

# **Deconstructing Identities**

## **Oneiric Horror in Boccaccio's *Decameron***

Giacomo Di Muccio

giacomo.dimuccio@uniroma1.it

The literary criticism has long been concerned with highlighting the importance of dreams in medieval literature, particularly in Boccaccio's *Decameron*. However, the degree of horror that characterizes these dreams remains a relatively unexplored topic, often touched upon but rarely central in the contributions that have offered excellent interpretations of the dream narratives in Boccaccio's text. Dissecting bodies, dividing and narrating them through disgusting and horrifying descriptions or circumstances is often a way to communicate the instability of the subject, to multiply it, and to render its identity mutable and changeable. Thus, this paper aims to investigate the ways in which horror in Boccaccio's *Decameron* contributes to reforming subjectivities and (de)constructing the status of the characters. Attention will be paid to the stories where the narration of disturbing bodies intersects with the themes of dreams and visions. This perspective, which is always visual and situated in an otherworldly dimension, allows the characters to take on appearances far removed from an ideal image of an intact and healthy body. In fact, the bodies appear crucial in their destroyed carnality in a world – the dream world – that paradoxically is not populated by flesh. However, they serve as witnesses or warnings, bearers of truth, the more their appearance and flesh have been marred by torment. This paper intends to reflect on these topics.

Keywords: *Decameron*, Dreams, Horror, Body Studies, Performativity

# Decostruire le identità nei sogni

## L'orrore onirico nel *Decameron* di Boccaccio

Giacomo Di Muccio

giacomo.dimuccio@uniroma1.it

La funzione letteraria, le implicazioni narrative e metanarrative dell'onirico coinvolgono un elevato numero di questioni, ciascuna parte di un mosaico complesso, la cui immagine intera si compone di trattati classici, indicazioni dottrinali e teologiche, testi agiografici e narrativi, ciascuno volto alla rappresentazione, all'indagine e al tentativo di comprendere un tema che fino a noi – si pensi al più banale e autoevidente degli esempi: Freud – ha costituito e costituisce l'oggetto di ricerche, tanto all'interno quanto all'esterno del campo della critica letteraria.

L'argomento era già stato oggetto d'indagine di Aristotele, che nei *Parva Naturalia* si era interrogato sull'origine del sonno e delle immagini che appaiono ai dormienti<sup>1</sup>. Non è questo il luogo per ripercorrere tutte le numerose e complesse tappe che hanno condotto alla composita immagine dell'onirico che Boccaccio doveva avere presente e, invero, sarebbe operazione ricapitolativa piuttosto oziosa dato il gran numero di ottimi lavori che all'argomento sono stati dedicati<sup>2</sup>. Nel fornire almeno una sola coordinata, nota ma necessaria, per concorde esegesi Macrobio rappresenta un autore centrale per la concezione

---

<sup>1</sup> Il riferimento è alle sezioni: *Il sonno e la veglia*, *I sogni* e *La divinazione del sonno*. L'edizione di riferimento è Aristotele, *L'anima e il corpo. Parva Naturalia*, a cura di A. L. Carbone, Bompiani, Milano 2002, pp. 152-209.

<sup>2</sup> Per una prospettiva sul sogno nel Medioevo e sulla sua funzione si vedano almeno i classici V. Branca, S. Resnik, C. Ossola, *I linguaggi del sogno*, Sansoni, Firenze 1984; T. Gregory (a cura di), *I sogni nel Medioevo. Seminario Internazionale (Roma, 2-4 ottobre 1983)*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1985; S. F. Kruger, *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge 1992. Per una prospettiva generale sull'onirico nel *Decameron*, cfr. E. Menetti, *Il Decameron fantastico*, CLUEB, Bologna 1994, in particolare pp. 97-136; M. Balestrero, *L'immaginario del sogno nel Decameron*, Aracne, Roma 2009; V. Baldi, *L'immaginario onirico nella cultura medioevale e nel «Decameron»*, in “Studi sul Boccaccio”, XXXVIII, 2010, pp. 29-56; M. Montesano, «Una notte dormendo parve in sogno vedere...». *Sogni e visioni nelle novelle del Decameron*, in “Mediterranea. Ricerche storiche”, XVII, 2011, pp. 569-584; V. Cappozzo, *Il Decameron e il Libro dei sogni di Daniele nel Cod. Vaticano Rossiano 947*, in “Studi sul Boccaccio”, XLII, 2014, pp. 163-178; V. Cappozzo, *Delle verità dimostrate da' sogni: Boccaccio e l'oniromananza medievale*, in F. Ciabattoni, E. Filosa, K. Olson (a cura di), *Boccaccio 1313-2013*, Longo, Ravenna 2015, pp. 203-211;

boccacciana dell'onirico. Dai *Commentarii in Somnium Scipionis* il Certaldese recupera principalmente le categorie in cui i sogni sarebbero divisibili, così come è dimostrato dalla sezione delle *Genealogiae deorum gentilium* dedicata a Sonno<sup>3</sup>. Affermato che il sonno «secundum quosdam est intimi ignis coheritio et per membra mollita et labore relaxata diffusa quies»<sup>4</sup>, nascerebbe cioè da un eccesso di calore corporeo, l'autore cita esplicitamente Macrobio e le sue categorie oniriche: «Nunc autem de assistentibus videamus, que somnia sunt multiplicium specierum, ex quibus quinque tantum super *Somnio Scipionis* ostendit Macrobius»<sup>5</sup>. Nelle *Genealogie* Boccaccio riporta più o meno fedelmente – in verità in una versione direi semplificata – le cinque categorie macrobiane di sogni: *phantasma* (di cui fanno parte anche gli *incubi*), *insomnium*, *somnium*, *visio* e *oraculum*<sup>6</sup>.

L'interesse per l'onirico nell'esegesi di alcuni luoghi decameroniani appare ancor più produttivo a voler considerare che a fronte di un quadro culturale in cui le questioni intorno allo studio del sogno erano pervase da problemi di natura prevalentemente metafisica, come notato da Elisabetta Menetti Boccaccio trasla il discorso su un piano più terreno<sup>7</sup>. Ciò, naturalmente, non comporta un depotenziamento del dispositivo onirico, né una rinuncia alla sua più importante qualità di anticipare avvenimenti futuri agli ignari dormienti; al contrario, il mondo dell'allucinazione, delle visioni reali e irreali insieme, assumono un'importanza straordinaria perché si radicano nelle vicende quotidiane, e vedremo corporee, dei personaggi. Il mio intervento intende soffermarsi su tale aspetto e su

---

T. Artico, *Per una grammatica del sogno nel «Decameron». Forme e strutture delle novelle a tema onirico*, in "Italianistica Debrececiensis", XXIV, 2018, pp. 96-109.

<sup>3</sup> G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, in id., *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. VII-VIII, Mondadori, Milano 1998, pp. 163-171.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>6</sup> «Harum prima vocatur *phantasma*, que numquam se mortalibus miscet nisi lente, dum se incipit somnus immictere, existantibus nobis adhuc vigilare, affertque hec horribiles visu formas, et ut lurimum a natura specie et magnitudine discrepantes, certamen noxium, aut mirabile gaudium, tempestates validas ventosque sonoros et huiusmodi. Huius in genere dicit Macrobius esse etiam *emactes* seu *ephyactes* vel *ephialtes*, quem communis persuasion existimat quiescentes invader et suo pondere pressos sentienteque gravare. [...] Secunda *insomnium* nuncupatur a premeditation causatum [...] Et sic tamquam ex premeditation proveniens videtur esse *insomnium*. Verum quoniam ex affection procedunt, una cum somno in auras evanescent [...] *Sominum* species tertia appellatur, per quod placet Macrobio certa somniari, sub velamine. [...] Quarta vero species *visio* nominatur, nullas pre se ferens ambages, quin imo quod futurum est liquida patefactione demonstrat [...] Quinta et ultima somniorum species *oraculum* veteres vocavere, quo Macrobius esse vult, dum sopiti parentes maioresque nostros, gravem hominem aut pontificem, seu ipsum deum, aliqua dicentem seu premonentem nos cernimus». G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, cit., pp. 164-168.

<sup>7</sup> E. Menetti, *Il Decameron fantastico*, cit., p. 99.

quella che mi sembra una ricorrente tendenza boccacciana a rappresentare l'onirico attraverso l'utilizzo di immagini e atmosfere macabre, in cui i corpi dei personaggi assumono importanza proporzionalmente al grado di violenza che subiscono e che orridamente li modifica e li distrugge. Tale peculiarità dei sogni era già stata notata almeno da Valentino Baldi, il quale nota come siano «costruiti con numerose immagini perturbanti e sembrano spesso proiettati in un orizzonte disforico e funebre»<sup>8</sup>.

Dal momento che – e ciò sarà evidenziato nel corso dell'intervento – nel *Decameron* «ciò che si vede convince gli ostinati meglio di ciò che si ascolta»<sup>9</sup>, nel caso dell'onirico tale dato assume un'importanza straordinaria. A comporre l'immagine onirica non è un vago sentore di pericolo, né un mero accenno alla morte, ma la sua più evidente spettacolarizzazione<sup>10</sup> messa in scena dai corpi, onirici e non, dilaniati, orrendamente mutilati o marchiati da eventi prefigurati o rivelati nello spazio-tempo onirico<sup>11</sup>: ciò che si vede possiede la capacità di modificare i soggetti anche in virtù del sentimento che in essi l'immagine è in grado di provocare<sup>12</sup>. Una particolare attenzione alle potenzialità dell'orrore, dopotutto, era già stata esplicitata dal Certaldese nell'*Introduzione alla Prima giornata* quando alla terribile descrizione della peste cui i lettori e le lettrici avrebbero assistito col proseguo della lettura, l'«orrido cominciamento», era contrapposta e contemporaneamente preannunciata una piacevolezza successiva che sarebbe stata ancora maggiore proprio in virtù del tono che l'aveva preceduta<sup>13</sup>. Allo stesso modo, in un'opera certo successiva come il *Corbaccio*, la guida esplicita a sua volta la necessità e le possibilità offerte

---

<sup>8</sup> V. Baldi, *L'immaginario onirico nella cultura medioevale e nel «Decameron»*, cit., p. 56. Una simile considerazione è rintracciabile anche in F. P. Botti, *A proposito del sogno di Talano («Decameron», IX 7)*, in "Intersezioni", XXXII/2, 2012, pp. 173-187.

<sup>9</sup> F. Bausi, *Leggere il Decameron*, il Mulino, Bologna 2017, p. 163.

<sup>10</sup> Si ricordi che tale gusto per il macabro, legato all'esposizione della morte, alla sua spettacolarizzazione, era perfettamente inserito nell'estetica medievale. Tra i contributi sull'argomento rimane ancora imprescindibile R. Gigliucci, *Lo spettacolo della morte. Estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, De Rubeis, Roma 1994.

<sup>11</sup> Il riferimento è al bel contributo di T. Artico, *Per una grammatica del sogno nel «Decameron». Forme e strutture delle novelle a tema onirico*, cit., p. 101.

<sup>12</sup> La questione fa eco a quella più complessa che mutuiamo dalle considerazioni sul disgusto di Serena Feloj: in ambito onirico l'orrore costituisce tanto un limite – quando chi vi assiste non è in grado di comprendere il significato ad esso sotteso – quanto, per chi se ne avvede, uno strumento di comprensione e cambiamento. S. Feloj, *Estetica del disgusto. Mendelssohn, Kant e i limiti della rappresentazione*, Carocci, Roma 2017, p. 146.

<sup>13</sup> «Ma non voglio per ciò che questo di più avanti leggere vi spaventi, quasi sempre tra' sospiri e tralle lagrime leggendo dobbiate trapassare. Questo orrido cominciamento vi fia non altramenti che a' camminanti una montagna aspra e erta, presso alla quale un bellissimo piano e dilettevole sia repostato, il quale tanto più viene lor piacevole quanto maggiore è stata del salire e dello smontare la gravezza». Le citazioni d'ora in avanti saranno tratte dall'edizione G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, BUR-Rizzoli, Milano 2013.

dall'orrore: «Dèi adunque sapere né ogni infermità né ogni infermo potere essere sempre dal discreto medico con odoriferi unguenti medicato; per ciò che assai sono e di quelli e di quelle che nol patiscono e che richeggiono cose fetide, se a salute si vorranno condurre»<sup>14</sup>.

Circoscrivendo ora il discorso al solo campo dell'onirico, i corpi che popolano i sogni pertengono ad una dimensione differente da quella terrena, e tuttavia i fantasmi sembrano possedere comunque qualità corporee, oltreché di essere in grado, talvolta, persino di parlare – ulteriore elemento emblematico della loro corporeità – e dunque di influire anche attivamente sulle sorti di chi dorme e di chi col dormiente comunica o si relaziona. In virtù di tale caratteristica, il presente contributo intende evidenziare e indagare la relazione tra onirico e corporeo in alcuni luoghi decameroniani. Durante le apparizioni, nella pur inconsistenza, dominano lo statuto e i comportamenti dei corpi, e le convinzioni di chi con i fantasmi instaura relazioni trans-reali, segnate dalla capacità dell'oltretomba o dell'oltre-mondo di poter ancora agire per guidare i vivi nel compimento di un'azione o, al contrario, tentare di impedire che certi eventi, spesso catastrofici, si verifichino<sup>15</sup>.

## 1. Macabri disvelamenti

Tra le ricorrenze dell'onirico nel *Decameron* c'è sicuramente la vicenda di Lisabetta da Messina. Non è certo necessario ripercorrere la trama di una delle più note vicende della letteratura italiana; tuttavia, mi pare interessante richiamare alcuni elementi del sogno, limitatamente alle modalità in cui Lorenzo è inserito e agisce nella novella:

Avvenne una notte che, avendo costei molto pianto Lorenzo che non tornava, ed essendosi alla fine piagnendo addormentata, Lorenzo l'apparve nel sonno, pallido e tutto rabbuffato e con panni tutti stracciati e fracidi indosso, e parvele che egli dicesse: [...] l'ultimo dì che tu mi vedesti i tuoi fratelli m'uccisero. E disegnatole il luogo dove sotterrato l'aveano, le disse che più nol chiamasse né l'aspettasse, e disparve.<sup>16</sup>

Il personaggio, per riprendere le parole di uno dei più classici testi dedicati alla novella, è narrativamente *moltiplicato*<sup>17</sup>, appaiono cioè almeno tre versioni del suo corpo: vivo, in

---

<sup>14</sup> G. Boccaccio, *Corbaccio*, a cura di G. Padoan, in id., *Tutte le opere*, vol. V.II, Mondadori, Milano 1994, p. 491.

<sup>15</sup> Su tale funzione dei sogni e, più in generale, sul legame tra fantasmi e mondo onirico si veda in particolare J.-C. Schmitt, *Sognare i morti*, in id., *Spiriti e fantasmi nella società medievale*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 49-79.

<sup>16</sup> G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 750.

<sup>17</sup> M. Lavagnetto (a cura di), *Il testo moltiplicato*, Pratiche, Parma 1984.

relazione al servizio che offre ai fratelli di Lisabetta cui «tutti i lor fatti guidava e faceva»<sup>18</sup>, fantasma «rabbuffato» e, infine, cadavere «in niuna cosa ancora guasto né corrotto»<sup>19</sup>. Se la critica ha già notato che la mancata decomposizione del corpo potrebbe – e, invero, mi sembra piuttosto credibile – essere un esplicito riferimento ad una delle qualità della santità<sup>20</sup>, è pur vero che la sua figura fantasmatica, in uno sviluppo biologico e lineare del corpo del personaggio, prima vivo e poi morto, non potrebbe trovare posto razionale. Nonostante ciò, l'immagine corrotta di Lorenzo si ha nel sogno in cui compare a Lisabetta, unico luogo in cui prende parola per spiegare alla giovane quanto accaduto<sup>21</sup>. Ci si soffermi, ora, sull'aggettivo *rabbuffato*: come riportato anche dal TLIO, il suo significato è sempre legato ad una condizione disordinata del corpo; tuttavia, nella novella è impiegato per un personaggio che del corpo ormai è privo e che appare in sogno a Lisabetta affinché possa ritrovarlo. Tutte le caratteristiche fisiche di Lorenzo, d'altronde, appaiono complementari alle sue parole: da una parte le informazioni esplicite su chi siano i colpevoli e dove ritrovare i suoi resti, dall'altra quelle implicite su come il delitto sia avvenuto e sul tipo di violenza esercitata nei suoi confronti dai fratelli di Lisabetta, ancora impressa sull'ossimorico corpo onirico della vittima che è statico in terra perché il suo cadavere non riporta i segni della decomposizione, ma mutevole in sogno perché quella consunzione fisica è invece esplicitata nella descrizione del suo fantasma che comunica con Lisabetta.

Una simile capacità moltiplicativa del sogno, accompagnata da un importante legame col corpo e con la carne, ricorre anche in IV.6 e IX.7. Nella prima novella, come è noto, compaiono due eventi onirici<sup>22</sup>: la *visio* di Andreuola, che sogna l'amato dilaniato e por-

<sup>18</sup> G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 748.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 750.

<sup>20</sup> L'interpretazione era già stata proposta in E. Sanguineti, *La visione di Lisabetta*, in E. Sanguineti, *Gazzettini*, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 317-21. Ulteriori contributi ne hanno sottolineato la possibile validità. Si vedano, ad esempio, M. Picone, *La novella di Lisabetta da Messina*, in "Per leggere", x/19, 2010, pp. 37-52, e il più recente M. Di Franco, *Sensi «criptati» di una novella esemplare (Decameron IV, 5)*, in "Revista De La Sociedad Española De Italianistas", XVI, 2023, 21-38.

<sup>21</sup> Sull'argomento è ancora imprescindibile C. Segre, *I silenzi di Lisabetta, i silenzi di Boccaccio*, in M. Lavagnetto (a cura di), *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del «Decameron»*, cit., pp. 75-85.

<sup>22</sup> Oltre ai contributi già citati, analisi dell'onirico nella novella sono offerte da B. Jones, *Dreams and Ideology: Dec. IV 6*, in "Studi sul Boccaccio", x, 1977-78, pp. 149-161. S. Carrai, *Il sogno di Gabriotto (Decameron IV, 6)*, in AA.VV., *Studi di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, Cisalpino, Milano 2000, pp. 179-185; G. Cingolani, «Una cosa oscura e terribile»: Boccaccio, *Decameron*, IV, 6, in id., M. Riccini (a cura di), *Sogno e racconto: archetipi e funzioni. Atti del convegno di Macerata (7-9 maggio*

tato nel sottosuolo da una forza misteriosa e terribile, e il *somnium* raccontato da Gabriotto, identico per contenuto a quello di sua moglie, ma differente nella sua manifestazione<sup>23</sup>. I due sogni di Andreuola e Gabriotto, infatti, differiscono in primo luogo per una caratteristica diegetica: mentre la novella riporta direttamente quanto visto dalla donna, chi legge conosce il contenuto del sogno di Gabriotto solo attraverso il racconto che ne fa il personaggio. Quanto l'uomo racconta di aver visto è un mondo allegorico che pone al centro della narrazione l'immagine trasfigurata della donna divenuta "cavriuola" e dell'unione matrimoniale esplicita attraverso i lacci d'oro che lo connettono all'animale<sup>24</sup>; quello di Andreuola è una figurazione più esplicita. Si pongano ora a confronto i due passi:

Avvenne che una giovane una notte dormendo parve in sogno vedere sé essere nel suo giardino con Gabriotto e lui con grandissimo piacer di ciascuno tener nelle sue braccia; e mentre che così dimoravan, le pareva vedere del corpo di lui uscire una cosa oscura e terribile, la forma della quale essa non poteva conoscere, e parevale che questa cosa prendesse Gabriotto e malgrado di lei con maravigliosa forza gliele strappasse di braccio e con esso ricoverasse sotterra, né mai più riveder potesse né l'un né l'altro.<sup>25</sup>

A me pareva essere in una bella e dilettevole selva e in quella andar cacciando e aver presa una cavriuola [...] e in breve spazio divenisse sì mia dimestica, che punto da me non si partiva. [...] le mi pareva nella gola aver messo un collar d'oro, e quella con una catena d'oro tener con le mani. E appresso questo mi pareva che, riposandosi questa cavriuola una volta tenendomi il capo in seno, uscisse non so di che parte una veltra nera come carbone, affamata e spaventevole molto nell'apparenza, e verso me se ne venisse, alla quale nessuna resistenza mi pareva fare; per che egli mi pareva che ella mi mettesse il muso in seno nel sinistro lato e quello tanto rodesse, che al cuor perveniva, il quale pareva che ella mi strappasse per portarselo via.<sup>26</sup>

La prima qualità dei due sogni riguarda il raddoppiamento della dimensione matrimoniale e di quella carnale, appunto, specularmente messa in scena dall'immagine del contatto tra

---

2002), Le Monnier, Firenze 2003, pp. 70-83. A. Piacentini, *La novella bresciana del Decameron*, in "Studi sul Boccaccio", XLII, 2014, pp. 93-141.

<sup>23</sup> Gabriotto sogna di morire a causa di una «veltra nera come carbone, affamata e spaventevole molto nell'apparenza» che gli pone il muso «nel sinistro lato», mordendolo fino a strappargli il cuore dal petto. G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 757.

<sup>24</sup> Su tale immagine e sul suo valore simbolico si vedano L. Orecchini, *Decameron 6, 4. Segmenti folklorici in una novella di Giovanni Boccaccio*, in "Studi Urbinati", LXVIII, 1998, pp. 250-262 e S. Pezzè, *Due cervi per due sogni boccacciani: il simbolo cervino tra Filocolo e Decameron*, in M. Fadini, M. Largaiolli, C. Russo (a cura di), *«La cetra sua gli porse...». Studi offerti ad Andrea Comboni dagli allievi*, Università degli Studi di Trento, Trento 2018, pp. 1-22.

<sup>25</sup> G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 755.

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 756-757.

i due, presente in entrambi i passi. Ulteriore punto di contatto è la descrizione lugubre della morte di Gabriotto: preso da una forza «oscura e terribile» che esce dal suo corpo per trascinarlo nel sottosuolo secondo Andreuola, e attaccato da una «veltra nera come il carbone» che gli strappa a morsi il cuore dal petto secondo lo stesso sventurato, in ciascuno dei due casi il corpo del giovane è orribilmente dilaniato da un ente esterno – una forza informe o una bestia feroce – contro cui egli non può opporre resistenza: per il personaggio femminile l'entità macabra, senza forma, è dotata di forza «maravigliosa», mentre il giovane appare immobile – «nessuna resistenza mi pareva fare» – dinnanzi alla fiera che si avvicina per ucciderlo. Ma la carnalità della visione si mostra anche nelle conseguenze che ha sul corpo dei sognanti, e in particolare su quello del giovane al momento del risveglio. Se Andreuola dà credito al sogno e tenta, spaventata, di evitare che quanto osservato si verifichi – rientra, come Lisabetta, nella categoria umana di chi è sufficientemente assennato da comprendere quali sogni siano prefigurazioni del futuro<sup>27</sup> –, Gabriotto ride persino di sé stesso, imputando quanto visto al «soperchio di cibo o mancamento di quello»<sup>28</sup>, finendo per scambiare il *somnium* per *insomnium*. Entrambi i personaggi sono accomunati da un risveglio segnato dal dolore, che è emotivo per la prima e corporeo per il secondo. Leggendo il testo, infatti, Andreuola «assai dolore e inestimabile sentiva, e per quello si destò» e, dopo aver compreso la natura onirica di quanto visto, «l'entrò del sogno veduto paura»<sup>29</sup> mentre Gabriotto, di converso, al termine del suo sogno, alla vista cioè della fiera intenta a strappargli il cuore, riferisce: «Di che io sentiva sì fatto dolore, che il mio sonno si ruppe, e desto con la mano subitamente corsi a cercarmi il lato se niente v'avessi»<sup>30</sup>. Per un momento, durante il risveglio, Gabriotto sovrappone la realtà al sogno, il suo corpo reale a quello onirico, cercando su di sé i segni di quanto visto e vissuto durante la notte, incapace di comprendere – al contrario di Andreuola – ciò che si potrebbe definire il necessario lasso di tempo che intercorre tra i moniti onirici e gli eventi reali che questi tentano di prefigurare. La giovane comprende che ciò che ha visto non è ancora avvenuto, ma potrebbe avvenire, mentre Gabriotto è tutto volto al presente, persino divertito dalla preoccupazione, dal dolore fisico provato,

<sup>27</sup> Si ricordi che la questione è sollevata proprio da Panfilo nell'introduzione alla novella IV.6. Un interessante lavoro sull'argomento è S. Marchesi, *Dire la verità dei sogni: la teoria di Panfilo in Decameron IV.6*, in "Italice", LXXXI/2, 2004, pp. 170-183.

<sup>28</sup> G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 756.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 755.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 757.

insufficiente per la comprensione del messaggio. D'altronde è la mancanza di segni fisici al risveglio che spinge Gabriotto a non credere in quanto sognato. La componente macabra è strettamente legata alla questione della verità e della credibilità di ciò che si vede. La mancanza di ferite, infatti, è il motore primo della derisione; si potrebbe suggerire che mentre Lorenzo è credibile in quanto portatore di verità agli occhi di Lisabetta anche perché l'orrida condizione del suo aspetto fisico gli è testimone, il corpo del marito di Andreuola è portatore di menzogna perché su di esso quel grado di orrore ancora manca.

Una simile ferocia Boccaccio la dimostra nel trattamento del personaggio di Margherita in IX.7. Non tra le novelle più celebri del *Decameron*, quella di Talano d'Imole è comunque cruciale per la comprensione del discorso sulla relazione tra il sogno e il macabro. Assieme a poche altre, presenta una descrizione assai violenta del corpo femminile, distrutto, orrendamente dilaniato. Come nella novella precedente, l'assalto a Margherita è esplicitato narrativamente due volte, la prima sottoforma di sogno, poi di evento che realizza la prefigurazione:

Dormendo egli [Talano], gli parve in sogno vedere la donna sua andare per un bosco assai bello, il quale essi non guari lontano alla lor casa avevano; e mentre così and la vedeva, gli parve che d'una parte del bosco uscisse un grande e fiero lupo, il quale prestamente s'avventava alla fola di costei e tiravala in terra e lei gridante aiuto si sforzava di tirar via; e poi di nocca uscitagli, tutta la gola e 'l viso pareva l'avesse guasto.<sup>31</sup>

E mentre in questa guisa stava senza alcun sospetto di lupo, e ecco vicino a lei uscir d'una macchia folta un lupo grande e terribile [...] il lupo le si fu avventato alla gola, e presala forte la cominciò a portar via come se stata fosse un piccolo agnelletto. Essa non poteva gridare, sì aveva la gola stretta, né in altra maniera aiutarsi.<sup>32</sup>

Ai fini della comprensione del macabro, mi sembra rilevante sottolineare come Margherita, a suo marito che tenta di avvertirla del pericolo imminente, risponde «chi mal ti vuol, mal ti sogna»<sup>33</sup>. Ci si soffermi sulle ragioni che conducono i corpi dei personaggi ad un esito lugubre: mentre il marito di Andreuola vedeva nel mondo onirico un riflesso dello stato del corpo in veglia, ritenendo il suo sogno frutto dell'eccesso di cibo, la moglie di Talano interpreta – malamente – quanto visto da suo marito come espressione della sfera emotiva e del desiderio. La sprovvedutezza dimostrata da Gabriotto e Margherita – che si ricordi è causa quasi di un'esemplare spettacolarizzazione della loro morte dovuta

---

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 1436.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 1437.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 1436.

all'azione di forze meravigliose, orride e assalti violenti e sanguinari – si riflette nell'incapacità di prestare fede in ciò che vedono, ma anche nell'errato collegamento operato tra il sogno e la causa che l'avrebbe provocato: la convinzione che la visione sia determinata da una cattiva alimentazione nel primo caso, quella che Talano voglia celare a sua moglie i propri incontri extraconiugali nell'altro. Il lupo che sfigura il corpo di Margherita, descritta in fase incipitaria come «bella tra tutte le altre [...] ma sopra ogni altra bizzarra, spiacevole e ritrosa»<sup>34</sup> assume così alla funzione di emendare lo squilibrio tra statuto fisico e morale del personaggio, permette cioè che su di essa troneggi la legge della *kalokagathia*: «dopo lungo studio da' medici fu guerita, ma non sì che tutta la gola e una parte del viso non avesse per sì fatta maniera guasta, che, dove prima era bella, non paresse poi sempre sozzissima e contraffatta»<sup>35</sup>. Come in un contrappasso dantesco essa deve espiare la colpa del suo temperamento. E così, l'insipienza diventa un tratto del corpo, un segno che (tra)sfigura definitivamente chi ne è portatore. Non è un caso, forse, che anche Margherita sia protagonista di una metamorfosi metaforica, quella descritta dalla similitudine della sua condizione con quella di un «piccolo agnello». E la capacità metamorfica del sogno permette a Lorenzo di tramutarsi metaforicamente in una pianta di basilico, a Margherita di diventare un agnello e fisicamente la vittima dei lupi, ad Andreuola di essere una «cavriuola» legata oniricamente a suo marito, entrambe vittime di una caccia in cui l'erotico e l'infernale si mescolano.

Ci si soffermi, poi, sulla qualità degli spazi evocati nei sogni e sul loro possibile legame con la trasformazione di cui si è tentato di dar conto sino a questo momento. In particolare, mi sembra significativo che tanto la vicenda di Gabriotto quanto quella di Margherita – e così sarà anche per quella di Nastagio – siano ambientate o rievochino l'ambiente naturale del giardino o della selva, spazio letterario legato tradizionalmente all'avventura e, dunque, alla trasformazione identitaria dei personaggi che la percorrono<sup>36</sup>. Lo spazio della selva è il più utile ad introdurre la vicenda della giovane anima tormentata da Guido degli Anastagi in v.8.

## 2. La caccia e i riflessi. O della ricorsività dello strazio.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 1435.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 1438.

<sup>36</sup> Sull'immagine del bosco si veda G. Baffetti, *Foresta*, in G. M. Anselmi, G. Ruozi (a cura di), *Luoghi della Letteratura Italiana*, Mondadori, Milano 2003, pp. 201-212.

La vicenda dell'ottava novella della Quinta Giornata è nota. Nastagio, amante cortese che soffre per amore, non ricambiato dalla figlia di Paolo Traversarsi e desiderando di morire viene convinto dai suoi amici a spostarsi temporaneamente fuori da Ravenna per attenuare la sua sofferenza<sup>37</sup>. Trascorso sufficiente tempo, quando sembra ormai aver trovato refrigerio dal dolore, col sopraggiungere della Primavera – e dunque durante il tempo in cui in natura l'amore torna a pungere ciascuno – il fuoco che lo tormenta si riattiva e con esso il suo proposito suicidario. Accade che, avvicinandosi alla Pineta di Classe egli sente, in un primo momento *in absentia*, rumori che lo inducono ad avvicinarsi sino a vedere l'orrenda caccia infernale che si sta svolgendo nella pineta ai danni di una giovane donna, cacciata da un cavaliere e dai suoi mastini<sup>38</sup>.

Come già ampiamente rilevato dalla critica, lo spettacolo della morte cui assiste Nastagio è una vera e propria *Mesnie Hellequin*, una caccia infernale in cui Guido tormenta una giovane, rea di aver rifiutato l'amore del cavaliere in vita e di averlo condotto al suicidio. La condanna della donna è ciclica: ogni venerdì, nello stesso momento e nello stesso luogo viene inseguita dai cani, assaltata e ferita mentre chiede pietà, prima ancora di essere trapassata dalla lancia del cavaliere e di sentirsi il cuore strappato e lanciato in pasto ai due «mastini»<sup>39</sup>. L'immagine della caccia, tanto figurativa da divenire anche il soggetto di una tra le opere più note di Botticelli, si produce attorno alla spettacolarizzazione del tormento. Boccaccio indugia nei particolari macabri, si sofferma – forse ancor

<sup>37</sup> Si ricordi che la questione era stata sollevata da Boccaccio già in fase proemiale, in cui all'io narrante «essendo acceso stato d'altissimo e nobile amore [...] di grandissima fatica a sofferire [...] tanto refrigerio già mi porsero i piacevoli ragionamenti d'alcuno amico e le laudevole consolazioni [...] per quelle essere avvenuto che io non sia morto». Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 128.

<sup>38</sup> «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 dà pruni, piagnendo e gridando forte mercè; e oltre a 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 corsiere nero un cavalier bruno, forte nel viso crucciato, con uno stocco in mano, lei di morte con parole spaventevoli e villane minacciando. [...] 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 dà due mastini tenuta forte gli gridava mercè; e a quella con tutta sua forza diede per mezzo il petto e passolla dall'altra parte. 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 d'attorno, a' due mastini il gittò, li quali affamatissimi incontanente il mangiarono». Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, cit., pp. 912-915.

<sup>39</sup> È utile ricordare quanto sottolineato da Margherita Lecco «un cavaliere che agisce da solo, connotato da proprietà demoniache (il cavallo nero e avvolto dalle fiamme, la furia assassina che lo pervade, l'ora notturna dell'evento, la spada sguainata), che insegue una preda fantasma, di solito una donna, ma anche un essere fantastico, o un animale». Cfr. M. Lecco, *Il motivo della Mesnie Hellequin nella letteratura medievale*, Dell'orso, Alessandria 2001, p. 37.

più che per il caso di Margherita – sulla violenza della divisione fisica del corpo del fantasma. Lo strazio della giovane, gli spettri che assumono corpo solo per il tempo necessario a ricoprire i ruoli di cacciatore e preda, innescano un *climax* emotivo nel personaggio di Nastagio, il quale dapprima prova compassione e poi terrore per il macabro di cui è testimone. D'altra parte, lo spettacolo orrido non solo terrorizza, ma soprattutto stimola la saviezza del personaggio quando comprende che nell'orrore e nella paura provati vi sono le potenzialità per trasformare lo statuto di altre possibili spettatrici al fine di soddisfare i desideri erotici maschili. Della teatralità decameroniana molto si è detto, e altrettanto si potrebbe ancora dire<sup>40</sup>; ciò che mi pare comunque imprescindibile è il funzionamento dell'esemplarità boccacciana. La vicenda della donna tormentata da Guido degli Anastagi occorre sì al protagonista a convincere tutte coloro che al banchetto finale assisteranno a quello spettacolo macabro a cedere al corteggiamento degli amanti, ma è un'esemplarità che funziona per difetto. Fondata sull'intimidazione<sup>41</sup>, la visione occorre in un primo momento a Nastagio per comprendere la propria esperienza, e in un secondo tempo svolge per le donne, le seconde spettatrici, la funzione del sogno nella sua capacità di costituire per esse una possibile visione profetica del futuro. Tutte, infatti, potrebbero trasformarsi in vittime potenziali di quella caccia sulla base dei comportamenti che decideranno di attuare nei confronti degli uomini. La sfera delle emozioni assume un ruolo centrale nella comprensione della novella: davanti al macabro spettacolo della donna dilaniata, Nastagio, «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»<sup>42</sup>. Esiste una correlazione tra la vista, l'emozione e la comprensione del mondo circostante. La spettacolarizzazione dello strazio è uno strumento di cui Nastagio può servirsi non tanto per istruire per mezzo di una vicenda esemplare, ma per minacciare tutte coloro che di quell'evento soprannaturale sono ultime spettatrici:

---

<sup>40</sup> Si vedano il classico N. Borsellino, «Decameron» come teatro, in id., *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal «Decameron» al «Candelaio»*, Bulzoni, Roma 1964, pp. 12-50, e il bel contributo di T. Nocita, T. Crivelli, *Teatralità del dettato, stratificazioni strutturali, plurivocità degli esiti: il Decameron fra testo, ipertesto e generi letterari*, in M. Picone (a cura di), *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno internazionale di Certaldo, Certaldo, 20-22 settembre 2001*, Franco Cesati, Firenze 2002, pp. 209-233.

<sup>41</sup> Su una lettura di genere, e in particolare per le considerazioni su Nastagio degli Onesti come architetto di un inganno fondato sulla minaccia, cfr. R. Fleming, *Happy Endings? Resisting Women and the Economy of Love in Day Five of Boccaccio's Decameron*, in "Italica", LXX/1, 1993, pp. 30-45, e C. E. Baskins, *Gender Trouble in Italian Renaissance Art History: Two Case Studies*, in "Studies in Iconography", XVI, 1994, pp. 1-36.

<sup>42</sup> G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 916.

Il rumor disperato della cacciata giovane da tutti fu cominciato a udire. Di che maravigliandosi forte ciascuno e domandando che ciò fosse e niuno sappiendol dire, levatisi tutti diritti e riguardando che ciò potesse essere, video la dolente giovane e 'l valaiere de' cani; né guari stessee che essi tutti furon quivi tra loro. Il romore fu fatto grande a' cani 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; e faccendo quello che altra volta aveva fatto, quante donne v'aveva (ché ne 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 piangevano come se a se medesime quello avesser veduto fare. [...] Tra gli altri che più di spavento ebbero, fu la crudel giovane de Nastagio amata [...] ricordandosi della crudeltà da lei usata verso Nastagio; per che già le pareva fuggire dinanzi da lui adirato e avere i mastini a' fianchi.<sup>43</sup>

Non è un caso che la scena sia impostata in una configurazione spaziale che pone il banchetto, il pubblico, innanzi allo spettacolo della morte: la *visio* cui tutti e tutte assistono non attua un mutamento morale nei personaggi, ma una loro trasformazione violenta dovuta al terrore che provano. D'altronde, la prima ragione per cui il piano di Nastagio può funzionare è da ricercarsi nel suo essere stato spettatore, nonché primo essere umano terrorizzato dalla vista della donna dilaniata. Avendo assistito per primo all'agonia della donna, e avendo provato compassione nei suoi confronti, tramuta quella conoscenza in un potenziale mezzo di trasformazione identitaria. Il confronto tra il mondo dei vivi e quello dei morti rappresentato nella pineta si costruisce su una serie di corrispondenze che connettono prima Guido a Nastagio, e poi a tutti gli uomini invitati al banchetto, poi la fanciulla perseguitata all'amata di Nastagio e, per estensione, a tutte le altre donne. Non solo la *visio* costituisce un doppio perturbante della realtà, che esprime non tanto quanto accadrà, ma ciò che potrebbe accadere perché già accaduto, ma attraverso le immagini orride del corpo dilaniato, della caccia infernale e della spettacolarizzazione della morte, agisce sui personaggi modificandone i desideri e le convinzioni, e dunque lo statuto.

Per concludere, la componente fondamentale delle novelle di sogno è il terrore provocato da ciò che si vede, la consapevolezza che quanto visto sia in realtà un altro modo di intendere la propria soggettività presente o futura. Quello che Foucault avrebbe chiamato lo splendore dei supplizi e Roberto Giugliucci lo spettacolo della morte, non solo concorre ad aggiungere un tassello nella relazione tra visualità e visibilità boccacciane, ma anche

---

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 917.

a sottolineare come l'onirico decameroniano sia sempre un'intersezione tra vita e morte, in cui tanto i vivi quanto i morti vivono, per un tempo circoscritto, lontani dalle regole del proprio mondo. L'importanza del sogno, infatti, è determinata dall'unica qualità che, almeno superficialmente, non dovrebbe possedere: la capacità di porre in discussione lo statuto *carnale* dei personaggi, pur non essendo fatto – a rigor di logica – di carne. I corpi, allora, non sono impiegati o resi esemplari in virtù della loro integrità ma, al contrario, della loro molteplicità e moltiplicabilità. E il sogno, in quanto linea diegetica parallela alla narrazione, rimoltiplica persino i casi della fortuna, che sono anticipati, svelati o cristallizzati ciclicamente in un macabro ritmo persecutorio. In ciascuna delle occasioni è il momento in cui un personaggio diventa qualcun altro, un'interruzione e un'occasione di profonda trasformazione nelle scelte e nei ruoli che il sognante (o l'osservante) compie nell'arco della sua vita narrativa. Allo stesso modo, le modalità attraverso cui l'onirico è messo in scena permettono il deflagrare delle ontologie dei personaggi, che nei sogni sono "travestiti", mutano cioè – almeno metaforicamente – da umani ad animali, da vivi a morti, da integri a disintegrati. I corpi si fanno oggetto su cui tracciare i segni, e le mesinscène macabre che li vedono protagonisti prima come oggetti prefigurati e poi come soggetti dilaniati si pongono al centro delle novelle che fanno dell'orrore se non la componente fondamentale, almeno un tono cruciale per la loro costruzione e decostruzione.