.2. *Impronte dantesche*

Non ripasseremo tutte le presenze dantesche, che sono state ben individuate dalla critica,<sup>22</sup> ma anche in questo caso ignoro se sia già stato sottolineato il fatto, direi molto significativo, che nella novella del *Decameron* Nastagio interrompe e interpella un dannato (o un'anima purgante, cf.

<sup>21</sup> Su questa novella si veda ora Chiecchi 2023.

<sup>22</sup> Cf. in particolare Bettinzoli 1981-1982, con un'attenta lettura della nostra novella alle pp. 306-10, e Id. 1983-1984 nonché Id. 2006, specialmente alle pp. 76-81, con osservazioni molto interessanti sul testo che stiamo studiando.

*infra*, § 9.8), proprio come Dante interrompe e interpella (o fa interpellare) alcuni personaggi che incontra nell'aldilà, quando non sono loro a rivolgergli la parola. Ovviamente la situazione è rovesciata: nel poema è Dante, ancora in vita, a viaggiare nei regni dell'Oltretomba, mentre nel *Decameron* sono due esseri già defunti a ripresentarsi sulla scena di questo mondo. Inoltre Guido degli Anastagi, a differenza delle anime del mondo ultraterreno della *Commedia*, conosce perfettamente quel che è successo dopo la sua morte e sa che Nastagio è innamorato della bella Traversari. È forse possibile, in questo caso specifico, parlare di parodia? E più precisamente di parodia della *Commedia*? Non escludo che il rapporto di Boccaccio con Dante, autore amatissimo, studiato, chiosato e copiato varie volte, sia un po' come quello del Sommo Vate con Virgilio, scrittore anche lui amatissimo dall'autore della *Commedia*, il quale tuttavia in fondo gareggia col poeta latino. Il nome di Dante, curiosamente, è il grande assente dal *Decameron*,<sup>23</sup> ma la sua influenza è, con ogni evidenza, molto notevole; non escluderei del tutto la possibilità che in questa occasione Boccaccio sotto sotto, pur citandolo in mille modi, possa arrivare a polemizzare rispettosamente con lui e in qualche caso addirittura a parodiare; né peraltro sarebbe l'unica volta in cui questo succede.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Ricorre soltanto nell'Introduzione alla IV Giornata (§ 33), insieme con quelli di Guido Cavalcanti e Cino da Pistoia; dei tre poeti si ricorda che scrissero d'amore anche in tarda età. Ma Dante non è mai protagonista e neppure personaggio di una delle cento novelle.

<sup>24</sup> Bettinzoli (2006: 67), parlando della novella di frate Alberto (II 4), osserva che «in essa [...] agisce a chiare lettere la duplicità del rapporto di Boccaccio con Dante» e stima che «le strategie della rappresentazione realistica includono [...] il dispiegarsi di una corporosa – e anche pesante, se vogliamo – parodia del Dante giovane, stilnovistico e vitanovesco». E si veda ancora, sia pure con sfumatura diversa, Picone 2008: 244, in nota: «Naturalmente la modellizzazione boccacciana su questi testi cortesi [un *Salut d'amour*, il *Lai du trot* e il *De amore*] qualifica la trascendenza della novella in senso mondano e immanente (e quindi parodico nei confronti della trascendenza non solo dell'*exemplum* di Elinando ma anche della *Commedia* di Dante)». Fiorilla (2024: 98) aggiunge il sintagma «la divina giustizia», che si trova tre volte nel poema dantesco (*If* III 125, *Pg* XXI 65, *Pd* XIX 29), due volte nel Passavanti (vd. *supra*) e due anche nella nostra novella del *Decameron* (§§ 3 e 27), e un ulteriore probabile riscontro (*ibi*: 102) fra il § 18 della novella («Ma senza arme trovandosi, ricorse a prendere un ramo d'albero in luogo di bastone») e *If* XIII 31-32: «Allor pors'i' la mano un poco avante / e colsi un ramicel da un gran pruno».

Inoltre è molto importante l'impostazione dantesca del caso di Nastagio, scialacquatore dei suoi beni e della sua stessa vita, che non può non riportarci al canto XIII dell'*Inferno*, dove, nella stessa selva (ma quanto diversa dalla pineta di Chiassi!), sono puniti suicidi e scialacquatori. Le numerose riprese verbali, se mai ce ne fosse bisogno, corroborano questa idea (non nuova, si capisce, anzi addirittura antica). Tuttavia si noti pure come l'incertezza fra pena infernale e purgatoriale, alla quale sono sottoposti Guido e la donna da lui amata quando era in vita, introduce una sorta di vena comica, soprattutto se si pensa alla visione che Boccaccio dà del Purgatorio, secondo quanto già osservato al § 3, con riferimento a Ferondo e a Tingoccio. Anticipando le conclusioni di questo saggio, potremmo dire che la V 8 è una novella “comica” nel senso retorico del termine, perché da un quasi-inizio *horribilis* (per esprimerci con le parole dell'*Epistola a Cangrande*) e lugubre (la caccia tragica, preceduta da quello che qui s'è chiamato “Primo tempo” del racconto) perviene a un finale felice (*prosperus, desiderabilis et gratus*, sempre con parole della citata *Epistola*), secondo il tema della giornata, che in qualche modo pare il microcosmo rispetto al macrocosmo di quanti ritengono che il *Decameron*, come la *Commedia*, si muova dall'*Inferno* di Ser Cepparello al Paradiso di Griselda; si tratta di opinione, quest'ultima, che però non condivido, sia per la mancanza di progressività (sostituita da una felicissima alternanza di toni e di casi lungo tutte le giornate del *Centonovelle* e addirittura anche all'interno di una stessa giornata),<sup>25</sup> sia per la presenza, nella stessa ultima giornata, di novelle che non s'accordano, in tutto o in parte, con questa tensione positiva (penso a X 8, Tito e Gisippo, su cui tornerò prossimamente, e alla stessa X 10, Gualtieri e Griselda). Infine, alcuni elementi della narrazione della novella V 8 sembrano tingersi di quella che definiremmo piuttosto tragicommedia: sono proprio quegli stessi che fanno oscillare i critici fra appello alla tradizione folclorica e volontà di attuare un *escamotage* della volontà divina (cf. *supra*, § 3).

Tornando alle impronte dantesche, qui accennerò al fatto che si parla quasi sempre di citazioni della *Commedia* e molto meno delle rime; l'ottimo Bettinzoli (1981-1982: 308) riconosce nelle seguenti parole: «tanto cruda

<sup>25</sup> Ottime osservazioni, non dico nello stesso senso delle mie, ma notevolmente affini, si leggono in Bettinzoli 2006: 58-65.

e dura e salvatica gli si mostrava la giovinetta amata» (§ 6), due termini danteschi riferiti alla donna petra: «maggior durezza e più natura cruda» (*Così nel mio parlar vogli'esser aspro*, v. 4).<sup>26</sup> Aggiungerei che il terzo termine, *salvatica* (presente anche al § 30, nelle parole di Nastagio: «come se ella fosse una fiera salvatica») coi suoi significati ‘di indole aggressiva, indomabile e rissosa; in rapporti di ostilità e inimicizia’, ‘di temperamento scorbutico, scontroso’ e ‘ritroso e schivo, fino all’ostilità (detto specialmente di donne nei confronti di chi le ama)’,<sup>27</sup> ci riporta alla bisbetica di cui s’è già detto. Si noti ancora che *salvatica*, in quest’ultimo senso, si trova nel *De amore* di Andrea Cappellano volgarizzato e nel *Cavalca*. E, tornando a Dante, la ballata 19 delle *Rime* (*Voi che savete ragionar d’amore*), rima non petrosa, ma d’amor doloroso, dice, al v. 23: «così è fera donna in sua bieltate»; tenendo conto che *fera* è molto vicina semanticamente a *selvatica*, leggiamo la nota di Domenico de Robertis: «È la solita compresenza e integrazione di bellezza e ferezza, per es. delle canz. 10 e 15».

### 7.3. Bersagli polemici

La sequenza del convito è, come è già stato ampiamente notato, una specie di azione scenica della quale Nastagio è il regista. Un regista che nella messa in scena d’un’opera teatrale ingloba una messa in scena già esistente, non sua, sperimentata più volte, della quale approfitta per la migliore riuscita della *sua* rappresentazione. In fondo c’è una specie di *mise en abîme* (già Picone 2008: 241) anticipata, quasi come una prova, nella prima parte del racconto. Direi che Boccaccio inventa un meccanismo geniale per rivitalizzare le sue fonti e dar loro una nuova funzionalità, tanto sul piano narrativo come su quello ideologico.

<sup>26</sup> Matteo Milani (comunicazione personale) non esclude altresì una (lontana) eco terminologica di *If/I* 4-5 «Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte»: cf. *dura* = *dura*, *salvatica* < *selva selvaggia*, e forse anche *cruda* < *aspra*.

<sup>27</sup> Sono tutte definizioni del TLIO, il *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, consultato nel marzo del 2024.

Torniamo a dare la parola a Ilaria Tufano, grande conoscitrice del rapporto tra Boccaccio e gli ordini religiosi (2021: 194):

Il bersaglio polemico dell'eversiva conclusione non può che essere la cultura propagandata dai frati Predicatori, e, nella fattispecie, la ripresa recente da parte di Passavanti di un *exemplum* sovranaturale del secolo precedente, racapricciante e spaventoso, invitante alla più rigida castità.

Tufano (*ibid.*: 193-4) insiste opportunamente sul concetto di *desmesura*, «retaggio profondo della civiltà cavalleresca» e conclude che

l'atteggiamento finale del protagonista non è l'abbandono "tragico" alla passione ma all'opposto una sana moderazione. Se da parte della Traversara c'è una compulsiva profferta erotica, dall'altra parte c'è la ora finalmente acquisita compostezza di Nastagio, che convoglia e tempera la *fole amor* di matrice occitanica nell'esito matrimoniale. Il che è segnale del superamento dei valori "smodati" sia in difetto sia in eccesso, del mondo cavalleresco qui rappresentato e il richiamo a un'etica di matrice aristotelica che prevede il dominio sulle passioni nel nome di un decoroso equilibrio assicurato dal giusto mezzo.

In effetti anche a me pare questo il significato più profondo della novella. Il movimento ellittico fa sì che il racconto si muova in modo non equidistante da una ideologia cristiana e da una ideologia cortese, ma a volte più vicino all'una o all'altra: quello che è costante è la somma delle distanze, ovvero l'equilibrio ideologico e morale dell'essere umano.

## 8. IL DONO E IL MATRIMONIO

Una diversa e interessante lettura è stata proposta da Giorgio Bertone (2014), in termini antropologici, ricorrendo alla teoria del dono di Marcel Mauss. In particolare, lo studioso si riferisce al cosiddetto *potlatch*, cerimonia rituale di alcune tribù degli Indiani d'America (sulla costa del Pacifico), che tradizionalmente comprende un banchetto, in cui chi invita ostenta pratiche distruttive dei propri beni considerati "di prestigio", con il tacito accordo che la volta successiva toccherà fare lo stesso agli invitati. È in fondo uno scambio di doni, basato sul dispendio, che rinforza le relazioni tra i vari gruppi. Anche se non siamo indiani d'America, una pallida eredità del *potlatch* o di usanze simili si nota ancora oggi, per esempio, nell'espressione «a buon rendere», quando uno offre qualcosa

a un amico, a un conoscente e soprattutto quando si sente in dovere di superare, con lo scambio, la generosità del dono ricevuto. In verità già nell'introduzione al mio libro su ser Cepparello (2010: 43), a proposito della differenza tra il notaio pratese e i due usurai che l'ospitano, scrivevo: «nel racconto si fronteggiano due concezioni economiche opposte: un'economia dell'accumulo e del risparmio, rappresentata dai due fratelli, e un'economia dello sperpero, rappresentata da Cepparello, che ricorda la *largece* della letteratura cavalleresca e la generosità aristocratica dei bei tempi andati». E in nota aggiungevo:

La legge dell'economia dello sperpero consiste fondamentalmente nel fatto che chi più spende più attira su di sé l'abbondanza. È un principio che somiglia molto alla nota *leis del con* di Guglielmo IX (*BdT* 183,5, vv. 10 ss.) ripresa da Boccaccio nell'altrettanto famoso proverbio «Bocca baciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna» (*Decameron* II 7, la novella di Alatiel).<sup>28</sup>

Nastagio di fatto distrugge il suo patrimonio e pensa di togliersi la vita come estremo dono alla persona amata; alla fine della novella la bella Traversari, per paura d'incorrere nella stessa punizione della donna amata da Guido degli Anastagi, è disposta a “darsi anima e corpo” a lui (§ 41). Anche qui (possiamo aggiungere) si rileva un'asimmetria di fondo nella circostanza che Nastagio è disposto a mettere tutto in gioco (beni e vita), mentre la Traversari è disposta a rinunciare alla sua dignità e alla sua verginità. È chiaro che si tratta di una rinuncia estrema, nel quadro socioculturale di riferimento; ma non si può non notare che essa non comprende né i beni (di cui certo non disponeva personalmente) né la vita, che invece altre donne, nel *Decameron*, non esitano a sacrificare.

Qui s'innesta bene un ultimo problema. Il matrimonio fra Nastagio e la bella Traversari è normalmente visto come un accomodamento borghese, con la fusione dei patrimoni dei due casati (in realtà anche i matrimoni fra esponenti di case reali rispondono al criterio della fusione di patrimoni e di sovranità, in sostanza di un accentramento di potere, economico e politico). Non posso negare che in questa idea ci sia del vero; tuttavia, direi che sono i legami imposti dalle famiglie quelli che

<sup>28</sup> Sull'economia dello sperpero, che ha nella “festa” (privata o paesana) il suo momento culminante, si veda, sia pure in ambiente totalmente diverso, Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 1959.



caratterizzano tanto il matrimonio borghese come quello fra case reali, mentre le nozze fra Nastagio e la Traversari non rispondono a un *Diktat* genitoriale, ma sono proposte dal giovane, quindi accettate (per paura, ch  l'improvvisa conversione da odio ad amore   evidentemente un altro dei tratti comici del finale) dalla donna e infine benedette dalle famiglie.

In sostanza il finale ci lascia con una domanda alla quale non   facile rispondere: la novella segna la conciliazione fra spirito cortese e spirito borghese? Ne ripareremo in occasione delle conclusioni di questo saggio, dopo aver dato spazio ad alcune note di commento alla novella.

## 9. DIECI NOTE DI COMMENTO AL TESTO

### 9.1. *La rubrica*

Cominciamo dalla rubrica.<sup>29</sup> Quella della nostra novella ne scandisce il contenuto nelle tre parti fondamentali che la compongono: la premessa (il comportamento di Nastagio previo alla storia narrata); il trasferimento a Chiassi e la visione della caccia tragica; il banchetto con il quale il giovane supera l'opposizione della sua amata. Si tratta quindi d'una rubrica narrativa, che a tutta prima non sembra fornire, per cos  dire, chiavi di lettura particolari. Tuttavia si osservino un paio di dettagli: da un lato la ripetizione del verbo "vedere": prima «quivi vede cacciare [...] e ucciderla» (soggetto Nastagio) e poi «da quale vede questa medesima giovane sbranare» (soggetto la Traversari): questo ci permette d'intendere *in limine* che la "visione"   la base del racconto, e che la narrazione si svolge su due piani intersecanti: le azioni di Nastagio, della donna amata e dei suoi parenti da un lato, e dall'altro quelle del cavaliere, il quale uccide l'altra donna (con l'aggiunta dei cani che la sbranano). Si noti ancora che la rubrica

1. non cita la citt  di Ravenna, indicata a sufficienza dall'antroponomastica (gli Onesti e soprattutto i Traversari) e dalla localizzazione nella pineta di Classe;

<sup>29</sup> Sull'importanza delle rubriche mi permetto di rimandare a quanto ho scritto su Cepparello (D'Agostino 2010) e su Abraam (Id. 2012), oltre che allo studio pi  generale di D'Andrea 1976, che per  non esamina la V 8.

2. accenna all'amore e alle ricchezze («spende le sue ricchezze senza essere amato»), che sembrano intrattenere un rapporto privilegiato;
3. non accenna esplicitamente al carattere magico e infernale della caccia tragica, che potrebbe sembrare qualcosa di orrendamente realistico, ma suggerisce, al lettore non distratto, l'elemento fantastico, quando parla della «medesima giovane»;
4. a parte quello di Nastagio e quello di Guido, non dichiara nessun altro nome dei personaggi.

Per quanto riguarda il punto numero 2,

da una parte si ha [...] l'aspetto dell'amor cortese e dall'altra la *largece*. Il giovane Nastagio *ama e spende senza essere amato*. Nel primo caso ("amore senza amore") le leggi della cortesia imporrebbero di alimentare il sentimento, nel secondo caso ("spese senza amore") i buoni precetti mercantili-borghesi sconsiglierebbero di perseverare in tale situazione dispendiosa (Pedroni 2011-2012: 102).

Per quanto riguarda il terzo punto, si noti la prospettiva: la donna uccisa e sbranata non può essere la "medesima" per la Traversari, che la vede per la prima volta, ma lo è per Nastagio e lo è anche per il lettore. Il problema del "punto di vista" è fondamentale nel *Decameron*; a volte certe acrobazie sintattiche si spiegano proprio con il cambiamento del punto di vista più che con un'imperfetta capacità da parte dell'autore di governare la sintassi. Tuttavia, è pur vero che a volte Boccaccio è un po' spericolato e prende qualche rischio sintattico. Qui, per esempio, quando dice: «Invita i parenti suoi e quella donna amata da lui», non è chiaro, di primo acchito, a chi si riferisca il possessivo *suoi*, anzi sembrerebbe che si debba pensare ai parenti di Nastagio, mentre invece sono quelli della Traversari.

Per quanto riguarda il quarto punto, in verità i nomi delle donne mancano del tutto anche nel resto della novella, in simmetria inversa con quelli degli uomini. In particolare, quello della bella Traversari non sarà mai pronunciato, segno che in fondo non si tratta che di un personaggio secondario e strumentale, per quanto il destinatario della visione sia, «senza dubbio, la giovane dei Traversari» (Segre 1979: 89). Ma la sua presenza narrativa non è affatto paragonabile, per esempio, con quella di Monna Giovanna, nella novella appaiabile di Federigo degli Alberighi (cf. *supra*, § 3). L'assenza di un nome può indicare la validità generica per

tutte le donne di quanto mostra il racconto. Ed è quel che succede alla fine della novella: se Nastagio aveva concepito l'azione scenica per convincere la sua bella, tutte quante le donne di Ravenna si persuadono che è preferibile essere più accondiscendenti ai desiderî maschili.

### 9.2. *Commi 2-3*

Qualche critico rileva che la premessa di Filomena parla sí di pietà e crudeltà, ma senza specificare di che tipo di crudeltà si tratti, e da qui deriverebbero alcune conseguenze interpretative, perché, mentre si capisce che la pietà sia approvata da Dio (come – si suppone – dalla maggior parte delle persone), qual è la crudeltà punita dalla giustizia divina? Nella novella la crudeltà è chiaramente quella della donna che non corrisponde all'amore d'un uomo degno, ma perché mai dovrebbe essere punita da Dio? In effetti la donna amata da Guido degli Anastagi gode del male dello spasimante e addirittura della sua morte, ma la crudeltà della bella Traversari non arriva fino a tanto. Credo che si tratti di una forma sincretica, magari di tipo dantesco, che fonde il Dio cristiano con il Dio d'Amore.

### 9.3. *Comma 9*

Si noti una certa ambiguità nell'avverbio *smisuratamente* («Perseverando adunque il giovane e nello amare e nello spendere smisuratamente»), a proposito del quale ci si può chiedere se si riferisca al verbo contiguo *spendere* oppure anche al verbo precedente *amare*. In ogni caso il parallelo amore/spese è evidente e ben sottolineato dall'autore. Le spese eccessive fanno riferimento a quello che nella tradizione francese si chiama la *fole largece*, come quella che caratterizza il protagonista del racconto *Canis* nel *Dolopathos* (un'importantissima versione latina del *Libro dei sette savi*) e come più tardi caratterizzerà il personaggio di Timone d'Atene in un dramma scespiriano. Il “troppo amare” è pure tema presente nella tradizione medievale romanza e non solo: basti pensare a una *khargia* mozaraba che suona, più o meno: «¡Tanto amare, habib, tanto amare! / ¡Enfermeron olios nidios y duelen tan male!» («Tanto amare, amato mio, tanto amare! / Si ammalarono gli occhi splendenti e fanno tanto male!»).

9.4. *Comma 13*

A parte il richiamo dantesco (Pg XXVIII 22-23: «Già m'avean trasportato i lenti passi dentro a la selva antica [...]») il § 13 descrive il protagonista, diremmo, “solo e pensoso”. Come si sa, questo binomio è stato immortalato da Petrarca con l'incipit del sonetto *Solo e pensoso i più deserti campi* e perdura nei secoli [basti pensare al passero leopardiano, *solitario* (v. 2) come il poeta (v. 36), *solingo* (v. 45) e *pensoso* (v. 12)], ma è immagine già molto ben presente nella poesia anteriore: mi limito a ricordare il *seul et pensif* del *Lai de l'ombre* di Jean Renart, quello che Alberto Limentani tradusse dandogli il bel titolo *L'immagine riflessa*, perché quello significa, nel caso di specie, la parola *ombre*, e si veda anche Stanesco 1984. La pineta è un luogo “naturale” e solitario che si contrappone alla città di Ravenna secondo il classico rapporto “natura *vs* cultura”, ma nel nostro caso Nastagio fa installare *padiglioni e trabacche* (§ 11), tende grandi e tende più piccole, come se fosse una *dépendance* della sua casa ravennate e conduce una vita non dissimile dalla precedente, anzi, come dice al § 12, «la più bella vita e la più magnifica che mai si facesse, or questi e or quegli altri invitando a cena e a desinare, come usato s'era».

Proprio per questo l'interpretazione di Picone in chiave squisitamente cortese mi pare un po' eccessiva: lo spostamento di Nastagio nella pineta di Chiassi e, similmente, quello di Federigo degli Alberighi in campagna riproporrebbero «in veste novellistica uno schema narrativo tipicamente romanzesco: anche il cavaliere arturiano, infatti, deve abbandonare lo spazio chiuso e protetto della corte per entrare nello spazio aperto e pericoloso della selva se si vuole realizzare come cavaliere e come uomo» (2008: 240-1). Così come mi pare fuori luogo l'idea che le avventure di Nastagio e di Federigo comportino una specie di vicenda da *Bildungs* o *Entwicklungsroman*: «Lo sviluppo novellistico servirà sia a sbloccare la situazione narrativa sia a sottolineare il processo formativo dei protagonisti maschili, la loro raggiunta maturità psicologica» (*ibi*: 239). Ma nella novella V 8 non si nota nulla di tutto questo: se c'è qualcuno che potrebbe maturare è la bella Traversari, la quale, però, si “converte” esclusivamente per paura, mentre Nastagio non fa altro che trovare un buon sistema (direi geniale, nell'appropriarsi della scena della caccia infernale) per realizzare il suo desiderio. In fondo la visione totalmente cortese ha un senso solo se, come avveniva nel *fabliau* della *Dame escoillee*, l'autore intende farne una parodia.

Per quanto riguarda la collocazione cronologica, l'espressione *all'entrata di maggio*, 'ai primi di maggio' si ricollega una volta di più a quello che nella tradizione lirica trobadorica, imitata da altre forme poetiche, anche al di fuori della lirica (per esempio nel *Ronsalvas* occitano), si chiama l'"e-sordio primaverile": il calendimaggio, il tempo mite della rifioritura delle piante, che infonde letizia nei cuori e invita all'amore. Inoltre, come si dirà nel § 14, la visione terrificante si realizza un po' prima di mezzogiorno. Nei testi sulla caccia tragica rinvenibili nell'anamnesi letteraria del *Decameron* non si parla mai della stagione, mentre la visione avviene di notte; solo nel *De amore*, pur non precisando l'ora, si accenna a una calura che dev'essere senz'altro meridiana.

L'effetto che sortisce dunque da questa precisazione temporale è quello d'un violento contrasto tra vita e morte, tra luce e oscurità. O, se si vuole, anticipa quella che nel gergo cinematografico si chiama *La nuit américaine*, titolo d'un film di François Truffaut del 1973, tradotto in italiano come *Effetto notte* e in inglese come *Day for night*: si tratta d'una tecnica di ripresa cinematografica che permette di ricreare un'ambientazione notturna anche in pieno giorno. Se le visioni si svolgono *en plein soleil*, grosso modo a mezzogiorno, per quanto si possa immaginare un ambiente meno chiaro nell'interno della pineta (§ 14),<sup>30</sup> nella loro filigrana cromatica c'è l'oscurità infernale. In qualche modo il cavallo nero e il cavaliere vestito di scuro, insieme con la fanciulla nuda, della quale vediamo quasi il bianco colore della pelle, costituiscono una scena *double face*, nella quale la violenza fisica dell'azione si unisce alla violenza visiva del quadro: luci e ombre lo campiscono con effetti del tutto strani. D'altro canto, come rammenterò *infra*, nel § 9.9, il giorno e l'ora corrispondono a quelli della passione e morte di Cristo, quando si produsse fra l'altro un'eclissi solare: questo testo sacro in trasparenza avvalorava l'idea d'un contrasto fra luce e oscurità, fra vita e morte. La pineta diventa un altrove, pur mantenendo la sua presenza fisica nella realtà: il ripetersi della scena nel mezzogiorno indica due altre cose: un'affinità con il mo-

<sup>30</sup> Al § 36, iniziando la descrizione del banchetto finale, la narratrice dirà che «Nastagio fece magnificamente apprestar da mangiare e fece le tavole mettere sotto i pini dintorno a quel luogo dove veduto aveva lo strazio della crudel donna». Penso che, come si vede anche nell'interpretazione pittorica del Botticelli, per quanto la *location* sia all'interno della pineta, tutto avviene in un ambiente sufficientemente luminoso.

tivo di Meridiana, il demone dell'accidia, già presente nel *De amore*, e un improvviso fermarsi del tempo. Non si tratta del motivo ben noto del tempo illusorio (sviluppato soprattutto in una cantiga mariana di Alfonso X, che citerò tra un momento, e poi nel *Novellino* con la storia del Conte di San Bonifacio<sup>31</sup> e più ancora nel *Conde Lucanor* di Juan Manuel con la storia del mago di Toledo e del vicario di Santiago e in tanti altri testi successivi),<sup>32</sup> ma insomma, la scena sembra avvenire in una sorta di sospensione temporale, per quanto Nastagio cerchi d'interferire nella caccia selvaggia per salvare la donna.

#### 9.5. Comma 14

Nastagio prova meraviglia nel trovarsi dentro la pineta senza essersene reso conto, perché è come se le sue gambe fossero state mosse non dalla volontà cosciente, ma da quella del suo pensiero quale agente separato da sé, quasi fosse un automa, un po' come nel passo del *Purgatorio* dantesco citato all'inizio del nostro comma 9.4.

Malgrado le sostanziali differenze, trovo qualche analogia con la *cantiga* mariana di Alfonso X, la numero 103 (Mettmann, vol. II: 16-8):<sup>33</sup> un frate s'inoltra in un giardino per ispirazione della Madonna, quasi senza rendersene conto. Lì sente un usignolo dalla voce meravigliosa (veramente si parla di una *passarinna*, cioè un uccellino femmina) e resta rapito per più di trecento anni. Quando torna al suo convento, i frati, che ovviamente ne ignorano l'identità, prima restano stupiti, poi riconoscono l'intervento della Vergine e capiscono che si tratta d'un miracolo. Le differenze sono chiare: quel che succede al frate del testo alfonsino è, appunto, dovuto a un miracolo, e poi il meraviglioso (questa volta un meraviglioso sonoro, non così frequente) crea una dilatata sospensione del tempo che invece non si dà nella novella di Nastagio. Tuttavia qualcosa unisce le due storie e al tempo stesso le separa: il meraviglioso, il soprannaturale, la piccola o

<sup>31</sup> Si vedano i saggi di del Monte 1958, Segre 1963 e Cuomo 1979.

<sup>32</sup> Vd. D'Agostino 2011: 115-24.

<sup>33</sup> Sulla cantiga 103 vd. specialmente Filgueira Valverde 1936 e la bibliografia contenuta nell'*Oxford Cantigas de Santa María Database*, in linea ([https://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poemdata\\_view&rec=103](https://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poemdata_view&rec=103)).

grande sospensione, l'uscire fuori da sé stesso, non sentendo bisogno di mangiare né ricordandosi di alcuna cosa... Fra l'altro, nella nostra novella questo oblio del mangiare si contrappone ai banchetti del § 12 («or questi e or quegli altri invitando a cena e a desinare») e a quello finale. Celiando si potrebbe dire che, fisiologicamente parlando, la visione è propiziata da un calo degli zuccheri. Celiando, ma forse non troppo, perché in ogni caso la condizione psicofisica di Nastagio può predisporlo a una attività fantasmatica o immaginativa e a una proiezione quasi onirica dei suoi desideri o delle sue paure.

Il binomio di dolcezza e pensiero è già in Dante, *Vita nuova*, *Convivio*, *Rime*; l'espressione “dolce pensiero” (al singolare o al plurale o a termini invertiti: “pensiero dolce”) è in un sonetto del cosiddetto “Amico di Dante”, nel *Tristano Riccardiano*, Lapo Gianni, in Dante *Rime*, *Commedia*, V (Paolo e Francesca): «Quanti dolci pensier, quanto desio / menò costoro al doloroso passol», nel Boccaccio, *Filostrato*: «pensier dolce», *Filocolo* (4 volte): «dolce pensiero o dolci pensieri», *Ameto* (5 volte), *Corbaccio* e solo due volte nel *Decameron*, qui e nella conclusione della IX giornata; e ovviamente in Petrarca e in molti altri autori.<sup>34</sup>

#### 9.6. *Commi 15-16*

La pineta o, meglio, il «boschetto assai folto d'albuscelli e di pruni», ricorda i boschi della narrativa bretone (ma anche di certa narrativa orientale), dove avvengono incontri spesso meravigliosi, con fate e altro genere di esseri soprannaturali o *border-line* con il soprannaturale. Giustamente Branca rimanda a Dante e a Petrarca, ma credo probabile, soprattutto per Dante, che all'origine ci sia sempre un ricordo arturiano. Ovvio la dipendenza da Dante (*If XIII*) nella descrizione della pena degli scialacquatori nella selva dei suicidi. In effetti Guido degli Anastagi è suicida (§ 21) e Nastagio degli Onesti è uno scialacquatore (di sé stesso e dei suoi beni), come abbiamo già visto.

Quanto a *duramente* («due grandi e fieri mastini, li quali duramente appresso correndole») il suo significato è, più che quello suggerito da

<sup>34</sup> Dati tratti dal Corpus dell'OVI.

Zingarelli e segnalato da Branca, ‘fortemente’, quello indicato da Quondam: ‘con accanimento’; si tratta di uno dei significati del francese *durement* (da DURARE ‘durare’, più che dal corradicale DURUS ‘duro’), quindi ‘senza sosta, senza darle un attimo di tregua’.

Il colore dei cani non è specificato, anche se Dante parla di «nere cagne» (*If* XIII 125). La canzone “delle visioni” di Petrarca (*RVF*, 323, v. 6) descrive «due veltri, uno nero, uno bianco», simboli della notte e del giorno, che inseguono e uccidono una fiera dal volto umano, che è poi la Laura cantata dal poeta, qui con allusione all’immagine dei cervi inseguiti dai cani. Per Santagata (Petrarca, *Canzoniere*: 1231) non esiste un rapporto tra il *Canzoniere* e la novella di Nastagio (come sostenuto da Giacon 1974), perché gli elementi descrittivi sarebbero già tradizionali, mentre Picone (2008: 247) è di parere opposto. Si noti piuttosto che dal Petrarca trae ispirazione Botticelli, almeno per quanto riguarda la razza dei cani e il loro colore (si veda anche Vischi 2020, con attenta analisi di ulteriori particolari).

Il cavalier bruno è spiegato da Quondam come ‘di colore scuro’ con la glossa «altro segno infernale», ma qui preferisco Branca: ‘vestito di nero’, pur sempre come indizio che rimanda al regno dell’eterno castigo.

Le «parole villane» indicano, con un aggettivo canonico, che Guido non si sta comportando da cavaliere, da personaggio cortese. È qualcosa di leggermente diverso dal “volgari” di Quondam; meglio quindi “scortesì”, «nel senso cavalleresco» di Branca. Basti pensare al sonetto della *Vita nuova* (VIII) «Morte villana, di pietà nemica», anticipato da «Villana morte, che non ha’ pietanza» di Giacomino Pugliese.

Guido, nell’eseguire la giustizia divina, come dice lui stesso (§ 27: «lasciami la divina giustizia mandare ad esecuzione») mantiene un comportamento niente affatto cortese, ma, appunto, “villano”. C’è una strana contraddizione, come avviene nel caso di don Giovanni, in particolare del primo don Juan, il *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina (probabilmente del 1616), nel quale la statua animata del Commendatore di Calatrava, ucciso da don Giovanni Tenorio, gli mente dicendogli di non aver paura a stringergli la mano e poi, afferratolo, lo fa precipitare nell’inferno. Questi agenti divini “villani” (Guido) o “bugiardi” (il Commendatore) sono in effetti un po’ al limite della nostra comprensione della teologia; e si noti che Tirso de Molina era, oltre che un grandissimo autore drammatico, anche un frate mercedario.



9.7. *Commi 17-20*

Oltre al dialogo cavalleresco fra Nastagio e Guido, che ci riporta ancora una volta ai romanzi di Chrétien de Troyes e in genere alla narrativa arturiana, notiamo il particolare della femina ignuda (§ 20), che evidentemente ha innanzi tutto un valore penitenziale: le anime dannate spesso sono nude davanti al loro Giudice, perché nulla gli possono nascondere delle loro colpe; inoltre è motivo tradizionale (si trova in molti racconti della caccia selvaggia) e ha una forte valenza cromatica e simbolica, come abbiamo già visto.

9.8. *Commi 21-24*

Bisogna riconoscere che la novella presenta alcuni punti di attrito, che solo una visione globale del testo e il riconoscimento dell'arte dell'autore riescono a sanare. Per esempio, se Guido è punito per il suo suicidio (mentre l'amante è punita per aver goduto delle sue pene e della sua morte), in che cosa consiste la punizione del cavaliere? Forse proprio nell'uccidere la donna amata? Vi è, in qualche modo, una difficoltà anche psicologica, se si vuole, visto che Guido sembra uccidere con convinzione e non con dolore (§ 23: «seguitarla come mortal nemica, non come amata donna»); forse la soluzione del problema sta nel ritenere che la punizione consiste proprio nel cambiamento di sentimenti del cavaliere nei confronti della donna amata, il che gli consente di sopprimerla continuamente senza preoccupazioni di sorta. Può darsi. In verità i peccati dei due soggetti della caccia selvaggia sono molto diversi, ma i peccatori sono puniti insieme per una sorta di contrappasso invertito: Guido, che da morto non ama più la donna, non uccide più sé stesso, ma lei (magari anche con la soddisfazione della rivalsa), e lei, che ha goduto del dolore di lui, ora soffre per il dolore che lui le infligge. Più lineare il contrappasso nel testo del Passavanti [7]: «E come già ci vedemmo con gran disio e con piacere di grande diletto, così ora ci veggiamo con grande odio e ci perseguitiamo con grande sdegno».

Un'altra curiosità, che è determinata dal fatto d'aver seguito con notevole libertà l'*exemplum* del Passavanti e i testi affini, è che Guido, per vedersi assegnata la pena, ha dovuto attendere che la donna fosse morta,

mentre nella tradizione i due amanti muoiono insieme e si pentono *in articulo mortis*. È vero che Boccaccio, per smussare la stranezza, fa morire la donna poco dopo (§ 22: «Né stette poi guari tempo che costei, la qual della mia morte fu lieta oltre misura, morí»), ma questo si somma alla stranezza della pena infernale a tempo, come se l'autore non si sentisse a suo agio nel trattare i temi teologici, se non è che li prende alla leggera o confessa candidamente, magari per interposta persona (il narratore di turno) che non sa cosa pensare: è il caso di Panfilo di fronte alla beatificazione di “San” Ciappelletto (I 1, 89):

Cosí adunque visse e morí ser Cepparello da Prato, e santo divenne come avete udito. Il quale negar non voglio esser possibile lui esser beato nella presenza di Dio, per ciò che come che la sua vita fosse scellerata e malvagia, egli poté in su lo stremo aver sí fatta contrizione che per avventura Idio ebbe misericordia di lui e nel suo regno il ricevette; ma per ciò che questo n'è occulto, secondo quello che ne può apparire ragiono, e dico costui piuttosto dovere essere nelle mani del diavolo in perdizione che in Paradiso.

Passavanti scrive che la donna si pente prima dell'amante, ma fa capire che muoiono insieme per la stessa malattia [4].

Si noti ancora che c'è una *climax* dalla novella del cuore mangiato a questa, dato che Guido non solo cava dal petto «quel cuor duro e freddo», ma tutte le interiora dal torace e dallo stomaco, in un crescendo di orrore.

Ma la “rappresentazione”, qui centrale come forse non mai nelle novelle del *Decameron*, permette di assorbire e non far sentire quelli che potrebbero sembrare lievi difetti, lievi contraddizioni, come nel teatro elisabettiano e in quello barocco alcune discrasie, soprattutto d'indole temporale, vengono sanate, appunto, sulla scena, così che lo spettatore non se ne rende conto.

### 9.9. *Commi 25-26*

Giustamente si osserva la stranezza d'una pena infernale temporanea (cf. anche *supra*, § 3), tenendo anche conto del fatto che Passavanti dice a chiare lettere che si tratta di una pena purgatoriale: [6] «Onde sappi che noi non siamo dannati, ma facciamo a cotale guisa, come hai veduto, nostro purgatorio: e avranno fine, quando che sia, li nostri gravi tormenti». Di norma la

si attribuisce a un'inerzia delle fonti: Boccaccio vuole descrivere una scena infernale, ma dato che le fonti offrono una scena purgatoriale, la prende come tale, incurante della contraddizione.

Sospetto che le cose non stiano proprio così, ma non ho per il momento una buona ipotesi alternativa. Piuttosto vorrei portare l'attenzione su un altro fatto: i personaggi che popolano l'aldilà (tanto le anime dannate come le purganti come le beate) non hanno propriamente un corpo compatto che si possa toccare; hanno piuttosto quello che Dante chiama un "corpo aereo", inconsistente ma provvisto di tutte le facoltà sensitive (lo spiega Stazio, *Pg* XXV 78-108), più simile, di fatto a un'immagine che, se Dante e Boccaccio vivessero ai nostri tempi, forse potrebbero definire olografica. In sostanza Nastagio, di fronte a Guido degli Anastagi, alla donna cacciata e ai cani feroci, rappresenta un corpo pieno davanti a corpi vuoti ancorché senzienti e raziocinanti, un po' come Dante nel suo viaggio ultraterreno. Anche qui c'è una differenza: mentre nella *Commedia* è Dante a viaggiare nel mondo dell'aldilà, qui sono due anime dannate o purganti a viaggiare nel mondo dell'aldiquà (si veda *supra*, § 3.2, il luogo del Passavanti che precede l'*exemplum* e che giustifica questa soluzione narrativa del Boccaccio, che dunque è in ulteriore debito col predicatore). In realtà anche nei precedenti racconti della caccia tragica succede qualcosa di simile; ma qui si aggiunge, e si fa risaltare, un particolare molto interessante: lo stocco, ovvero la corta spada con la quale Guido ammazza la donna è, come dice lui stesso, la stessa arma con la quale si uccise (§ 24: «con questo stocco col quale io uccisi me, uccido lei»). Quindi c'è un oggetto che fa da intermediario tra i due mondi: un oggetto capace di fendere e trapassare (§ 29: «con tutta sua forza diede per mezzo il petto e passolla da l'altra parte»). Una spada o un pugnale, fuori dalla letteratura epica, dove manifesta in genere valenze diverse, è sempre un simbolo, spesso sessuale (basta pensare ai quadri di Hieronimus Bosch), ma comunque un simbolo. Forse qui indica (per lo meno indica anche) la capacità dell'arte dell'autore di squarciare la tela della materia, di far interagire tutto quello che ritiene necessario alla buona riuscita del suo racconto: mondo terreno e mondo ultraterreno; così che, come Guido degli Anastagi, Boccaccio estrae dal motivo le viscere del narrabile e le dà da mangiare ai lettori.

Al comma 26 Guido dice a Nastagio che quella scena si ripete ogni venerdì nella pineta di Chiassi, ma che i due peccatori, col cavallo e i mastini, replicano l'azione anche in altri luoghi. Questo dettaglio discende in parte

dal Passavanti, dove la scena si ripeteva però ogni notte nello stesso sito. Se già nel testo del predicatore la caccia assume in fondo anche l'aspetto d'un'azione scenica, nella novella del *Decameron* questo effetto è ingigantito: l'esibizione non solo avviene nella pineta di Chiassi, ma anche altrove, anzi si direbbe che si tratti di uno spettacolo in *tournée*, con un percorso ripetuto costantemente. Tutto ciò, unito all'anticipazione diurna dell'esibizione, ispira facilmente nella mente di Nastagio l'idea di approfittarne nel modo che abbiamo detto. In verità già il fatto che la caccia avvenga non nell'Inferno o nel Purgatorio, ma sulla terra, sotto gli occhi di tutti, indica che si tratta in fondo di uno *spectaculum* in senso etimologico. E non sfugga (Milani, comunicazione personale, oltre che uno dei revisori) che se la predetta *tournée* presenta a cartellone altre date, la novella sceglie, per la funzione ambientata a Chiassi, quella del venerdì, giorno della Passione (cf. anche *supra*, § 9.4).

#### 9.10. *Commi 27-31*

Non starò a commentare tutte le differenze fra la descrizione anticipata di Guido (§§ 24-26) e quella dell'orrido spettacolo che si svolge sotto gli occhi di Nastagio (§§ 29-31). Mi limiterò a osservare un paio di particolari: nella seconda descrizione acquistano maggior rilevanza i cani: prima di tutto Guido appare come un cane rabbioso; poi i mastini tengono ferma la donna inginocchiata; un po' dopo si dice che i cani «affamatissimi incontanente il mangiarono» (§ 30), cioè mangiarono il cuore e le budella. C'è poi il problema del modo con cui Guido uccide la donna e ne fa scempio: nel § 24 (prima visione, la descrizione anticipata dell'Anastagi) si dice: «[...] con questo stocco col quale io uccisi me, uccido lei e aprola per ischiena», e si aggiunge che, evidentemente da quella apertura nel dorso, il cavaliere estrae le viscere da dare ai cani; ai §§ 29-30 (seconda visione, la vera e propria esecuzione) il testo è leggermente diverso e più elaborato: «[...] con lo stocco in mano corse addosso alla giovane [...] e a quella con tutta sua forza diede per mezzo il petto e passolla da l'altra parte. [...] e il cavaliere, messo mano ad un coltello, quella aprí nelle reni». Come si vede al § 24 sembra che l'arma sia una sola (lo stocco) e che serva sia per uccidere la donna, sia per cavarle le interiora, mentre nei §§ 29-30, il cavaliere usa due armi: con lo stocco uccide la giovane, trapassandole il petto, mentre successivamente con un coltello le apre il fianco.

Si rammenti che il coltello è immagine quasi ossessiva nel Passavanti, ricorrendo per ben quattro volte nel breve racconto (§§ 37, 38, 47, 48) contro un'unica citazione nella novella del *Decameron*. Probabilmente l'accenno al pugnale si può spiegare come una successiva ripresa della fonte, o anche come un desiderio di *variatio* descrittiva, adeguata alle due situazioni; la seconda volta il cavaliere insegue la donna allontanandosi sul suo cavallo verso il mare, con una scena degna del miglior film d'avventura.

#### 10. POSTILLA: LETTERATURA CORTESE E CAVALLERESCA, LETTERATURA MERCANTILE

Michelangelo Picone (2008: 236) sostiene che

La novella di Nastagio e quella di Federigo finiscono [...] per presentarsi come due parabole dell'amore cortese: due rivisitazioni di quel sentimento che era stato cantato dai trovatori fino agli stilnovisti e a Dante; due attualizzazioni dell'avventura cavalleresca nelle sue due varianti, positiva e costruttiva nei romanzi di Chrétien de Troyes, e negativa e distruttiva nei romanzi di *Tristan*. Nelle nostre novelle, insomma, il *paradoxe amoureux* della tradizione lirica, e la *fin'amor* e la *fol'amor* della tradizione romanzesca, trovano la loro finale realizzazione artistica; si adeguano, cioè, agli interessi e alle aspirazioni del diverso pubblico a cui il *Decameron* è destinato; rispondono ai bisogni dei lettori borghesi che in questa nuova forma di letteratura cercano e trovano la loro promozione sociale e culturale.

A mio modesto modo di vedere questo giudizio può essere accolto con qualche riserva e qualche sfumatura. Innanzi tutto (limitandomi alla novella di Nastagio) non vedo un vero sentimento paragonabile a quello «cantato dai trovatori fino agli stilnovisti»; se mai si tratta di un amore come ce ne sono altri nel *Decameron*, un amore non corrisposto, a proposito del quale l'unica nota realmente “cortese” è forse quella che si riscontra al § 5: «[Nastagio] s'innamorò d'una figliuola di messer Paolo Traversaro, giovane troppo più nobile che esso non era», parole che vanno lette alla luce di quel che dice Fiammetta nel preambolo (§ 4) a *Decameron* I 5:

«[...] quanto negli uomini è gran senno il cercar d'amar sempre donna di più alto legnaggio ch'egli non è, così nelle donne è grandissimo avvedimento il sapersi guardare dal prendersi dello amore di maggiore uomo ch'ella non è [...]».

Sono espressioni che, come nota Vittore Branca (*ad locum*) si ripetono spesso nel *Decameron* e appaiono anche nel *Filocolo*; e, soprattutto, consonano con quelle del *De amore* (Trojel: 38 ss.). Pertanto Nastagio opera secondo i dettami cortesi, così come sono descritti da Andrea Cappellano. Gli altri elementi riconducibili a un'ideologia cortese, quali la liberalità sino alla *fole largece*, il contrappasso in sintonia con lo stesso *De amore*, il dialogo fra Nastagio e Guido e qualche altro ancora, sono in continuo equilibrio, spesso comico, con lo spirito mercantile dell'ambiente, per cui lo sperpero è censurato, il contrappasso è evitato grazie alla paura e così via. Non vedo, tuttavia, traccia delle «attualizzazioni dell'avventura cavalleresca» in nessuna delle sue due varianti indicate da Picone, né la presenza del «*paradoxe amoureux* della tradizione lirica» o «la *fin'amor* e la *fol'amor* della tradizione romanzesca» (tratti salienti, soprattutto la *fin'amor*, di gran parte della poesia trobadorica).

Eccessivo mi pare anche il richiamo (di per sé evidente) alla cortesia dei versi danteschi di *Pg* XIV 109-10 («le donne e ' cavalier, li affanni e li agi / che ne 'nvogliava amore e cortesia»); o, per meglio dire, mi chiedo quanto quel celebre passo dantesco ripreso dall'Ariosto abbia a che fare con il *paradoxe amoureux*, la *fin'amor*, l'avventura cavalleresca e le altre caratteristiche ideologiche richiamate da Picone, e non piuttosto con un'*aurea aetas*, in cui la cortesia si esprimeva nella società con manifestazioni diverse da quelle, giustappunto, dell'erotismo trobadorico e dell'*aventure* cavalleresca. Per esempio Dante potrebbe celebrare quell'amore appassionato che induceva ai travagli del cuore, quell'*otium* aristocratico che propiziava benessere fisico e spirituale; oppure, secondo altre interpretazioni, gli *affanni*, cioè l'esercizio bellico, e gli *agi*, la lieta vita di corte, e la cortesia, le virtù genericamente cavalleresche. Insomma, non direi che «l'ottava novella *possa* essere definita come una storia di “amore e cortesia”, i cui protagonisti sono una “donna” e un “cavaliere” del buon tempo antico, e l'avventura che essi vivono li porta dagli “affanni” iniziali agli “agi” finali» (Picone 2008: 240). La “donna” è caratterizzata da nobiltà di casato, ricchezza, bellezza e disprezzo nei confronti di chi l'ama, ma manca di qualsiasi tratto che contraddistingue non solo *midons*, ma anche altri personaggi femminili del *Decameron*, per esempio la moglie di Guiglielmo di Rossiglione; il “cavaliere” è contraddistinto da minore nobiltà, ma da grande ricchezza che è pronto a scialacquare, dalla generosità (con cui cerca di salvare la donna perseguitata nella caccia infernale), da

un amore non corrisposto, ma anche da astuzia e, alla fine, da un senso di correttezza che prevale sulla poca cortesia della donna. Ripeto: neppure nella nostra novella si riscontrano il *paradoxe amoureux*, la *fin'amor* e l'avventura cavalleresca.

E non concordo con Picone (*ibi*: 241-2) quando sostiene la forte somiglianza dei finali tra la novella di Nastagio e quella di Federigo degli Alberighi, a partire dal fatto che l'«identico contesto conviviale» è in realtà totalmente diverso: nella V 8 si tratta d'un sontuoso banchetto affollato, quasi pubblico, con effetto teatrale, nella V 9 di un pranzo intimo e alla buona. Certo, come dicevo nelle pagine iniziali del saggio, le due novelle vanno appaiate, ed è anche vero che alla fine i due uomini ottengono l'amore delle due donne, ma questo fa parte del tema della giornata. Mi lascia pure perplesso l'idea che «la morale che il lettore è invitato ad estrarre dalle due novelle non è quella borghese di un ritorno alla normalità [...], bensì quella cortese dell'identificazione sociale e della maturità caratteriale acquisite dai protagonisti maschili alla fine della loro avventura amorosa» (*ibi*: 242). Picone (*ibid.*) ritiene inaccettabili le letture proposte da Baratto 1974: 349-52, Zatti 1978 e Bruni 1990: 339-46; ma mi pare che queste interpretazioni, contrarie alla sua, siano in realtà meno inadeguate alla novella.

Benché non sia per principio favorevole alle etichette, riconosco che c'è del vero in quella adottata da Franco Cardini (2007): «Boccaccio e la rifondazione cavalleresca del mondo». In sostanza si tratta di una specie di *translatio*, non *imperii* né *studiorum*, ma *modi vivendi*, una rifondazione che l'autore considera con occhio critico e animo partecipe, sensibile alla realtà delle trasformazioni sociali, che si riflettono nel *Decameron* con una varietà di toni, di atteggiamenti, di approcci letterari, che non ha forse l'uguale non solo nella letteratura medievale, ma in quella genericamente occidentale. Segno, in sostanza, che non si tratta di un testo «a tesi», bensì di un appassionato sforzo di comprendere e di rendere la realtà con un'adesione totale, pur nello sfoggio d'immaginazione che caratterizza le cento novelle. Adesione alla realtà in cui l'arte del narrare (e del narrarsi con discrezione attraverso il racconto di fatti e persone diverse) e l'acuta introspezione psicologica si plasmano e rivestono come una seconda pelle le varie manifestazioni dell'umanità. Su un versante apparentemente incomparabile, solo un altro genio aveva concepito un disegno in fondo non troppo dissimile: alludo ad Alfonso X e alla sua grande opera

legislativa, in particolare alle *Siete Partidas*, dove il superamento del diritto feudale, favorito dalla riscoperta di quello giustiniano, offriva un grande affresco della realtà fattuale e al contempo di quella futura che il re utopisticamente auspicava. Certo, oltre le differenze più superficiali (per es. di genere letterario), i due testi si oppongono perché nel più antico parla il legislatore, che vuole dare un ordine alle cose e lo fa, in ogni modo, dall'alto della sua posizione regale, mentre il *Decameron* non è né imperativo né tassonomico, ma descrivendo il presente (a parte l'unico racconto d'ambientazione antica, quello di Tito e Gisippo, X 8), si apre con eccezionale sensibilità artistica verso un possibile futuro d'integrazione.

Chi definì il *Centonovelle* una *comédie humaine* trecentesca, in fondo non ebbe torto, perché il *Decameron* descrive svariati aspetti d'una realtà in movimento, in evoluzione dialettica fra progresso e conservazione, con spinte ideali di vario tipo e contraddizioni a volte insanabili. Lo spirito cortese si mischia a quello mercantile: c'è sempre il contrasto tra i due modi di vedere la realtà e, alla fine, quello che prevale, nella novella V 8, è l'amore incanalato, da parte di Nastagio, nella vita borghese del matrimonio (come lo sarà quello di Federigo degli Alberighi), piuttosto che un amore che non conosce alcun vincolo sociale.

Spirito cortese e spirito borghese sono due fuochi di una nuova ellisse (cf. § 5) che interseca la prima, condividendo il fuoco dell'ideologia cortese? Come credo d'aver già scritto altrove, il *Decameron* non è l'epopea dei mercanti, ma non bisogna chiedere a Boccaccio risposte e soluzioni perentorie ai quesiti che egli stesso pone con le sue novelle; qualcuno ha parlato, con consapevole anacronismo, di "pensiero debole" di Boccaccio nei confronti del "pensiero forte" di Dante. Non imposterei così la questione. Quello di Boccaccio è un pensiero rivoluzionario (Bragantini *docet*), ma fortemente consapevole e acutamente critico, senza un vero e proprio partito preso, senza ricette precostituite. Una delle caratteristiche dell'originalità del *Decameron* è proprio la messa in discussione di quanto è raccontato. La parola passa quindi al lettore e, se c'è una frase che esprime dall'interno del testo proprio questa dinamica è la seguente (§ 40): «La qual cosa al suo termine fornita e andata via la donna e 'l cavaliere, mise costoro che ciò veduto aveano in molti e varii ragionamenti». Possiamo parafrasare e adattare, certo *ad usum Delphini*: terminata la novella, gli uditori e i lettori restano con un problema da chiarire o quanto meno da discutere; e il racconto prolunga la sua eco nelle loro riflessioni e nelle



loro conversazioni (oltre che nelle pubblicazioni di critici e professori universitari). E non c'è nulla come questo protrarsi nella coscienza del lettore per assicurare che quanto è stato letto o ascoltato può alimentare non solo il suo diletto, ma anche la sua consapevolezza di fronte al caso umano, con tutti gli eventuali risvolti ideologici e sociali che la novella rappresenta.

## APPENDICE

## IL TESTO DELLA NOVELLA

Giovanni Boccaccio, *Decameron*, V 8. – Narratrice: Filomena

Mss.: *B*, cc. 69a-70a; *P*, cc. 116a-117d.

Il testo della novella è personale. L'ed. di riferimento è quella di Branca 1976 (siglata Branca<sup>2</sup>, l'ed. critica della Crusca, fondata sull'autografo) con le poche modifiche di Branca 1980/1992 (siglata Branca<sup>3</sup>, l'ed. commentata Einaudi). Le osservazioni filologiche di Branca derivano da Branca<sup>2</sup>. Si ricordi che l'ottimo Fiorilla, dal quale si attende la prossima edizione critica del *Decameron*, per il momento (nell'ed. del 2013) segue Branca da presso, introducendo una serie di lezioni tratte dal ms. Parigino. Dei due emendamenti di *P* accettati, in questa novella, da Fiorilla (e da altri editori precedenti), a mia volta ammetto senz'altro quello al § 13, ma non, per prudenza, quello al § 4. Anche la commatizzazione è quella di Branca (seguita da Fiorilla), utile per facilitare i riscontri, benché non sempre sia condivisibile, come mi è successo già di notare nello studio di altre novelle. Vado a capo solo in presenza di lettere paragrafali (§§ 2, 3, 4), come avevano fatto in passato, per es., Massera, Singleton e Rossi, mentre per il resto do un testo continuo. Branca va a capo quando lo ritiene necessario.

Branca<sup>2,3</sup> ha una maniera, secondo me, un po' strana di trattare la grafia della congiunzione copulativa (*e*) e della preposizione *a*.

Nel primo caso riduce sempre a *e*, mentre io preferisco scrivere *ed* quando è seguita da parola che inizia con una *e*- (antica raccomandazione, se non dico male, di Alfredo Schiaffini). Boccaccio usa normalmente, per la congiunzione copulativa, la nota tironiana che in latino valeva *et* ( $\tau$ ), ma che in italiano non può che sonare come *e* davanti a consonante, come al § 4:  $\tau$ *dunsuo* *çio* («e d'un suo zio»). Si pensi anche a *elsuo auere* (§ 9), dove Boccaccio usa solo la *e*, non  $\tau$ , da sciogliere «e 'l suo avere». Tra l'altro nei testi antichi si trova frequentemente la forma *etdegli* o  $\tau$ *degli* («ed egli»), che ci mostra, se mai, come davanti a *e* si doveva avere proprio *ed*. Resta il dubbio dell'interpretazione di una  $\tau$  davanti a vocale diversa da *e*: per es. (§ 9):  $\tau$ *alcuno* sarà da rendere «ed in alcuno» o «e in alcuno»? Mentre in metrica può valere il fatto che la *d* separa, se è il caso, le sillabe, in prosa non c'è la stessa necessità. Una soluzione s'impone e quella che ho scelto mi pare la meno peggiore: sempre *e*, tranne *ed* davanti a *e*.

Nel secondo caso Branca elimina la *-d* di *ad* anche quando la scrive lo stesso Boccaccio, mentre io rispetto la grafia dell'autografo, a meno che la *-d* non preceda una consonante, nel qual caso la elimino. Esempio di *ad* più vocale: § 1: Boccaccio: «adun caualiere»; Branca: «a un cavaliere»; questo testo: «ad un cavaliere». Esempio di *ad* più consonante, sempre § 1: Boccaccio: «adchiassi»; Branca e in pratica tutti gli editori, me compreso: «a Chiassi». Per qualche studioso la *-d* davanti a consonante indica l'espllicita volontà di far sentire l'allungamento fonosintattico e alcuni editori ricorrerebbero, in questi casi, al punto in alto (a mezz'altezza): «a·Chiassi»; ma dato che questo, ora come certo anche allora, è ristabilito automaticamente dalla pronunzia (nell'es. anteriore [a'kkjassi] o [a'k:jas:i]), non mi pare il caso, una volta detto che quell'ipotesi può forse essere corretta, di mantenere una scrizione per noi abnorme e in fondo inutile. Così aveva già fatto Cesare Segre nell'edizione del *Libro de' vizî e delle virtudi* di Bono Giamboni (1968). In questi casi non registro le differenze in apparato. Singleton e Rossi abbondano di *-d* eufoniche.

Un'altra innovazione grafica rispetto all'ed. Branca (e Fiorilla) riguarda l'interpretazione della *x*, che viene resa da loro (e da altri editori, per es. Rossi, ma non Singleton) sempre come *ss* quando è intervocalica: qui registro il caso di *executione* (§ 27), che diventa *essecuzione*. Ma non v'è ragione di rendere sempre e comunque una *x* intervocalica con *ss*; si tratta d'un grafema latineggiante, ma la fonetica è molto più probabilmente legata all'esito toscano; quindi *luxuria* e *proximo* saranno *lussuria* e *prossimo*, ma *exilio* ed *exemplo* saranno *esilio* ed *esemplo*. È uno di quei casi in cui non è facile scegliere tra mantenere la grafia *exilio* (che però indurrebbe un lettore ingenuo alla pronunzia [ek'siljo] o mutarla in un modo (*essilio*) o nell'altro (*esilio*); ma francamente, come nel caso della congiunzione copulativa, anche qui preferisco vedere un fatto meramente grafico (un cultismo non significativo).

Per il resto mi comporto, nell'assetto grafico, come i due studiosi. Si veda anche D'Agostino 2010: 76-87. Aggiungo che Branca adopera i due punti anche quando, secondo me, sarebbe meglio ricorrere al punto e virgola. In qualche caso (per es. al § 1) preferisco seguire più da vicino l'autografo e mettere punto fermo e maiuscola, mentre Branca ha un punto e virgola e minuscola (vd. l'apparato del testo). Annoto i cambiamenti di punteggiatura rispetto all'ed. Branca solo quando mi paiono rivestire un significato particolare, in pratica quando le scelte grafiche hanno rilevanti conseguenze interpretative.

Nell'apparato, al fine di meglio identificare una lezione (spesso nel caso di parole ripetute nel comma) uso il seguente accorgimento: prima o dopo la lezione scrivo fra parentesi tonde le parole che precedono o seguono il segmento interessato alla variazione. Per es.: «**14.** che (fosse)] chi *P*»; (*fosse*) non entra nel gioco delle varianti, ma serve solo a precisare a quale dei due *che* presenti nel comma ci si riferisce; l'altro è «(presso) che». Sempre nell'apparato, il neretto indica una possibile variante d'autore. Rammento che per me *Mn* (il codice Mannelli) è *descriptus* di *B* (l'autografo berlinese), giudizio recentissimamente convalidato dall'ampio e acuto studio di Moretti 2024. Do quindi le varianti di *P*, tranne quelle meramente grafiche; in qualche caso, però, può esser utile aggiungere la lezione di *Mn* (cc. 91c-93a). Un ampio apparato critico, con le varianti anche grafiche e di punteggiatura di Fanfani, Massera, Singleton, Branca e Rossi, si trova nella tesi di Pedroni. Se scrivo solo «Branca», intendo che non c'è differenza fra le tre edizioni dello studioso savonese. Non c'è bisogno di rammentare che l'edizione Branca 1951-1952 per i tipi di Le Monnier (qui siglata Branca<sup>1</sup>) precede di un paio di lustri il riconoscimento, operato dallo stesso studioso e da Piergiorgio Ricci (1962), della natura autografa di *B*. Il dato sull'autografia del codice berlinese ha ovviamente influenzato il comportamento degli editori successivi, compreso chi scrive.

Con *P*<sup>+</sup> indico una lezione che appartiene non solo al parigino, ma al suo gruppo, ricavando per ora il dato dalle note di Singleton (t. II, p. 432).

<sup>[1]</sup> *Nastagio degli Onesti, amando una de' Traversari, spende le sue ricchezze senza essere amato. Vassene, pregato da' suoi, a Chiassi; quivi vede cacciare ad un cavaliere una giovane e ucciderla e divorarla da due cani. Invita i parenti suoi e quella donna amata da lui ad un desinare, la quale vede questa medesima giovane sbranare e, temendo di simile avvenimento, prende per marito Nastagio. Rubrica.*

<sup>[2]</sup> Come la Lauretta si tacque, così, per comandamento della reina, cominciò Filomena:

<sup>[3]</sup> Amabili donne, come in noi è la pietà commendata, così ancora in noi è dalla divina giustizia rigidamente la crudeltà vendicata; il che acciò che io vi dimostri e materia vi dea di cacciarla del tutto da voi, mi piace di dirvi una novella non meno di compassion piena che dilettevole.

<sup>[4]</sup> In Ravenna, antichissima città di Romagna, furon già assai nobili e gentili uomini, tra' quali un giovane, chiamato Nastagio degli Onesti, per la morte del padre di lui e d'un suo zio senza stima rimase ricchissimo.

1. [69a] essere] esser *P*. ~ amato. Vassene ¶ *amato*; *vassene* Branca, Singleton e Rossi. Il punto e la maiuscola mi sembrano preferibili. ~ ucciderla e ¶ Singleton mette una virgola dopo *ucciderla*; non è indispensabile, ma non è da riprovare. ~ cani. Invita ¶ Singleton, Branca, Rossi e Fiorilla: *cani*; *invita*, ma Boccaccio ha un segno d'interpunzione dopo *cani* e scrive *Invita* con la maiuscola (il punto fermo è già in Pedroni). ~ Rubrica B] Rubrica XLVIIJ *P* ¶ Branca, Rossi e Fiorilla *om*.

2. come la Lauretta] come Lauretta *P*. ¶ Probabile aplografia. Branca<sup>1</sup> segue *P*. ~ *Sul margine* *xx. viij P*.

3. Meno ¶ *men* Branca<sup>1</sup>. ~ compassion] compassione *P*.

4. furon] furono *P*. ~ nobili e gentili] **nobili e ricchi** *P*<sup>+</sup>. ¶ Branca<sup>1</sup> e Singleton scelgono la variante di *P*. «La lezione di *P* crea poliptoto: *ricchi-ricchissimo*, nonché climax ascendente (si tratta in verità di *lectio potior*)» (Pedroni). «*Gentili* dopo *nobili* sarebbe una pure ripetizione, difficilmente giustificabile nella lingua dei tempi del Boccaccio. I testi che non dipendono da B Mn danno invece *nobili e ricchi*; e con questa lezione torna meglio che uno fra essi, certamente dei più nobili perché degli Onesti, sia ricordato, a rispetto degli altri come *ricchissimo*» (Barbi 1927: 44). In verità esempî di *nobili e gentili* non mancano nei testi italiani antichi: il corpus dell'OVI fornisce esempî da Egidio Romano volgarizzato, dal Novellino, dagli Statuti senesi, da Giovanni Villani ecc. La variante di *P* sembra in definitiva preferibile, ma per estrema prudenza non mi allontano dall'autografo. Quella del parigino potrebbe essere una variante d'autore. ~ rimase] rimaso *P* (anche *Mn*). ¶ Non mi pare indispensabile accettare la variante di *P* (*rimaso*), come fanno Branca<sup>1</sup> e Fiorilla. In verità anche in questo caso la variante di *P*, condivisa da *Mn*, è più «boccacciana», come dice Pedroni (e sarà per questo che l'attento Mannelli modifica), ma vale il discorso fatto a proposito della variante precedente. In fondo il testo di *B* si può parafrasare: e uno di questi (uomini nobili e cortesi), un giovane chiamato N. d. O., si trovò a essere ricchissimo a causa delle

[5] Il quale, sí come de' giovani avviene, essendo senza moglie, s'innamorò d'una figliuola di messer Paolo Traversaro, giovane troppo più nobile che esso non era, prendendo speranza con le sue opere di doverla trarre ad amar lui. [6] Le quali, quantunque grandissime, belle e laudevole fossero, non solamente non gli giovavano, anzi pareva che gli nocessero, tanto cruda e dura e salvatica gli si mostrava la giovinetta amata, forse per la sua singular bellezza o per la sua nobiltà sí altiera e disdegnosa divenuta, che né egli né cosa che gli piacesse le piaceva. [7] La qual cosa era tanto a Nastagio gravosa a comportare, che per dolore più volte, dopo essersi doluto, gli venne in disidero d'uccidersi; poi, pur tenendosene, molte volte si mise in cuore di doverla del tutto lasciare stare, o, se potesse, d'averla in odio come ella aveva lui. [8] Ma invano tal proponimento prendeva, per ciò che pareva che quanto più la speranza mancava, tanto più moltiplicasse il suo amore. [9] Perseverando adunque il giovane e nello amare e nello spendere

morte del padre e dello zio (che evidentemente lo lasciarono erede dei loro beni). In virtù di questa interpretazione è preferibile togliere la virgola dopo *zio*, che un po' tutti ammettono (per es. Singleton, Branca, Rossi e Fiorilla).

6. grandissime, belle] grandissime e belle *P*. ~ grandissime] ¶ «la seconda *i* è scritta su una *o*» (Branca). ~ forse per] forse sí per *P*. ~ sí altiera e sdegnosa] altiera e isdegnosa *P*. ¶ Probabilmente Capponi anticipa il *sí*, oppure l'interpreta come correlativo: *sí per... o per...* ~ né egli... le piaceva] né lui né cosa che egli facesse le piaceva *P*<sup>+</sup>. ¶ Singleton segue *P*, ma la lezione di *B*, di *per sé* eccellente, è anche preferibile, e non solo per il poliptoto. ~ né egli] *fra ne ed egli una lettera espunta poco chiara*.

7. dopo essersi doluto] **dopo molto essersi doluto** *P*. ¶ «Seguendo la lezione peggiore di *P* si nota la climax che parte da *gravosa*, passa a *dolore*, fino a sfociare nel *molto essersi doluto*» (Pedroni). Branca<sup>1</sup> aveva accolto la lezione di *P*. Altro caso in cui, malgrado il parigino dia una lezione in sé preferibile, è prudente mantenersi fedeli all'autografo. Quella di *P* può essere in ogni caso una variante d'autore. ~ disidero] desiderio *P*. ~ pur] pure *P*. ~ o, se potesse, ¶ Branca e Fiorilla non inseriscono le virgole; lo fa Pedroni, con valida giustificazione: «sembra più opportuno separare con virgole *se potesse*, poiché vengono qui presentate due proposizioni disgiuntive in dipendenza dalla stessa sovraordinata: *si mise in cuore*». Singleton: *stare, o se potesse, [...]*. ~ d'averla] averla *P* (pare un'innovazione di Capponi). ~ ella aveva ¶ «fra le due parole spazio maggiore del solito» (Branca), corrispondente a una-due lettere.

9. nello amare ¶ *nell'amare* Singleton. ~ il pregarono *P* (anche *Mn*)] *ipregarono* *B*. ¶ La variante di *P* è normalmente accettata, tuttavia Rossi: *i:ppregarono*. Si veda la lunga e argomentata nota di Pedroni. La forma ammessa da Rossi sa di idiotismo di natura fonetico-lessicale e va considerata quasi certamente come una distrazione del Boccac-

smisuratamente, parve a certi suoi amici e parenti che egli sé e 'l suo avere parimente fosse per consumare; per la qual cosa più volte il pregarono e consigliarono che si dovesse di Ravenna partire e in alcuno altro luogo per alquanto tempo andare a dimorare; per ciò che, così faccendo, scemerebbe l'amore e le spese. <sup>[10]</sup> Di questo consiglio più volte fece beffe Nastagio; ma pure, essendo da loro sollecitato, non potendo tanto dir di no, disse di farlo; e fatto fare un grande apparecchiamento, come se in Francia o in Ispagna o in alcuno altro luogo lontano andar volesse, montato a cavallo e da' suoi molti amici accompagnato, di Ravenna uscì e andossen ad un luogo fuor di Ravenna forse tre miglia, che si chiama Chiassi; <sup>[11]</sup> e quivi fatti venir padiglioni e trabacche, disse a color che accompagnato l'aveano che starsi volea e che essi a Ravenna se ne tornassono. <sup>[12]</sup> Attendatosi adunque quivi, Nastagio cominciò a fare la più bella vita e la più magnifica che mai si facesse, or questi e or quegli altri invitando a cena e a desinare, come usato s'era. <sup>[13]</sup> Ora avvenne che, un venerdì quasi all'entrata di mag-

cio copista. Resterebbe la possibilità di considerare la lezione *impregarono*, da *imprecare* 'supplicare'; si veda il *TLIO*, s. v. *empregar*: la voce, tuttavia, è d'area settentrionale ed eliminerebbe il pronome oggetto (*il pregarono*) che qui è necessario. ~ scemerebbe l'amore] scemerebbe e l'amore *P*. ~ l'amore e le spese] Rossi: *l'amore, e le spese*. ¶ Non vorrei spaccare il capello in sedici, ma quella virgola sembra far intendere, in modo assai fine, che la diminuzione delle spese è una conseguenza, si direbbe auspicata, (e, con l'amore, avrebbe ridotto anche le spese), ma forse nella prospettiva degli amici e dei parenti di Nastagio si tratta di ridurre due cose di pari importanza, visto che scemare l'amore significa diminuire la possibilità che il giovane perda la vita. Il fatto che il verbo sia al sing., perché collegato al vicino *amore*, non crea problemi.

10. Nastagio; ma pure ¶ «nastagio ma pure: fra la prima e la seconda parola un'asta cassata, che può sembrare una *j*; era probabilmente quella di una *p* anticipata» (Branca), cioè la *p* di *pure*. ~ dir] dire *P*. ¶ La lezione di *P* non è tuttavia nitida. ~ volesse] dovesse *P*. ¶ Variante perfettamente accettabile, sia in una funzione fraseologica, sia in una deontologica, come vorrebbe Pedroni. Potrebbe essere una variante d'autore, ma non è detto. ~ amici] am-[69b]-ici. ~ andossen] andossene *con la ultima e espunta*, andossene *P*. ¶ Branca<sup>1</sup> e Singleton: *andossene*. ~ fuor di Ravenna forse tre miglia] forse tre miglia fuor di Ravenna *P*. ¶ Branca<sup>1</sup> segue *P*.

11. venir] venire *P*. ~ color] coloro *P*. ¶ Branca<sup>1</sup> segue *P*. ~ starsi volea] ¶ In verità tanto *B* quanto *P* scrivono *star sinolea*, che potrebbe interpretarsi anche come *star si volea* (ma non è detto).

12. a fare] a far *P*. ~ a cena (e a desinare)] e a cena *P*.

13. un venerdì quasi *P*<sup>1</sup>] venendo quasi *B* ¶ Branca legge con *B* (e con *Mn*), ma si tratta della prima ricorrenza del fatidico giorno, ripetuta altre tre volte (§§ 26, 32 e 33); cf.

gio, essendo un bellissimo tempo ed egli entrato in pensiero della sua crudel donna, comandato a tutta la sua famiglia che solo il lasciassero per più poter pensare a suo piacere, piede innanzi piè sé medesimo trasportò pensando infino nella pigneta.<sup>[14]</sup> Ed essendo già passata presso che la quinta ora del giorno ed 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.<sup>[15]</sup> 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;<sup>[16]</sup> e oltre a

Barbi 1927: 44: «La lezione vera qui è, non *venendo*, ma *uno venerdì*, come hanno i codici che non dipendono dalla tradizione di B-Mn. Questo del giorno è un particolare che all'autore doveva premere di metter subito in rilievo, perché la famosa caccia nella pineta di Ravenna a cui assiste Nastagio ed è poi fatta assistere la sua donna crudele avviene soltanto in venerdì [con riferimento ai citati §§ 26, 32 e 33]». In questo caso, per le ragioni esposte da Barbi, è preferibile ammettere la variante di *P*; peraltro *venendo*, che nulla aggiunge al contesto, mal si sostiene, sia dal punto di vista sintattico e logico, sia dal punto di vista dell'*usus scribendi*, non potendosi interpretare come *variatio* un'espressione carente di proprietà logica e di altri riscontri nello stile dell'autore (il fatto che sia un gerundio, di per sé non basta: si vedano, al contrario, i ben altrimenti giustificati *essendo* e *pensando*, nel medesimo comma o, in regime di *variatio*, totalmente coerente, il participio passato *entrato* = *essendo entrato*). Invece l'accenno al venerdì predispone immediatamente il lettore a qualcosa di eccezionale o di tragico, in perfetto contrasto con il *bellissimo tempo* ecc. Anche Branca<sup>1</sup>, Singleton, Rossi, Pedroni e Fiorilla ammettono la variante di *P* (Branca<sup>1</sup> scrive: *uno venerdì*). La distrazione in *B* può essere generata dall'aspetto generale delle parole (cf. una confusione tra *e* ed *o* al § 22), da un contesto ingannevole anche per l'autore o dall'influsso del gerundio successivo (*essendo*) incrociato con *arvenne* (*arvenne*+*essendo* > *venendo*); vd. anche Fiorilla 2010: 28. ~ pensiero ¶ Branca<sup>1</sup>: *pensier*. ~ poter] potere *P*. ¶ Branca<sup>1</sup> segue *P*. ~ trasportò pensando infino ¶ Singleton e Rossi: *trasportò, pensando, infino*. L'interpunzione di Singleton e Rossi va bene, ma preferisco non usare quelle virgole, perché il pensiero è, in filigrana, il soggetto di quel trasportare, non il mezzo o il modo; come se dicesse: mettendo (automaticamente) un piede davanti all'altro, lasciò che il suo pensiero lo trasportasse dentro la pineta. ~ infino] infin *P*.

14. che (fosse)] chi *P*. ¶ Variante altrettanto plausibile, ma notisi che Passavanti ha *che fosse* [2].

15. d'albuscelli] e d'albuscelli *P*. ~ dove egli] dov'egli *P*. ~ gridando forte mercé] forte gridando mercé *P*. ¶ I molti cambiamenti nell'ordine delle parole fra *P* e *B* possono essere tanto ripensamenti dell'autore quanto interventi di Capponi.



questo le vide a' 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.<sup>[17]</sup> Questa cosa ad un'ora maraviglia e spavento gli mise nell'animo, e ultimamente compassione della sventurata donna, dalla qual nacque disidero di liberarla da sí fatta angoscia e morte, se el potesse.<sup>[18]</sup> Ma senza arme trovandosi, ricorse a prendere un ramo d'albero in luogo di bastone e cominciò a farsi incontro a' cani e contro al cavaliere.<sup>[19]</sup> Ma il cavaliere, che questo vide, gli gridò di lontano: «Nastagio, non t'impacciare, lascia fare a' cani e a me quello che questa malvagia femina ha meritato».<sup>[20]</sup> E cosí dicendo, i cani, presa forte la giovane ne' fianchi, la fermarono, e il cavaliere sopraggiunto smontò da cavallo; al quale Nastagio avvicinato disse: «Io non so chi tu ti sè, che me cosí cognosci, ma tanto ti dico che gran viltà è d'un cavaliere armato volere uccidere una femina ignuda e averle i cani alle coste messi come se ella fosse una fiera salvatica: io per certo la difenderò quant'io potrò».<sup>[21]</sup> Il cavaliere allora disse: «Nastagio, io fui d'una medesima terra teco, ed eri tu ancora piccol fanciullo quando io, il quale fui chiamato messer Guido degli Anastagi, era troppo piú innamorato di costei che tu ora non sè di quella de' Traversari; e per la sua fierezza e crudeltà andò sí la mia sciagura, che io un dí con questo stocco il quale tu mi vedi in mano, come disperato m'uccisi, e sono alle pene eternali dannato».<sup>[22]</sup> Né stette poi guari tempo che costei, la qual della mia morte fu lieta oltre misura, morì, e per lo peccato della sua crudeltà e della letizia avuta de' miei tormenti, non pentendosene, come

16. giugnevano] giugnevan P. ¶

17. maraviglia e spavento] e spavento e maraviglia P. ~ dalla qual nacque disidero] dalla quale nacque desiderio P. ¶

19. cavaliere ¶ *cavalier* (lezione di *Mn*) Branca<sup>1</sup>.

20. cognosci] conosci P. ~ quant'io] quanto io P.

21. innamorato ¶ La seconda *a* soprascritta su lettera poco chiara. ~ Tra-[69c]-versari. ~ eternali] etternali P. ¶ Branca<sup>1</sup> segue P.

22. guari tempo ¶ *guari di tempo* Singleton. ~ la qual] la quale P. ~ de' (miei tormenti)] de *con la d corretta su n (ne' miei tormenti)*. ~ pentendosene P] potendosene B ¶ Correzione ammessa anche da Branca, che considera quella di B una «menda meccanica o svista»; Boccaccio, distratto, potrebbe aver letto male l'antigrafo di B nel quale, come spesso succede, una *e* si può confondere con una *o*, e magari mancava il titulus

colei che non credeva in ciò aver peccato, ma meritato, similmente fu ed è dannata alle pene del ninferno. <sup>[23]</sup> Nel quale come ella discese, così ne fu e a lei e a me per pena dato, a lei di fuggirmi davanti e a me, che già cotanto l'amai, di seguirla come mortal nemica, non come amata donna; <sup>[24]</sup> e quante volte io la giungo, tante con questo stocco col quale io uccisi me, uccido lei e aprola per ischiena, e quel cuor duro e freddo, nel qual mai né amor né pietà poterono entrare, con l'altre interiora insieme, sí come tu vedrai incontanente, le caccio di corpo e dolle mangiare a questi cani. <sup>[25]</sup> Né sta poi grande spazio che ella, sí come la giustizia e la potenza di Dio vuole, come se morta non fosse stata, risurge e da capo incomincia la dolorosa fugga, e i cani e io a seguirla. <sup>[26]</sup> E avviene che ogni venerdì in su questa ora io la giungo qui, e qui ne fo lo strazio che vederai; e gli altri dí non credere che noi riposiamo, ma giungola in altri luoghi ne' quali ella crudelmente contro a me pensò o operò; ed essendole d'amante divenuto nemico, come tu vedi, me la conviene in questa guisa tanti anni seguir quant'anni mesi ella fu contro a me crudele. <sup>[27]</sup> Adunque lasciami la divina giustizia mandare ad esecuzione, né ti volere opporre a quello a che tu non potresti contrastare». <sup>[28]</sup> Nastagio, udendo queste parole, tutto timido di-

o questo si era unito al tratto traverso della *t* seguente (che però non suole sporgere verso sinistra). L'emendamento è molto banale: «è probabile che qualunque lettore o copista, nonché un Mannelli, leggesse la parola esatta, pur avendo dinanzi la parola sbagliata (la differenza è di appena due lettere, e va tenuto conto della familiarità, molto maggiore di oggi, col linguaggio della Chiesa)» (Ageno 1980: 14). ~ del ninferno] dello 'nferno *P*.

23. davanti] avanti *P*. ~ seguirla] seguirla *P*. ~ nemica] nimica *P*. ¶ Branca<sup>1</sup> segue *P*.

25. Né sta] Ne stette *con -ette espunto e sostituito da una a nell'interlineo superiore*. ¶ Quasi sicuramente è un'eco del *Né stette (poi guari tempo)* del comma 22, forma comune nelle parti in cui interviene il narratore: cf. più sotto, ai §§ 31 e 37.

26. vederai] vedrai *P*. ¶ Branca<sup>1</sup> e Singleton seguono *P*. ~ credere] creder *P*. ¶ Branca<sup>1</sup> segue *P*. ~ pensò] o pensò *P*. ~ nemico ¶ Branca<sup>1</sup> scrive *nimico*, come *Mn*. ~ seguir] seguire *P*. ¶ Branca<sup>1</sup> segue *P* (la forma non apocopata è anche in *Mn*).

27. esecuzione] executione *B P*. ¶ Branca<sup>2</sup> e Rossi: *esecuzione*, ma Branca<sup>1</sup> nonché Singleton: *esecuzione*. ~ (quello) a (che tu)] ad *qui trascritto come a, aggiunto nell'interlineo dalla mano dell'autore*, quello che *P*. ¶ Branca<sup>1</sup> segue *P*.

28-29. il cavaliere. Il quale ¶ Branca e Rossi: *il cavaliere; il quale*. Seguo l'autografo. Che un periodo inizi con un relativo è comune nel Boccaccio; cf. il § 32 nonché il § 30 con aggettivo relativo («Il qual colpo»).

venuto e quasi non avendo pelo addosso che arricciato non fosse, tirandosi adietro e riguardando alla misera giovane, cominciò pauroso ad aspettare quello che facesse il cavaliere.<sup>[29]</sup> Il quale, finito il suo ragionare, a guisa d'un cane rabbioso, con lo stocco in mano corse addosso alla giovane, la quale, inginocchiata e da' due mastini tenuta forte, gli gridava mercé, e a quella con tutta sua forza diede per mezzo il petto e passolla da l'altra parte.<sup>[30]</sup> Il qual colpo come la giovane ebbe ricevuto, così cadde boccone sempre piagnendo e gridando; e il cavaliere, messo mano ad un coltello, quella aprì nelle reni e, fuori trattone il cuore e ogni altra cosa da torno, a' due mastini il gittò, li quali affamatissimi incontanente il mangiarono.<sup>[31]</sup> Né stette guari che la giovane, quasi niuna di queste cose stata fosse, subitamente si levò in piè e cominciò a fuggire verso il mare, e i cani appresso di lei sempre lacerandola; e il cavaliere, rimontato a cavallo e ripreso il suo stocco, la cominciò a seguire, e in picciola ora si dileguarono in maniera

29. a guisa d'un cane rabbioso,] a guisa d'un can rabbioso P. ¶ Branca<sup>2,3</sup> non mette la virgola dopo *rabbioso* (segno interpuntivo che in B in effetti non c'è); ma Branca<sup>1</sup>, Singleton e Rossi introducono la virgola. Branca ricorda in nota un appunto di Contini (1970: 761) su *rabbioso*: «Si riferisce naturalmente al soggetto, non a *canes*». Questa interpretazione però non convince, perché in tal caso, il testo dovrebbe voler dire: 'rabbioso come un cane', ma il termine di paragone pare improprio, perché un cane non è caratterizzato dall'essere rabbioso per natura; lo è quando ha la rabbia, mentre il fatto che l'animale abbaï può essere dettato da mille altri motivi diversi dall'aggressività. Dunque si dovrà intendere che Guido degli Anastagi era furente e si comportava come un cane rabbioso. Peraltro la mancanza della virgola, evidentemente del tutto di là dalle intenzioni dell'editore, crea tuttavia una frase molto strana, favorita dalla posposizione del verbo *corse*: «a guisa d'un cane rabbioso con lo stocco in mano corse addosso alla giovane», quasi dicesse “Guido, rabbioso come un cane con lo stocco in mano, corse”; la virgola evita che il lettore distratto pensi a un improbabile cane che regge uno stocco con la zampa (questo potrebbe farlo al massimo il cane dell'*Orlando furioso*, XLIII 106 ss.). ~ mastini] mastin P. ~ forte, ¶ Branca non mette la virgola (inserita da Rossi), lasciando così una frase ambigua: “tenuta forte da' due mastini gli gridava” oppure “tenuta da' due mastini gli gridava forte”? ~ da l'altra ¶ Branca: *dall'altra*.

30. gridando; ¶ Branca, seguito da Fiorilla, usa i due punti invece del punto e virgola (Singleton, Rossi), che qui mi pare preferibile. Lo stesso succede al comma 31: «lacerandola; e il cavaliere» (qui Singleton usa la virgola) e al comma 32: «pauroso; e dopo alquanto» (virgola anche qui in Singleton). ~ quella P] quello B ¶ Distrazione favorita dalla precedente parola *coltello* (Branca, che emenda, come gli altri editori). ~ da torno] d'attorno P. ¶ Branca<sup>1</sup>: *dattorno*.

31. seguire] seguire P. ¶ Cf. § 23.

che più Nastagio non gli poté vedere.<sup>[32]</sup> Il quale, avendo queste cose vedute, gran pezza stette tra pietoso e pauroso; e dopo alquanto gli venne nella mente questa cosa dovergli molto poter valere, poi che ogni venerdì avvenia; per che, segnato il luogo, a' suoi famigliari se ne tornò, e appresso, quando gli parve, mandato per più suoi parenti e amici, disse loro:<sup>[33]</sup> «Voi m'avete lungo tempo stimolato che io d'amare questa mia nemica mi rimanga e ponga fine al mio spendere, e io son presto di farlo, dove voi una grazia m'impetrate, la quale è questa: che venerdì che viene voi facciate sì che messer Paolo Traversari e la moglie e la figliuola e tutte le donne lor parenti e altre chi vi piacerà, qui sieno a desinar meco.<sup>[34]</sup> Quello per che io questo voglia, voi il vedrete allora». <sup>[35]</sup> A costor parve questa assai piccola cosa a dover fare; e a Ravenna tornati, quando tempo fu, coloro invitarono li quali Nastagio voleva, e come che dura cosa fosse il potervi menare la giovane da Nastagio amata, pur v'andò con l'altre insieme.<sup>[36]</sup> Nastagio fece magnificamente apprestar da mangiare e fece le tavole mettere sotto i pini dintorno a quel luogo dove veduto aveva lo strazio della crudel donna; e fatti metter gli uomini e le donne a tavola, sì ordinò, che appunto la giovane amata da lui fu posta a seder di rimpetto al luogo dove doveva il fatto intervenire.<sup>[37]</sup> Essendo adunque già venuta l'ultima vivanda, e il romor disperato della cacciata giovane da tutti fu cominciato ad udire. Di che maravigliandosi forte ciascuno e domandando che ciò fosse e niuno sappiendol dire, levatisi tutti dritti e riguardando che ciò

32. il luogo, [69d] a' suoi. ~ famigliari ¶ Branca<sup>1</sup>: *famigli*, scelta curiosa, visto che la parola è solo in *Mn*. ~ parenti e amici] e parenti e amici *P*.

33. d'amare] d'amar *P*. ~ farlo, ¶ Branca non mette la virgola, che pare necessaria. ~ Traversari ¶ Singleton: *Traversaro*, senza riscontro in *B P* e nemmeno in *Mn*; sarà un refuso.

35. costor] costoro *P*. ~ dover fare] dover fare e **promisongliele** *P*<sup>+</sup>. ¶ La lezione del gruppo del parigino è con ogni probabilità quella autentica, anche a livello di *B*, e non pare probabile che Capponi l'abbia introdotta di sua iniziativa; e solo per estrema prudenza non la si accoglie a testo, visto che *B* comunque è corretto. Branca<sup>1</sup> l'aveva accettata (*e promisongliele*, con *ss*). Singleton, che la promuove, curiosamente scrive: *e promiserghiele*. In ogni caso, può trattarsi quanto meno d'una variante d'autore. ~ li quali] cui *P*. ~ menare] menar *P*. ~ l'altre] gli altri *P*. ¶ Il Parigino non è erraneo, visto che nel comma seguente si parla di donne e uomini invitati. Branca<sup>1</sup> lo promuove a testo, ma è difficile stabilire che sia variante d'autore.

36. apprestar] ¶ Branca<sup>1</sup>: *apprestare*, come in *Mn*. ~ sotto i pini dintorno] sotto i pini nella pigneta dintorno *P*<sup>+</sup>. ¶ Singleton segue il parigino. ~ metter] Branca<sup>1</sup>: *mettere*, come in *Mn*.

37. romor] ¶ Branca<sup>1</sup>: *romore*, come in *Mn*. ~ dritti] dritti *P* ~ potesse essere] esser

potesse essere, videro la dolente giovane e 'l cavaliere e ' canì; né guari stette che essi tutti furon quivi tra loro. <sup>[38]</sup> Il romore fu fatto grande e a' canì e al cavaliere, e molti per aiutare la giovane si fecero innanzi; ma il cavaliere, parlando loro come a Nastagio aveva parlato, non solamente gli fece indietro tirare, ma tutti gli spaventò e riempì di maraviglia; <sup>[39]</sup> e facendo quello che altra volta aveva fatto, quante donne v'aveva (ché ve ne aveva assai che parenti erano state e della dolente giovane e del cavaliere, e che si ricordavano dell'amore e della morte di lui) tutte così miseramente piagnevano come se a sé medesime quello avesser veduto fare. <sup>[40]</sup> La qual cosa al suo termine fornita e andata via la donna e 'l cavaliere, mise costoro che ciò veduto aveano in molti e varii ragionamenti. Ma tra gli altri che più di spavento ebbero, fu la crudel giovane da Nastagio amata, la quale ogni cosa distintamente veduta avea e udita, e conosciuto che a sé più che ad altra persona che vi fosse queste cose toccavano, ricordandosi della crudeltà sempre da lei usata verso Nastagio; per che già le pareva fuggire dinanzi da lui adirato e avere i mastini a' fianchi. <sup>[41]</sup> E tanta fu la paura che di questo le nacque, che, acciò che questo a lei non avvenisse, prima tempo non si vide, il quale quella medesima sera prestato le fu, che ella, avendo l'odio in amor tramutato, una sua fida cameriera segretamente a Nastagio mandò, la quale da parte di lei il pregò che gli dovesse piacere d'andare a lei, per ciò che ella era presta di far tutto ciò che fosse piacer di lui. <sup>[42]</sup> Alla qual Nastagio fece rispondere che questo gli era a grado molto, ma che, dove le piacesse, con onor di lei voleva il suo piacere, e questo era sposandola per moglie. <sup>[43]</sup> La giovane, la qual sapeva che da altrui che da lei rimaso non era che moglie di Nastagio stata non fosse, gli fece rispondere che le piaceva. Per che, essendo ella medesima la messaggera, al padre

potesse *P.* ~ e 'l cavaliere e ' canì] ¶ *ed il cavaliere ed i canì* Singleton, modernizzando un po' troppo.

38. romore] romor *P.* ~ aiutare] aiutar *P.*

39. v'aveva] v'avea *P.* ¶ Branca<sup>1</sup> segue *P.* (stessa variante in *Mn.*). ~ ne aveva] ¶ Branca<sup>1</sup>: *ne avea* (*idem* in *Mn.*), Singleton: *ve n'aveva*. ~ dell'amore] e dell'amore *P.*

40. aveano] avevano *P.* ~ udita] udito *P.* ¶ Variante deteriore; innovazione di Capponi, forse per anticipazione della desinenza maschile di *conosciuto*. ~ fuggire] Branca<sup>1</sup>: *fuggir*, come in *Mn.*

41. amor] ¶ Branca<sup>1</sup>: *amore*, come in *Mn.* ~ piacere (d'andare) ¶ Branca<sup>1</sup>: *piaver*, come in *Mn.*

42. Alla qual] Alla quale *P.* ~ gli era [70r] a grado.

43. fece risponder] fé rispondere *P.*

e alla madre disse che era contenta d'essere sposa di Nastagio, di che essi furon contenti molto. <sup>[44]</sup> E la domenica seguente Nastagio sposatala e fatte le sue nozze, con lei più tempo lietamente visse. E non fu questa paura cagione solamente di questo bene, anzi sí tutte le ravignane donne paurose ne divennero, che sempre poi troppo più arrendevoli a' piaceri degli uomini furono che prima state non erano.

Alfonso D'Agostino

ORCID: 0000-0002-1428-4820

(Università degli Studi di Milano, 00wjc7c48)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### LETTERATURA PRIMARIA

A) *Decameron*, edizioni critiche (in ordine cronologico)

Giovanni Boccaccio

*Decameron* (Fanfani) = *Il Decameron*, riscontrato co' migliori testi e postillato da Pietro Fanfani, con l'aggiunta delle *Osservazioni su questa edizione e sulla sintassi del Boccaccio* di Adolfo Mussafia, Firenze, Le Monnier, 1857 [1926<sup>12</sup>].

*Decameron* (Massera) = *Il Decameron*, ed. Aldo Francesco Massera, Bari, Laterza, 1927 (Scrittori d'Italia, 97-98).

*Decameron* (Branca<sup>1</sup>) = *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Firenze, Le Monnier, 2 voll., 1951-1952.

*Decameron* (Singleton) = *Il Decameron*, ed. Charles S. Singleton, Bari, Laterza, 1955 (Scrittori d'Italia, 97-98).

*Decameron* (Branca<sup>2</sup>) = *Decameron*. Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano, a c. di Vittore Branca, Firenze, presso l'Accademia della Crusca 1976.

*Decameron* (Rossi) = *Il Decameron*, ed. a Aldo Rossi, Bologna, Cappelli, 1977.

*Decameron* (Fiorilla) = *Decameron*. Introd., note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di Amedeo Quondam. Testo critico e Nota al testo di Maurizio Fiorilla. Schede introduttive e notizia biografica di Giancarlo Alfano, Milano, Rizzoli (BUR), 2013.

44. divennero] diventarono P.

B) *Decameron*, alcune edizioni commentate, integrali o parziali (in ordine cronologico)

*Decameron* (Momigliano) = Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*. 49 novelle commentate da Attilio Momigliano, Milano, Vallardi, 1924; ma cito dall'ed. a c. di Edoardo Sanguineti, Torino, Petrini, 1969.

*Decameron* (Russo) = Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*, a c. di Luigi Russo, Firenze, Sansoni, 1944 [25 novelle commentate, più alcune *Postille*, che successivamente faran parte del libro *Lecture critiche del Decameron*, Bari, Laterza, 1956].

*Decameron* (Branca<sup>3</sup>) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980 e varie ristampe, anche presso Mondadori.

*Decameron* (Quondam-Alfano) = vd. *Decameron* (Fiorilla).

C) Altri testi

Alfonso X, *Cantigas* (Mettman) = Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*, ed. Walter Mettmann, Madrid, Castalia, 1986-1988-1989, 3 voll.

Alighieri, Dante *Commedia* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, 4 voll.

Alighieri, Dante, *Vita nuova* (Pirovano) = Id., *Nuova edizione commentata delle opere di Dante*, I. *Vita nuova*. *Rime*, a c. di Donato Pirovano, Marco Grimaldi, 1. «*Vita nuova*». *Le rime della «Vita nuova» e altre rime del tempo della «Vita nuova»*, Roma, Salerno Editrice, 2015.

Alighieri, Dante, *Rime* (De Robertis) = Id., *Rime*, ed. commentata a c. di Domenico de Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo Per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005.

*Alphabetum narrationum* = Arnoldus Leodiensis, *Alphabetum narrationum*, ed. Elisa Brilli, Colette Ribaucourt, Jacques Berlioz, Marie Anne Polo de Beaulieu, Turnhout, Brepols, 2015.

Andreae Cappellani regii Francorum *De amore libri tres*, recensuit Emil Trojel, Haunia, in libreria Gadiana 1892, rist. München, Fink, 1972.

Arnoldo di Liegi: vd. *Alphabetum narrationum*.

*La Dame escoillee* (Lunardi) = *La Virago evirata*. «*La Dame escoillee*» (NRCF, 83), ed. critica a c. di Serena Lunardi, Milano, Ledizioni, 2013.

Giamboni, *Il libro de' vizî e delle virtudi* (Segre) = Bono Giamboni, *Il libro de' vizî e delle virtudi e il Trattato di virtù e di vizî*, a c. di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1968.

- Lais anonymes* (O'Hara Tobin) = *Les Lais anonymes des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 1976.
- Passavanti, *Specchio* (Auzzas) = Iacopo Passavanti, *Lo specchio di vera penitenza*, edizione critica a c. di Ginetta Auzzas, Firenze, Accademia della Crusca, 2014.
- Passavanti, *Specchio* (Varanini) = Jacopo Passavanti, *Specchio di vera penitenza*, a c. di Giorgio Varanini, in *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, a c. di Giorgio Varanini e Guido Baldassarri, t. II, Roma, Salerno Editrice, 1993: 493-643 [testo non integrale].
- Petrarca, RVF (Santagata) = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. commentata a c. di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
- Pietro Alfonsi, *Disciplina clericalis* (Leone) = Pietro Alfonsi, *Disciplina clericalis. Sapienza orientale e scuola delle novelle*, a c. di Cristiano Leone, Roma, Salerno Editrice, 2010.

## LETTERATURA SECONDARIA

Per un'ampia bibliografia si vedano soprattutto Baricci 2015 e Ventura 2008.

- Ageno 1980 = Franca Ageno, *Il problema dei rapporti tra il codice berlinese e il codice Mannelli*, «Studi sul Boccaccio» 12 (1980): 7-37.
- Baldi 1995 = Andrea Baldi, *La retorica dell'«exemplum» nella novella di Nastagio*, «Italian Quarterly» 32/123-124 (1995): 17-28.
- Baratto 1974 = Mario Baratto, *Realtà e stile nel «Decameron»*, Vicenza, Neri Pozza, 1974.
- Barbi 1927 = Michele Barbi, *Sul testo del «Decameron»*, «SFI» 1 (1927): 9-68, poi in Id., *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938: 35-85.
- Baricci 2015 = Federico Baricci, *Dal Serventese del dio d'Amore a Nastagio degli Onesti. La punizione dell'amore negato nel Medioevo romanzo*, in Michaelangiola Marchiaro, Stefano Zamponi (ed.), *Boccaccio letterato. Atti del convegno internazionale 2103*, Firenze, Accademia della Crusca, 2015: 437-51.
- Barillari 2001 = Sonia Barillari, *Introduzione* a Meisen 2001.
- Bausi 2017 = Francesco Bausi, *Leggere il «Decameron»*, Bologna, il Mulino, 2017.
- Bausi 2019 = Id., *Sull'utilità e il danno della ricerca delle fonti. Il caso del «Decameron»*, «Carte Romanze» 7/1 (2019): 121-42.
- Bertone 2014 = Giorgio Bertone, *L'eros, il dono, la donna nuda squartata* (lf. XIII, Dec. V, 8 e il Botticelli), «Dante e l'arte» 1 (2014): 179-206.



- Bettinzoli 1981-1982 = Attilio Bettinzoli, *Per una definizione delle presenze dantesche nel «Decameron»*, I: *I registri ideologici, lirici, drammatici*, «Studi sul Boccaccio» 13 (1981-1982): 267-326.
- Bettinzoli 1983-1984 = Id. *Per una definizione delle presenze dantesche nel «Decameron»*, II: *Ironizzazione e espressivismo antifrastico-deformativo*, «Studi sul Boccaccio» 14 (1983-1984): 209-40.
- Bettinzoli 2006 = Id., *Occasioni dantesche nel «Decameron»*, in Ennio Sandal (ed.), *Dante e Boccaccio. Lectura Dantis Scaligera in memoria di Vittore Branca*, Roma-Padova, Antenore, 2006: 55-85.
- Bonafin 2001 = Massimo Bonafin, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET, 2001.
- Bragantini 2022 = Renzo Bragantini, *Il «Decameron» e il Medioevo rivoluzionario di Boccaccio*, Roma, Carocci, 2022.
- Branca 1999a = Vittore Branca (ed.), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1999, 3 voll.
- Branca 1999b = Vittore Branca, *L'Atteone del Boccaccio e una possibile filigrana visuale per Nastagio (V 8)*, par. 3 dell'articolo *Interespressività narrativo-figurativa e rinnovamenti topologici e iconografici discesi dal «Decameron»*, in Id. 1999a I: 39-74.
- Branca-Degani 1983-1984 = Vittore Branca, Chiara Degani, *Studi sugli «exempla» e il «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio» 14 (1983-1984): 178-208.
- Branca-Ricci 1962 = Vittore Branca, Piergiorgio Ricci, *Un autografo del «Decameron» (Codice Hamiltoniano 90)*, Padova, Cedam, 1962.
- Bruni 1990 = Francesco Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura meszana*, Bologna, il Mulino, 1990.
- Chiecchi 2023 = Giuseppe Chiecchi, *Il corpo di Elena. Considerazioni sulla novella dello scolare e della vedova (Dec. VII 7)*, «Studi sul Boccaccio» 51 (2023): 173-210.
- Comoth 1981 = René Comoth, *Le châtimement des cruelles. Antécédents médiévaux d'une nouvelle du «Decameron»*, «Marche romane» 31 (1981): 73-105.
- Contini 1970 = Gianfranco Contini, *Letteratura italiana delle Origini*, Firenze, Sansoni, 1970.
- Cuomo 1979 = Luisa Cuomo, *La novella del tempo perduto*, in Ezio Raimondi, Bruno Basile (ed.), *Dal «Novellino» a Moravia*, Bologna, il Mulino: 23-47.
- D'Agostino 2005 = Alfonso D'Agostino, *Elementi satirici nel «Libro de buen amor»*, in Stefano Carrai, Giuseppe Marrani (ed.), *Cecco Angiolieri e la poesia satirica medievale*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005: 141-57.
- D'Agostino 2010 = Giovanni Boccaccio, *La novella di ser Cepparello. Decameron, 1 1*, Revisione filologica, introduzione e note di Alfonso D'Agostino, Milano, LED, 2010.
- D'Agostino 2011 = Juan Manuel, *El Conde Lucanor. Dodici racconti*, a c. di Alfonso D'Agostino, Milano, CUEM, 2011.

- D'Agostino 2012 = Id., *Il paradosso di Abraam («Decameron» I 2)*, in Luca Bellone, Giulio Cura Curà, Mauro Cursietti, Matteo Milani (ed.), *Filologia e linguistica. Studi in onore di Anna Cornagliotti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012: 205-19.
- D'Agostino 2014 = Id., *Gli occhi di Lisabetta («Decameron» IV 5)*, in Paolo Canettieri, Arianna Punzi (ed.), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, 1, Roma, Viella, 2014: 703-20.
- D'Andrea 1976 = Antonio D'Andrea, *Le rubriche del Decameron* [1976] in Id., *Il nome della storia. Studi e ricerche di storia e letteratura*, Napoli, Liguori, 1982: 98-119.
- Delcorno 1985-1986 = Carlo Delcorno, *Studi sugli «exempla» e il «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio» 15 (1985-1986): 189-214.
- del Monte 1954 = Alberto del Monte, *La novella del tempo fallace*, «Giornale Storico della letteratura italiana» 131 (1954): 448-52, poi in Id., 1958: 106-12.
- del Monte 1956 = Id., *«Desuz le pin». Postilla tristaniana*, in *Studi medievali in onore di Antonino De Stefano*, Palermo, Società siciliana per la storia patria, 1956: 171-6, poi in Id., 1958: 82-8.
- del Monte 1958 = Id., *Civiltà e poesia romanze*, Bari, Adriatica, 1958.
- Di Francia 1907 = Letterio Di Francia, *Alcune novelle del «Decameron» illustrate nelle fonti*, «Giornale storico della letteratura italiana» 49 (1907): 201-98.
- Di Girolamo–Lee 1995 = Costanzo Di Girolamo, Charmaine Lee, *Fonti*, in Renzo Bragantini, Pier Massimo Forni (ed.), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
- Filgueira Valverde 1936 = José Filgueira Valverde, *La cantiga CIII. Noción del tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval*, Santiago de Compostela, Universidad, 1936 (rist. Pontevedra, 1996).
- Fiorilla 2010 = Maurizio Fiorilla, *Per il testo del Decameron*, «L'Ellisse» 5 (2010): 9-38.
- Fiorilla 2021 = Id., *La valle delle donne («Dec.» VI Concl. 17-37) tra allusioni ovidiane («Met.» III 143-182) e dantesche (Inf. V 129)*, «Studi sul Boccaccio» 49 (2021): 457-66.
- Fiorilla 2024 = Id., *Stratigrafia di fonti nella novella di Nastagio degli Onesti (Dec. V 8)*, «Studi sul Boccaccio» 52 (2024): 91-104.
- Forni 1992 = Pier Massimo Forni, *Forme complesse nel «Decameron»*, Firenze, Olschki, 1992.
- Frugoni 2000 = Chiara Frugoni, *La coppia infernale di Andrea Orcagna in Santa Croce a Firenze. Proposta per una possibile fonte della novella di Nastagio degli Onesti*, «Studi sul Boccaccio» 28 (2000): 99-104.
- Frugoni-Facchinetti 2016 = Chiara Frugoni, Simone Facchinetti, *Senza misericordia, il trionfo e la Danza macabra a Clusone*, Torino, Einaudi, 2016.

- Giacon 1974 = Mariarosa Giacon, *La novella di Nastagio e la canzone delle visioni*, «Studi sul Boccaccio» 8 (1974): 226-49.
- Ginzburg 1989 = Carlo Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989.
- Gómez Bedate 1975 = Pilar Gómez Bedate, *El castigo de la amada ingrata en Ovidio (Metamorfosis, XIV, 610-770), Boccaccio (Decamerón, V, 8) y Garcilaso de la Vega («Oda a la Flor de Gnido»)*, «La Torre» 23/89-90 (1975): 11-30.
- Grabher 1935 = Carlo Grabher, *Particolari influssi di Andrea Cappellano sul Boccaccio*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari» 21 (1935): 69-88.
- Guthmüller 2005 = Bodo Guthmüller, *Inferno cristiano e mitologia di amore nella novella di Nastagio degli Onesti (Dec, V. 8)*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana» 25 (2005): 9- 21.
- Hasenohr–Zink 1964 = *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*. Ouvrage préparé par Robert Bossuat, Louis Pichard et Guy Raynaud de Lage, édition entièrement revue et mise à jour sous la direction de Geneviève Hasenhor et Michel Zink, Paris, Fayard, 1964.
- Lecco 2001 = Margherita Lecco, *Il motivo della «Mesnie Hellequin» nella letteratura medievale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.
- Lunardi 2013 = *La Virago evirata. «La Dame escoillee» (NRCE, 83)*, ed. critica a c. di Serena Lunardi, Milano, Ledizioni, 2013.
- Marcozzi 2001 = Luca Marcozzi, «Passio» e «Ratio» tra *Andrea Cappellano* e *Boccaccio: la novella dello scolare e della vedova («Decameron» VIII, 7) e i castighi del «De Amore»*, «Italianistica» 30/1 (2001): 9-32.
- Meisen 2001 = Karl Meisen, *La leggenda del cacciatore furioso e della caccia selvaggia*, a c. di Sonia Maria Barillari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.
- Monteverdi 1913 = Angelo Monteverdi, *Gli esempi dello «Specchio di vera penitenza»*, «Giornale storico della letteratura italiana» 61 (1913): 266-344, poi in Id., *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954: 167-303 (da cui cito).
- Moretti 2024 = Enrico Moretti, *Francesco d'Amaretto Mannelli, copista, filologo e lettore del «Decameron»*, Firenze, Olschki, 2024.
- Neilson 1900 = William Allan Neilson, *The purgatory of cruel beauties. A note on the sources of the 8th novel of the 5th day of the Decameron*, «Romania» 24 (1900): 85-93.
- Pedroni 2011/2012 = Martina Pedroni, *La novella di Nastagio degli Onesti («Decameron» V 8)*, tesi di Laurea Magistrale, relatore Alfonso D'Agostino, Università degli Studi di Milano, A.A. 2011/2012.
- Perrus 1997 = Claude Perrus, *La «chasse infernale»: des exempla à la nouvelle V, 8 du Décaméron*, in Walter 1997: 125-39.

- Picone 1981 = Michelangelo Picone, *Il rendez-vous sotto il pino («Decameron» VII.7)*, «Studi e problemi di critica testuale» 22 (1981): 71-85, poi in Id. 2008a: 285-95.
- Picone 2008a = Id., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, a cura di Nicole Coderey, Claudia Genswein e Rosa Pittorino, Ravenna, Longo 2008.
- Picone 2008b = Id., *Un dittico di novelle cavalleresche: Nastagio degli Onesti e Federigo degli Alberighi (V.8 e 9)*, in Id. 2008a: 235-56.
- Rank 1914 = Otto Rank, *Der Doppelgänger Eine psychoanalytische Studie*, [pubblicato originariamente sulla rivista «Imago» nel 1914], trad. it. *Il doppio*, Milano, Sugarco, 1979.
- Scarano 1911 = Nicola Scarano, *La novella di Nastagio degli Onesti (Decamerone, V, 8)*, in *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna*, Firenze, Ariani, 1911: 423-52.
- Scivoletto 1962 = Nino Scivoletto, *Fonti latine e trovadoriche di una novella del Boccaccio*, in *Romania. Scritti offerti a F. Piccolo nel suo LXX compleanno*, Napoli, Armanni, 1962: 499-513.
- Segre 1963 = Cesare Segre, *Negromananza e ingratitudine (Juan Manuel, il «Novellino», Ludovico Ariosto)*, in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*, II, Gembloux, Duculot: 653-8.
- Segre 1979 = Id., *La novella di Nastagio degli Onesti (Dec. V VIII): i due tempi della visione*, in Id., *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979: 87-96.
- Segre 1982 = Id., *I silenzi di Lisabetta, i silenzi del Boccaccio*, in Mario Lavagetto (ed.), *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del «Decameron»*, Parma 1982: 75-85.
- Sinicropi 1988 = Giovanni Sinicropi, *La cagna la mula la menade, e Nastagio degli Onesti*, «Comunità», 189-190 (1988): 380-429.
- Šklovskij 1929 = Viktor Šklovskij, *Una teoria della prosa*, Bari, De Donato, 1966 (ed. or., *O teorii prozy*, Moskva, Federacija, 1929).
- Stanescu 1984 = Michel Stanescu, *“Entre sommeillant et esveillé”: un jeu d’errance du chevalier médiéval*, «Le Moyen Âge» 40 (1984): 401-32.
- Tenenti 1989 = Alberto Tenenti, *Il senso della morte e l’amore della vita nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1989.
- Tufano 2021 = Ilaria Tufano, *«Decameron» V, 8 e V, 9*, in Ead., *Boccaccio e il suo mondo. Studi e letture sul «Decameron»*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2021: 187-202.
- Ventura 2008 = Edoardo Ventura, *Nastagio degli Onesti (Dec. V, 8)*, «Studi sul Boccaccio» 36 (2008): 63-88.
- Vischi 2020 = Marta Vischi, *Botticelli illustratore della novella di Nastagio degli Onesti tra Boccaccio e Petrarca*, «Studi sul Boccaccio» 48 (2020): 179-86.

Walter 1997 = *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*. Études réunies et présentées par Philippe Walter, avec la collaboration de Claude Perrus, François Delpéch, Claude Lecouteux, Paris, Champion, 1997.

Zaccarello 2004 = Michelangelo Zaccarello, *Il "lieto fine" come cardine strutturale: la quinta giornata*, in Michelangelo Picone, Margherita Mesirca (ed.), *Lectura Boccacii Turicensis. Introduzione al «Decameron»*, Firenze, Cesati, 2004: 142-51.

Zatti 1978 = Sergio Zatti, *Federigo e la metamorfosi del desiderio (Decameron V, 9)*, «Strumenti critici» 12 (1978): 236-52.

RIASSUNTO: Il saggio intende studiare la novella boccacciana di Nastagio degli Onesti (*Decameron* V 8), esaminando in particolare il valore delle fonti, la struttura del racconto, il rapporto fra l'ideologia dell'epoca e quella dell'autore, il senso complessivo del testo e il problema della parodia. Inoltre l'autore presenta una nuova edizione del testo.

PAROLE CHIAVE: Boccaccio, *Decameron*, Nastagio degli Onesti (V 8); interpretazione; critica testuale.

ABSTRACT: The essay aims to study the Boccaccian novella of Nastagio degli Onesti (*Decameron* V 8), especially examining the value of the sources, the structure of the story, the relationship between the ideology of the author and that of his time, the overall meaning of the text and the issue of parody. In addition, the author presents a new edition of the text.

KEYWORDS: Boccaccio, *Decameron*, Nastagio degli Onesti (V 8); interpretation; textual criticism.