

TRASGRESSIONI FEMMINILI NELLA QUARTA GIORNATA DEL *DECAMERON*.



Mastergradsoppgave i italiensk litteratur

Institutt for fremmedspråk

Universitetet i Bergen

Våren 2009

Alessandra Maria Szacinski Wendel.

Trasgressioni femminili nella quarta giornata del *Decameron*

Indice

1	Introduzione	5
1.1	Giovanni Boccaccio	5
1.2	Il <i>Decameron</i>	6
2.	Un libro per le donne e sulle donne: La quarta giornata	7
3	La cornice	11
3.1	L'introduzione. Il proemio	13
3.2	La conclusione della terza giornata	16
3.3	L'introduzione alla quarta giornata	18
3.4	Conclusione della decima giornata e conclusione dell'autore	20
4	Didattica e soggettività	22
5	Lecture femministe del <i>Decameron</i> : Kirkham e Migiel	26
6	La situazione delle donne nel Medioevo	32
7	Lecture delle novelle della quarta giornata	38
8	Ghismunda e Tancredi (IV 1)	38
8.1	Breve introduzione	38
8.2	Tema	38
8.3	Analisi	39
9	Frate Alberto/ Angelo Gabriele (IV. 2)	45
9.1	Breve introduzione	45
9.2	Analisi	45
10	Elisabetta e il basilico (IV, 5)	51
10.1	Breve introduzione	51
10.2	Analisi	51
11	La novella di Rossiglione (IV, 9)	55
11.1	Breve introduzione	55
11.2	Analisi	55
11.3	Rossiglione e Guarsastagno	56
12	La moglie del medico di Salerno. IV, 10	58
12.1	Breve introduzione	58
12.2	Analisi	58

13	Confronto tra le cinque novelle:strategie retoriche comuni?	62
13.1	Incorniciamento delle donne	62
13.2	Sulla morale nel <i>Decameron</i>	63
13.3	Desiderio triangolare	64
13.4	La parola e le strategie retoriche	65
13.5	Lo sguardo	67
13.6	Vedove e vergini	68
13.7	Perdita	69
13.8	Differenze e somiglianze	70
13.9	Crudo e cotto	72
14	Conclusione	75
15	Breve riassunto in norvegese	78
16	Bibliografia	79

RINGRAZIAMENTI

Sono passati cinque anni da quando ho cominciato a studiare presso l'Università di Bergen, e in questi anni ho vissuto momenti di tristezza, frustrazione e gioia. Accanto a me ci sono state delle persone che mi hanno aiutato a raggiungere questo traguardo. Per questo vorrei ringraziare:

Margareth Hagen per i consigli che mi ha dato e per avermi sempre detto che la potevo fare!
Antonella Mirone, per le correzioni, per i consigli, per le tazze di tè preso in ufficio, le sere perse a seguirmi mentre la pioggia sbatteva sulle finestre. Nicoletta Ovicini per le correzioni. Kari: mia mamma e una delle mie migliore amiche; Babbo. Cami, perché ci siamo sempre l'una per l'altra, nel bene e nel male, perché litighiamo, perché ci vogliamo tanto bene. Dorthe, Bribri, Siril. Cato – sei mio fratello, mio amico, mio padre e mio insegnante. Leandro, Angela, Andrea, Francesca e Jack, per l'ospitalità, per la compagnia e per l'amicizia. Lenemor – ti porto sempre con me. Lee Diana (coccinella mia) per i giorni trascorsi insieme con il sorriso e con il pianto. Simmelimmen, per l'ospitalità, per l'amore, per essere una delle migliori sorelle che si possa desiderare. Harriet, fatina mia, per aver diviso con me la frustrazione e per le nostre camminate. Clementina per le correzioni e la compagnia, sei un angelo. Aarfrid, perché sei sempre al mio fianco, dentro di me e mi proteggi. E infine vorrei ringraziare te, Minomin, perché mi hai ridato il sorriso e la gioia!

Alessandra Maria Szacinski Wendel, 14 maggio 2009.

1. Introduzione.

In questa tesi ho cercato di analizzare come Boccaccio ha presentato le donne in cinque novelle della quarta giornata del *Decameron*. Ho scelto questo tema perché dopo aver letto la novella di Ghismunda e Tancredi sono rimasta colpita da come Boccaccio aveva descritto i due protagonisti. Mi incuriosiva sapere se il conflitto tra di loro poteva riflettere parti della realtà storica. Volevo sapere come era la situazione delle donne nel Medioevo, come venivano rappresentate e considerate, e come nel *Decameron* la descrizione delle donne da parte di Boccaccio contraddiceva o confermava l'idea a lui contemporanea. Ho scelto la quarta giornata dedicata all'amore infelice in parte perché l'Autore difende se stesso e le sue scelte nell'introduzione, e in parte perché il re della giornata è Filostrato, colui che viene pensato come la rappresentazione di Boccaccio stesso.

1.1 Giovanni Boccaccio.

Giovanni Boccaccio nacque nel 1313 a Certaldo. Era figlio illegittimo di un mercante che però lo riconobbe come figlio e che si prese cura di lui. Nel 1327 andò a Napoli per frequentare gli studi mercantili caldamente consigliati da suo padre. Venne in contatto con la corte di Napoli e fu influenzato sia dalla corte sia dalla vita napoletana. Interruppe gli studi mercantili e studiò giurisprudenza canonica. Nel 1332 si trasferì a Parigi dove poté concentrarsi sugli studi che lo interessavano di più: cioè lo studio della letteratura. Nel 1341 tornò a Firenze. Compose *Teseide*, *Filostrato*, *La caccia di Diana*, *Elegia di Madonna Fiammetta*, *Commedia delle Ninfe Fiorentine* in italiano, ma compose anche opere in latino. Nel 1348 Firenze fu colpita dalla peste nera e il padre di Boccaccio morì. Nel periodo 1349-1351 compose *Il Decameron*.¹ Nel 1350 conobbe Petrarca, diventarono amici e Boccaccio fu nell'ultimo periodo della sua vita molto influenzato dal fondatore dell'umanesimo italiano. Nel 1355 ritornò a Napoli. Nel 1359 venne nominato ambasciatore in Lombardia. Dopo un tentato colpo di stato nel 1360 alcuni suoi amici vennero incarcerati e Boccaccio non ricevette nessun incarico ufficiale per quattro anni. Nel 1361 si ritirò a Certaldo. Compose *De mulieribus claris*. A causa di una crisi religiosa si dedicò, dopo il 1363 ad attività spirituali. Nel 1365 si trasferì ad Avignone alla corte papale di Urbino V come ambasciatore di

¹ http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/boccaccio/life1_i.shtml 27.08.2008

Firenze. Compose *Il Corbaccio*. Nel 1367 diventò ambasciatore a Roma. Nel 1371 si ritirò nuovamente a Certaldo, dove fu colpito da una malattia che peggiorò col tempo. Morì a Certaldo nel 1375.

1.2 Il Decameron.

Il *Decameron* fu scritto tra il 1349 e il 1351 e comprende 100 novelle con un prologo, una difesa e un epilogo. Le novelle sono raccontate da sette giovani donne e tre uomini che fuggono da Firenze infestata dalla peste e si ritirano in campagna. La cornice dell'opera è questa: i dieci giovani si incontrano nella chiesa di Santa Maria Novella e decidono (dopo alcune discussioni) di recarsi in campagna per sfuggire alla peste, al degrado delle persone e per passare il tempo in buona compagnia. Si recano in campagna con i loro servi e passano il tempo dedicandosi a cene, ballate, e soprattutto a raccontare storie. Ogni giorno viene nominato un re o una regina che deciderà l'attività da svolgere il giorno successivo. La prima regina è Pampinea che decide che tutti devono raccontare una storia. Il giorno seguente Filomena decide che ogni giorno tutti racconteranno una novella e il re o la regina della giornata fisserà un tema che le novelle dovranno trattare. Così le novelle sono divise per tema ad eccezione di due giornate, la prima e la nona giornata in cui chi racconta non è legato ad un tema particolare. Dioneo è l'eccezione, non è vincolato ai temi delle giornate: chiede nella seconda giornata di poter raccontare ciò che gli piace, e come compenso sarà sempre l'ultimo a raccontare.

2. Un libro per le donne e sulle donne: La quarta giornata.

La presente tesi intende discutere e presentare alcune teorie e interpretazioni sul ruolo della donna nel *Decameron*, dedicando un'attenzione particolare alla quarta giornata, che viene considerata essere tra le più femminili della raccolta, in quanto narra storie di amori finiti male o tragicamente.

Il re della quarta giornata è Filostrato² è lui quindi a decidere che i narratori devono raccontare novelle che trattino di una storia d'amore finito male. Questa giornata è anche la prima ad essere governata da un uomo. Si immagina che Filostrato («vinto d'amore», o «lacerato d'amore») impone questa regola per fare sì che il resto della brigata soffra quanto lui (la donna che ama non lo vuole). Lamenta il suo dolore e Roberto Fedi scrive che con quel lamento, con le sue parole porta «anche in primo piano il problema della tradizione d'amore» (Fedi 1987: 44).

C'è chi crede che la giornata con la tematica dell'amore tragico serva come un nuovo inizio, o comunque sia molto importante per il continuo sviluppo delle cento novelle.³

I temi della quarta giornata potrebbero essere riassunti così: amore, passione, confini sociali che vengono superati o oltrepassati (dalle donne e i loro amanti),⁴ ingiustizia (nella novella IV 7 Pasquino muore per aver sfregato una foglia di salvia velenosa sui denti, Simona viene accusata di omicidio e si salva strofinando una foglia sui denti anche lei e muore); Andriuola (IV 6) viene accusata di aver ucciso il suo amante Gabriotto, e nonostante che alla fine venga riconosciuta innocente decide di non voler vivere più senza lui e si fa monaca), inganno (Frate Alberto inganna Lisetta e i Veneziani in generale nella novella IV 2; la moglie del medico inganna suo marito con l'aiuto dalla sua serva nella IV 10). Va anche osservato che sono per lo più donne che trasgrediscono i confini sociali, rivendicano il diritto di una passione, e vengono per lo più punite (tranne nelle novelle IV 2 e IV 10 che sono novelle più o meno comiche e divertenti).⁵

Luigi Surdich scrive che «la tematica amorosa è significativa [...] per determinare la fisionomia e la personalità delle figure femminili» (Surdich 2008: 82).

La scelta o la possibilità di parlare o di tacere è anche una tematica importante di questo ciclo di novelle.⁶ Ci sono personaggi che sapendo parlare bene si difendono (Ghismunda, Andriuola),

² All'inizio della giornata si autopresenta (è l'unico narratore che lo fa), e fa un appello alle donne (Fedi 1987: 43).

³ «Due volte commedia, perché dopo l'«orrido cominciamento», la quarta giornata ripropone un tema tragico [...], dando via, per così dire, a un nuovo inizio» (Sanguineti 2007: 5).

⁴ La giornata «mette in scena giovani 'violentati' da anziani, quasi sempre genitori o loro vicari, come accade a Ghismonda ed alle altre eroine ed eroi tragici; instaura lo schema amore-coercizione-trasgressione che sarà tipico di ogni storia poi narrata, accennando in embrione così alla struttura in-variante dei singoli 'pezzi' narrativi della Giornata» (Fedi 1987: 48).

⁵ Pampinea racconta una novella per strappare i sorrisi dopo la triste novella di Ghismunda e Guiscardo, e la decima novella è raccontata da Dioneo che ha il privilegio di non seguire il tema delle giornate e che per lo più racconta novelle divertenti.

⁶ «Ma, in Boccaccio, accanto all'azione come elemento di rivelazione delle qualità individuali, va affiancato l'altro straordinario strumento di incidenza sul reale e di manifestazione di identità che è la parola.» (Surdich 2008: 90).

riescono ad avere quello che vogliono (Frate Alberto, e la moglie del medico). Al contrario quelli che non sanno parlare bene o devono ricorrere ad altri modi di comunicare (la Simona), o si arrendono e non parlano (Elisabetta da Messina, la moglie di Rossiglione). «Il trionfo del bel dire è anche il trionfo del sapere formale e della competenza artistica [...]» (Surdich 2008: 90).

Picone tratta la quarta giornata nell'articolo "Amoroso sangue: la quarta giornata", e afferma che è difficile difendere la scelta di inserire nel *Decameron* una giornata con una tematica tragica siccome dal momento che il libro avrebbe dovuto «essere programmaticamente comico» (Picone 2004). Secondo Picone, Boccaccio cercherebbe di guarire le donne dalla loro tristezza raccontando loro storie d'amore finite tristemente: "bisogna cercare di capire da una parte il rapporto che il tragico stabilisce col comico nella costruzione dell'opera, e dall'altra il dialogo che Boccaccio instaura con la tradizione precedente". Cioè sia in prospettiva macrotestuale che intertestuale (Surdich 2008: 116).

Surdich ritiene che oltre una lettura consecutiva (cioè giorno dopo giorno) il *Decameron* richiede una lettura più complicata che metta in luce i rapporti complessi interni: questi infatti fungono da 'tiranti' strutturali indispensabili per assicurare equilibrio e compattezza all'intelaiatura assai complessa del libro. Il critico riconosce tre tipi di connessioni: «ravvicinate», «a distanza», e, «trasversali»:

Per «connessioni trasversali» si intendono quelle relative alle novelle che, anche se non contigue, sono in scansione verticale (cioè occupano la stessa postazione nell'ordine della narrazione, anche se in giornate diverse) o fanno sistema all'interno di una medesima giornata (o giornate vicine) (Surdich, 2008: 64-65).

Di connessioni ravvicinate ce ne sono molte, come dimostra anche il fatto che i narratori per le loro storie si lasciano ispirare dalle novelle raccontate dagli altri, sviluppandole. Surdich scrive che nella quarta giornata ci sono almeno due casi di connessioni ravvicinate che si fondano sul sogno (Surdich 2008: 67). Si tratta della novella IV 5 e IV 6 (di Lisabetta; e d'Andriuolo), e del «cuore strappato» cioè la novella di Ghismunda (IV 1) e la novella di Rosiglione (IV 9).

Ci sono anche connessioni a distanza che sono riprese e modificazioni su diverse posizioni di alcuni spunti tematici. Si può per es. vedere l'amore tra la giovane coppia della prima novella della quarta giornata dove gli amanti muoiono, e la giovane coppia della quarta novella nella quinta giornata dove i giovani si sposano (Surdich 2008: 76-77).

Nella novella di Ghismunda, spiega Surdich:

L'amore è inteso come forza distruttiva, al punto tale da risolversi in tragedia, come è nel caso tragico per status, vale a dire per la nobiltà dei protagonisti e per l'intensità delle parole e dei gesti, oltre che per l'alta

dignità e magnanimità della figura femminile, Ghismunda. Ma in un'altra novella della quarta giornata, la novella 7, Boccaccio concede cittadinanza agli umili nel territorio del sublime, la tragedia, riservato solo ai grandi. Infatti i protagonisti sono Simona e Pasquino, due lanaioli, persone cioè appartenenti al popolo minuto» (Surdich 2008: 81).

Ma Simona deve ricorrere a gesti (e non parole, come poteva Ghismunda) per difendersi.

La tematica amorosa è naturalmente significativa anche per determinare la fisionomia e la personalità delle figure femminili. Surdich divide le donne in quelle che sono passive (come Elisabetta da Messina) e quelle che sono attive.⁷

Nelle novelle di Boccaccio si presta molta attenzione al corpo, un fatto che viene giustificato anche dalla paura dell'autore di fronte alle distruzioni della peste come si legge nell'Introduzione (Surdich, 2008: 82). La tematica del corpo si trova anche in chiave metonimica nella giornata tragica nella quale è una parte del corpo dell'amato «ad agire, [...] come tramite di prossimità o immedesimazione con chi è stato ferocemente o violentemente sottratto alla vita». Surdich menziona le novelle IV 1, IV 5, e IV 9 (la novella di Ghismunda, quella di Lisabetta da Messina, e quella della moglie di Rossiglione). In tutte e tre le novelle un pezzo del corpo dell'amante per metonimia sostituisce l'amante ucciso. Considera anche la novella dell'angelo Gabriel (V, 2) dove frate Alberto si traveste da angelo per sedurre Lisetta, e alla fine, dopo essere stato scoperto, si traveste da «uomo selvatico» per non essere scoperto e punito (Surdich, 2008: 87).

La tematica tragica della quarta giornata trova corrispondenza nella cornice, cioè nel Proemio e nell'Introduzione della prima giornata. «Sono precisamente queste le situazioni macrotestuali che la giornata retta da Filostrato vuole richiamare» (Surdich 2008: 117). Dice che la peste serve come sfondo per l'attività svolta dai giovani e così facendo le si dà più risalto: la peste funge secondo lui come un *memento mori* per aumentare la gioia di vivere, e ritiene che senza questa giornata tragica, il comico nel libro non reggerebbe (Surdich 2008: 118).

Surdich afferma che nello scrivere novelle tragiche Boccaccio non si lascia ispirare solo dai modelli classici ma soprattutto dai modelli di scrittura tragica medievale. Boccaccio non ha introdotto una tragedia nella raccolta solo per ragioni organizzative ma anche culturali, una ricca tradizione di tragedia e storie di amore con fine tragica circolava molto nell'antichità e nel Medioevo (Surdich 2008: 118). Sostiene che il Boccaccio nel *Decameron* non condanna l'amore sensuale, ma invece condanna l'«ignoranza e l'egoismo umani».⁸

⁷ «che rivendicano il diritto di affermare la propria femminilità anche sul piano dell'appagamento sessuale [...]; è il caso, con esito tragico, di Ghismunda, che con fermezza si rivolge al padre per ribadire il suo amore per Guiscardo (IV 1)» (Surdich 2008: 82).

⁸ «insomma l'entropia della storia, le forze nascoste che diffondono la morte mondo [...]. Pertanto la descrizione tragica dell'eros nel *Decameron*, lungi dal comportare la condanna dell'amore terreno (come nella *Commedia*), vuole invece preparare le condizioni ideali per la sua completa restaurazione nella nuova *civitas* dell'uomo» (Surdich 2008:126).

Boccaccio libera il tema dell'amore da senso del peccato, anche se l'amore in Boccaccio è sia sensuale sia spirituale. Nell'universo di Boccaccio l'amore e la nobiltà appartengono tanto ai poveri e umili nella società quanto ai ricchi e nobili (Grubb Jensen 1985: 128). Louise George Clubb ritiene che tutte le opere che Boccaccio ha scritto in volgare trattino dell'amore, ma solo il *Decameron* tratta tutte le variazioni del tema. Boccaccio rappresenta con sincerità eguale le risposte nobili all'amore. Ritiene che il *Decameron* contenga almeno quattro tipi d'amore: il tipo basso: concupiscenza; il secondo contiene anche l'amore e gli amanti si preoccupano l'uno per l'altra; il terzo tipo scatena le canzoni e le liriche dei novellatori; e l'ultimo e più diverso tipo d'amore è quello che in più aggiunge virtù al desiderio, tenerezza, e poesia.⁹ George Clubb sostiene che la varietà nel descrivere l'amore di Boccaccio mostra il suo rispetto per la natura umana e la sua diversità, e scrive poi che Boccaccio nega l'amore che nega la carne (George Clubb 1960: 188).

Nei capitoli successivi intendo presentare la cornice del *Decameron*, per sottolineare e riflettere su come questa struttura impone una strategia retorica alla quale bisogna dare atto se si vuole capire il tema della donna nell'opera. Proseguo presentando alcune interpretazioni e chiavi di lettura femministe, prima di dedicare un breve capitolo alla condizione storica della donna nel tempo di Boccaccio. L'ultima parte della tesi è un'analisi di cinque delle novelle della quarta giornata, dove tengo presente e discuto le strategie del testo di Boccaccio di fronte alla tematica della donna.

Picone ritiene che le novelle della quarta giornata siano costruttive e positive sebbene abbiano una tematica tragica. (Picone, 2004: 24). Secondo Erich Auerbach Boccaccio non riesce a scrivere in modo tragico perché rappresenta un umanesimo giovane e laico e troppo insicuro per poter portare avanti un'interpretazione del mondo. Grubb Jensen ritiene però che Auerbach sbaglia, perché non vede che Boccaccio fa dell'emozione erotica la ragione di vivere, una forza di creazione con effetto nobilitante su colui che ama e indispensabile alla vita. La forza erotica occupa secondo Grubb Jensen, il posto della religione (Grubb Jensen 1985: 128-129). Sostiene che l'amore nel *Decameron* non è solo terreno ma anche spirituale, e secondo lei il *Decameron* ha come scopo dipingere e contribuire a fornire un sistema di ideali che sono influenzati dai caratteri più importanti del tempo: i mercanti e i cavalieri. Auerbach insiste sul carattere divertente del *Decameron*, mentre Grubb Jensen invece ritiene che Auerbach trascuri le norme procurate dalla cornice. Tramite la cornice la raccolta raggiunge una struttura unitaria (Grubb Jensen 1985: 129).

⁹ L'ultimo tipo di trova per esempio nella novella di Federigo degli Alberighi (V 9) (Marcus 1979: 188).

3. La cornice.

La cornice dell'opera è fondamentale per comprendere il progetto poetico e ideologico del Decameron. Nel *Dizionario di retorica e di stilistica* di Angelo Marchese la cornice è definita con le seguenti parole: «Nell'analisi del racconto, è quella parte del testo narrativo (per lo più iniziale) che racchiude, ad incastro, una narrazione di secondo grado». Marchese usa il Decameron come esempio e spiega che lì la cornice «comprende la descrizione della peste e la presentazione dei dieci giovani, le cui novelle costituiscono un racconto nel racconto» (Marchese, 1978). Ora, di solito si ritiene che anche il prologo alla quarta giornata e l'epilogo dell'autore facciano parte della cornice della raccolta di novelle di Boccaccio.

La cornice comprende dunque l'introduzione alla prima e quarta giornata, l'epilogo dell'autore e la storia "portante" del *Decameron*, cioè la storia dei dieci giovani che raccontano le cento novelle.

Surdich fa una distinzione tra Boccaccio autore e Boccaccio narratore, cioè distingue tra l'autore (che parla nel Proemio, nell'introduzione alla quarta giornata, e nella conclusione dell'autore), e il narratore, cioè Boccaccio investito del compito di raccontare quanto accade nei tempi esterni alla narrazione delle novelle e di restituire la narrazione delle novelle stesse. Un terzo piano di voce narrante è quello ricoperto dai singoli novellatori (Surdich 2008: 58).

Nell'*Introduzione al Decameron* Michelangelo Picone affronta il problema della cornice, i collegamenti che ha con letteratura precedente al *Decameron*, e analizza la quarta giornata. Il libro mostra anche quanto il *Decameron* sia un'opera complessa composta con *molte* tecniche diverse prese dalla letteratura antica, orientale e medievale. Il Boccaccio prende degli spunti e li riunisce insieme con un pizzico di ironia boccacesca (Picone & Mesirca, 2004).

Picone scrive nel capitolo «Il «Decameron» come macrotesto: il problema della cornice» che Boccaccio ha cercato di costruire un'opera unitaria fatta di *pezzi sparsi* rifacendosi a modelli culturali esogeni. Dice poi che il compito del Boccaccio nello scrivere il *Decameron* è analogo a quello dei lettori dell'opera, cioè di «capire e apprezzare la singola novella nel contesto dell'opera di cui fa parte, nelle sue relazioni con le restanti novantanove novelle. Il problema dell'autore e del lettore del *Decameron* è insomma quello di presentare e di considerare la raccolta di novelle come un macrotesto novellistico» (Picone e Mersica 2004: 9). Ritiene che il Boccaccio probabilmente abbia tratto ispirazione dai modelli orientali dove la macrotestualità è molto sviluppata, e che il *Decameron* sia un tentativo di unire insieme testi già esistenti (Picone e Mersica 2004: 11). Picone usa una definizione di cornice derivata da Wellek e Warren:

secondo cui la cornice rappresenta il ponte gettato fra aneddoto e romanzo. [...]. La cornice è dunque una tecnica che permette a dei racconti, che altrimenti rimarrebbero slegati, di essere riuniti in una struttura continua e finita: è una macrostruttura che agisce da supporto alle microstrutture. È grazie alla cornice che lo spazio della narrazione novellistica, teoricamente illimitato e irregolare, viene delimitato e regolamentato (Picone e Mersica 2004:13).

Distingue tre tipi di cornice di cui il Boccaccio fa uso nel *Decameron*: la cornice vera e propria (i dieci narratori raccontano storie per salvarsi dal pericolo della peste, metafora di «una morte culturale generale»); la seconda cornice è quella dei racconti che «vengono riferiti ad un personaggio centrale» la novella della papere); il terzo tipo di cornice viene suddiviso in due: una contiene le novelle che hanno come compito quello di ritardare la morte, e la seconda quelle «del racconto per ammaestrare un allievo» (Picone & Mesirca, 2004: 13-19).

La cornice è legata al progetto educativo. Picone spiega che la cornice del viaggio simboleggia «la storia di una formazione personale o di un'iniziazione spirituale». Se il protagonista all'inizio non conosce ciò che deve fare, dopo un viaggio in cui viene a contatto con altre persone e ascolta le loro storie, gradualmente prende coscienza della sua missione. I personaggi arrivano a comprendere poco alla volta e questa comprensione muta di conseguenza il valore dei racconti che mirano sotto questa nuova luce a rivelare il senso di un destino individuale.

Anche Carlo Delcorno ha sottolineato il carattere didattico del *Decameron* nell'*Exemplum e Letteratura*, dove sostiene che nelle novelle ci sono molte riflessioni sullo scopo e sulla tecnica del narratore. Centrale in questi momenti di teorizzazione è il vigoroso e coerente richiamo alla realtà dei fatti, a volte lontani, filtrati dalla memoria storica, oppure contemporanei, registrati nell'esperienza dei novellatori e dell'autore (Delcorno 1989: 265).

Delcorno scrive che quando Boccaccio ha reso le storie contemporanee a se stesso si è lasciato ispirare dai fabliaux e dagli esempi nei tempi, cioè, dalle forme brevi della letteratura (Delcorno 1989: 267). La cornice serve a mettere in rilievo le parti importate delle novelle. Delcorno ritiene che Boccaccio era ispirato dagli esempi:

le scuse per la molteplicità degli argomenti trattati, le «troppe cose» stipate nel *Decameron*, e il malizioso invito a servirsi di quel che sta segnato in fronte alle novelle per scegliere quelle che dilettono ed evitare quelle che pungono, sembrano ripetere un *topos* dei proemi alle *summae* di esempi (Delcorno 1989: 268).

Anche Battaglia Ricci ritiene che Boccaccio, tramite le sue novelle, cerchi di non raccontare delle verità assolute ma spera che ogni lettore possa trarre una sua lezione dalle novelle, e che si possa rifondare il mondo sui resti del mondo reale, in parte distrutto, di cui Firenze appestata è un

simbolo.

Possiamo concludere che molti studiosi concordano sul ruolo didattico dell'opera di Boccaccio. Se dobbiamo prendere atto della funzione didattica, dobbiamo prestare un'attenzione particolare alla rappresentazione delle donne, non solo nelle novelle, ma anche nella cornice.

Le storie del *Decameron* sono state interpretate come un viaggio educativo, dal peccato in assoluto alla virtù in assoluto. Mario Longovetti scrive, in «La letteratura e la peste» che le donne acquistano sempre più familiarità con la terminologia sessuale, vengono educate, sì, ma non nel modo coerente all'ideologia del Medioevo. Egli ritiene che Boccaccio collochi il *Decameron* in un'atmosfera al di fuori delle norme di allora.¹⁰

Dato il ruolo attivo svolto dalle donne nella scelta del gioco del raccontare, e anche dei temi delle novelle, l'osservazione di Longovetti va tenuta presente. Vediamo ora le diverse parti della cornice, dando attenzione alla tematica della donna.

3.1 L'introduzione e il proemio.

L'opera di Boccaccio ha un doppio titolo: *Decameron conomignato principe Galeotto*. Come spiega Surdich, il titolo si basa sul titolo dell' *Hexameron* di Sant'Ambrogio e preannuncia il contenuto delle novelle: «ai sei giorni della creazione del mondo che sono soggetto del libro di sant'Ambrogio corrispondono i dieci giorni di enunciazione delle novelle coi quali i dieci giovani ri-creano per via narrativa il mondo guastato dalla rovina della pestilenza» (Surdich, 2008: 55-56). Con il sottotitolo di «*principe Galeotto*» il libro sembra voler alludere sia al libro dove principe Galeotto fa sì che Lancillotto e Ginerva possano stare insieme, sia all'episodio nell'*Inferno* dove Dante parla con Francesca la quale rivela che il leggere il soprannominato episodio ha avuto come conseguenza il peccare. Così indica che le novelle possono essere lette per diletto (Surdich 2008: 55-56).

Secondo Sanguineti «[...]il ruolo di Galeotto è da Boccaccio riservato al testo stesso, oppure tramite l'invenzione della cosiddetta cornice, ai novellatori» (Sanguineti 2007: 2).

Il suo pubblico è formato da coloro che, per tradizione letteraria prima ancora che umana, sono le maggiori destinatarie della compassione: le donne. Surdich ritiene che l'atteggiamento positivo di Boccaccio si rivela nel rivolgersi alle donne, nella disponibilità verso di loro. Boccaccio

¹⁰ «Nella cornice le donne che ascoltano (e che prefigurano palesemente le future ascoltatrici di Boccaccio) vengono progressivamente «educate»: dapprima arrossiscono ascoltando le narrazioni licenziate di Dioneo e di Filostrato e di Panfilo, poi sorridono, poi ridono apertamente; nel frattempo si fanno a loro volta narratrici di storie che non sarebbe lecito dire in base alle leggi e ai costumi correnti; utilizzano – senza inibizioni – la metafora sessuale, riconoscono – senza remore e a più riprese – la legittimità del desiderio e i diritti del corpo (del loro corpo). Così facendo, Boccaccio sembra da un lato collocare il *Decameron* in un territorio extragiurisdizionale [...]» (Longovetti 2006: 95-96).

«finalizza il compito delle narrazioni prossime a occupare le pagine del libro a due esiti: quello di consolare e quello di insegnare» (Surdich 2008: 57).

Nel *Proemio* l'autore offre il suo libro, le cento novelle, come consolazione a persone o anzi a donne afflitte da pene d'amore. Racconta che lui stesso ha sofferto tanto a causa dell'amore e che è stato salvato dai suoi amici, e come i suoi amici hanno consolato lui. Boccaccio vorrebbe consolare le donne che soffrono per amore. Le donne sono più delicate e stanno rinchiusi in casa hanno più bisogno d'aiuto degli uomini i quali possono uscire di casa e distrarsi con la caccia e altre attività. Intende rallegrarle raccontando «cento novelle, o favole o parabole o istorie [...], raccontate in dieci giorni da un'onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pestilenzioso tempo della passata mortalità fatta» (7).¹¹

Surdich ritiene che l'obiettivo di Boccaccio con questa dedica sia quello di inglobare un pubblico femminile e maschile. Nel *Proemio* si rivolge alle donne e giustifica in quel modo il sottotitolo (*Principe Galeotto*). Come Galeotto era predisposto a compiacere le donne, così Boccaccio spera di piacere alle donne (Surdich, 2008: 142).

Boccaccio non si presenta come colui che ha inventato le novelle ma anzi come il trascrittore di novelle che altri gli hanno raccontato: in questo modo le mancanze delle novelle non sono dovute a lui ma ai narratori (Surdich 2008: 114). Alla fine del *Decameron* Boccaccio sembra voler far credere di avere scritto solo le rubriche, l'introduzione, il proemio e la conclusione, quindi «le rubriche oltre a racchiudere in sé le informazioni primarie, possono anche diventare il primo strumento di interpretazione del testo, secondo l'ottica dell'autore stesso» (Surdich 2008: 114).

Nell'articolo «Il paratesto decameroniano: cimento d'armonia e d'invenzione» Luciano Rossi discute il titolo dell'opera di Boccaccio, ma anche il proemio affermando che: «[I] la dedica dell'intera opera alle «vaghe donne» (*Proemio* 9-12) è una delle sintesi più alte della tradizione amorosa occidentale, straordinariamente felice sia sul piano dell'espressione che su quello del contenuto» (Rossi 2004: 39).

Il leitmotif dell'intera introduzione che secondo Rossi è un omaggio ai mentori del Boccaccio (*Ovicio* etc.) è proprio questo rivolgersi alle donne (Rossi, 2004: 51).

Nell'introduzione alla prima giornata si rivolge alle «graziosissime donne» e si scusa per l'«orrido cominciamento» del libro (11). Racconta di come Firenze fu colpita dalla peste, dei sintomi, di quanti morti ci furono e di come i legami sociali furono distrutti, come un fratello abbandonava il fratello, focalizzando però l'attenzione su come le donne abbandonavano membri delle loro famiglie, un fatto che sembra essere più grave di quanto sarebbe stato se l'uomo avesse lasciato la moglie. Descrive inorridito come donne malate venivano curate da servi maschi che potevano

¹¹ Le citazioni dal *Decameron* sono tutte tratte dall'edizione a cura di Vittorio Branca Oscar Mondadori, ([1985] 2008). Boccaccio.

vedere tutto il loro corpo senza che loro se ne curassero (non descrive i dolori delle donne, che avrebbe dato loro una soggettività) (16). Possiamo dire che è un ambiente femminile a incorniciare le novelle.

In seguito racconta che una mattina s'incontrarono sette donne nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze. Vediamo la presentazione dettagliata della giovane compagnia: "si ritrovarono sette giovane donne tutte l'una all'altra o per amistà o per vicinanza o per parentado congiunte" (20-21), la più anziana non aveva più di ventotto anni e la più giovane non meno di diciotto. Non dice i veri nomi delle donne per paura di infamarle con le novelle, ma le chiama secondo le loro qualità: Pampinea (la rigogliosa), Fiammetta, Filomena (l'amata o l'amante del canto), Emilia (la lusinghiera), Lauretta (richiama la Laura del Petrarca), Neifile (nome che allude alla nuova innamorata o all'amante dell'amor nuovo), Elissa (Didone, prototipo dell'amor tragico).¹²

Le donne si siedono quasi in cerchio e stanno in silenzio fino a quando Pampinea, la più anziana, prende la parola. La donna descrive la situazione (in cui spera che le altre donne si riconoscano), descrive l'orrore, l'isolamento, l'incapacità di testimoniare i loro morti che sono troppi. Propone di portare i servi con sé e fuggire dalla città per salvarsi la vita, «fuggendo come la morte i disonesti esempli degli altri» (23-24). Le altre donne lodano la proposta di Pampinea e vogliono subito attuarla. Ma Filomena obietta dicendo che le donne non possono andarsene così senza la guida degli uomini. Elissa si dice d'accordo, e afferma che gli uomini sono i capi delle donne: «Permanete gli uomini sono delle femine capo e senza l'ordine loro rade volte riesce alcuna nostra opera a laudevole fine [...]» (25). E mentre le donne discutano come trovare uomini che possano andare con loro entrano tre giovani che sono innamorati di tre delle donne e imparentati con altre. Si chiamano Panfilo (il tutto amore), Filostrato (l'abbattuto d'amore) e Dioneo (il venereo) (25-26). Gli uomini erano andati in cerca delle loro amate per consolarle. Pampinea si rivolge direttamente a loro per proporre di abbandonare insieme la città. Prima gli uomini si credono beffati, ma quando capiscono che è una proposta seria accettano volentieri e la mattina successiva s'avviano e vanno in una casa che si trova due «miglia» fuori Firenze portando le sette serve con sé.

Arrivati in campagna e sedutisi Dioneo minaccia di tornare in città se non avessero trovato qualcosa di divertente da fare, e gli altri concordano. Anche Pampinea è d'accordo con Dioneo, ma dice che bisogna avere alcune regole: la più importante è che bisogna avere un capo a cui gli altri obbediscono, e per evitare che ci sia un solo reggente per tutto il tempo provocando la gelosia degli altri, propone che ciascuno sia reggente per un giorno. Gli altri si dicono d'accordo e scelgono lei come regina il primo giorno (27-28). Pampinea predispone quindi gli ordini per i sette servi che

¹² I significati dei nomi sono presi dalle note a piè di pagina del Vittore Branca (numero 97-103).

sono venuti con i giovani in campagna.

Il giorno dopo i giovani si svegliano secondo quanto richiesto da Pampinea e si siedono in cerchio e Pampinea dà l'ordine che ognuno racconti una storia a tema libero (30-31).

L'introduzione del Decameron si basa quindi sul contrasto tra l'orrore della peste e l'idillio della giovane compagnia. Come scrive Branca, la cornice rappresenta una visualizzazione degli ideali della vita senza contatto con la vita quotidiana.¹³

Le novelle presentano invece un più vasto registro di ceti sociali. Branca sostiene che il Boccaccio sente che quando rappresenta la «commedia umana» i ceti bassi devono fare parte della storia quanto i ceti superiori, e i vizi devono essere rappresentati quanto le virtù se si vuole avere una rappresentazione reale del mondo. Non eliminava totalmente le fonti classiche però le contaminava con la cultura medievale (Branca in Boccaccio 1985: XXII). Boccaccio incornicia le novelle che evidenziano i punti più importanti secondo le caratteristiche della letteratura e della retorica medievali.

Dall'«orrido cominciamento» fra i lugubri trionfi della peste- attraverso la sapienza umana dei novellatori che li fa ritirare nella campagna fiesolana e li sottrae ai terribili colpi della Fortuna, attraverso la loro industria e prontezza d'ingegno nel raccontare e nel burlarsi aristocraticamente gli uni degli altri, attraverso la misura e la discrezione degli amori che aleggiano fra loro- anche questo disegno più esteriore della «cornice» si conclude nella splendida gara finale dei novellatori per narrare esempi di sempre più alta virtù nella X giornata.

Se riflettiamo sulla figura della donna nell'introduzione si potrebbe dire che fino a questo punto abbiamo incontrato donne molto attive, donne che agiscono, che decidono di fuggire, che convincono gli uomini ad andare con loro, e che sembrano prendere il controllo della situazione. È infatti Pampinea la prima a decidere il gioco. Queste azioni sembrano essere in contrasto con la considerazione che le donne rivelano del proprio ruolo e della propria natura, cioè con il fatto che accettano la supremazia degli uomini e si descrivono come «mobili, riottose, sospettose, pusillanimi e paurose». Il *Decameron* è un'opera che oscilla tra il realismo comico e il realismo tragico. Vediamo se questa ambiguità viene mantenuta anche nella trattazione della donna nell'opera.

3.2 La conclusione della terza giornata.

Per considerare l'insieme dell'approccio alla donna nella quarta giornata mi sembra

¹³ «quando cioè [...] svela le grandi linee della concezione del Decameron, dichiara teoreticamente le ragioni e gli ideali che regolano quelle diversissime e splendide rappresentazione» (Branca in Boccaccio 1985: XXXIII-XXXIV).

rilevante tenere conto anche della conclusione della terza giornata visto che è qui che la corona d'alloro viene data a Filostrato. Qui lui descrive se stesso e il tema della quarta giornata, e avviene anche uno scambio di battute tra Filostrato e Neifile (la regina della terza giornata) che, metaforicamente tratta il tema della relazione tra uomini e donne. Come detto, alcuni studiosi ritengono che Filostrato sia la personificazione di Boccaccio stesso, e quindi la sua presentazione può aiutare a capire le novelle nella prossima giornata.

L'ultima novella della terza giornata, sempre raccontata da Dioneo ha fatto tanto ridere «l'oneste donne». La regina, Neifile, accorgendosi che la sua giornata sta per finire, consegna la laurea a Filostrato. Filomena paragona le donne con pecore e gli uomini a dei lupi, e secondo me allude al fatto che forse le donne non stanno così al sicuro, ed è quasi un paradosso che i lupi debbano guidare le pecore. Filostrato prende spunti da novelle con sfumatura erotica raccontate prima, e dà una sfumatura sessuale anche alla frase di Filomena che sa difendersi e risponde riferendosi ad un'altra novella dove Masetto da Lamporecchio fa finta di essere sordomuto per poter aver libero accesso alle suore di un convento, finisce con il fatto che non riesce a soddisfare tutte le suore. Neifile prontamente risponde che se lui avesse cercato di insegnare alle donne qualcosa avrebbe solo scoperto la sua insufficienza. Filostrato, capendo che le donne avranno sempre pronte risposte a ciò che dice, lascia stare l'argomento e si dà al reggimento della sua giornata.¹⁴ Solo quando intervengono gli uomini, il linguaggio figurato delle donne acquista una sfumatura sessuale (Migiel 2003: 125).

Filostrato si rivolge poi alle donne.¹⁵ Lui è stato innamorato di una della brigata, la quale l'ha abbandonato, e crede di continuare a soffrirne fin alla morte. Filostrato, spesso preso per essere la rappresentante di Boccaccio in questa raccolta, dubita che il dolore che sente si possa mai spegnere. Per questo comanda che sotto il suo regno si parli di amori con fine tragica. Spesso i critici comparano l'autore del *Decameron* con Filostrato, poiché tutti e due hanno sofferto o soffrono ancora le pene d'amore. Filostrato sarebbe la personificazione dell'autore nella brigata, ma al contrario dell'autore, non è ancora uscito dal dolore, e forse, chiede aiuto ai suoi amici per uscirne. La differenza è che l'autore ha superato i suoi dolori con l'aiuto di amici, mentre Filostrato soffre ancora, e sembra quasi voler vendicarsi della sua amata, ma sembra anche voler che tutti gli altri soffrano come soffre lui, e per questo ordina che sotto la sua reggenza si raccontino storie con

¹⁴ «Assegnando a uomini e donne le parti di lupi e pecore che guidano gli uni gli altri, Neifile ammette che il potere possa essere diviso anche entro una relazione potenzialmente ostile. Raccogliendo questo linguaggio figurativo, Filostrato lo sposta in un'altra direzione, ricordandoci che il linguaggio figurativo circa le relazioni tra i sessi può condurre dai termini di genere agli atti sessuali» (Migiel 2003: 124. Mia traduzione).

¹⁵ «Amorose donne, per la mia disavventura, poscia che *io ben da mal conobbi*, sempre per la bellezza d'alcuna da voi stato sono a *Amor soggetto*, né l'essere umile, né l'essere ubidente né il seguirlo in ciò che per me s'è conosciuto alla seconda in tutti suoi costumi m'è valutato, che io prima per altro abbandonato e poi non sia sempre di male in peggio andato; e così credo che io andrò alla morte. E per ciò non d'altra materia domane *mi piace che si ragioni se non di quello che a' miei fatti è più conforme*, cioè di colori li cui amori ebbero infelice fine, per ciò che io a lungo andar l'aspetto infelicissimo, né per altro il nome, per lo quale voi mi chiamate, da tale che seppe ben che dire si mi fu imposto[...]» (322-323, corsivi miei).

amore finito male.

Durante la cena Filostrato chiede a Lauretta di danzare e cantare, per non deviare da quello che hanno fatto le regine prima di lui. Sebbene lui sia re e possa fare come vuole, sceglie di seguire le orme delle sue precorritrici. Forse si potrebbe dire che, almeno nella brigata, quando le donne sono le prime a decidere le regole, gli uomini accettano il gioco. E Lauretta, dopo aver detto che sa solo una canzone non adatta, e dopo essere stata incoraggiata da Filostrato, canta con voce dolce ma triste una canzone che racconta la sua storia: innamorata (quasi specchio femminile di Filostrato), rimasta vedova in giovane età si riposa con uno molto geloso, e dopo che s'è sposata due volte, considerata molto meno onesta. La canzone viene interpretata in modo diverso da diversi narratori: alcuni pensano che il messaggio sia che è meglio avere un marito cattivo ma vivo che uno buono ma morto; altri la intendono in altri modi (324-325).

Ricordo Marilyn Migiel che ritiene che l'autore del *Decameron* lascia molta responsabilità al lettore di creare un significato del testo. Questo viene, secondo me, confermato dal fatto delle diverse interpretazioni della canzone di Lauretta, come dalle novelle del *Decameron* possano essere interpretate diversamente da ogni lettore. Bisogna che il lettore, o la lettrice, ragioni da sé. La natura ha dato sia corde vocali che cervello alle donne quanto agli uomini, allora bisogna non avere paura di usarli.

3.3 L'introduzione alla quarta giornata.

Fa parte della cornice anche l'introduzione alla quarta giornata dove Boccaccio si difende contro le critiche mosse contro di lui e contro le novelle precedenti. Si rivolge ancora una volta alle sue «carissime donne» (329) e racconta che ci sono stati alcuni che pensano che al Boccaccio le donne piacciono troppo, altri che pensano che farebbe meglio a stare con le Muse piuttosto che scrivere sulle donne. Si difende raccontando una mezza novella, la novella «delle papere» ovvero di Filippo Balduccio. Si tratta della centounesima novella del *Decameron*. Presento un breve riassunto di questa novella.

Filippo Balduccio era sposato con una bella donna ma quando il figlio aveva circa due anni la moglie morì e lui decise di prendere il figlio con sé e trasferirsi in una cava fuori Firenze a contemplare Dio. Ogni tanto andava da solo a Firenze a salutare vecchi amici ecc. Quando il figlio ebbe 18 anni chiese al padre di permettergli di andare a Firenze con lui cosicché il padre, ormai abbastanza anziano, potesse in seguito rimanere «a casa». Filippo pensò che fosse una buona idea e portò il figlio con sé. Il figlio che mai aveva visto ciò che si trovava al di fuori della cava si

meravigliò tanto di tutto ciò che vedeva e chiese al padre come si chiamavano le diverse cose, il padre rispondeva sempre con il nome della cosa. Ma per «sfortuna» Filippo e il figlio incontrarono un gruppetto di donne bellissime e il figlio chiese al padre cosa fossero. Il padre, vergognandosi, e non volendo rivelare il nome (femmine) disse al figlio che si chiamavano «papere». A questo punto il figlio disse che voleva una di quelle papere per «imbeccarla».

Fonte della novella è la storia misogina di *Barlaam e Josaphat* dove le donne vengono descritte come demoni. Nella novella di Boccaccio, invece, le donne vengono descritte come papere, come animali ciò può essere causato dalla paura di attrarre il maligno nominandolo (Sanguineti 2007: 4). Manca la fine misogina nella novella delle papere. «Rispingendo l'etica religiosa, rovesciata la gerarchia biblica, responsabile del peccato originale non è più la donna, ma il Padre» (Sanguineti 2007: 4). Il padre rappresenta il vecchio ordine che reprime le donne, il figlio al contrario rifiuta questo ordine.

Con questa storia il Boccaccio voleva mostrare la forza dell'amore, che risulta un istinto naturale che non può essere frenato. Nella conclusione all'introduzione alla quarta giornata Boccaccio spiega che per opporsi alla forza dell'amore «spesse volte non solamente invano, ma con grandissimo danno del faticante s'adoperano».

Alla fine dell'introduzione Boccaccio dice: «che io con le Muse in Parnaso debbia stare, affermo che è buon consiglio, ma tuttavia né noi possiamo dimorar con le Muse né esse con essonoi.[...] *le Muse son donne*» (334, corsivi miei). Boccaccio definisce i suoi racconti come novelle nel *Proemio* del *Decameron*. Siccome Boccaccio non ha scritto sul genere della novella, Surdich analizza l'introduzione della quarta giornata per trovare una teoria per la novella. Analizza la novella delle papere e fa vedere come Boccaccio, prenda la parola in prima persona e racconta la novella delle papere per difendersi (Surdich, 2008:106).¹⁶ Surdich afferma che la novella acquista un timbro comico quando il padre denomina le donne come papere. La scelta di chiamare le donne «papere» invece di «demoni» può, secondo Surdich, essere motivata dalla possibilità di un dialogo allusivo e di impronta comica: quando Boccaccio narra in prima persona la novella delle papere entra in dialogo con le sue novelle (raccontate dalla giovane brigata) e così lascia che si affermi una pensiero morale che dà a tutta la raccolta un valore e una «interpretazione della realtà e dei comportamenti» (Surdich 2008: 106).

Nel capitolo «L'amoroso sangue. La quarta giornata» Picone fa un'analisi della quarta giornata e dice che il Boccaccio, utilizzando una novella orientale come modello per la novella delle papere «si schiera dalla parte del racconto libertino contro il racconto esemplare» (Picone

¹⁶ Surdich riferisce anche l'ipotesi che novella delle papere e il padre autoritario potrebbe essere vista come una descrizione di un'esperienza personale di Boccaccio.

2004: 24). La novella delle papere preannuncia, secondo Picone, il tema ideologico della quarta giornata, una giornata che egli ritiene positiva pur avendo una tematica tragica. Nella novella dalla quale Boccaccio prende spunto le donne sono rappresentate come demoni, mentre nella novella delle papere egli le rappresenta come papere ed così «evita di riconoscere la natura diabolica delle donne tentatrici» da un lato «dall'altro riconduce [...] mette in evidenza [...] l'irrazionalità e l'insignificanza» della donna rispetto all'uomo» (Picone 2004: 25). Forse evidenzia anche la naturalezza delle donne e del desiderio del figlio di Balducci, per dirci che è inutile e dannoso cercare di sottomettere gli istinti? Le donne che vede il figlio di Filippo, non fanno niente di male (tranne essere truccate) ed è l'istinto o la natura nel giovanotto a spingerlo a voler possedere una di queste «papere». Secondo Picone, le culture che si scontrano nella novella delle papere sarebbero «la vecchia cultura del padre contro la nuova cultura del figlio, e quindi dell'ascetismo religioso dei critici malevoli contro l'edonismo mondano dell'auctor del Decameron». ¹⁷ La donna può essere sia demone, irrazionale, pericolosa, ma anche insignificante e comica nella sua stupidità. Vediamo adesso l'ultima parte della cornice: la conclusione dell'ultima giornata e dell'opera.

3.4 Conclusione della decima giornata e conclusione dell'autore.

Dopo che Dioneo ha finito la sua novella, l'ultima della raccolta, Panfilo conclude dicendo che sono trascorsi quindici giorni fuori Firenze e che bisogna tornare. Afferma che hanno raccontato delle belle novelle, mangiato e bevuto bene, dice poi: «niuno atto, niuna parola, niuna cosa né dalla vostra parte né della nostra ci ho conosciuta da biasimare: continua onestà, continua concordia, continua fraternal dimestichezza mi ci è paruta vedere e sentire; il che senza dubbio in onore e servizio di voi e di me m'è carissimo» (905). La brigata si dice d'accordo e decidono di tornare il giorno dopo. Fiammetta canta una canzone, cantano tutta la sera e il giorno dopo tornano tutti a Santa Maria Novella dove si separano e vanno a casa propria (906-908).

Nella conclusione del *Decameron* Boccaccio si rivolge ancora una volta alle donne. Battaglia Ricci scrive che Boccaccio difende le scelte formali e tematiche che ha fatto che non concordano molto con il genere che ha scelto. Colloca la sua scrittura in spazi che appartengono alla poesia. ¹⁸ Qui sostiene che il *Decameron* sarà criticato come altri testi e continua la difesa

¹⁷ Una cultura edonistica e filogena che si oppone non solo a quella moralistica e misogena del Barlaam e Josaphat, ma anche a quella idealistica dello Stilnovo e della Commedia. In effetti, alla donna-demonio deprecata dal modello orientale, e alla donna-angelo esaltata da Dante, l'autore del Centonovelle sostituisce la donna-donna, nella sua identità sociale e psicologica, ma anche nella sua diversità affettiva e sessuale (Picone 2004: 25).

¹⁸ «[...] Collocando la scrittura novellistica negli spazi metaforiche che sono istituzionali dell'invenzione poetica[...] l'autore esplicita lo scarto che oppone il libro alla tradizione orale e popolare del genere.[...] le novelle decameroniane sono «poesia»» (Battaglia Ricci 2006: 131).

dell'introduzione della quarta giornata, affermando che se qualcuno trova alcune delle novelle troppo licenziose, lo sono perché le novelle stesse lo hanno richiesto (909).

Boccaccio dice che le novelle possono fare bene o male, dipende da chi le legge e da come le «usa»: «Le quali, chenti che elle si sieno, e nuocere e giovar possono, sì come possono tutte le altre cose, avendo riguardo all'ascoltatore» (910).

Sostiene che ogni cosa è buona in sé ma usata male può fare danno e che questo vale anche per le sue novelle. Il lettore deve fare le sue scelte e leggere ciò che diletta e lasciar stare quello che ferisce. Aggiunge che le novelle brevi sono adatte per gli studiosi che hanno poco tempo da sprecare, ma quelle lunghe sono adatte per le donne che hanno poco da fare (912).

L'amore e la fortuna occupano gran parte del libro, non esiste novella nel *Decameron* in cui la Fortuna non domini o almeno condizioni le altre forze. Il novellare dei giovani mostra le infinite combinazioni delle tre forze Amore, Fortuna e Ingegno (Battaglia Ricci 2006: 166).

Abbiamo visto che la cornice del *Decameron* dà molta attenzione alle donne, sia come tema sia come pubblico alla quale l'opera si rivolge. Vogliamo ora vedere come il ruolo didattico dell'opera si fonde con il soggettivismo legato al realismo di Boccaccio.

4. Didattica e la soggettività.

Nel Trecento Petrarca e Boccaccio svilupparono nuovi modi di esaminare questioni di etica e di sapienza umana. La loro idea che aveva radici in un nuovo modo di concepire la storia, contestava la rivendicazione della chiesa dell'immutabilità della dottrina etica. Dopo la peste e la crisi della chiesa la gente si interrogava sulla morale e sulla correttezza del comportamento (Kircher Brill 2006: 3). Sia Petrarca che Boccaccio furono influenzati da questa crisi, come scrive Timothy Kircher Brill: il modo in cui Boccaccio rispondeva ai movimenti spirituali che c'erano fa vedere quanto fosse indipendente in tema di valori e morale, come gli umanisti del tempo che cercavano di completare la tradizione cristiana, e che cercavano la libertà senza distruggere la base spirituale e politica (Kircher Brill 2006: 4-5).

Petrarca e Boccaccio disegnavano l'umana capacità di sapere, soprattutto la capacità dell'uomo di conoscere se stesso alla luce del carattere mutevole di questa conoscenza. Erano perciò molto interessati alle questioni filosofiche riguardanti la relazione tra apparenza e realtà e la questione della libertà morale. Perché il sé non rimane un soggetto fisso ma cambia nel tempo.

Ma questo non significa rinnegare la religione, Boccaccio rientrava in dialettica con essa (Kircher Brill 2006: 18). Per la chiesa l'anima organizzata bene è guidata dalla ragione e la ragione inibisce o canalizza la passione. Un'anima ben ordinata è un'anima morale. La passione dovrebbe sottomettersi alla ragione, peccato e disordine sono attribuiti ad emozioni che sfuggono al controllo della *ratio*. Ne deriva il concetto che quelli che hanno un'educazione dovrebbero essere le guide degli altri, una teoria che favoriva il potere del clero. La relazione tra ragione ed emozione si vedeva rispecchiata in quella tra il clero e i laici, dove l'essere razionale era considerato un attributo maschile, mentre il soccombere ai sentimenti era considerato un tratto femminile e irrazionale.¹⁹

Boccaccio usa, secondo Kircher Brill, l'osservazione empirica.²⁰ La descrizione di Boccaccio della peste è fondata su osservazioni in prima persona e richiede che il lettore valuti la credibilità del resoconto dell'autore. Dice che il resoconto di Boccaccio pone il quesito riguardante fino a dove si dovrebbe distinguere tra sapienza e convinzione o tra testimonianza oculare e fiducia

¹⁹ «Il sorvegliante maschile dell'anima, personificato dal pastore medicante, prende particolare cura rispetto ai suoi incarichi laici i quali, nel loro essenza morale, hanno una tendenza maggiore a essere femminili, emozionali e confusi. Mentre le implicazioni sessuali e sociali erano ovvie allora e lo sono tuttora, dovremmo riconoscere che persone nel loro status sessuale e sociale erano in possesso d'una risonanza simbolica entro il contemporaneo concetto di vita e mondo, uno che si manifesta nell'espressione artistico del tempo. Per esempio, possiamo percepire il rivolgimento alle donne da parte di Boccaccio come qualcosa di più d'una convenzione letterale o un critico sociale; potrebbe fare parte d'una impresa che interroga la razionale gerarchia morale avanzata dai mendicanti contemporanei» (Kircher Brill 2006 28-29).

²⁰ «l'autocoscienza implicito nel empirismo di Boccaccio. [...] La soggettività di Boccaccio fa sì che può entrare nel mondo psicologico dei suoi concittadini (perché è davvero tra di loro), e di mettere alla prova, nel contesto del disastro, I pregiudizi morali sulla virtù e sul peccato, l'umano e l'inumano. Questa consapevolezza di sé è il fondamento dello scetticismo di Boccaccio[...]» (Kircher Brill, 2006: 45. Mia traduzione).

nell'autorità quando si cerca di capire cosa è successo.²¹ La peste acquista per il Boccaccio un significato filosofico, secondo Kircher Brill. Boccaccio considera la peste come un avvenimento che porta i cittadini di Firenze a pensare e vivere in modo diverso (Kircher Brill 2006: 48-49). Diversamente da umanisti precedenti, Boccaccio annuncia un concetto diverso dell'azione umana e dell'autopercezione, uno che parte da un senso profondo della limitazione dell'esistenza umana e che sostiene la relazione dialettica tra ansia ontologica e libertà morale.

Boccaccio si limita a Firenze quando descrive la peste e dà molta importanza ad un suo testimone oculare come fonte autorevole (Kircher Brill 2006: 63). È conscio che il suo racconto dei fatti non è più credibile di quello di altri, e sfida il lettore a capire le ragioni per accettare la sua descrizione, il lettore deve trovare la verità lui stesso e non credere ciecamente all'autorità dello scrittore (o di nessun altro).

Kircher Brill dice che possiamo concludere che il Boccaccio non parte da un dogma ma che anzi mette in dubbio le basi epistemologiche. Ma allo stesso tempo la peste libera l'autore e il suo pubblico così che possano confrontare più immediatamente i desideri dell'esistenza umana e confidare in nuove scelte. La peste significa aprire la porta della fantasia e del narrare.

Trarre lezioni univoche dalla lettura del *Decameron* non è facile e non è neanche necessariamente giusto. Kircher Brill sottolinea che l'occhio del narratore vede tutte le tradizioni come temporanee e quindi soggette a cambiamenti (Kircher Brill 2006 : 76). Volge la sua attenzione ai sopravvissuti e all'effetto che la paura della morte ha avuto sulla loro fede e sul loro comportamento, divenuto impulsivo e privo di riferimenti precisi (Kircher Brill 2006: 80).

Nel medioevo furono scritti *exempla* sia per i laici sia per i religiosi, in comune avevano che offrivano un modello di miglioramento morale presentando modelli di comportamento definiti dall'autorità clericale (Kircher Brill 2006: 105). La soggettività e la diversificazione dei punti di vista si trovano in contrasto con la retorica dell'*exemplum*. La soggettività investe tutto il *Decameron*, che invece di persone ecclesiastiche usa narratori laici e tra loro sette sono donne. Anche quando i narratori raccontano storie «moralì» il lettore viene invitato a prendere una posizione ben meditata senza ricorrere ad un'autorità. Nessun narratore nel *Decameron* presuppone di essere il portavoce di una morale. Kircher Brill afferma che l'assenza di un'autorità moraleggiante ha l'obiettivo di lasciare che il significato etico venga comunicato in modo indiretto così da permettere al lettore di formarsi un'opinione propria.

La pluralità delle voci è uno strumento fondamentale per l'analisi retorica e femminista.

²¹ «Non dovrebbero semplicemente fidarsi della sua autorità, ma piuttosto completare il cerchio ermeneutico, verificando sua spiegazione storica sulla base della loro esperienza. [...] La narrativa di Boccaccio sottolinea per questo una qualità di base della sua opera; il lettore viene confrontato con la responsabilità di determinare la validità di ciò che sta leggendo. Questa responsabilità è basata sulla libertà ermeneutica dell'individuo, che, a sua volta, richiede che si assuma l'ansia e la confusione create di una ricerca indipendente di significato d'eventi storici» (Kircher Brill, 65-66. Traduzione mia).

Susan Laser ha scritto *Toward a Feminist Narratology* e cita Bakhtin quando dice che non esiste una narratologia con una voce sola. Mostrando come testi con diversi strati di lettura si rivolgono allo stesso tempo a lettori diversi che ne traggono messaggi molto diversi, Laser sostiene un concetto di voce e tonalità più variato. Questo approccio può aiutarci a rileggere alcune delle novelle nel *Decameron*. La semplicità superficiale può nascondere una complessità profonda.

Il compito che il lettore del *Decameron* deve affrontare nello scoprire il significato d'una narrazione è complicato dal fatto che le storie raccontate più tardi sono risposte e commenti delle storie raccontate precedentemente nella raccolta. Ogni novellatore viene analizzato dagli altri e sollecita le loro reazioni. Inoltre, il senso del tempo nel *Decameron* trasmette la sensazione di movimento e mutamento. Il lettore deve leggere ogni novella alla luce del cambiamento continuo, al contrario degli *exempla* che sono visti isolati e non in relazione con altri *exempla* (Kircher Brill 2006 101-105).

I narratori del *Decameron* sanno che non basta predicare, ma si deve anche vivere ciò che si predica. Per questo non predicano verità morali ma presentano elementi vari da cui i lettori possono ricavare intuizioni sulla natura umana: riconoscere che gli esseri umani sono capaci di fare del bene e del male (Kircher Brill 2006: 110-111).

Secondo Kircher Brill Boccaccio e Petrarca guardavano oltre la divisione gerarchica tra la donna e l'uomo, ragione e passione, tra l'essere lussurioso e l'essere puro.²²

Kircher Brill sostiene che i domenicani del Trecento vedevano l'istinto sessuale come il pericolo maggiore per la ragione. Le donne sono tutta emozione mentre gli uomini sono guidati dalla ragione. La donna con le sue emozioni era concepita sia come pericolosa, sia in pericolo: pericolosa perché poteva tentare l'uomo, in pericolo perché i suoi sentimenti la allontanavano dalla ragione. I contemporanei di Boccaccio consideravano il femminile come l'incarnazione di un bivio morale in quanto la donna poteva essere o santa o peccatrice (Kircher Brill 2006: 238-239).

Kircher Brill ritiene che quando si discute l'opinione di Boccaccio sulle donne si può cominciare con ciò che dice Filomena nell'*Introduzione* in risposta alla proposta di Pampinea di fuggire dalla città (Kircher Brill 2006: 243). Filomena giudica la natura femminile come facevano i frati mendicanti, e dice che non è saggio andarsene dalla città da sole senza uomini come guide, dice: "Ricordivi che noi siamo tutte femine, e non ce n'ha niuna sí fanciulla, che non possa ben conoscere come le femine sien ragionate insieme e senza la provedenza d'alcuno uomo si sappiano regolare. Noi siamo mobili, riottose, sospettose, pusillanime e paurose [...]" (25). Elissa asseconda l'opinione di Filomena dicendo che gli uomini sono i capi delle donne e che secondo il regime degli

²² «Interiorizzando e integrando la componente femminile nel regno della psiche, gli umanisti concepiscono la condizione umana come essenzialmente limitata nel suo sapere e soggetta a capovolgimenti, e per questo, nel migliore dei casi, aperta e sensibile al momento transitorio» (Kircher Brill 2006: 230. Mia traduzione).

uomini le donne raramente fanno qualcosa di valore.

Il *Decameron* viene quindi letto sia come *exemplum* e avvertimento dei limiti del sesso femminile, ma anche come ritratto realistico di un mondo vario dove le regole sociali e i giudizi etici devono sottomettersi ad un certo relativismo. Boccaccio ha anche suscitato molte interpretazioni di tipo femminista. Nel prossimo capitolo desidero indagare come e se queste teorie hanno contribuito a svelare gli aspetti realistici e didattici delle novelle.

5. Letture femministe del *Decameron*: Kirkham e Migiel.

L'approccio femminista alla letteratura è un approccio che riflette sulla problematica del genere dal punto di vista della donna. È un approccio con tante sottocorrenti diverse, che però hanno in comune l'esperienza politica per cui le norme e i sistemi di valori della società patriarcale reprimono le donne e le rendono insignificanti.²³

Il libro di Kirkham propone una lettura del *Decameron* in chiave allegorica e didattica e tratta del ruolo che ha la ragione nell'opera, tenendo in considerazione le tradizioni retoriche medievali (Kirkham 1993: 14).

Kirkham sottolinea che tramite Pampinea l'autore dice: «niente senza *ragione*».²⁴ È lei a invitare le donne di lasciare con lei la città per sfuggire al degrado morale e fisico dei concittadini sotto l'influenza della peste (Kirkham 1993: 7). Se fossero rimaste a Firenze avrebbero messo a rischio sia la loro moralità che la loro salute fisica, «Ma il ritiro in campagna promette preservazione di vita e un rinnovamento di valori a patto che le donne non “oltrepassino in alcun modo il segno». Pampinea crea una connessione tra «oltrepassare il segno» e «ragione» (Kirkham 1993: 11. Traduzione mia). Non oltrepassare il segno rimanda, secondo Kirkham a: 1) il limite fuori dal quale è proibito andare, e che tutti gli impulsi degli esseri umani dovrebbero sottomettersi alla ragione; 2) Dante, a categorie di buono e cattivo; 3) un sistema Aristotelico- Tomistico d'etica che dice che come l'anima regge il corpo, gli appetiti devono obbedire alla ragione, la donna obbedire all'uomo, il cittadino deve obbedire al reggente, il buon cristiano deve obbedire a Dio (Kirkham 1993: 13).

Nella sua analisi Kirkham dà attenzione alla tradizione letteraria, e ritiene che Boccaccio abbia dedicato il suo libro alle donne perché seguiva la tradizione stilnovistica e antica di dedicare le proprie opere a donne. Dedicò il libro alle donne perché il suo tema principale è l'amore, quindi si adatta meglio a loro. Ma fa anche sapere che storicamente il pubblico del *Decameron* non era costituito da donne, ma da coloro a cui non si rivolgeva affatto, in altre parole: dai mercanti potenti.

La dedica da parte dell'Autore alle donne sembra cortese, ma Kirkham fa notare che l'«autore» del *Decameron* non corrisponde totalmente a Boccaccio e che se analizzassimo bene ci accorgeremmo che il proemio rimanda ad Ovidio e Dante (Kirkham 1993: 117). Quelle donne oziose cadono dal loro piedistallo cortese e diventano bersagli di una dose di misoginia arguta. Il

²³ Un'opera importante per questo corrente è *The Madwoman in the Attic* da Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (1979) in cui descrivono lo sviluppo dell'immagine della donna nella letteratura occidentale. Mostrano come il mito della donna rappresenta, a un lato la dea della madre, e all'altro lato come distruggenti. In letteratura moderna questa risulta nella dicotomia angelo- mostro e prostituta- madonna (Lothe et al. 2007: 63).

²⁴ “nothing without reason” (Kirkham 1993: 7, traduzione mia).

pubblico viene avvertito dei pericoli che potrebbero venire, non solo per le donne ma per chiunque è innamorato, quando la passione è vissuta senza il controllo della ragione (Kirkham 1993: 117).

Boccaccio non si rivolge agli afflitti d'amore ma ai libidinosi però il *Decameron* non comporterà necessariamente, come la storia di Lancillotto e Ginerva, il peccato, ma anzi gli innamorati leggendolo possono essere messi in guardia dei pericoli d'amore e ozio combinati che facilmente portano al peccato.

Il *Decameron* è anche un'opera allegorica, dove i narratori rappresentano vizi e virtù. Kirkham mostra come ogni narratore rappresenti allegoricamente un vizio o una virtù: Pampinea rappresenta la prudenza, Filomena rappresenta la fortezza, Neifile significa nuovo amore ed è simbolo di carità, Filostrato di irascibilità, Fiammetta di temperanza, Elissa di speranza, Dioneo di concupiscenza, Lauretta rappresenta la giustizia, Emilia la fede, Panfilo è simbolo di razionalità. Panfilo controlla sia Filostrato che Dioneo tramite le virtù che le sette donne rappresentano (Kirkham 1993: 169-170). Kirkham sostiene che le azioni e gli attributi dei suoi narratori strutturali, spesso in contrasto con il comportamento degli uomini e delle donne delle storie che raccontano, risuonano allegoricamente come l'anima ben-ordinata a cui ognuno dovrebbero aspirare. In questo senso il *Decameron* è un tipo di puzzle (Kirkham 1993: 170).²⁵

Secondo Kirkham il fatto che il *Decameron* sia così pieno di simboli, di rimandi all'antichità, a scritti religiosi e laici, rende l'opera più ricca. Ci accorgiamo quanto i narratori siano intrecciati intertestualmente con le opere precedenti. Kirkham sottolinea che i personaggi non sono tanto ricordati per quello che fanno ma soprattutto per quello che dicono o che non dicono (Kirkham 1993: 175-176). Il parlare bene e la razionalità sono importanti nel *Decameron* e nelle tradizioni da cui prende spunto. Ciò che i narratori del Boccaccio dicono non è, secondo Kirkham, scelto solo per rendere la storia verosimile e umoristica, ma ha anche per conferirgli un valore etico. Cosa diciamo e come lo diciamo mostra la nostra umanità.

Anche Marilyn Migiel ha dedicato uno studio alla retorica del *Decameron* dove analizza l'opera attraverso le strategie retoriche.²⁶ Cerca di trovare le strategie usate da Boccaccio nella stesura del *Decameron* e cerca di evidenziare come una lettura femminista potrebbe far risaltare degli aspetti prima trascurati da altri approcci letterari; come le donne potrebbero imparare come funziona il retorico misogino e come rispondere a una retorica del genere.

Migiel osserva alle strategie usate su alcune donne per controllare il linguaggio, il loro comportamento e la loro sessualità, e dice che si può vedere che queste strategie, sono ancora attive

²⁵ Victoria Kirkham rileva che Boccaccio ha costruito la sua dedica alle donne innamorate su esempi letterari antichi, come Ovidio e altri, come fa successivamente quando la sua descrizione della peste imita la descrizione di Paolo Diacono nella *Historia Longobardum* nell'Ottocento (Kirkham 1993: 118).

²⁶ L'introduzione si chiama «A Rhetoric of the «Decameron» (And Why Women Should Read It)», e questo titolo descrive bene il progetto di Migiel.

nella società moderna. Non legge il *Decameron* come un libro che dice quale tipo di narrativa sia più giusta per le donne, ma come un lavoro che ci invita a riflettere su come delle narrazioni possano essere usate, positivamente o negativamente (Migiel 2003: 04). Secondo Migiel il lettore deve essere cosciente di come l'Autore del *Decameron* si rivolge alle donne, e in particolare alle donne innamorate. Migiel concorda con Kirkham e dice che la dedica alle donne è un topos retorico, e perciò come questo tema potrebbe far sembrare che l'opera non sia mai stata intesa per le donne.²⁷

Cosa significherebbe questo per il rapporto lettore-autore? Mentre tanti hanno accettato l'affermazione dell'autore d'aver scritto per le donne, Migiel non sembra molto sicura di questo.

Per Miguel ciò fa parte di una strategia retorica. Nello scrivere per donne, ha più libertà, le regole non sono così rigide.

Migiel si chiede se l'Autore non abbia voluto far cadere i lettori in una trappola. Qualsiasi posizione si scelga non risulta inconfutabile. Per questo non è affatto facile leggere il *Decameron*. Nel suo articolo «The Untidy Business of Gender Studies: Or, Why It's Almost Useless to Ask if the *Decameron* is Feminist», Migiel scrive che è inutile chiedersi se Boccaccio fosse femminista oppure no. Leggendo bene le novelle del *Decameron* si capisce quanto sia difficile prendere posizione.

Secondo Migiel bisogna sempre contestualizzare cioè prendere atto di chi narra, di chi parla. Le voci dei narratori maschili nel *Decameron* fanno uso di due strategie retoriche: 1) l'Autore crea, all'interno del testo, un pubblico femminile che l'Autore può controllare e a cui lui e i suoi pari sono superiori, 2) i narratori maschili parlano per le donne e dicono che solo se seguono i loro desideri sessuali, diventeranno libere (Migiel 2003: 12).

Migiel ritiene che si deve riconoscere che il discorso sul raccontare e sulla lettura sono strettamente collegati con la sua produzione del discorso sulla donna. Si deve, in altre parole, riconoscere quanto sia importante il genere nella costruzione della realtà sociale nel *Decameron*. Si deve, indipendentemente da quale posizione si prende (femminista o no) capire meglio la retorica del *Decameron* (Migiel 2003: 12).

Una lettura retorica del genere non si limita a capire di cosa gli oratori parlino (*inventio*), come dispongano le loro informazioni e argomentazioni (*dispositio*), né quali caratteristiche retoriche e sintattiche usino per rendere il loro messaggio più efficace (*elocutio*); il compito della lettura retorica è anzi di allenarci a vedere come questi atti linguistici (*speech acts*) ottengano degli effetti o, più semplicemente, porta a chiederci cosa questi atti linguistici facciano. Nel *Decameron* fanno

²⁷ In una lettera che Boccaccio ha scritto a un suo amico (Cavalcanti) gli raccomanda di non far leggere alle donne in casa sua le novelle del *Decameron*, perché contengono cose immorali, e sembra aver paura di esser visto come un vecchio pervertito. Migiel 2003: 5.

più cose contemporaneamente. Migiel dice che non si può più rischiare di pensare che le strategie retoriche del *Decameron* siano omogenee come se appartenessero a una voce narrante. I narratori del *Decameron* non hanno un carattere ben sviluppato come quelli che si trovano nei romanzi più recenti, ma rimangono ugualmente evidenziati da approcci retorici distinti e individuali (Migiel 2003: 13).

Con una lettura retorica si potrebbe vedere come il discorso della società contemporanea del Boccaccio abbia influenzato la forma del *Decameron*.

Direi che Migiel ha tanti tratti in comune con i tre modi di guardare la letteratura di Said, Greenblatt e Foucault.²⁸ Il discorso di cui fa parte definisce il significato o l'insegnamento che il lettore ne ricava. Migiel sostiene che il *Decameron* sia un'opera molto complessa, che cambia in continuazione, che le novelle non ci danno chiare regole da seguire, ma che ci fanno invece vedere quanto è difficile dire chi ha vinto una discussione. Tutte osservazioni che concordano con le tre teorie precedentemente citate.

Si potrebbe analizzare come i narratori maschi del *Decameron* controllano le donne, cercano di controllarle tramite il racconto sulla triste fine di donne che non obbediscono al patriarca. Nel caso di una lettura femminista, un'analisi retorica mirerebbe ad identificare come il discorso delle donne sia costruito intorno a degli intrecci importanti e spesso inaspettati di molti contributi narrativi. Ecco cosa Migiel crede che le storie dell'ottava giornata facciano quando, come gruppo, escludono la donna dall'essere un agente attivo nelle sfere dell'economia, della politica della giurisprudenza (Migiel 2003: 13). Fin dall'inizio il *Decameron* incornicia le donne. In bivi importanti i narratori difendono alcune donne e ne diffamano altre, incoraggiando i lettori a prendere posizione nel dibattito sulle donne (Migiel 2003: 14-15). Ancora più importante: il *Decameron* delimita e formula le domande che i lettori hanno il permesso in merito alla donna. Migiel dice che il nostro compito è di esaminare la struttura stessa delle domande che il *Decameron* pone riguardo alla lettura e alla differenza tra i sessi. Solo allora capiremo i presupposti intellettuali e politici che i lettori contemporanei hanno quando cercano di capire, o ignorare – questi temi.

Il *Decameron* ci lascia vedere lo stralcio di un mondo immaginario dove i punti di vista dei narratori e delle narratrici è diviso a seconda che chi racconta sia uomo o donna.

Migiel ritiene che se analizzassimo come le narratrici rappresentano le donne che trasgrediscono, vedremo che le deviazioni sono controbilanciate da rassicurazioni e che queste donne non vanno oltre i loro confini. Per questo dobbiamo chiederci se la donna fa qualche

²⁸ Foucault usa il termine discorso per descrivere i modi in cui si parla entro una certa società, istituzione o cultura. Foucault parla di discorso, di come ogni società, ogni cultura e ogni istituzione ha un discorso proprio che decide cosa possiamo dire di un determinato oggetto. Foucault ha studiato i rapporti di potere e come il discorso viene usato da quelli che hanno il potere per controllare gli altri, di formare come vengono visti quelli che sono fuori le norme. Tutti e tre le correnti guardano ai testi come prodotti culturali legati al tempo e alla cultura in cui sono scritti, e vedono la società come costruita, studiando i discorsi nella società come strumenti di potere.

progresso nelle storie. Nello svolgimento del *Decameron*, cosa possiamo dire su come vengono trattate le donne che cercano di avere il controllo? Le novelle in cui si parla delle infrazioni dei ruoli di genere affermano la necessità di questi ruoli ma affermano anche le virtù (come fedeltà, castità, e rispetto per gli uomini) che le donne devono avere (Miguel 2003: 84).

Miguel ritiene che alla fin fine le storie del *Decameron* limitano le possibilità delle donne. Sembrano aprire la possibilità di dare espressione al desiderio femminile ma allo stesso tempo descrivono i gravi limiti posti sul modo in cui le donne possono parlare (Miguel 2003: 15). Nell'ultimo capitolo «Domestic Violence in the 'Decameron'», Miguel fa vedere come con il progredire del *Decameron* i personaggi femminili raggiungono sempre più potere, ma allo stesso tempo la violenza contro di loro aumenta.

Nell'introduzione del *Decameron* l'autore descrive le conseguenze della peste e si sofferma maggiormente su quanto sia orribile che le mogli lascino i mariti a morire, le sorelle i fratelli ecc. Sottolinea cioè la mancanza di virtù della donna. Non descrive il dolore della donna. Miguel ritiene che questo avvenga perché ammettere che la donna senta dolore equivarrebbe a darle una soggettività, e questo sarebbe lo stesso che ammettere una trasgressione in favore della donna invece di evidenziare l'onore degli uomini (come è nel *Decameron*) (Miguel 2003: 20).

Miguel ritiene che le relazioni di potere quando gli uomini e le donne interagiscono sono caratterizzate dal voyeurismo. Lo sguardo è il modo principale per confermare potere.²⁹

La questione del potere all'interno del gruppo non è facile. Pampinea è la prima a mostrare autorità. Ma è Dioneo a creare le basi delle possibili discussioni del gruppo quando si rifiuta di partecipare a meno che il gruppo non svolga un'attività piacevole (Miguel 2003: 27-28).

Per questo non è corretto dire che gli uomini non decidono l'attività del gruppo. Non hanno bisogno di pianificare per influenzare le configurazioni discorsive: la loro semplice presenza entro un sistema regola il comportamento dei sessi. Le donne possono pianificare ma il sistema in cui si trovano cercherà sempre di designarle come testimoni di sostegno degli uomini (Miguel 2003: 28).

Miguel ci fa vedere come i narratori e le narratrici raccontino diversi tipi di storie e presentano gli uomini e le donne in modo diverso. Le novelle vengono anche accolte diversamente a seconda di chi le racconta. Le novelle raccontate dagli uomini sono quelle che sono più focalizzate sul sesso, le donne nelle novelle sono per lo più molto belle, e sebbene facciano sesso non risultano, miracolosamente, mai incinte, come se questo fatto della riproduzione fosse dimenticato dagli uomini. Presentano le donne più come oggetti, non come soggetti, e le donne che nelle loro novelle cercano di uscire fuori dai ruoli predestinati dalla società patriarcale vengono

²⁹ Nella chiesa gli uomini e le donne si vedono nello stesso tempo, ma mentre gli uomini sono passivi nell'essere visto dalle donne, le donne saltano dentro lo sguardo degli uomini, le donne sono qua agenti attivi. In questo modo Miguel ritiene che gli uomini rimangono stabili e le donne sono descritte come mobili.

punite. Anche le punizioni in forma di perdita si configurano diversamente per gli uomini e le donne nella seconda giornata: mentre gli uomini perdono i loro beni (e spesso li riavranno), le donne perdono i loro bambini, perdono la loro connessione con la società.

Nelle storie che raccontano sulle donne, i tre narratori maschi parlano per lo più in modo unanime. La sessualità è una zona di consolazione, e il personaggio femminile sembra esistere per soddisfare i protagonisti maschili e i loro bisogni carnali. Tutti enfatizzano il fatto che il sesso sia di fondamentale importanza per le donne.

Perché studiare il *Decameron*? Per Migiel, la risposta sta nell'importanza degli universi morali e sperimentali che sono costruiti intorno a categorie come sesso, classe, identità nazionale e civile, identità religiosa ecc. Infatti il *Decameron* descrive come il potere discorsivo sia diviso tra i sessi (Migiel 2003: 82).

Il *Decameron* dà l'impressione che le donne siano sullo stesso piano degli uomini, ma alla fine nel libro sono gli uomini, più che le donne, ad avere la capacità di usare il linguaggio figurativo per parlare dell'atto sessuale. Questo è, secondo Migiel, uno dei modi in cui il *Decameron* consolida il potere maschile (Migiel 2003: 123).

Migiel ha descritto il *Decameron* come un libro che sia polarizza le diversità dei sessi e sia si allontana da questa polarizzazione. Sostiene che sia importante ricordare che le scelte retoriche, rendono più difficile per il lettore distinguere tra punti di vista appartenenti agli uomini e punti di vista appartenenti alle donne. Migiel crede che questo sia anche parte del progetto retorico del *Decameron*: mostrare come le voci femminili siano sempre più allineate con quello che intendiamo come genere non marcato, come neutrale.

Uno degli effetti più strani della retorica del *Decameron* è, secondo Migiel, che l'inizio del libro è marcato di identità sessuale e man mano che si legge le storie diventa sempre più difficile distinguere le voci femminili da quelli maschili. Facendo così il *Decameron* ci mette nella situazione in cui dobbiamo sempre considerare entrambi i lati nel discorso, sempre lavorare per mantenere l'equilibrio «giusto» (Migiel 2003: 152- 163).

6. La situazione delle donne nel Medioevo.

Nella mia analisi delle novelle desidero anche tenere conto della concezione della donna del Medioevo, e anche della situazione storica della donna nei tempi di Boccaccio. La concezione che le donne sarebbero vincolate dalla propria natura e che gli uomini dovrebbero controllarle e punirle, era considerata verità da centinaia e centinaia di anni.³⁰

La donna veniva spesso nel Medioevo presentata come la nemica, come la radice di tutto il male, come una complice del diavolo, e come una tentatrice (Dalarun, Jacques 2005: 28-30). Regina Psaki ritiene però che molti scrittori nel Medioevo utilizzavano *topoi* misogini anche senza appoggiarli (Psaki, Regina 2003: 2).

Renate Blumenfeld-Kosisnki afferma che il biasimare e il lodare sono due correnti che si presentano sempre quando si legge sulla donna, dall'antichità ai tempi moderni. La donna è raffigurata come Maria (virtù) o Eva (peccato), seguendo una contraddizione fondamentale nella letteratura all'interno della dottrina cristiana sulla donna e sul matrimonio (Blumenfeld-Kosisnki 1994: 705). Come scrive Blumenfeld-Kosisnki, il dibattito riguardo la dignità o l'indegnità della donna nella tradizione cristiana ha radici nel Nuovo Testamento dove i ruoli importanti che le donne svolgevano nella vita di Cristo contrastavano nettamente con il punto di vista antifemminista espresso da S. Paolo nelle sue epistole (Blumenfeld-Kosisnki 1994: 706).

Come illustrazione del discorso sulla donna da parte della chiesa nel Medioevo, Blumenfeld-Kosisnki riporta San Girolamo che scrisse il *Adversus Iovinianum* dove catalogava le donne in due categorie: le buone vergini, vedove, le mogli caste in contrasto con le donne cattive, lussuose e disobbedienti (Blumenfeld-Kosisnki 1994: 706). Nei testi di San Girolamo c'erano dei *pro* e dei *contro* sulla donna allo stesso tempo. La stessa contraddizione si poteva trovare in testi secolari che trattavano della donna, testi che si basavano sulla tradizione filosofica.³¹ La parte fragile dell'uomo era la parte femminile che propende verso la carne. Dicevano che l'anima era femminile e lo spirito maschile. «La donna è peccatrice e, per definizione, peccatrice nella carne. La salvezza per lei viene solo dal pentimento e dalla penitenza, nella mortificazione di questa carne colpevole» (Dalarun 2005: 44- 45). La donna era collegata alla natura, alla materia, al mondo,

³⁰ «Che le donne siano dominate dal loro sesso, e che grazie ad esse e quindi al loro sesso la morte, la sofferenza e la fatica siano entrate nel mondo, sono verità poste fin dall'inizio dalle Sacre Scritture e dalla tradizione patristica. Controllare e punire le donne (in primo luogo il loro corpo e la loro sessualità dannosa) è quindi compito degli uomini, compito cui saggezza e la sapienza maschile non vengono mai meno, anche se con qualche sufficienza.[...]. Conoscenze scientifiche e preoccupazioni etiche o di controllo sociale si fondano sull'idea che il corpo femminile, se non può restare casto, deve tenere unicamente alla procreazione, fine cui sono destinate tutte le sue funzioni» (Klapisch-Zuber 1990: 21).

³¹ «Molti testi corti con titoli come *Le bien des femmes* o *Le blâme des femmes* esemplificano anche le correnti pro-e antifemminile, per lo più con la enumerazione di *topoi* comuni. Il *Blâme des femmes* per esempio si distingue dal suo uso estensivo di un "bestiario femminile" la sua condanna delle donne, mentre il *Bien* elenca le virtù delle donne esclusivamente giudicate da un prospettiva maschile [...]» Blumenfeld-Kosisnki, Renate 1994: 707. Mia traduzione).

mentre l'uomo doveva cercare di liberarsi dei legami con la materia (Thomasset, Claude 2005: 57). Più avanti in questo stesso documento si vedrà che la donna veniva anche rappresentata come buona e pia.

Nel Medioevo si distinguevano diverse categorie femminili in base alla loro sessualità: le vergini, le vedove e le donne sposate. Sono donne che secondo gli uomini usavano la loro sessualità in modo diverso.³² L'ideale era di moderare il desiderio sessuale. La castità veniva raccomandata a tutti, ma più spesso alle donne.³³ Tramite i tre gruppi di donne sopra citati la sessualità viene collocata tra rifiuto e controllo, l'assenza non è solo virtù del corpo ma anche dell'anima. La vergine era lodata per la purezza dell'anima. Tutti e tre i gruppi vivono la loro castità virtuosamente: la vergine ha l'anima pura, anche se violentata la sua verginità rimane intatta se non prova piacere nella violenza; la moglie pratica sesso solo all'interno del matrimonio e per generare, la vedova vive virtuosamente purché, liberata dall'obbligo sessuale riesca a liberare i suoi pensieri dai desideri carnali. Ma la castità delle anime dei diversi gruppi di donne è diversa poiché diversa è la castità dei loro corpi: la vergine è incontaminata, la vedova contaminata in passato ma pura nel presente e nel futuro, la moglie è quella meno casta (Casagrande 2005: 100). Casagrande sottolinea che sono queste tre categorie che dominano l'approccio e il ragionamento intorno alla donna, mentre le classi sociali di appartenenza hanno un ruolo secondario (Casagrande 2005: 102-103).

Siccome le donne sono di natura debole e prive di fermezza hanno bisogno di qualcuno che sia il loro custode. Accanto alla timidezza e al vergognarsi ci sono altri (persone e cose) che fanno da custodia alle donne: «la sottomissione all'uomo, il terrore delle leggi, il timore di Dio» (Casagrande. 2005: 109-110). Gli uomini hanno, come Dio, il compito di custodire le donne. I commentatori di Aristotele pensavano che le donne per natura si sottomettono e obbediscono, e che gli uomini sono mentalmente più forti delle donne come lo sono fisicamente. Nel Medioevo pensavano che le donne erano sotto gli uomini come gli uomini sono sotto Cristo e Cristo sotto Dio (Casagrande 2005: 110).

Per il pensiero medievale gli uomini e le donne non amavano nello stesso modo, e ciò vale anche per l'amore verso i figli. I testi medievali distinguevano tra l'amore che la madre nutriva per un figlio e quello sentito dal padre. La madre amava il figlio di più ma era un amore carnale, facile. Mentre il padre l'amava di meno ma era un amore più virtuoso «che puntava più al perfezionamento

³² «le donne che si presentano davanti a i loro occhi sono donne che usano in vario modo la loro sessualità: alcune, le vergini, vi rinunciano completamente e sempre in base a una scelta volontaria e consapevole; altre, le vedove, possono rinunciarvi dopo un fortuito evento che le ha private della compagnia del marito; altre ancora, le donne sposate, si limitano a un uso parsimonioso del loro sesso all'interno e in funzione della famiglia» (Casagrande 2005: 99).

³³ «È come se la vittoria della castità sulla concupiscenza, una volta conseguita sul terreno più difficile, presso quella parte dell'umanità per natura più incline alla lussuria e più debole di fronte ai desideri della carne che è la donna, risultasse poi più vicina e possibile per tutti. Le donne insomma diventano una specie di banco di prova, un luogo teoretico e un'esperienza concreta in cui un'intera società ha pensato e verificato un particolare concetto di sessualità» (Casagrande. 2005: 99).

dell'anima che al benessere del corpo» (Vecchio, Silvana 2005: 149). La madre doveva educare i figli piccoli e insegnare alle figlie a comportarsi virtuosamente, mentre i figli maschi, usciti dalla fanciullezza, ricevevano l'educazione dal padre (Vecchio 2005: 150). Il posto per eccellenza della donna era nella casa, e doveva prendersene cura.³⁴

Il *Decameron* riflette in molti modi il passaggio tra il medioevo feudale alla cultura della crescente borghesia. Ci sono storici che pensano che nei secoli XI e XII le donne abbiano avuto più potere e più valore, e che ci sia stato un periodo di matriarcato in Europa (L'Hermite- Leclercq 2005: 251). Altri non sono per niente d'accordo e puntano sul fatto che le donne erano molte e per questo il loro valore diminuiva (L'Hermite- Leclercq 2005: 252). Paulette L'Hermite- Leclercq ci informa che nel Medioevo l'infanzia aveva breve durata, perché molti morivano a causa delle difficili condizioni di vita. Le bambine dell'aristocrazia venivano rinchiusi in casa a fare lavori femminili o in un monastero. Se erano date in sposa prima della pubertà venivano trasferite nella casa della famiglia del promesso sposo finché non fossero abbastanza adulte per iniziare la vita matrimoniale. La situazione per le bambine di classi meno alte era diversa: erano più mature quando si sposavano, imparavano spesso il lavoro dei genitori.³⁵

Nel XI e XII la chiesa creò l'istituzione del matrimonio nella forma che conserva ancor oggi. Nelle classi più alte il matrimonio era una strategia³⁶ e non si può escludere che ciò succedesse anche nelle classi più basse. In un primo periodo l'uomo, se la donna era sterile, poteva risposarsi, ma dopo un secolo di lotte da parte della chiesa per imporre la monogamia pura, la donna fu più protetta nel matrimonio. L'adulterio era naturalmente proibito e talvolta anche punibile con il rogo (L'Hermite- Leclercq 2005: 268).

Ci si poteva fidanzare all'età di sette anni e sposarsi all'età di dodici per le donne e quattordici per i maschi (entrati nella pubertà). Secondo la Chiesa ci si poteva rifiutare di sposarsi, ma Hermite-Leclercq si chiede come e se una bambina fidanzata a sette anni e sposata a dodici potesse avere una libertà di scelta. Nell'aristocrazia la differenza d'età tra gli sposi poteva essere dieci o anche venti anni. Era la donna che era giovane quando si sposava e poche donne potevano scegliere il proprio sposo liberamente.³⁷ A decidere per la donna sono prima i genitori e poi il

³⁴ «La contrapposizione di uno spazio interno, chiuso, custodito in cui si colloca la donna ad uno spazio esterno e aperto in cui l'uomo si muove liberamente si precisa nella contrapposizione di due fondamentali attività economiche, la produzione, compito del maschio e la conservazione, tipicamente femminile. L'unità di marito e moglie è anche complementarità economica, nella quale ciascuno dei due svolge la sua naturale funzione in vista del comune benessere [...]» (Vecchio 2005: 151).

³⁵ «[...]l'apprendistato non istituisce una separazione tra i sessi così rigida come l'addestramento guerresco del futuro nobile. Possiamo presumere che qui la cellula familiare conservi più a lungo coesione e calore affettivo e che i rapporti della bambina con il padre e i fratelli siano meno impersonali» (L'Hermite- Leclercq 2005: 261).

³⁶ «Nelle famiglie di ordine cavalleresco, i figli e soprattutto le figlie sono al servizio della potenza e della ricchezza» (L'Hermite- Leclercq 2005: 266).

³⁷ «Rarissime quelle che, possiedono introiti personali ed essendo indipendenti, possono essere autosufficienti e disporre liberamente della propria persona. I genitori, i fratelli in caso di morte dei genitori, dotano le fanciulle. Se queste desideravano sposare un giovane diverso dal candidato prescelto o semplicemente lo rifiutavano, la via più facile era annullare la dote e tagliar loro i viveri. In svariati casi, soprattutto nel meridione, le consuetudini riconoscono formalmente al padre il diritto di diseredare la figlia ribelle e ai signori quello di impadronirsi della persona e dei beni

marito: «la donna può facilmente essere vittima della propria sensualità, il suo spirito è debole, la sua purezza costantemente minacciata. Al marito spetta il compito di domarla, dice il vescovo Ivo di Chartres, come l'anima doma il corpo e l'uomo doma l'animale. Prima essa passa sotto la tutela del suo signore e meglio è» (L'Hermite- Leclerq 2005: 270).

Dopo il matrimonio il corpo degli sposi apparteneva l'uno all'altra e dovevano essere fedeli. Dovevano compiere «il debito coniugale» fino a quando la discendenza era assicurata dopo di che, secondo San Paolo, la cosa migliore era l'astinenza (L'Hermite- Leclerq 2005: 281). Non bisognava amare lo sposo o la sposa troppo. I padri della chiesa dicevano che «amarsi nel matrimonio con troppo ardore equivale ad adulterio» (L'Hermite- Leclerq 2005: 276).

Venivano dati tanti consigli su come la moglie doveva essere:

Obbediente, casta, devota,[...] nuora rispettosa, moglie fedele, madre premurosa, oculata padrone di casa, donna ineccepibile sotto ogni profilo. Anche se sono ultime nella scala di perfezione, le donne sposate svolgono tuttavia un ruolo essenziale nella costruzione del modello sociale che i chierici vengono elaborando e costituiscono, a ben guardare, l'elemento dinamico dell'intero sistema (Vecchio 2005: 129-130).

Era costume maritare le figlie belle e mandare in monastero le figlie più brutte.³⁸ La moglie non doveva essere né troppo bella né troppo brutta, informa L'Hermite-Leclerq (se era troppo bella poteva suscitare il desiderio di altri uomini, se era troppo brutta era insopportabile), ma la cosa più pericolosa era la consapevolezza da parte della donna della propria bellezza perché allora c'era incongruenza tra esteriore (bello) e interiore (brutto), mentre una donna che non sapeva d'essere bella era innocente d'anima e perciò sussisteva la congruenza tra esteriore e interiore.³⁹

Le donne non dovevano portare ornamenti, né trucco. Una donna truccata e ornata era considerata superba. La polemica contro le donne che si truccavano esisteva da tanto e dal VII secolo la letteratura didattica aveva scritto molto su questo tema. Chi si truccava e portava ornamenti mostrava un amore idolatrico per il proprio corpo e un desiderio di mostrarlo agli altri. Le donne comunicavano con i loro vestiti.⁴⁰

dello spasimante non accolto come persona grata. È difficile sottovalutare il valore dissuasivo di tali pressioni. Il timore dello scandalo e della privazione dei beni ha certo raffreddato molte» (L'Hermite- Leclerq 2005: 271).

³⁸ «C'erano tantissime donne che si sono recluse, o che si sono fatte recludere dai genitori o dalla necessità, nei monasteri. Molti venivano mandate lì quando erano ancora bambini. Venivano consigliate di rispettare la scelta dei genitori e di rassegnarsi. Molti erano i conventi ma non erano abbastanza per tutte quelle che entravano, ne furono costruite molti altri, ma non erano comunque abbastanza» (L'Hermite- Leclerq 2005: 298-299).

³⁹ «La situazione più pericolosa “era quando la donna era conscia della propria bellezza. Pazienza se si perdeva nella contemplazione narcisistica, solo la sua anima era in pericolo. Ma se usava della sua bellezza per sedurre, diventava l'incarnazione del Male [...]. Quando l'anima è pura quanto il corpo è bello, Dio non è chiamato in causa, perché la bellezza non è uno degli attributi della perfezione divina: se l'uomo soccombe, è lui solo responsabile. Al contrario, se dietro un volto sublime si nasconde un'anima perversa, vi è disunione fra segno e significato, il che ripropone l'insolubile problema della presenza del Male in un mondo voluto dal Creatore come buono e bello. [...]. Adamo venne ingannato a mangiare la mela da Eva. La bellezza poteva quindi essere una trappola mortale, «tanto più pericolosa in quanto non è sempre tale». Nessuna è bella impunemente, né innocentemente seducente. Solo la Vergina possiede l'innocuità della bellezza» (L'Hermite- Leclerq 2005: 277-278).

⁴⁰ «Le donne dunque si vestono sontuosamente per uscire, si ornano per farsi vedere, si truccano per comparire nel pubblico ed essere lì apprezzati, desiderate, invidiate. Le donne agiscono e parlano nella società con il linguaggio dei loro corpo adorni e truccati, ma si tratta di un linguaggio che

Dovevano anche gestire il corpo modestamente, non guardare gli altri e muoversi poco: «Una serie di norme, per lo più tratte dalla tradizione monastica, spostano i gesti delle donne da una gestualità dell'azione e del movimento verso una gestualità della fissità e dell'immobilità» (Casagrande 2005: 116). La donna doveva sempre essere accompagnata quando usciva di casa, o da un familiare o dai servi. Doveva anche, nella difesa della castità, essere sobria cioè non mangiare o bere troppo. Le vedove e le monache dovevano essere più rigide con se stesse che non le donne sposate. Ma sebbene custodite in tutti i modi, le donne parlavano troppo e parlavano male, secondo i predicatori e i moralisti: «mentono con abilità, si scambiano maldicenze, litigano in continuazione, sono insistenti e lamentose, non smettono mai di chiacchierare». Le donne dovevano tacere in pubblico poiché la sfera pubblica era dominio maschile (Casagrande 2005: 116-122). Alcuni dicevano che le donne non dovevano neanche imparare a leggere e a scrivere, eccetto le monache, perché dallo scrivere delle donne molto male è venuto (Casagrande 2005: 123). Le cose che le donne potevano leggere erano testi religiosi. Una donna custodita bene era una donna che si poteva guidare verso la salvezza e che poteva allo stesso tempo garantire l'onore e la continuità della famiglia (Casagrande 2005: 125).

La moglie aveva il potere, la possibilità e l'obbligo di salvare l'anima del marito, parlandogli dolcemente e convincendolo a fare le scelte giuste (Vecchio 2005: 140-141). Un altro obbligo della moglie era di reggere la famiglia e i servi. La moglie aveva l'obbligo di procreare i figli fino a quando fisiologicamente ne era in grado.⁴¹

Con la trasformazione delle città la situazione delle donne così come quella degli uomini cambia: le città crescono e il modo in cui si vive in esse «crea un nuovo tipo di uomini e di donne, quindi un nuovo tipo di rapporti» (L'Hermite- Leclerq 2005: 287). C'erano quelle che avevano più libertà.⁴² Le donne nel castello, le castellane, erano le più privilegiate. È difficile dire qualcosa su di loro poiché quasi nulla ne è stato scritto. L'Hermite-Leclerq ci informa sulle vite di personaggi particolari e ci fa sapere che nella zona della Germania c'erano donne che svolgevano compiti importanti come gli uomini, se, dopo la morte del marito, l'erede era troppo giovane per poter regnare (L'Hermite- Leclerq 2005: 290-291).

spesso sovverte le regole sociali portando nella comunità corruzione e disordine.[...]. I danni provocati dall'eccessiva cura esteriore del corpo vanno dunque limitati con una assidua opera di sorveglianza e di repressione. L'impresa appare difficile anche perché, come nota Egidio Romano, la donna punta naturalmente all'apparenza perché si sa decifrare nella sostanza; la sua tradizionale mancanza di razionalità e di fermezza la porta a privilegiare i beni caduchi e imperfetti dell'esteriorità, incapace com'è da sola a perseguire quelli perfetti e duranti della vita» (Casagrande 2005: 114-115).

⁴¹ (Vecchio 2005: 146-147). La situazione della donna sposata con un contadino senza terra era molto diversa da quella della donna sposata con un contadino ricco. Il mondo rurale cambia in questi due secoli e la famiglia contadina diventa più stretta. La donna avrà sempre più compiti in casa e fuori, avrà più responsabilità e aiuterà il marito. Questo non significa che il suo valore sarà aumentato, anche gli schiavi erano indispensabili ma il loro valore non era grande. «Dal fatto che la donna sia ovunque presente o addirittura indispensabile non deriva dal fatto che essa sia uguale all'uomo» (L'Hermite- Leclerq. 2005: 285).

⁴² «È segnalata la presenza di numerose prostitute in quelle torme di laici che seguivano i grandi predicatori erranti, talvolta eretici: un fenomeno particolarmente originale del periodo. In questi gruppi si rivendicava l'uguaglianza fra i sessi, la partecipazione delle donne ai sacramenti» (L'Hermite- Leclerq 2005: 288).

Nel Medioevo l'inferiorità delle donne era scontata. Era una società in cui l'uomo aveva l'iniziativa, la donna doveva essere passiva. Nell'ambiente aristocratico il nobile non prendeva moglie tanto per avere una donna che poteva fargli da moglie, quanto per avere la dote che questa portava con sé.⁴³

Le descrizioni della società urbana non parlano molto delle donne, ci sono numerose ragioni per questo: le tradizioni giuridiche ponevano le donne in condizione di svantaggio il che rendeva difficile per loro agire indipendentemente dalla tutela degli uomini. La legge lombarda che valeva per più o meno tutta l'Italia sottometteva la donna alla tutela costante chiamata *Mundium*. All'inizio la donna era sotto la tutela del padre e poi, quando si sposava, passava alla tutela del marito. La donna che viveva senza un padre o un marito rimaneva sotto la tutela del re.⁴⁴ Ciò nonostante nel tardo medioevo le donne in Italia furono più visibili nella società e ebbero maggiore influenza. Le donne non si muovevano con facilità attraverso la società urbana in Italia (Herily 1995: 15-16). Le donne e gli uomini si muovevano in sfere sociali totalmente diverse: gli affari pubblici erano riservati agli uomini, mentre le attività che si svolgevano entro le quattro pareti della casa appartenevano alle donne. Anche lì gli uomini decidevano le cose importanti che influenzavano la famiglia, ma le donne dirigevano le attività quotidiane casalinghe.

Molti preti parlavano in parrocchia dove le donne erano in maggioranza e alcuni sermoni erano rivolti direttamente a loro. I preti parlavano spesso dei vizi morali che avevano le donne come vanità, immodestia, ira, e peccati sessuali. Alcune volte lodavano le virtù di cui le donne erano in possesso in maggior misura rispetto agli uomini come l'essere modesto, la compassione, la carità (Herily, 1995: 18).

⁴³ (L'Hermite- Leclercq 2005: 304-305). Secondo Giovanni Villano (cronista italiano del 1300) 8000-10 000 bambini, maschi come femmine, frequentavano scuole di grammatiche nel Nord Italia dal 1336-1338. Dopo la scuola di grammatica le femmine non avevano un'ulteriore educazione (Herily 1995: 14-15).

⁴⁴ Anche la legge Romana sottometteva la donna alla tutela dell'uomo, ma non fu molto praticata e la donna era più libera «Tuttavia, la pratica comune nelle città richiedeva che qualsiasi donna che entrava in contratto con qualcuno dovesse avere l'approvazione di un familiare maschile. Limitava l'iniziativa delle donne [...]» (Herily 1995: 15. Mia traduzione).

7. LETTURA DELLE NOVELLE DELLA QUARTA GIORNATA

Nelle mie analisi delle novelle della quarta giornata, terrò conto e presenterò le interpretazioni diversi di studiosi e cercherò di incorporare le lezioni offerte dalla critica femminista.

Ho scelto di analizzare le novelle IV 1, IV 2, IV 5, IV 9, IV 10 perché sono tutte novelle dove la donna ha un amante (mentre nelle altre cinque della quarta giornata le situazioni sono varie). Un'altra ragione per la scelta è che novella IV 1, IV 5 e IV 9 sembrano avere un legame tematico tra di loro, e le novelle IV 2 e IV 10 sono tutte e due in un certo modo eccezioni alla tematica della giornata e per questo forse più legate con le altre novelle della raccolta.

8. Ghismunda e Tancredi (IV 1).

8.1 Breve introduzione.

Tancredi ha una figlia, Ghismunda, a cui vuole molto bene. Ghismunda è stata sposata ma è tornata a casa alla morte del consorte. Il padre non le trova un altro marito quindi lei si trova un amante: Guiscardo, un servo. Tancredi li vede e decide di vendicarsi. Fa uccidere Guiscardo strappandogli il cuore dal petto per mandarlo alla figlia in una coppa d'oro. Ghismunda si fa una bevanda velenosa e si suicida.⁴⁵

8.2 Tema.

La novella di Tancredi e Ghismunda è una delle più famose novelle di Boccaccio, e contiene molte opposizioni esplicite, tra i due sessi, tra le classi sociali e anche tra i giovane e gli anziani.⁴⁶ Secondo Scaglione nel *Decameron* l'amore è una forza irrazionale, invincibile e positiva, è carnale ma senza colpevolezza, e sembra che Boccaccio si schieri sempre dalla parte dell'amore. L'amore sta al centro nella novella di Tancredi e Ghismunda ma non è la sola ragione della catastrofe, infatti contribuisce il fatto che Tancredi e Ghismunda hanno modi molto diversi di intendere il concetto di

⁴⁵ Si può dividere la novella in due parti: nella prima c'è tanto movimento e azione, mentre nella seconda parte troviamo l'argomentazione, l'accusa di Tancredi e un lungo monologo di difesa di Ghismunda in una scena che ricorda il tribunale. Si può dire che si va da un quadro dinamico, con poche parole e molta azione, ad un quadro statico con molte parole e poca azione.

⁴⁶ La novella è tra le più auliche del *Decameron*, e viene spesso interpretata come un segno del desiderio di Boccaccio di mostrare che sapeva scrivere novelle facendo uso di uno stile eloquente.

nobiltà. Per Tancredi nobiltà è qualcosa che si eredita, per Ghismunda la nobiltà è una cosa spirituale ed etica.

Luigi Surdich intende l'amore in questa novella come forza distruttiva «al punto tale da risolversi in tragedia, come nel caso tragico per status, vale a dire per la nobiltà dei protagonisti e l'intensità delle parole e dei gesti, oltre che dell'alta dignità e magnanimità, della figura femminile, Ghismunda» (Surdich 2008: 81). Picone spiega che nella novella di Tancredi e Ghismunda si trovano i problemi, i temi e i motivi sottostanti tutte le novelle della quarta giornata, e che pertanto questa novella funge da micronovella sommaria per la giornata, la quale condensa al suo interno le principali questioni di tipo ideologico e letterario che saranno agitate nel contenitore di cui fa parte” (Picone 2004: 119). Questi temi potrebbero essere, secondo me, la forza dell'Amore contro le norme della società, Natura opposta a Cultura, donna contro uomo, classe alta verso classe inferiore, il nuovo contro il vecchio, il parlare in opposizione al silenzio, la parola in opposizione dell'azione.

Carla Simonini scrive su Tancredi: è un re frustrato in amore che non riesce né ad accettare né ad apprezzare che altri siano felici perché hanno trovato il loro amore. Cerca di fare soffrire gli altri ma riesce solo a procurare più dolore a se stesso. Raccontando la novella di Tancredi e Ghismunda, Fiammetta avverte Filostrato che, cercando di fare soffrire gli altri, non farà altro che fare ulteriore male a se stesso.

Grubb Jensen afferma che Tancredi non si sarebbe arrabbiato così tanto se la figlia avesse scelto un amante appartenente ad una classe più elevata, e ritiene che Ghismunda sia la portavoce di amore e di gentilezza, che lei sia una delle persone più dignitose nel *Decameron*, e viene distrutta perché si trova a un livello etico più alto dell'ambiente in cui si trova a vivere.

8.3 Analisi.

È Fiammetta a introdurre la novella lamentandosi di essere costretti a raccontare novelle tristi sebbene avessero pensato di recarsi in campagna per rallegrarsi: devono raccontare i dolori degli altri.⁴⁷ Fiammetta è il simbolo della temperanza e moderazione e direi che racconta questa novella per far vedere che non si dovrebbe esagerare. La lezione potrebbe essere che l'eccesso d'amore fa male (o l'eccesso in generale), sia da parte del padre, che ama la figlia in modo morboso, più di quanto un padre dovrebbe amare una figlia, sia da parte di Ghismunda, che è pronta a morire

⁴⁷ Sospetta che forse la ragione per cui Filostrato gli ha imposto questo tema sia per temperare la gioia di cui hanno goduto nei tre giorni antecedenti, e avverte che racconterà una novella degna delle loro lacrime (337).

per amore.⁴⁸

Tancredi era un principe e un signore molto nobile, fino a quando “nell’amoroso sangue nella sua vecchiezza non avesse le mani bruttate”, fino a quel giorno in cui perse la testa e uccise l’amante di sua figlia che amava troppo, «[...] in tutto lo spazio della sua vita non ebbe che una figliuola, e più felice sarebbe stato se quella non avesse» (337).

Ghismunda era «bellissima del corpo e del viso quanta alcuna femina fosse mai, e giovane e guardaglia e savia più che a donna per avventura non si richiedea» (337). La sua intelligenza viene descritta come qualcosa di anormale in una donna, non ci si aspettava che una donna fosse bella e intelligente. È inoltre descritta come una donna d’azione, che fa come vuole: quando capisce che il padre non si preoccupa di trovarle un nuovo marito, lei vuole trovarsi almeno un amante. Considera bene gli uomini della corte del padre, ma non sceglie un uomo ricco o nobile, sceglie un giovane valletto del padre, che però ha un comportamento da signore.⁴⁹ Dopo aver trovato un uomo che le piace, fa in modo che si possano incontrare senza essere visti. Nel descrivere Ghismunda così, Boccaccio fa capire al lettore che lei è arguta e trova soluzioni a «problemi» davanti a cui altri si sarebbero arresi. Si capisce anche che è una donna molto appassionata che si dà tanto da fare per poter avere Guiscardo come amante.

Tancredi va abitualmente da Ghismunda per stare un po’ con lei a ragionare. Che ragiona con lei potrebbe essere un indicatore del fatto che lui la ritiene una persona saggia, con cui si può discutere (altrimenti avrebbe potuto usare «parlare» invece di «ragionare»). Un giorno Tancredi va, «senza esser visto da nessuno» nella stanza della figlia mentre lei sta giocando con le serve in giardino, si siede accanto al letto dietro una tenda. Sembra che si nasconda.

Ghismunda va nella camera con Guiscardo ma né lei né l’amante si accorgono della presenza di Tancredi. Tancredi vede tutto e profondamente ferito vuole gridare, ma decide di tacere e rimanere nascosto, per poi fare ciò che sente di dover fare. Già qui si può immaginare che Tancredi ha piani crudeli in mente. Quando gli amanti sono andati, Tancredi esce della stanza in un modo particolare: esce dalla camera attraverso la finestra, non usa la porta, senza essere visto da nessuno, è dolente a morte, e torna in camera sua. Sembra che abbia qualcosa da nascondere: perché non usa la porta nella stanza di Ghismunda? Perché non vuole essere visto da nessuno? E perché è dolente a morte? Ghismunda è sua figlia, non sua moglie, e, inoltre, è già stata maritata una volta.

Molti teorici hanno scritto che Tancredi è innamorato di sua figlia. Geloso della figlia lo è

⁴⁸ Grubb Jensen sottolinea come Ghismunda ha fatto dell’amore la ragione per cui vivere. Quando non c’è più amore non c’è più ragione per cui vivere. Vittore Branca parla, nell’introduzione del *Decameron*, di “un amore senza confini” e una passione carnale: “[...] la tragedia di Ghismunda confina con le più spirituali tragedie di amore e di morte. Parla di una tragica passionalità” (Branca in Boccaccio 1985: XXVIII).

⁴⁹ «[...] uom di nazione assai umile ma per virtù e per costumi nobile, più che altro le piacque, e di lui tacitamente, spesso vedendolo, fieramente s’accese, ognora più lodando i modi suoi» (338).

certamente molto, e non vuole perderla per nessuna ragione. Forse perché non c'è più sua moglie e Ghismunda è l'unico membro della famiglia che gli rimane.⁵⁰

Tancredi riesce in un certo modo a controllare i suoi istinti, quando vede la figlia nell'atto amoroso con Guiscardo vorrebbe gridare, ma riesce a star zitto, per compiere poi una vendetta più crudele. Il giorno dopo fa rapire Guiscardo e, dopo aver visto Ghismunda, sebbene lei si difenda bene, ordina ai suoi servi di uccidere l'amante della figlia. È accecato dall'odio e dalla vergogna, non riesce a vedere dove questo odio lo sta portando finché non è troppo tardi e Ghismunda si è suicidata. Non si comporta come un custode maschile in contatto con la ragione è capace di tenere una certa distanza dai sentimenti.

Grazie all'altezza della sua anima, Ghismunda non piange quando viene a sapere la crudele verità, parla in modo calmo, ragionevole, e difende se stessa e le sue scelte in un lungo monologo. È molto eloquente, presenta i suoi argomenti con calma quasi assoluta. Ritiene che se ha sbagliato non è colpa sua, ma della forza dell'amore, e di Tancredi che l'ha custodita male, e, sapendo che era giovane e che già era stata sposata, avrebbe dovuto trovarle un marito nuovo. Riesce a usare la ragione per controllare i suoi sentimenti, mentre Tancredi non ci riesce: si mette a piangere, e abbassa la testa.⁵¹ Nella novella è Tancredi che si comporta nel modo in cui una donna normalmente viene rappresentata.

Ghismunda non dice di aver sbagliato: non è stata la sua fragilità femminile a portarla ad amar Guiscardo ma il fatto che il padre non l'ha rimaritata e le virtù del giovane. Ghismunda riconosce i suoi desideri ma non si scorda della sua «dignità di donna, che le impedisce di chiedere al padre di maritarla, né del riguardo ch'essa deve avere per suo padre[...]» e deve tenere nascosta la sua relazione, e per questo non si confida con nessuno e trova modo di portare Guiscardo da sé da sola (Givens 1968: 155-156). Ghismunda afferma anche che gli uomini e le donne sono fatti della stessa carne e hanno gli stessi bisogni (in gioventù). Lei con tutte le sue virtù ha cercato di resistere ma la forza dei desideri carnali è stata troppo forte.⁵²

Poi si concentra sulla (mancanza di) nobiltà di Guiscardo e invita il padre a considerare tutti i nobiluomini della sua corte: sicuramente avrebbe giudicato Guiscardo nobiluomo e i nobiluomini villani. Sottolinea i valori umani, non le ricchezze, non i titoli nobiliari, ma i valori interiori.⁵³

⁵⁰ «Per la donna nel Medioevo, la morte del suo marito, significava acquistare un'indipendenza socio-economica sconosciuta, perciò trovandosi in una situazione ossimorica difficile da mantenere» (Giusto, L. Eugenio 1996: 39. Mia traduzione).

⁵¹ «Lo sguardo di Ghismonda non si abbassa, a differenza di quello di Tancredi. La figlia esprime salute emotiva, il padre regredisce[...]» (Sanguineti 2007: 11).

⁵² «Sono adunque, sí come da te generata, di carne, e sí poco vivuta, che ancor son giovane, e per l'una cosa e per l'altra piena di concupiscibile disidero, al quale maravigliosissime forze hanno date l'aver già, per essere stata maritata, conosciuto qual piacer sia a cosí fatto disidero dar compimento. Alle quali forze non potendo io resistere, a seguir quello a che elle mi tiravano, sí come giovane e femina, mi disposi e innamorai mi. E certo in questo opposi ogni mia virtù di non volere né a te né a me di quello a che natural peccato mi tirava, in quanto per me si potesse operare, vergogna fare.» (343). Corsivi miei.

⁵³ «Ai tempi di Boccaccio, sono dunque in campo, nel conflitto sociale, tre classi: nobiltà feudale, borghesia e proletariato. Ghismonda mostra di esserne consapevole, quando, affronta il padre, definisce, in chiave antifeudale e antiborghese, il rapporto fra «gentilezza», «avere», e «povertà».

Tancredi conosce bene la figlia, la sua forza, ma non crede tuttavia che farà quello che dice, e continua con il suo piano crudele. Ricevuto il cuore, testimonia la vita del suo amante, onora il cuore, metonimia per l'amante morto,⁵⁴ e piange per dargli una sepoltura degna. Non ha pietà per il padre che ha sbagliato. Gli parla crudelmente e gli chiede di seppellirla insieme a Guiscardo in un luogo dove tutti possano vederli. Finito di piangere i doveri di Ghismunda sono compiuti e può morire anche lei. Nel suo libro Margareth Migiel sottolinea l'importanza delle donne nel testimoniare i morti, la loro vita e il loro valore presente anche nell'introduzione della raccolta (Migiel 2003: 21).

Era usanza, sí come ancora oggi veggiamo usare, che le donne parenti e vicine nella casa del morto si radunavano e quivi con quelle che piú gli appartenevano piagnevano; e d'altra parte dinanzi alla casa del morto co' suoi prossimi si ragunavano i suoi vicini e altri cittadini assai, e secondo la qualità del morto vi veniva il chericato; e egli sopra gli omeri de' suoi pari, con funeral pompa di cera e di canti, alla chiesa da lui prima eletta anzi la morte n'era portato(17).

Ha testimoniato la vita del suo amante, ora non rimane niente da fare per lei se non riunirsi a lui nell'aldilà. Versa il veleno sopra il cuore, lo beve, si sdraia sopra il letto con il cuore vicino a sé aspettando la morte.⁵⁵

Secondo Federico Sanguineti il piacere sessuale tra i nobili feudali è possibile solo nel caso dell'adulterio della donna, e, nel caso di «mescolanza» tra le classi sociali, è sempre la donna che viene da una classe più alta e l'uomo da quella più bassa.⁵⁶ Ghismunda viene dalla classe alta, Guiscardo da quella bassa. «[...]il piacere sessuale si può manifestare solo qualora gli amanti non appartengano alla stessa classe sociale e a condizione che il ruolo sociale della donna sia comunque superiore a quello dell'uomo» (Sanguineti 2007: 15). Questi rapporti si vedono nella prima, seconda, quarta, sesta, e decima novella della quarta giornata.⁵⁷ Quando l'uomo viene da una classe

Leggi, morale, religione sono per lei soltanto pregiudizi borghesi e feudali, dietro i quali non si nascondono che interessi patriarcali. Coerente con la sua scelta [...]nell'affermare la propria etica, non si ferma né al punto di vista della nobiltà feudale [...], né al punto di vista borghese [...], bensì esprimere il punto di vista proletario [...]]» (Sanguineti 2007: 13).

⁵⁴ «E così detto, non altramenti che se una fonte d'acqua nella testa avuta avesse, senza fare alcun femminil romore, sopra la coppa chinatasi piagnendo cominciò a versar tante lagrime, che mirabile cosa furono a riguardare, baciando infinite volte il morto cuore» (346).

“La qual poi che quanto le parve ebbe pianto, alzato il capo e rasciuttosì gli occhi, disse: «O molto amato cuore, ogni mio ufficio verso te è fornito; né piú altro mi resta a fare se non di venire con la mia anima a fare alla tua compagnia» (347).

⁵⁵ «Lontana dal cliché misogino della fragilità femminile, padrona di sé, sessualmente appagata, Ghismonda non ha spirito di rivalsa, non desidera vendetta, non teme la morte» (Sanguineti 2007: 10). Secondo Russo “C'è una alone di spiritualità eroica della morte di questa fanciulla: il motivo carnale è trasfigurato e come dimenticato. I sensi sono stati sublimati, anch'essi possono essere capaci di grandi sacrifici e rinunzie. Il corpo, maledetto finora come ricettacolo delle tentazioni di Satana, ora non solo è diventato dolcissimo albergo di tutti i piaceri del mondo, ma può diventare spiracolo anch'esso di eroismo. La preoccupazione dell'oltretomba svanisce dalla fantasia della suicida; c'è l'oltretomba, ma non più pauroso: è un luogo quello dove forse si può continuare ad amare» (Russo 1967: 158).

⁵⁶ «La lotta contro la sessuofobia patriarcale è condotta dal punto di vista del proletariato.[...]Fra i nobili signori feudali, *il piacere sessuale è possibile, ma solo in caso dell'adulterio della donna* (9ª nov.); non ci sono esempi di piacere sessuale fra i borghesi; solo fra i proletari il piacere sessuale è possibile senza ricorrere all'adulterio (7ª novella)» (Sanguineti, Federico 2007: 13. Corsivi miei).

⁵⁷ Eccezione è la novella IV 8 dove l'uomo deriva d'una classe sociale più alta, ma non hanno un vero rapporto, cioè, sono innamorati e poi nell'assenza dell'uomo la donna si sposa con un altro.

più alta della donna muoiono prima che abbiano una relazione sessuale (Sanguineti 2007).⁵⁸

Tancredi apparentemente va a parlare con Ghismunda non solo per farla vergognare, ma anche per sentire cosa dice lei della relazione, per sentire la sua opinione. È diviso tra l'amore che porta per la figlia e le regole sociali della sua classe. È disperato perché sembra voler perdonare la figlia, ma non ci riesce. Secondo Luigi Russo Tancredi è un «personaggio-schema», e la novella è una di quelle tipiche del Medioevo che trattavano il tema di amore morte in cui gli amanti giungevano a una morte comune.⁵⁹

Ghismunda è colei che difende i concetti d'amore e nobiltà.⁶⁰ È uno dei personaggi più elaborati e viene, secondo Kirsten Grubb Jensen, distrutta perché c'è troppa distanza tra i suoi ideali e il mondo in cui è costretta a vivere. Muore, ma i suoi ideali mantengono la stessa validità (Grubb Jensen, Kristen 1985: 83-85). Secondo Luigi Russo Ghismunda è la Francesca di Dante diventata «tutta tragica spiritualità». È una Francesca che non ha più timori religiosi.⁶¹

La novella è famosa perché presenta una donna molto attiva. È sempre Ghismunda che ha il controllo sulle parole, è lei che scrive una lettera a Guiscardo e con parole gli spiega come arrivare da lei (lui parla poco, non sa difendersi adeguatamente e muore). Anche Tancredi parla poco e ricorre invece ad azioni e lacrime. Le parole di Ghismunda non bastano, non salvano né Guiscardo né lei, ma forse questo cambierebbe se Ghismunda fosse un uomo?

Tancredi e Ghismunda comunicano in modi molto diversi: lei usa parole, lui azioni, è forse lì il fraintendimento che conduce alla conclusione tragica? La donna parla molto bene, ma il padre non è pronto per ascoltare le sue parole, prova solo ira, vergogna e delusione. La relazione tra padre e figlia è molto intensa. Si capisce che dietro l'amore di Tancredi verso la figlia c'è più che puro amore paterno. Si comporta più come un marito che è stato tradito che un padre la cui figlia si è trovata un amante. Questo suo amore eccessivo lo spinge a fare delle cose che non avrebbe dovuto fare.

⁵⁸ «Implicitamente, se ne deduce che che un'eventuale posizione di inferiorità o di sottomissione della donna esclude il raggiungimento di un autentico piacere, perché in questo caso il rapporto sessuale è vissuto da entrambi come sfogo, non come soddisfacimento orgasmico» (Sanguineti 2007: 15).

⁵⁹ «Tancredi è invece un Personaggio-schema, presentato prima come signore assai umano e benigno ingegno, e poi tutto flebilità d'accenti quando scopre la tresca amorosa della figliuola, e, infine ferocissimo uomo, quando brutta con freddezza le sue mani senili nell'amoroso sangue dei due amanti. La figura di Tancredi non ha nulla di iroso, violento, e magnanimo, nel corruccio con la figliuola: però il delitto giunge ingiustificato, e la stessa ferocia nella fine dei due amanti si sente che è contenuto decorativo, ma non fantasia e sentimento del narratore» (Russo 1967: 156-157).

⁶⁰ «Come tutte le donne amorose del Boccaccio, anche questa Ghismunda ha un'apertezza, una fermezza, una risolutezza di sentire, che solo a chi guardi superficialmente potrebbe parere impudicizia. Quell'impudicizia, nel mondo boccaccesco, è una forma di eroismo; e Ghismunda è una eroina dell'amore, dell'amore *nuovo*, non più mistico o demoniaco come poteva essere quello di Dante [...]. L'amore è una forza della natura, alla quale è vano resistere; l'amore dei sensi ha la sua sublimità chiara e aperta, che soltanto i pregiudizi di una educazione confessionale vecchio stile possono presentare come un peccato [...]. La divinità della carne vuole celebrare i suoi misteri, senza paure e senza angoscia, con occhi asciutti e con eroica fermezza» (Russo 1967: 158).

⁶¹ «La novella potrebbe dirsi uno di quei racconti, molti frequenti nel Medioevo nei romanzi cavallereschi, dell'*amore e morte* [...], dell'amore che conduce gli amanti ad una stessa e unita morte. [...] tale motivo nel Boccaccio non ha nessun alone fantastico, ne è dominato da alcun misticismo o romanticismo della passioni. [...] Il Boccaccio non è mai scrittore tragico, non lo è nella descrizione della peste, non lo è qui e in altre novelle, in cui le vicende sono tra macabre e tragiche. La sua nota più vera in questa novella di Ghismunda, e nell'altra di Lisabetta, e nella terza del cuore mangiato è quella di un voluttuoso e cavalleresco eroismo dell'amore, che è continuazione di motivi vari delle opere giovanili» Russo 1967: 157.

La retorica è un'azione verbale o fisica legata alla comunicazione concreta. Il compito della retorica è quello di sottolineare i punti convincenti in un caso (Nergård 1999:13-15). Si potrebbe quindi dire che anche Tancredi usa la retorica, tramite le sue azioni: una retorica crudele, senza pietà. Secondo Quintiliano la retorica non deve solo insegnare all'oratore a parlare bene, ma anche a promuovere qualcosa che è eticamente giusto (Nergård 1999: 36). Direi che quando Ghismunda parla, non difende solo le sue azioni, ma ritiene che non c'è differenza tra ricco e povero, uomo e donna, che siamo tutti fatti dallo stesso creatore, della stessa carne, e abbiamo tutti lo stesso valore. C'è un'etica alla base del suo discorso, mentre alla base del "discorso" di Tancredi sembra solo esserci obbedienza alle regole, alle norme, all'ira e alla vergogna.

9. Frate Alberto/ Angelo Gabriele (IV. 2)

9.1 Breve introduzione.

A Imola ci fu un uomo che visse una vita biasimevole e che era nota a tutti i suoi concittadini. Si fece poi monaco col nome di frate Alberto da Imola e andò a Venezia.⁶² D'allora finse di vivere una vita «da santo» ma i suoi vizi rimasero. Andò da lui una donna bella e vana, chiamata Lisetta da ca' Quirino per confessarsi e il frate se ne innamorò, capendo che sarebbe stato facile ingannarla. Lui la inganna facendole credere che l'angelo Gabriele vuole passare una notte con lei nella guisa di frate Alberto e lei accetta felicemente. Il frate si traveste e va da lei molte volte. Un giorno, parlando di bellezza, Lisetta si vanta del suo amante dal cielo, la voce corre e i suoi cognati cercano di prendere questo angelo. Lui scappa nel Canal Grande, cerca rifugio da un buonouomo.⁶³ Ma il giorno dopo, quando costui viene a sapere chi è il disgraziato a casa sua, lo inganna dicendogli di vestirsi di miele e penne, maschera e catena al collo. Lo porta in piazza dove tutta la popolazione di Venezia è presente e urla contro di lui lanciando oggetti. Dopo qualche tempo viene salvato da alcuni suoi compagni e poi incarcerato. Frate Alberto muore dopo una vita di miseria in prigione.

9.2 Analisi.

Filostrato comanda Pampinea a *ragionare*. Pampinea è simbolo di prudenza, di giudizio, e forse racconta questa storia per far vedere ciò che succede se non si è critici verso ciò che si sente, si vede e legge. È una persona saggia, intelligente, e con questa novella riesce a seguire i vincoli imposti da Filostrato, raccontando una storia divertente, più per compassione verso le sue compagne rattristate dalla storia di Ghismunda che per Filostrato e le sue parole.

Pampinea apre con un proverbio popolare, che dice: «Chi è reo e buono tenuto, può fare il male e non è creduto» (149). Cioè: chi è considerato buono e bravo può fare il male e nessuno crederà che sia stato lui/lei a compierlo. Si specifica che questo è un proverbio che «usano i volgari»: è quindi chiaro che i membri della brigata si distanziano dal popolo, dalle classi sociali più bassi. Racconta d'un «amore» che non è finito bene, ma che non era mai stato un vero amore. Sembra che racconti

⁶² Francesca A. Pennesi dice che chiunque legge questa novella si accorgerà della descrizione poco lusinghiera e diffamatoria di Venezia descritta come la città che contiene tutte le cose brutte o malvagie (Pennesi 2005-2006).

⁶³ Il salvatore di frate Alberto (il buonouomo) è un personaggio interessante anche perché sembra più complesso degli altri. Pietoso, gentile, ma giusto e onesto. Vuole ingannare frate Alberto (chiede soldi per non portarlo dai cognati di madonna Lisetta, e poi lo fa comunque, dopo averlo cosparso di miele e di penne con una catena al collo), ma solo quando sa che l'uomo nudo recatosi a casa sua è un truffatore, un uomo disonesto.

questa storia non tanto per biasimare le donne quanto far vedere la furbizia di certi religiosi.⁶⁴

Nel Medioevo erano spesso i preti che predicavano che le donne dovevano astenersi dal sesso, per poi, secondo Pampinea, fare quello che loro stessi sconsigliavano. Ma la novella fa anche vedere cosa può succedere a chi pensa troppo da sé, fa vedere quanto *verba volant*, e la fedeltà delle mogli di mariti che sono in viaggio di lavoro sia inaffidabile. Suggerisce anche di non credere a tutto ciò che la gente dice e invita ad assumere un atteggiamento critico.

Il protagonista è un uomo con molte identità: Berto della Massa/ Frate Alberto/ Angelo Gabriele/ uomo selvatico. Viene descritto come un monaco molto furbo e falso, un uomo che non riesce ad abbandonare i vizi della sua vita precedente e non accetta neanche di pagare le conseguenze di propri malfatti, è «l'esempio perfetto di malvagità» (George Clubb 1960: 193). Secondo Francesca A. Pennisi viene punito non perché fa l'amore con la Lisetta ma perché adopera l'allegoria in modo scorretto per poter fare l'amore con una bella donna.⁶⁵ È l'ingannatore, quello che imbrogliava tutti facendo credere che sia quasi un santo. Quando esagera troppo e fa finta di essere un angelo, la fortuna cambia di colpo e allora è lui a essere ingannato.⁶⁶ Trasgredisce, ma, come scrive Millicent Marcus, la sua trasgressione non è solo sessuale. Non solo fa sesso con una donna sposata, ma fa finta di essere un essere soprannaturale. Viene paragonato ad un lupo: “[...] di lupo era divenuto pastore e era la sua fama di santità in quelle parti troppo maggiori che non fu di san Francesco a Ascesi” (351). Come Neifile chiama gli uomini della brigata nella conclusione della terza giornata. Mettere il lupo a guardare le pecore (o le galline) non è una mossa saggia, anzi, è una mossa che potrebbe avere delle conseguenze catastrofiche.

Le caratteristiche di Madonna Lisetta sono la bellezza,⁶⁷ la vanità, la stupidità⁶⁸ e l'arroganza. La storia tra l'«angelo» e lei viene scoperta perché lei non riesce a stare zitta e si vanta della sua bellezza, per mostrare che lei è più bella di tutte, racconta del suo amante che viene dall'alto. Con questa novella penso che Boccaccio biasimi le donne che sono troppo vanitose. Lei

⁶⁴ Sulla fonte della novella Luigi Surdich informa che «Boccaccio tiene presente i *lais* di Marie di Francia» (Surdich 2008:104). Biasima ciò che fanno i preti in segreto, la loro ipocrisia: “[...] li quali co' panni lunghi e co' visi artificialmente pallidi e con le voci umili e mansuete nel dimandar l'altrui, e altissime e rubeste in modere degli altri li loro medesimi [...]vizi” (350).

⁶⁵ «Masquerading himself as the Angel Gabriel, he has literalized the angel's role as the Annunciator of the ultimate scriptural allegory, that of divine love taking on human flesh. His impersonation of the Angel Gabriel, however, is highly significant not only for the role of Annunciator that the angel plays, but also for the important role that the Annunciating angel plays in the relation to the Venetian myth» (La leggenda dice che San Marco in viaggio si fermava sulla isola Rialto e in un sogno è venuto un angelo che ha detto che lì sarà costruita una città meravigliosa) (Pennisi, 2004 : 4-5).

⁶⁶ «La caduta spirituale del protagonista è ora pareggiata dalle due altre cadute, una fisica, come salta dalla finestra del camera di letto nel canale, e una drammatica come la sua fortuna si peggiora» (Marcus 1979: 17).

⁶⁷ Georges Clubb ritiene che Boccaccio fa di lei il mezzo di parodia, e che è l'opposto della donna stilnovistica: è scortese, stupida, litigiosa, e vana invece di gentile, educata dolce, e umile (1960: 193).

⁶⁸ Lisetta viene ripetutamente descritta come stupida («Bamba» (cioè scema, vana), «sciocca», (p.351) «sentita dello scemo»: cioè scema (352) «mestola» (scimunita) (353); «Donna succa al vento, la quale era anzi che no un poco dolce di sale». Allude alla vanità e a sventatezza. (353); «Madonna baderla» cioè sciocca, balorda (353); «donna pocofila» cioè sciocca, perdigiorno, che fila poco (354); «poco sale avea in zucca» (356), sia direttamente che nella frase che lei dice, e sia perché crede nelle cose più incredibili: quando dice al frate che Gabriele è benvenuto, aggiunge che Gabriele deve promettere di non lasciarla per la Madonna, che ha capito che le vuole tanto bene perché ogni posto in cui lo vede sta inginocchiato di fronte ad un suo immagine. Sembra che non capisca che le immagini dell'angelo e della madonna sono solo finzione e non la verità.

viene ingannata perché frate Alberto, prima di proporre una notte amorosa con l'angelo, loda la bellezza della donna e la rende quasi cieca: lei ha così tanta voglia di sentirsi lodata che lo prega di continuare. È interessante notare che verso la fine della novella veniamo a sapere che i familiari del marito di Lisetta la sgridano, ma poi non si sa più nulla di lei. Veniamo a sapere che Frate Alberto viene imprigionato e muore, ma di Lisetta si può solo immaginare cosa le sia successo.

Nel Medioevo si davano i consigli su quanto bella una moglie dovesse essere. Come visto, L'Hermitte-Leclercq ci informa che la moglie non doveva essere troppo bella perché ciò creava solo problemi, e non troppo brutta perché ciò era insopportabile.

Millicent Marcus ritiene che, in Lisetta, frate Alberto abbia trovato un complice perfetto, perché è così semplice che scambia facilmente lettere per spirito, l'amore divino per la sua controparte terrena.⁶⁹

Non ha rimorsi per quello che sta facendo, sembra che non capisca, o che pensi di essere così bella che per forza può essere infedele. Forse è per questo che non viene punita tanto: è così stupida che non capisce cosa fa, non è stata lei a essere furba e cercare di andare oltre i limiti matrimoniali, ma il frate che l'ha ingannata.

Madonna Lisetta è esattamente il tipo di lettore che interpreta male e che capisce tutti i discorsi umani dall'aspetto esteriore (*at face value*) (Marcus 1979: 14) e non ascolta le parole degli altri criticamente ma crede a tutto ciò che dicono.

Lisetta viene descritta come «donna, che piccola levatura avesse» (356) cioè che poco capisce e poco conosce.⁷⁰ Louise George Clubb scrive che un altro elemento negativo di Elisabetta è il suo tradimento della segretezza. Cedendo al primo attacco alla sua vanità, racconta tutta la storia del suo amante. Il risultato è disastroso per il frate (George Clubb 1960: 194). Quando la comare dice a Lisetta che pensava che gli angeli non facessero quelle cose, Lisetta insiste e dice che la comare sbaglia e spiega che anche lassù, in paradiso fanno sesso e che per Gabriele Lisetta è la più bella del mondo e del paradiso. La prossima volta che si sente di Lisetta è quando il frate va da lei e i cognati di lei bussano alla porta, lui fugge e la lascia lì da sola. I suoi cognati la sgridano: «[...]quasi scornati grandissima villania dissero alla donna, e lei ultimamente sconsolata lasciarono stare» (357).

Nel Medioevo era sconsigliato alle donne uscire di casa, perché così rischiavano di essere viste e di suscitare desiderio negli uomini. Anche affacciarsi alla finestra o alla porta era, in un modo controllato, uscire di casa e doveva essere evitato.⁷¹ Lisetta invece esce fuori di casa, va a

⁶⁹ «[...] Quando lei lo informa, nel confessionale, che la sua bellezza è degna di Paradiso, è palese per il prete che la donna interpreta la sua parlata figurativa abbastanza letteralmente [...]. È evidente però, che per madonna Lisetta non si tratta d'un inganno, ma della verità letterale. Siccome la sua bellezza è celeste, perché dovrebbero essere immuni ai suoi incanti gli angeli?» (Marcus 1979: 14).

⁷⁰ Spiegando alla comare chi è suo amante dice che Gabriele trova Lisetta la più bella donna «nel mondo o in Maremma» (356).

⁷¹ (Casagrande 2005: 104-106). «Dietro questa voglia di uscire di casa, c'è qualcosa che spaventa i predicanti: una curiosità mai saziata,

parlare con la sua comare, a scambiare pettegolezzi e si vanta della sua bellezza fino al punto che diventa una pena ascoltarla.

Lisetta crede tutto ciò che dice il frate, ma forse non è strano visto che egli aveva la fiducia di tutti nel suo parrocchia e probabilmente ciò ha reso tutto molto più facile per il frate.

C'è un'incongruenza nelle aspettative di Lisetta che non vede l'ora in cui l'angelo viene da lei, e quelle di frate Alberto che si prepara a «cavalcare». ⁷² La donna viene ancora una volta paragonata ad un animale domestico (gallina, pecora, cavalla...). ⁷³

I cognati sembrano essere i guardiani, i maggiori, di Lisetta: vogliono prendere l'«angelo», per vedere se sa volare, sgridano madonna Lisetta, ma poi la lasciano stare in pace. Forse pensano che non capirà cosa ha fatto di sbagliato o che la vergogna e l'umiliazione che deve subire basti come punizione? ⁷⁴ I cognati sembrano più preoccupati di prendere l'angelo che di far sapere a Lisabetta come stanno le cose e che qualcuno la sta ingannando. Forse perché il danno è già stato fatto: tutto il paese conosce la storia dell'angelo che viene a “consolarla”. Pampinea non racconta della punizione di Lisetta, perché il nocciolo della novella, è ciò che lei pronuncia esplicitamente all'inizio della novella: le persone buone possono fare del male e la gente non crederà mai che sono state loro a compierlo. Tuttavia la novella mostra anche quello che succede quando si lascia una donna senza custode.

Il marito di Lisetta è assente. Si può dire che non fa il suo dovere. Doveva insegnare alla moglie economia, dargli istruzione morali e religiose, ma soprattutto correggerla: «la correzione della moglie è segno di vero amore e come tale dev'essere accettata di buon grado e senza indignazione» (Vecchio 2005: 144-145).

Quando il marito non c'è, chi può guidare la moglie? Forse i cognati di lei dovevano intervenire, ma non lo hanno fatto prima che fosse troppo tardi. Secondo queste regole forse non è tanto la colpa di Lisetta che le cose siano andate in tal modo: la donna non è intelligente, sbaglia spesso, ha bisogno del marito per poter fare le cose giuste. Quando il marito non c'è ci deve essere un altro maschio in famiglia a custodirla, ma non c'è. Lisetta è «sola», è bella e incontra un uomo che ha la fiducia più o meno di tutta la città, ma che non è altro che un truffatore. Forse Lisetta non

un'irrequietezza, un'instabilità che spinge le donne a cercare sempre qualcosa di nuovo, a conoscere cose strane, a cambiare spesso opinione, a desiderare ciò che non posseggono. [...] L'unico elemento di rassicurante stabilità di questa vorticoso e disordinata instabilità femminile sta nella sua paradossale permanenza: niente appare più immobile e più costante della continua irrequietezza e incostanza delle donne. [...] Definite come uomini mancati e imperfetti, dotate di una forma adeguata alla debolezza e all'imperfezione della loro trasbordante materia, prive di una razionalità capace di governare pienamente le passioni, le donne dei commenti aristotelici sono fragili, plasmabili, irrazionali e passionali» (Casagrande 2005: 107-108).

⁷² «Pensando che cavaliere, non agnolo, esser gli conenia la notte, acciò che di leggiere non fosse da caval gitatto[...]» (354).

⁷³ Sanguineti scrive: «Attraverso l'incontro di frate Alberto con la madonna Lisetta, Boccaccio mostra come un naturale bisogno genitale si celi dietro la pulsione mistica. Il misticismo non è che desiderio inconscio dell'orgasmo, unicamente realizzabile nel rapporto sessuale[...]». [...]L'orgasmo è «gloria di vita eterna», un sollevarsi dell'anima, nelle parole di frate Alberto [...]» (Sanguineti 2007: 19).

⁷⁴ «I cognati della donna entrati nella camera trovarono che l'agnolo Gabriello, quivi avendo lasciate l'ali, se n'era volato: di che quasi scornati grandissima villania dissero alla donna, e lei ultimamente sconsolata lasciarono stare e a casa loro tornarsi con gli arnesi dello agnolo» (357).

viene punita molto perché lo sbaglio non è imputabile a lei sola.

Le compagne di Madonna Lisetta sono pettegole e non molto gentili (sembrano godere del fatto che Lisetta sia ingannata). Si divertono alle sue spalle,⁷⁵ nessuna di loro va da Lisetta ad avvertirla, a spiegarle cosa sta succedendole. Preferiscono lasciare che sia ingannata e ridere di lei.

Francesca A. Pennisi racconta che nel Medioevo era normale ricorrere ad allegorie, ma che si scambiavano talvolta le allegorie per realtà. Aggiunge che, nella raccolta di Boccaccio, il confondere realtà e allegoria è una tematica che si ripete. Nella Conclusione dell'Autore Boccaccio raccomanda di imparare a distinguere il linguaggio della metafora e di usarlo nel modo giusto (Pennisi 2004: 6). Quindi ecco perché Lisetta scambia frate Alberto (realtà) per l'angelo (allegoria). Anche Millicent Marcus focalizza sull'allegoria in questa novella e scrive che Boccaccio la usa per difendere la poesia.⁷⁶

Secondo Luigi Surdich la novella si sottrae alla tematica della giornata per tre ragioni: il destino di Lisetta non viene completato mentre i destini dei personaggi delle altre novelle si sono compiuti; Alberto muore in prigione e non ucciso; e perché attraverso le storie del frate non si sente "la fine infelice di un amore, come esige il tema della giornata, ma si dimostra [...]" l'ipocrisia dei religiosi (Surdich 2008: 68-69). Informa poi che questa novella ha un effetto di contrasto con la novella precedente, che la novella IV 2 ha come scopo di far ridere i giovani come quella prima aveva come scopo di suscitare pietà e lacrime.

Francesca Pennisi riflette sul significato dell'ambientazione geografica della novella, scrive che si può dire che tutta la novella è una satira intenzionale della grande maggioranza dei tratti che i Veneziani dicevano di avere e che tutti i personaggi della novella, in un modo o un altro, rappresentano Venezia e le sue qualità mitiche. Il tema della novella potrebbe essere la falsità dei veneziani.⁷⁷ Venezia è il posto perfetto per i giochi di Frate Alberto, la gente è ingenua, lo tratta quasi come un santo, ed è pronta a consegnargli i loro propri risparmi affinché se ne prenda cura (Pennisi 2004 : 3).⁷⁸ Questo, ritiene Pennesi, vale ancora di più per i protagonisti, frate Alberto e Lisetta che si lasciano ingannare dai miti che hanno creato di se stessi, lui la sua santità, lei la sua bellezza (Pennisi 2004: 6-7).

⁷⁵ «La comare ebbe allora voglia di ridere ma pur si tenne per farla più avanti parlare [...]. La comare, partita da madonna Lisetta, le parve mille anni che ella fosse in parte ove ella potesse queste cose ridere; e ragunatasi a una festa con una brigata di donne, loro ordinatamente raccontò la novella. Queste donne il dissero a' mariti e a altre donne, e quelle a quell'altre, e così in due di ne fu tutta ripiena Vinigia» (356-357).

⁷⁶ «Il livello allegorico contiene tutto ciò che ? e qualcos'altro che letterale[...]» (Marcus, Millicent 1979:4. Mia traduzione.)

⁷⁷ Francesca Pennesi informa che il mito di Venezia esisteva da tanto tempo (già ai tempi di Petrarca), che è difficile separarlo dalla Venezia reale, e che probabilmente i Veneziani e tutti quelli che hanno scritto sulla Venezia hanno contribuito a creare o rinforzare questo mito. Si tratta di un'immagine di Venezia come di un luogo dove si trova tranquillità, repubblica, libertà, religiosità. Questo mito era un fenomeno politico, letterario e artistico (Pennisi 2004: 2). Il mito non abbraccia solo la descrizione della Venezia bella e grandiosa, ma anche della Venezia malvagia. Scrive che la tematica del tradimento veneziano è centrale nel racconto di Boccaccio, la falsità è l'elemento più accentuato dell'intera novella.

⁷⁸ Ritiene che la novella mostri Boccaccio al meglio: c'è un imbroglione, una vittima, la truffa, e i cambiamenti imprevedibili della fortuna. Comunque alla fine la tragedia di sbagliare il segno per realtà e viceversa è in relazione con il progetto letterario stesso del *Decameron*. Dedicato a oziose giovane donne le quale castità dev'essere protetta a tutti i costi, il testo di Boccaccio, con il sottotitolo di principe Galeotto, sarebbe una formidabile minaccia della loro virtù se fosse letto letteralmente (Pennisi 2004: 7).

Louise George Clubb pensa che secondo Boccaccio l'amore che nega la carnalità oltrepassa i limiti della natura. Scrive che i due protagonisti fanno l'opposto degli stilnovisti e che Boccaccio voleva colpire il concetto di donna angelicata e di amore deumanizzato (George Clubb 1960: 192).⁷⁹

⁷⁹ Tra di loro, Frate Alberto e Lisabetta mettono tutte le parti della macchina stilnovista in retromarcia: la visione di comandamenti celestiali, i regoli di comportamento, gli effetti sovranaturali dell'amato, la natura celestiale e la destinazione dell'amato. Il bersaglio primario degli attacchi sparsi di Boccaccio è la dottrina della donna angelicata e il suo corollario di amore deumanizzato [...] Qualsiasi cosa Frate Alberto sia è per primo un uomo angelicato (George Clubb 1960: 192).

10. Elisabetta e il basilico (IV, 5).

10.1 Breve introduzione.

Fu imposta a Filomena di narrare la quinta novella della quarta giornata.⁸⁰

La novella racconta la storia di tre fratelli mercanti a Messina che sono diventati ricchi dopo la morte del loro padre. I fratelli hanno una sorella chiamata Elisabetta,⁸¹ giovane e bella, alla quale non hanno trovato un marito. Elisabetta si innamora di Lorenzo, un ragazzo che lavora nel negozio dei fratelli, lui s'innamora di lei e iniziano a frequentarsi. Si incontrano più volte, ma una notte Elisabetta è vista dal fratello maggiore mentre sta andando da Lorenzo. I due amanti sono quindi scoperti e i fratelli uccidono Lorenzo, lo seppelliscono e spargono la voce che è in viaggio per affari. Elisabetta chiede spesso di Lorenzo senza avere risposte, ma una notte Lorenzo viene da lei in sogno indicandole dove è stato seppellito. Lei si reca dove il fantasma aveva indicato, comincia a scavare e trova il corpo dell'amato. Stacca la testa di Lorenzo, la porta a casa e la mette in un vaso di basilico. Rimane ogni giorno vicino alla pianta a piangere. I fratelli sono avvertiti dai vicini che lei non fa altro che piangere vicino al vaso allora le rubano la pianta. Quando scoprono la testa del morto, fuggono fuori città, mentre Elisabetta muore non molto tempo dopo.

10.2 Analisi.

Elisabetta è: «giovane assai bella e costumata». Non si ribella contro i fratelli, come avrebbe fatto Ghismunda, fa tutto di nascosto, poi muore di dolore. Il personaggio di Elisabetta riempie tutta la scena, scrive Luigi Russo: «Lisabetta non è più una donna terrena, è solo una mitologica ninfa innamorata, battuta, dolente» (Russo 1967: 165). Si potrebbe dire che invece di essere vittima d'amore, è vittima del suo tempo, un tempo in cui la donna non poteva decidere il suo destino ma invece doveva obbedire ai familiari maschi.

Se andiamo a vedere la descrizione dell'amante, scopriamo che Lorenzo era intelligente, fidato, di buoncostume e fedele, quindi molto simile a Elisabetta.⁸² Quando si accorse di piacere a Elisabetta tralasciò le altre infatuazioni e «incominciò a porre l'animo a lei» (375). Ma, oltre ad

⁸⁰ Filomena comincia dicendo che i protagonisti nella sua novella non appartengono a una classe altissima come nella novella precedente, ma il tema sarà egualmente commovente.

⁸¹ Prima nella novella la ragazza è chiamata Elisabetta per poi essere chiamata Lisabetta.. Scelgo in questa tesi di chiamarla sempre Elisabetta.

⁸² «assai bello della persona e leggiadro molto» (374).

essere l'amante di lei, non svolge un ruolo molto importante, la sua importanza sembra stare nella sua assenza. Lorenzo non parla mentre è vivo, ma da morto, nel sogno sembra ad Elisabetta che le parli. I richiami di Elisabetta sono così forti che lui li sente nell'aldilà, dove poi, morta lei, probabilmente saranno riuniti.

I fratelli di Elisabetta sono ricchi commercianti, ma non per merito loro. Sembrano cinici, crudeli, privi di compassione e poco attenti (non si accorgono della tristezza della sorella prima che i vicini di casa li avvertano). L'atto di uccidere Lorenzo è un atto molto deliberato. Non è un atto di passione compiuto nel momento in cui s'accorgono che la giovane ha un'amante, ma discutono e pianificano come togliere la vita al loro compagno di lavoro. Quando si erano già decisi di uccidere Lorenzo si comportano con lui normalmente, lo portano in un posto molto solitario, lo uccidono e lo sotterrano. Lui non ha nessun modo di difendersi. Sono molto lontani dagli ideali cavallereschi. Il fatto che lavorano con lui da molto tempo e per questo probabilmente lo conoscono molto bene, non conta per loro e non cercano neanche di consolare Elisabetta, ma rubano l'unica cosa cara rimasta a lei.

A differenza di Ghismunda, Elisabetta si ribella in modo silenzioso, dato che i fratelli non le trovarono un marito, lei si innamora del giovane Lorenzo. Quando Lorenzo sparisce. Non sembra fare altro che aspettarlo. Si vede che non abbia il coraggio di affrontare i fratelli, è intelligente: il giorno dopo che il fantasma di Lorenzo le è comparso in sogno, indicandole dove è stato sotterrato, Elisabetta va in cerca del corpo del suo amante dopo aver avuto dai fratelli il permesso di uscire.

Il fatto che sia Filomena a raccontare la novella può spiegare la descrizione di Elisabetta. Nell'introduzione delle cento novelle, quando le sette donne s'incontrano nella chiesa di Santa Maria Novella e Pampinea propone di fuggire fuori Firenze, Filomena obietta dicendo che le donne senza la guida degli uomini concludono poco.

Filomena descrive gli uomini come guide nella vita e quindi Elisabetta, senza la guida dei fratelli, non sembra sapere come comportarsi. Non ci sembra essere un pensiero ben meditato dietro le azioni della giovane, anzi, sembra fare le cose seguendo i suoi sentimenti.

Elisabetta potrebbe forse essere descritta come paurosa, ma allo stesso tempo si può dire che è abbastanza coraggiosa. Trovato il corpo di Lorenzo e presa la testa, torna a casa. A questo punto Elisabetta ha imparato e fa attenzione a non essere vista, non vuole che la sua relazione con Lorenzo (ora morto) sia fermata ancora una volta.⁸³ È molto addolorata ma capisce che non è né il luogo né il tempo di piangere: è lucida nella sua sofferenza e sa controllare le proprie emozioni, fino ad un certo punto. Sceglie di creare una nuova tomba, più degna e presso cui può stare ogni

⁸³ «[...]meglio che poté gli spiccò dallo 'mbusto la testa, e quella in uno asciugatoio involupata e la terra sopra *l'altro corpo gittata, messala in grembo alla fante, senza essere stata da alcun veduta, quindi si dipartì e tornossene a casa sua*» (376-377. Corsivi miei).

giorno senza essere disturbata. Quindi in questo caso non concorda molto con la descrizione delle donne che Filomena ha fatto nell'introduzione della raccolta di novelle. Si potrebbe spiegare il fatto che Elisabetta è sia debole e codarda, che forte e coraggiosa, con quello che Timothy Kircher Brill ha scritto: che Boccaccio ha scoperto che gli individui mutano pur rimanendo gli stessi nel tempo.

La descrizione dell'atteggiamento di Elisabetta nei confronti della testa è impressionante e macabra, perché tornata a casa si rinchiude nella sua stanza con la testa dell'amato e piange finché le sue lacrime non la lavano e poi la bacia. Desidera seppellire Lorenzo in modo degno e onorare la vita del suo amante, come le donne erano obbligate a fare. Si vede che si prende molto cura della tomba di Lorenzo: al basilico non dà altra acqua che quella di rose, d'arancio, o delle sue lacrime, e sta sempre vicino a tenergli compagnia.

Leggendo questa novella è interessante tenere presente come l'introduzione del *Decameron* confermi che è compito delle donne testimoniare la vita e la posizione sociale dei morti in una gerarchia sociale che rispetta le distinzioni di genere e di classe. Se scegliesse di non testimoniare quest'ordine sociale, dovrebbe subirne le conseguenze.⁸⁴ Marcus fa notare come l'oggetto della contemplazione e dell'intensa adorazione di Elisabetta, la testa staccata dell'amante fa naturalmente parte dell'usanza medievale di smembrare il corpo di un santo per trarne delle reliquie (Marcus 1989: 391). Mentre la pianta diventa sempre più bella, il viso della ragazza si deteriora molto, Elisabetta comincia ad assomigliare alla testa che era nel vaso di basilico, sta cedendo alla morte, senza l'amato non si sforza più di vivere. Secondo Marcus nel viso sfigurato di Elisabetta possiamo leggere il percorso della decomposizione del suo amante, come anche più avanti nel racconto lei è stata presentata come la controparte speculare di Lorenzo. Rinnovando la relazione speculare che lei e Lorenzo avevano in vita, Elisabetta cerca di eliminare la separazione causata dalla morte. Ma può farlo solo tramite un atto macabro da parte sua, violando l'integrità del corpo (Marcus 1989: 393). Per diventare l'immagine speculare di Lorenzo, deve morire anche lei. Si può dire che il «perdere la testa», sia materialmente quando i fratelli la portano via, sia nel senso di perdere la ragione da parte della donna, rappresenta la controparte speculare dello smembramento dell'amante.

Va notato che non viene riferito un discorso diretto dalla sua bocca in tutta la novella, nemmeno da Lorenzo (quando è vivo). Gli unici a parlare sono i fratelli di Elisabetta e solo una

⁸⁴ Chi potrebbe testimoniare le donne? Non i servitori maschi (il loro sguardo sarebbe erotico), non le serve (il loro sguardo non è autorizzato) e siccome non può testimoniare se stessa deve dare la responsabilità a qualcun altro, all'Autore del *Decameron*. Così sarà «scritta» (*written about*) e rischia subire lo sguardo erotico. La scelta che ha è o testimoniare al patriarca o non testimoniare affatto (Migiel 2003: 22). Nella sua interpretazione della peste Migiel si differenzia da Aldo S. Bernardo, il quale legge la descrizione della peste come uno sfondo, come un fattore ironico contrapposto ai dieci fiorentini virtuosi. Migiel ritiene, al contrario che la descrizione della peste e i suoi effetti morali hanno come compito di identificare i conflitti nelle relazioni tra i sessi che saranno elaborati più tardi nel *Decameron* e non necessariamente a vantaggio delle donne.

domanda viene riferita direttamente. Non a caso è la minaccia a venir riferita esplicitamente.⁸⁵

L'unico valore che Elisabetta ha, vale a dire la verginità e la purezza che l'accompagna, è sciupato dal fatto che si è trovata un amante. Chi ha sciupato un bene deve pagarne il prezzo. Quando si tratta di qualcosa di così inestimabile quanto l'innocenza e la verginità di una ragazza, deve pagare con la sua vita. Il messaggio della novella sembra essere questo, cioè che i sentimenti veri e in particolare l'amore vero muoiono in una società che è controllata unicamente da interessi commerciali e materiali. Sia Branca sia Grubb Jensen pensano che la novella di Lisabetta da Messina sia un'accusa contro il ragionamento freddo e «antisentimentale» della classe mercantile, che ignora l'irrazionale e il sentimento (Grubb Jensen 1985: 58-61).

Elisabetta si sfigura come il corpo di Lorenzo si sarebbe dovuto sfigurare (ma la testa di lui, trovata dai fratelli di Elisabetta, non è decomposta). Forse la testa del morto non si è decomposta perché Elisabetta si scompone al posto suo. Forse le lacrime di Elisabetta svuotano lei della vita, ma mantengono «vivo» o almeno evitano la decomposizione di Lorenzo. Forse Russo ci ha spiegato il perché quando ha scritto che il macabro non sembra macabro in questa novella infatti essa sembra una fiaba, una favola e nelle fiabe le regole terrene non valgono. Elisabetta va comunque contro ciò che ha detto Pampinea: la donna che non parla fa l'opposto di ciò che vuole la natura, chi va contro natura viene punito. Se avesse parlato, se si fosse difesa o se fosse andata dai fratelli a dire che le sarebbe piaciuto conoscere Lorenzo, forse le cose si sarebbero risolte in modo diverso. Secondo me Elisabetta viene descritta come una donna debole, senza spina dorsale, che non osa ribellarsi, ma invece muore lentamente, quasi una morte da martirio (Lamont, Meg).

È ambigua la figura di Elisabetta. Sembra quasi che rappresenti l'ideale medievale della donna: silenziosa, non si ribella, ma quando si innamora di Lorenzo e più tardi, quando scopre che è stato ucciso, perde il contatto con la ragione.

⁸⁵ «Che vuol dir questo? che hai tu a far di Lorenzo, ché tu ne domandi così spesso? Se tu ne domanderai più, noi ti faremo quella risposta che ti si conviene» (376).

11. La novella di Rossiglione (IV, 9).

11.1 Breve introduzione.

È Filostrato a raccontare la storia di due nobili cavalieri in Provenza chiamati Rossiglione e Guardastagno. Rossiglione ha «una bellissima e vaga donna per moglie» (399) e Guardastagno, nonostante la grande amicizia e la fratellanza di armi che lo lega a Rossiglione, s'innamora di lei e si propone alla nobildonna che, conoscendo il suo altissimo valore, comincia ad amarlo. S'incontrano e s'amano più volte, ma sono imprudenti e vengono scoperti da Rossiglione. La donna aspetta con gioia Guardastagno a cena con loro e quando non lo vede arrivare chiede al marito dove è il suo amico. Rossiglione le racconta che Guardastagno non può venire quella sera, poi fa servire il cuore di «cinghiale», che la donna mangia con gusto. Dopodiché il marito, malvagiamente, le chiede se le è piaciuto, e lei risponde che era ottimo. Quando viene a sapere la verità si butta fuori dalla finestra e muore.⁸⁶ Rossiglione scappa e il paese intero è addolorato per i due amanti e che poi vengono sepolti nella stessa tomba.

11.2 Analisi.

La donna viene descritta come «bellissima e vaga» (399). Oltre questo non ha un nome e non vengono raccontate le sue virtù (oltre alla bellezza), il suo ingegno, il suo modo d'essere. Agisce in base ai suoi sentimenti non in base alla sua ragione: prende il migliore amico di suo marito come amante; è imprudente quando si incontra con Guardastagno e quando sa che Guardastagno è morto si uccide, direi quasi d'istinto. Concorda con alcune descrizioni della donna del tempo: segue i sentimenti, ha bisogno di essere guidata da suo marito/padre. Quando si accorge che Guardastagno l'ama, sapendo che è un cavaliere molto valoroso, comincia ad amarlo, fino al punto che non desidera niente di più che stare con lui.

Da un lato sembra passiva, mi spiego meglio: fu Guardastagno a innamorarsi di lei e allora la signora «per forza» s'innamora di lui; fu sempre Guardastagno ad andava a da casa dei

⁸⁶ Quando Rossiglione le dice «Se m'aiti Idio[...] io vi credo, né me ne maraviglio se morto v'è piaciuto ciò che vivo più che altra cosa vi piacque» (402). La donna risponde, ansiosamente: «Cosa? Che cosa è questa che m'avete fatta mangiare?» (402). La donna, sapendo ora come le cose stanno, «udendo questo di colui cui ella più che altra cosa amava, se dolorosa fu non è da dimandare; e dopo alquanto disse *“Voi faceste quello che disleale e malvagio cavalier dee fare; ché se io, non isforzandomi egli, l'aveva del mio amor fatto signore e voi in questo oltraggio, non egli ma io ne doveva la pena portare. Ma unque a Dio non piaccia che sopra a così nobil vivanda, come è stata quella del cuore d'un così valoroso e così cortese cavaliere come messer Guglielmo Guardastagno fu, mai altra vivanda vada!”* E levata in piè, per una finestra, la quale dietro a lei era, indietro senza altra diliberazione si lasci' cadere» (402. Corsivi miei). E il corpo di lei si disfece.

Rossiglione a cercare lei. Anche quando la donna muore, muore quasi passivamente: non si butta dalla finestra, ma si lascia cadere.

Ma è coraggiosa anche lei, come la Ghismunda, non nega ciò che ha fatto, ma dice invece che suo marito avrebbe dovuto punire lei invece di Guardastagno, poichè lei l'aveva preso come amante molto volentieri. Come dice Grubb Jensen: alcune donne nel *Decameron* fanno dall'amore la ragione di vita. Quando non c'è più amore, non c'è più vita. S'uccidono, ma vengono seppellite con il loro amante e così la loro vita, in teoria, continua con colui che amano nell'aldilà.

11.3 Rossiglione e Guardastagno.

Quando Rossiglione viene a sapere che sua moglie e il suo migliore amico sono amanti lo nasconde meglio di quanto gli amanti nascondevano il loro segreto e si decide ad uccidere l'amico.⁸⁷ È un atto molto deliberato, non passionale.⁸⁸ Quando vede che la moglie si lancia fuori della finestra e muore, si sente male (forse comincia a pentirsi?) e per paura della reazione dei compaesani scappa. L'ira l'ha portato a fare cose vili, accecato dall'ira non è riuscito a seguire la sua ragione.

Guardastagno è molto simile a Rossiglione: portano lo stesso nome (Guglielmo), la stessa divisa, appartengono allo stesso ceto sociale e abitano l'uno vicino all'altro; direi che l'unica differenza tra i due è che Rossiglione ha una moglie e Guardastagno no.

Rossiglione si comporta in un modo anti-cavalleresco. La rivincita è cosa legittima ma non nel modo in cui Rossiglione la prende. Infatti uccide Guardastagno mentre, inconsapevole, va ad incontrare Rossiglione in un bosco senza armi (Grubb Jensen 1985: 90-91). La signora Rossiglione non si pente di ciò che ha fatto, ma pensa che suo marito avrebbe dovuto punire lei e non Guardastagno siccome lei è entrata molto volentieri in rapporto con quest'ultimo.

Tanti hanno studiato questa novella per capire da dove viene e qual è la sua fonte. Branca punta il dito sulla fonte provenzale, Azzura Givens fa vedere come si parla di *amor cortese* in questa novella: Guardastagno *deve* amare la moglie del suo amico e lei non può che ricambiare questi sentimenti perché Guardastagno è un cavaliere tanto nobile. Giovanni Getto punta il dito sul fatto che è solo nella novella di Rossiglione e in quella di Tancredi e Ghismunda che le donne si affacciano alla morte volentieri e che in tutte e due le novelle si tratta di donne che appartengono

⁸⁷ «meglio il sepe tener nascoso che i due amanti non avevan saputo tenere il loro amore, e seco delibero del tutto d'ucciderlo» (400).

⁸⁸ Finge un torneo in Francia, invita Guardastagno ad andare con lui, il quale accettò più di volentieri dato che spesso andavano a fare dei tornei insieme. Lo invita a cena per fare le preparazioni e avverte sua moglie la quale si allegra tanto pensando di poter vedere il suo amato. Rossiglione va nel bosco con due suoi fanti e si mette in un posto dove sa che Guardastagno passa e lo aspetta. Quando vede Guardastagno, disarmato, si lancia verso di lui mentre urla «Traditor, tu se' morto!» (400). Uccide l'amico e tira fuori dal petto suo cuore, lo dà al suo cuoco per farne un pasto buono. Quando la donna ha finito di mangiare le chiede se le è piaciuto il pasto, per dopo rivelarle che ha mangiato un pezzo (il cuore, sede dell'amore) del suo amante.

all'aristocrazia, cioè al mondo dei cavalieri (Grubb Jensen 1985: 93). Luigi Russo interpreta invece la novella di Rossiglione come una battaglia intellettuale tra la crudeltà del marito e la gentilezza cavalleresca ed eroica della donna.

Grubb Jensen lo intende come uno conflitto tra l'amicizia cavalleresca, con la richiesta di fedeltà che ne consegue, e l'amore gentile che fiorisce tra Guardastagno e la moglie del suo amico. Nella novella gli uomini sono amici e cavalieri di pari rango e questo rende il conflitto ancora più tragico. Rossiglione è un cavaliere nobile fino al momento in cui uccide Guardastagno (Grubb Jensen 1985: 94).

Se prendiamo in considerazione il contesto narrativo delle novelle, notiamo che Filostrato è simbolo di irascibilità e che nella brigata è lui che soffre d'amore, perché la sua amata si è trovata un altro, come la moglie di Rossiglione è diventata amante di Guardastagno. Ci si può chiedere se l'ira di Rossiglione e di Filostrato siano simili. Sebbene Filostrato non abbia ucciso nessuno, la voglia di ferire sembra essere molto presente in lui. Forse si potrebbe dire che lui racconta come le donne, secondo lui, sono e come non bisogna mai fidarsi troppo delle persone che ci stanno vicino. Ma allo stesso tempo racconta anche la pena che Rossiglione sente dopo aver ucciso l'amico e dopo aver visto le conseguenze delle sue azioni. Forse Filostrato si è già reso conto che ricorrere alla violenza è inutile e non aiuta nessuno.

12. La moglie del medico da Salerno (IV, 10).

12.1 Breve introduzione.

Dioneo racconta la storia di un bravissimo chirurgo di Salerno (maestro Mazzeo) che si sposò con una donna bella, giovane e gentile quando ormai era avanti negli anni.⁸⁹ Non le faceva mancare niente di ciò che una donna poteva desiderare materialmente, ma sessualmente non riusciva a soddisfarla. Lei trovò uno giovane che le piaceva, di nome Ruggieri. Nello stesso periodo andò dal medico un uomo che aveva una gamba incancrenita e il medico ritenne che l'unica soluzione per salvarlo era sedarlo e tagliargli la gamba. Preparò una bevanda chiara ma molto sedativa e lo lasciò nella sua casa per poi andare a trovare un amico, presso il quale avrebbe pernottato. La donna invitò il giovane amante e lo nascose nella sua stanza finché tutti non si furono coricati. Ruggieri aveva molta sete e credendo che l'oppio fosse acqua lo bevve addormentandosi subito. La donna cercò di svegliarlo, ma lui dormiva così profondamente che non sentì alcun richiamo. Con l'aiuto della sua fantesca lo mise fuori sulla strada in una cassa che fu rubata e portata a casa da due usurai. Ruggieri dopo molto tempo si svegliò e, facendo molto rumore per cercare di uscire, svegliò le donne della casa. Fu preso, arrestato e condannato all'impiccagione. La mattina dopo tutta Salerno seppe che Ruggieri era stato preso e quando la donna ebbe la notizia si addolorò. Saputo dalla sua fantesca cosa era successo a Ruggieri, la donna le chiese di aiutarla a salvarlo. La fantesca andò dal medico raccontando la storia con una modifica: disse che Ruggieri era il suo amante e non quello della moglie del medico. Poi andò dal giudice e raccontò la stessa storia. Il giudice verificò la situazione sia con il medico che con Ruggieri stesso per accertarne la veridicità e dopo lo liberò.

12.2 Analisi.

Dioneo comincia con il dire che i suoi occhi sono stati abbastanza rattristati dalle storie d'amore finite male e che racconterà materia più felice, che forse sarà un buon inizio per la nuova giornata (404).⁹⁰ Il chirurgo provvedeva materialmente a sua moglie, ma una parte della vita matrimoniale

⁸⁹ Roberto Fedi ritiene che il ruolo di Dioneo è far veder che una novella può sempre avere una versione alternativa, e comica :«[...] che il ruolo di Dioneo nel *Decameron* (la funzione-Dioneo all'interno del gruppo dei dieci narratori) è anche questo: dimostrare, con la sua stessa presenza, la continua possibilità dell'alternativa comica, l'esistenza di un 'mondo parallelo' diverso e speculare a quello 'ufficiale' e stilisticamente serio delle novelle e della loro cornice» (Fedi, Roberto, 1987: 42).

⁹⁰ Cerca di influenzare la tematica della prossima giornata? Difficile rispondere, ma probabilmente no, siccome la brigata è partita con lo scopo di rallegrarsi (allora la decisione era molto influenzata da lui), è già detto di cosa le novelle che seguono dovrebbero trattare. Anche se è vero che la novella è una storia d'amore che, dopo aver superato un travaglio, finisce bene.

era carente. Lei, avendo bisogni come tutti i giovani, si decise allora a trovare un amante e, avendo preso in considerazione vari giovani, si decise per Ruggieri d'Aieroli, il quale era nobile di nascita ma viveva una vita biasimevole. La donna non dava importanza a questo, dato che altre erano le cose che le piacevano di lui.⁹¹ Ancora una volta si vede che il piacere sessuale è solo possibile quando gli amanti vengono da classi sociali diverse (la donna dalla classe più alta) o quando la donna è infedele.

Lei s'innamorò di Ruggieri ed egli, accorgendosi di questo, s'innamorò anche lui di lei. Incontrandosi più volte lei cominciò a cercare di convincere Ruggieri a smettere la malavita e gli diede anche dei soldi per aiutarlo.⁹² Qui la donna agisce come era consigliato negli testi religiosi: usa le sue forze per convincere l'uomo a vivere una vita più virtuosa (anche se in questo caso non è suo marito). Un giorno in assenza del consorte, la donna nascose Ruggiero nella sua stanza, ma quando tornò e scoprì che dormiva, gli disse che se era venuto a dormire poteva anche rimanere a casa sua. La donna viene quindi descritta con certe aspettative e desideri, poi presa dalla paura che fosse morto fece di tutto per svegliarlo, ma in nessun modo ci riuscì e cominciò a piangere silenziosamente.⁹³

Mentre Ghismunda non piange rumorosamente l'amante morto per orgoglio e contegno, viceversa questa donna non osa fare rumore per paura di essere scoperta.⁹⁴ Chiamò allora la sua fantesca ed entrambe lo credettero morto. La moglie del medico sentì un dolore fortissimo poiché voleva tanto bene al suo amante, ma capì anche che lui non poteva restare là. Questa donna pensa con oggettività anche nel dolore, non si perde in sentimenti, ragiona e agisce. Fu la fantesca a trovare una soluzione al problema: mettere il corpo del «morto» in un'arca che stava fuori da un falegname, considerando che per la reputazione di Ruggieri la gente lo avrebbe creduto sicuramente ucciso da qualche criminale.⁹⁵

La donna non è cinica: ama molto Ruggieri ma, sapendo che lui non avrebbe dovuto essere lì, decide di star zitta e nascondere il fatto, far sì che la mattina dopo nessuno la sospetti di essere la colpevole della morte del giovane. La fantesca è invece pragmatica, trova subito soluzioni per la sua signora. Quando la signora Mazzeo capì che Ruggieri aveva bevuto l'acqua sedativa di suo

⁹¹ «E sì come savia e di grande animo, per poter quello da casa risparmiare, si dispose di gittarsi alla strada e voler logorare dell'altrui; e più e più giovani riguardati, alla fine uno ne le fu all'animo, nel quale ella pose tutta la sua speranza, tutto il suo animo e tutto il bene suo» (405).

⁹² «[...] la donna gli cominciò a biasimare la passata vita e a pregarlo che, per amor di lei, di quelle cose rimanesse:[...]» (405).

⁹³ «[...]per che ella, che medica non er come medico fosse suo marito, senza alcun fallo lui credette essere morto; per che, amandolo sopra ogni altra cosa come faceva, se fu dolorosa non è da domandare; e non osando far romore, tacitamente sopra lui a piangere e a dolersi di così fatta disavventura» (407-408).

⁹⁴ mentre Ghismunda e Guiscardo sì che sono stati visti e lei non ha niente da perdere.

⁹⁵ La fante «[...] consigliò che da metterlo fuori casa era. A cui la donna disse: «E dove potrem noi porre, che egli non si supichi domattina, quando veduto sarà, che di qua entro sia stato tratto?» A cui la fante rispose «madonna, io vidi questa sera al tardi di rimpetto alla bottega di questo legnaiuolo nostro vicino un'arca[...]» Piacque alla donna il consiglio della fante, fuor che di dargli alcun fedita, dicendo che non le potrebbe per cosa nel mondo sofferir l'animo di ciò fare[...]» (407-408).

marito, ordinò alla sua fantesca, che volle aiutarla senza esitazione, di andare prima dal medico e poi dal giudice a raccontare la storia secondo la quale Ruggieri risultava essere l'amante suo invece che della padrona.⁹⁶ La fantesca è rappresentata come un'ottima attrice (piange quando va dal medico a raccontare del «suo» amante), come serva e amica fedele della sua padrona, intelligente (trova presto una soluzione quando credono di aver un morto in casa). Prima di andare a chiarire il caso con l'autorità competente, va da Ruggieri a dirgli di seguire la sua strategia, poi va a parlare con quelli che potrebbero liberarlo.

La donna e la fantesca ingannano sia il medico sia il resto del paese con le loro parole e piccole bugie. Sfruttano il fatto che il medico (e gli uomini in generale) si credono più furbi delle donne e sfruttando il rito di confessione. La fantesca confessa il suo «sbaglio», ammette di aver sbagliato, si pente, ma chiede allo stesso tempo «chi è colui che alcuna volta mal non faccia?» (412), così ricorda forse al medico degli sbagli che lui ha fatto e in questo modo lo rende più propenso a perdonarla. Dopo aver parlato con il medico la fantesca va dalla guardia del carcere per ingannarla con la seduzione e così poter parlare con Ruggieri e raccontargli il loro piano per liberarlo. La serva fa quindi sesso con uno sconosciuto e non sembra avere scrupoli. Bisogna ricordarsi però che si tratta di una donna d'una classe più bassa, sia della moglie del medico sia delle narratrici della brigata. Nel Medioevo molti credevano che le persone delle classi più basse fossero più libidinose e meno virtuose di quelle delle classi più alte.

Ma ci vogliono due donne che collaborano per poter riuscire a ingannare la società patriarcale? O forse è un avvertimento, che due donne insieme possono riuscire ad ingannare gli uomini? Secondo Dioneo vuole sottolineare che le donne, di qualsiasi classe sociale, seguono i loro desideri. Le donne sono frivole e usano il sesso per raggiungere i loro fini. Sono donne che conoscono i loro bisogni senza vergognarsene.

La signora Mazzeo è una donna che non lascia che qualcuno strilli senza avere una buona ragione: quando il medico comincia a brontolare perché ha scoperto che l'acqua sedativa è sparita, lei gli si rivolge chiedendo il motivo della sua ira e anche quando capisce di cosa si tratta e perché è l'acqua è sparita non chiede scusa, non dà spiegazioni e gli dice di farla di nuovo.⁹⁷

È la fantesca che capisce come Ruggieri è finito nella casa dei prestatori, mentre è la padrona che pianifica come liberarlo.⁹⁸ Sono tutte e due presentate come donne intelligenti e argute

⁹⁶ «Messere, a me conviene domandarvi perdono d'un gran fallo il quale verso di voi ho comesso.[...]» e la fante, non restando di lagrimar, disse: «Messer, voi sapete che giovane Ruggieri d'Aieroli sia, al quale, piacciendogli io, tra per paura e per amor mi venne uguanno divenire amica; e sappiendo egli ieri sera che voi non c'eravate, tanto mi lusingò, che io in casa vostra nella mia camera a dormir meco il menai» [...] (412).

⁹⁷ «Che direste, voi maestro, d'una gran cosa, quando d'una guastadetta d'acqua versate fate sì gran romore? Non se ne truova egli più al mondo?» [...] «Maestro, noi nol sapevamo, e per ciò rifatevi dell'altra» (410).

⁹⁸ «La donna allora comprendendo ottimamente come il fatto stava, disse alla fante ciò che dal medico udito aveva e pregolla che allo scampo di Ruggieri dovesse dare aiuto, sì come colei che, volendo, a un'ora poteva Ruggieri scampare e servare l'onore di lei. La fante disse: “Madonna, insegnatemi come, e io farò volentieri ogni cosa» (411).

che sanno rispondere ai colpi della fortuna.

Ruggieri viene riconosciuto innocente e liberato, cosa di cui la madonna Mazzeo è oltremodo felice. Alla fine vengono tutti e tre «premiati» per la loro astuzia, ridono tanto della situazione e stanno insieme.⁹⁹

Dioneo conclude la novella dicendo: «il che vorrei che così a me avvenisse ma non d'essere messo nell'arca» (413). L'uomo (Ruggieri) è apparentemente nella relazione perfetta: la sua amante è sposata, quindi curata da un altro, in più gli dà soldi sottraendolo alla necessità di rubare: i suoi desideri vengono saziati in cambio di pochi sforzi.

In questa novella le donne parlano tanto e quello che dicono, il loro dialogo, viene riferito direttamente, mentre gli uomini parlano di meno e le loro parole sono rappresentate indirettamente. Alla fine la donna «vince»: può continuare ad avere il suo amante e non viene punita. Mentre nelle novelle dove il dialogo delle donne viene riferito indirettamente e quello degli uomini direttamente, l'uomo «vince». Eccezione è la novella IV 9 dove Rossiglione parla più o meno quanto sua moglie, ma allora lui ha il sopravvento siccome ha visto i due amanti insieme: in questo caso lo sguardo dell'uomo vince. Non necessariamente perché lo sguardo è più potente della parola, ma perché la società patriarcale sostiene gli uomini.

⁹⁹ «[...] alla sua donna fu carinissimo oltre misura. La qual poi con lui insieme e con la cara fante, [...] più volte rise e ebbe festa, il loro amore e il loro solazzo sempre continuando di bene in meglio[...]» (413).

13. Confronto tra le cinque novelle: strategie retoriche comuni?

Secondo Luigi Surdich l'amore è importante per definire le donne nel *Decameron* e Ghismunda è una delle donne che «rivendicano il diritto di affermare la propria femminilità anche sul piano dell'appagamento sessuale» (Surdich 2008: 82). Secondo me c'è almeno un'altra donna nelle cinque novelle che rivendica i suoi diritti. Metto qui le novelle a confronto l'una con l'altra per vedere i lati simili e diversi delle cinque donne.

Marilyn Migiel ritiene che probabilmente non è casuale che la violenza contro le donne aumenti man mano che ottengono potere: le storie del *Decameron* implicano che se le donne ottengono potere, il loro potere deve essere limitato dagli uomini, anche ricorrendo alla violenza. Direi che questo vale per la quarta giornata sebbene sia l'eccezione alla regola, in quanto racconta storie tragiche quando si dovrebbe raccontare novelle allegre.¹⁰⁰ Le ragazze nelle novelle si prendono delle libertà, cercano di ottenere potere per decidere della loro vita ma, in quattro novelle su cinque, vengono fermate.

13.1 Incorniciamento delle donne.

Abbiamo visto che Migiel ritiene che nelle novelle i narratori del *Decameron* delineino le donne: lodando alcune biasimandone altre, incoraggiando così i lettori a prendere posizione nella discussione sulla donna. Secondo me, nella quarta giornata, le donne sono tutte rappresentate come donne che osano trasgredire le regole, ma sono punite dagli uomini che hanno paura di perdere il controllo su di loro. L'amore che gli uomini portano per le donne si trasformerà in odio (nella novella IV 9, e IV 1) poiché gli uomini non desiderano altro che vendicarsi, per poi, compiuta la vendetta, pentirsi quando realizzano cosa hanno fatto.

La donna doveva sottomettersi al senno e alla ragione, cioè all'uomo, come il corpo alla mente e come l'uomo a Dio. Nessuna delle donne nelle cinque novelle fa così. Direi che Ghismunda, la moglie di Rossiglione, la moglie del medico e la sua fantesca rifiutano del tutto di sottomettersi, mentre trovo difficile dire se Lisetta capisce quello che fa o se Elisabetta si sottomette dopo che è stato ucciso Lorenzo e viene punita con la morte. I fratelli pagano la loro villania con il dover scappare da Messina e andare a Napoli. Gli unici che si sottraggono alla punizione, in una forma o nell'altra, in queste novelle sono la moglie del medico, la sua fantesca e Ruggiero, che

¹⁰⁰ In più ci sono, nella quarta giornata, due delle novelle comiche e non tragiche affatto, quindi nell'eccezione ci sono due ulteriori eccezioni.

sanno parlare bene e non sono stati visti da nessuno, quindi rimangono con il controllo della situazione.

Le donne nella quarta giornata vengono punite se trasgrediscono i limiti, ma nella maggior parte dei casi la colpa sembra essere dei loro custodi, che non si sono presi abbastanza cura di loro: Tancredi rifiuta di dare ancora una volta in sposa sua figlia sebbene ella sia ancora giovane; il marito di Lisetta è assente e i cognati di lei non la tengono d'occhio, così frate Alberto ha mani libere per fare come vuole; i fratelli di Elisabetta non la sposano anche se lei ha da qualche tempo raggiunto l'età per sposarsi; il medico sposa una giovane quando lui è già vecchio e non può compiere tutti i doveri del matrimonio. Il caso di Rossiglione è un'eccezione: non trascura i suoi doveri, ma l'amico gli assomiglia ed è così virtuoso che la moglie non può fare altro che innamorarsi di lui. Si deve tenere a mente che questa novella è raccontata da Filostrato, che è pieno di rancore perché la sua amata non lo vuole più e forse per questo la novella ha questa mancanza di giustizia.

13.2 Sulla morale nel *Decameron*.

Timothy Kircher Brill scrive che Boccaccio si interessava della relazione tra apparenza e realtà e anche della questione della libertà etica. Meg Lamont ritiene che sia ovvio che Boccaccio ha una base morale quando scrive le sue novelle e che non possano essere considerate come solo divertimento. Le storie e i narratori sembrano seguire un codice morale, l'unico problema è trovare quale, perché non si allinea con la morale dominante di quei tempi. Si può dire che il sistema etico nel *Decameron* è la Natura. Le storie e i narratori mostrano questo in molte occasioni: quelli che si opporranno alle leggi della natura falliranno sicuramente e creeranno forse anche grandi danni. Nella decima storia della seconda giornata Dioneo racconta (come racconta anche nella quarta giornata) di un uomo anziano che non riesce a soddisfare la sua giovane moglie sessualmente e si inventa molte ragioni per evitare di fare l'amore con lei. La donna nella novella II 10 afferma: «Del mio onore non intendo io che persona, ora che non si può, sia più di me tenera: fosserne stati i parenti miei quando mi diedero a voi!» (215) che suggerisce che il matrimonio tra un vecchio uomo e una giovane donna sia una beffa fatta contro la natura. Anche in questa novella la donna si trova un'amante più giovane e non torna più da suo marito. Dioneo sembra interpretare le leggi della natura, ovvero che una giovane donna ha bisogni carnali e se l'uomo non riesce a soddisfarla giustamente la perde.¹⁰¹

¹⁰¹ «Amore, sia fisico che emozionale, è una delle forze della natura, e intromettersi in amore è lo stesso come intromettersi con le leggi della

Nel *Decameron* coloro che seguono liberamente le leggi della Natura risolvono in modo migliore le proprie vicende rispetto a coloro che seguono altri codici etici. Questo è in particolare vero per le donne a cui Boccaccio si rivolge nel prologo. Pampinea parla nella decima storia della prima giornata di donne che non parlano perché pensano che non sia giusto e secondo Pampinea vanno contro la Natura: se la Natura non avesse voluto che le donne parlassero non avrebbe dato loro possibilità e mezzi per parlare.¹⁰²

13.3 Desiderio triangolare.

Gerard distingue tra mediazione esterna (non c'è un rapporto diretto tra soggetto e mediatore) e mediazione interna (dove invece c'è un rapporto diretto tra i due). Mediazione interna è quando la sfera del soggetto che desidera e quella del mediatore si intersecano con intensità variabile. Il mediatore è accessibile per il soggetto e di conseguenza il mediatore può facilmente diventare un rivale (reale o immaginario) del soggetto. L'esistenza del mediatore diventa ostacolo (passivo o attivo) del soggetto in quanto possiede l'oggetto del desiderio o vuole possederlo oppure così crede il soggetto. L'oggetto non è desiderato di per sé, ma più perché è posseduto o/e desiderato dalla persona che il soggetto ammira e vuole imitare (Gerard 1961).

Si potrebbe forse dire che tra i tre protagonisti nella novella IV 1 c'è un desiderio triangolare in cui Tancredi sarebbe il soggetto, Guiscardo il mediatore e Ghismunda l'oggetto (Girard, René 1961). Tancredi diventa geloso quando viene a sapere che la figlia ha un rapporto sessuale con un servo.¹⁰³

Battaglia Ricci sostiene che anche nella novella di Elisabetta si trova il triangolo amoroso tra la ragazza e i fratelli (che hanno la funzione del padre) e parla di una «tragedia borghese» (Battaglia Ricci 2006: 173). Allora, se si definisce il rapporto tra Elisabetta, Lorenzo e i fratelli come un triangolo amoroso, è più facile capire perché i fratelli non permettano alla sorella di andarsene da casa. Avrebbero anche potuto darla in sposa a Lorenzo (come fa il padre nella novella IV la quinta giornata), ma forse non lo fanno visto che il giovane non è né ricco né proviene da una classe

Natura. [...] tale intromissione ha gravi conseguenze. Natura provvede così di un codice morale per il *Decameron* che è abbastanza forte per implicare punizione per quelli che cercano di deviare da esso» (Lamont, Meg. Mia traduzione).

¹⁰² «Natura è moralità nel *Decameron*, se la Natura intendeva che le donne parlassero, allora parleranno, e qualsiasi norma contraria è sbagliato. Pampinea comunica libertà vera alle donne tramite questa invocazione della Natura. Per prima combatte l'altro sempre presente e molto preso in giro codice morale dei chierici che si trova nel *Decameron*. Il codice morale dei chierici, con la sua asserzione del peccato di Eva e la malvagità generale delle donne è destinato per silenziare le donne. Pampinea è capace di contraddire questa posizione usando il codice morale della Natura. Secondo la dichiarazione di Pampinea permette che le donne lasciano la casa in cui sono confinate[...] per interagire con il mondo esterno» (Lamont, Meg).

¹⁰³ Carla Simonini ritiene che «[l]a relazione tra Tancredi, Ghismonda e Guiscardo sembra rispecchiare un cortese triangolo d'amore, con Tancredi come amante tradito. Tancredi è mosso dalla gelosia e dal desiderio di punire la sua amata Ghismonda quando condanna Guiscardo alla morte e poi, in un gesto particolarmente crudele, fa estrarre il cuore e lo presenta a Ghismonda in una coppa d'oro» (Simonini, Carla: 1).

sociale alta.

Nella novella di Rossiglione si può di nuovo parlare del desiderio triangolare. Secondo me questo descrive bene il rapporto tra i tre. I due uomini si vestono allo stesso modo, si chiamano con lo stesso nome, sono migliori amici, portano le stesse divise, hanno lo stesso ruolo sociale. La donna non ha un nome, non ha caratteristiche particolari e forse non è così importante: lei diventa quasi una pedina nel gioco e nella competizione tra i due uomini. Non è detto che Guardastagno (mediatore) voglia davvero la moglie di Rossiglione (soggetto), ma forse vorrebbe solo essere come il suo amico e l'unica cosa che sembra mancargli è proprio la moglie (oggetto), quindi la prende. La signora Rossiglione, che frequenta spesso Guardastagno e conosce il suo valore (che è, secondo me, più o meno lo stesso di Rossiglione) s'innamora del amico di suo marito quando s'accorge che lui si è innamorato di lei. Come può non amarlo, se è quasi una copia di suo marito? L'amore che Rossiglione prova per l'amico si converte in odio quando scopre la relazione tra i due, rendendo esplicito un desiderio triangolare.

13.4 La parola e le strategie retoriche.

Le novelle vengono anche accolte diversamente secondo di chi le racconta (uomini o donne). Migiel ritiene che il progetto retorico del *Decameron* è sempre allineare le voci femminili a quello che intendiamo come neutro, come non marcato di genere. Facendo così le voci delle donne diventano neutrali mentre le voci degli uomini continuano a pretendere la supremazia maschile e non vengono contraddette dalle donne.¹⁰⁴

Migiel ritiene che i narratori maschili si focalizzano molto di più sul sesso, sulla bellezza della donna, che non le narratrici.¹⁰⁵ Nella novella di Ghismunda e la novella di frate Alberto le donne vengono presentate come belle: Ghismunda è bella ma saggia; Lisetta è bella ma lo sa troppo bene e in più è anche stupida; Elisabetta da Messina è bella ma codarda. L'eccezione è la novella di Rossiglione in cui non ci si focalizza tanto sul sesso, sebbene sia un uomo a raccontarla. La donna in questa novella e quelle nelle novelle IV 2 e IV 5 non parlano tanto.

Nessuna delle donne ha bambini (almeno non sono menzionati). Il sesso non è nelle novelle di Boccaccio qualcosa che si fa per riprodursi, ma qualcosa che si fa per piacere e amore, un

¹⁰⁴ «Le prove suggeriscono che le narratrici concepiscono l'esperienza umana come molto diverse dagli uomini. Si distanziano dalla punta di vista degli uomini che guarda alle donne come esseri molto sessuali; descrivono, invece, la sessualità delle donne come indirizzata verso la creazione e manutenzione di un relazione a lungo termine.[...] le narratrici ammettono che le donne non sono sempre sincere, ma investigano i ragioni legittimi delle donne per inganno, e fanno vedere donne che sono eventualmente disposte a rilevare i loro segreti» (Migiel 2003: 67. Traduzione mia.)

¹⁰⁵ Marilyn Migiel ritiene che la lingua figurativa che parla di sessualità, nel *Decameron*, rimane il privilegio degli uomini ed è per lo più usata dei tre narratori: Dioneo, Panfilo e Filostrato. Migiel 2004: 1.

pensiero contrario a molte teorie del tempo. Inoltre, nella quarta giornata, le donne sono spesso attive nel trovarsi un amante. Potrebbe essere questo che le divide da molte altre novelle del *Decameron*: le donne sono attive e vanno contro le regole. Mentre nelle altre novelle del *Decameron* si potrebbe forse dire che sono più gli uomini a prendere l'iniziativa.

Direi che le donne che escono dalle situazioni con onore sono Ghismunda e la moglie del medico. Ghismunda muore sì, ma muore per scelta sua e con la convinzione che si riunirà con Guiscardo nell'aldilà. La moglie del medico non deve rinunciare a niente, anzi, dopo che Ruggieri è stato arrestato e liberato, grazie alle bugie delle due donne, ha la libertà di incontrarlo quanto vuole e se ne rallegrano tutti e tre. Migiel ritiene che le voci maschili del *Decameron* invitano le donne a seguire i loro istinti sessuali per essere libere (Migiel 2003: 11). Questo potrebbe valere per Ghismunda e la moglie del medico: seguono gli istinti sessuali, usano le loro parole bene e sono libere di fare quello che preferiscono o almeno si prendono la libertà di fare come desiderano. Anche Lisetta, Elisabetta da Messina e la moglie di Rossiglione seguono i loro istinti sessuali, ma tutte e tre vengono viste o sentite dal loro custode e non sanno opporsi, cioè usare la parola, la retorica per difendersi (ed eventualmente difendere anche il loro amato), guadagnando così la libertà di scelta. Lisetta viene ingannata delle parole di frate Alberto e in più parla troppo quando dovrebbe stare zitta e non parla quando dovrebbe parlare. Elisabetta sembra non parlare affatto, mentre la moglie di Rossiglione parla un poco, sì, ma non usando la ragione, parla basandosi sui suoi sentimenti.

Secondo Migiel le voci maschili usano due strategie retoriche: l'autore crea un pubblico femminile che può controllare e a cui egli e i suoi compagni sono superiori. I narratori maschili parlano per le donne e dicono che se le donne seguiranno i loro desideri sessuali saranno libere. Ma nel caso di Elisabetta e Lorenzo e della moglie di Rossiglione e Guardastagno, non direi che sia così. Seguono sì i loro desideri, ma sono scoperti e puniti.

Nella novella del medico di Salerno la moglie parla tanto, usa le parole giuste nei momenti giusti e riesce a ingannare i suoi concittadini: quindi può tenersi il suo amante e non viene punita. Mentre nelle novelle in cui le donne parlano poco, la donna perde il suo amante. Nel caso di Ghismunda è diverso però: lei parla tanto, ma Guiscardo viene ucciso ugualmente, anche se si rincontreranno nell'aldilà. Comunque Ghismunda ha seguito la sua volontà invece di reprimerla. Nella novella IV 2 Lisetta parla, ma quello che dice non ha tanto senso e la donna scambia finzione per verità, perde il suo amante, viene sgridata ma probabilmente non viene punita, perché alla fine non è lei che ha commesso il crimine più grave, ma frate Alberto. La moglie di Rossiglione parla poco anche lei, muore ma poi gli amanti vengono riuniti nella tomba. Il signor Rossiglione si comporta da villano. Anche Tancredi si comporta come un villano, poiché fa uccidere un uomo

disarmato.¹⁰⁶

Il libero sfogo degli istinti, quando non è regolato dalla ragione, è paragonabile a quelle forze irrazionali come la Fortuna e la Natura che avversano il progetto di felicità dell'uomo sulla terra, ne contrastano i disegni e ne fanno fallire calcoli e ideali.[...] La passione dunque è un valore riconosciuto solo quando è guidata dall'intelligenza e regolata dalla misura della ragione; non lo è quando significa cieca incapacità di riflessione e di autonoma volontà.¹⁰⁷

Direi che in queste novelle, quelli che riescono a controllare la passione sono: Ghismunda, la moglie del medico e la fantesca, frate Alberto; mentre quelli che non riescono a controllare i propri istinti sono: Tancredi, Rossiglione, la moglie di Rossiglione, Guardastagno, dal momento che si lasciano tutti trascinare via dai sentimenti.

Sembra sempre essere la gelosia e la rabbia a guidare questi uomini a uccidere. I fratelli di Elisabetta sono guidati dalla paura di essere diffamati e uccidono Lorenzo, ma anche loro non hanno svolto il loro compito bene, infatti avrebbero dovuto dare la loro sorella in sposa. Elisabetta non si ribella, non si suicida, ma muore in silenzio dal dolore. Segue le regole, ha vinto la società alla fine, lei si è ribellata all'inizio, ma poi i fratelli l'hanno fatta tacere.

13.5 Lo sguardo.

Migiel ritiene che lo sguardo sia uno strumento di potere importante (Migiel 2003: 20). Lo sguardo assume un significato fondamentale nelle novelle che trattano l'amore sensuale. Ghismunda guarda Guiscardo e lui s'innamora di lei. Frate Alberto vede la bellezza di Lisetta e lei invece di vedere l'uomo che le sta di fronte nota l'angelo. Elisabetta guarda Lorenzo più volte e anche lui si innamora di lei quando si accorge dei suoi sguardi. La signora Rossiglione s'innamora di Guardastagno quando si accorge dei suoi sguardi e si ricorda del suo alto valore. La moglie del medico va in cerca di uomini che le possano piacere. Sembra che lo sguardo degli uomini sia potente quanto il desiderio delle donne. Quando gli uomini vedono una cosa (che non dovrebbe succedere), sfruttano l'informazione che hanno acquisito al massimo e puniscono le donne.

Le storie cambiano anche direzione con lo sguardo, Tancredi vede sua figlia e l'amante di lei; un fratello di Elisabetta vede che lei va da Lorenzo; il signor Rossiglione vede sua moglie e Guardastagno. Le donne fanno invece fatica a interpretare ciò che vedono: Lisetta non riesce a

¹⁰⁶ Armi non sono menzionati ma presumo, dato il genere di incontro che aveva con la Ghismunda, che non portò arme.

¹⁰⁷ Cesarini/ De Fedricis 1979: 105 . Preso da una mia tesina in ital 202: 5-7.

vedere che l'angelo Gabriele non è altro che un frate travestito, mentre la moglie del medico non riesce a vedere che Ruggiero non è morto ma dorme.

Lo sguardo è, in tre dei casi, uno strumento di potere. Vista l'infedeltà di Ghismunda, di Elisabetta e della signora Rossiglione, Tancredi, i fratelli di Elisabetta e Rossiglione hanno il potere, o almeno l'ira e la forza, di cambiare l'evoluzione della situazione. Nella novella IV 2 e nella IV 10, il fatto che le donne non riescono a vedere la verità anche quando si trova di fronte a loro, fa sì che le storie cambino direzione e queste due novelle sono le novelle comiche. L'autore scrive nell'introduzione che i servi non dovrebbero guardare le donne. Guiscardo guarda Ghismunda.¹⁰⁸ Anche Ghismunda guarda dove non dovrebbe guardare, guarda tutti gli uomini della corte, li scruta e trova quello «migliore», è attiva, non passiva come le donne dovevano essere allora. Ghismunda è una vedova, dovrebbe rinunciare ai piaceri della carne, ma fa l'opposto. Ricordo che nel Medioevo specialmente le vedove erano più esposte ai pericoli della libertà, «che non è sottoposta né al potere dei genitori, [...]né a quello del marito [...]» (Casagrande 2005: 111).

13.6 Vedove e vergini.

Nel *Filocolo* il tema della vedova è ripreso e uno dei personaggi (il duca Ferramonte) chiede a Fiammetta se sia meglio innamorarsi di una vergine o di una vedova. La risposta è che è meglio innamorarsi di una vedova, perché è libera e sa come amare. Ma se l'uomo si vuole sposare è meglio una vergine (Giusto 1996: 40-41). Eugenio Giusto ritiene che tutte le vedove nel *Decameron* sono sempre al centro dell'attenzione, sia quando sono protagoniste sia quando giocano una parte minore (Giusto 1996: 43). Nel *Filocolo* Boccaccio presenta molte donne che si risposano senza criticarle.¹⁰⁹ Questo può spiegare perché descrive Ghismunda con rispetto.

Eugenio Giusti nota che la vedova, nel Medioevo, perso il marito, diventava indipendente.¹¹⁰ Leggendo *Reggimento e costumi della donna* di Francesco da Barberino scritto all'inizio del Quattrocento, trova che l'indipendenza della donna-vedova fu giustificata moralmente dal fatto che così rimaneva fedele alle ceneri del marito morto. Una donna che veniva costretta a sposarsi di

¹⁰⁸ «E da questo essere abbandonati gl'infermi da' vicini, da' parenti e dagli amici e avere scarsità di serventi, discorse uno uso quasi davanti mai non udito: che niuna, quantunque leggiadra o bella o gentil donna fosse, infermando non curava d'aver a' suoi servigi uomo, qual che egli si fosse o giovane o altro, e a lui senza alcuna vergogna ogni parte del corpo aprire non altramenti che a una femina avrebbe fatto, solo che la necessità della sua infermità il richiedesse; il che in quelle che ne guerirono fu forse di minore onestà, nel tempo che succedette, cagione» (16). M. Miguel scrive: «The look of the male servant is threatening because it transgresses the prescribed order of things, which is maintained by gender and class distinctions» (Miguel 2003:20).

¹⁰⁹ Giusto, L. Eugenio (1996): 45. Scrive poi che se riusciamo a distanziarci da polarizzazioni morali, nel testo *De mulieribus claris*, troviamo che la vedova è un simbolo di autoterminizzazione. Continua ritenendo che Boccaccio, con le sue opere, descrive la vedova come una donna «cosciente del suo status sociale, delle sue bisogne, e in grado di prendere azione» (Giusto, L. 1996: 46).

¹¹⁰ «Per la donna nel Medioevo, la morte del suo marito, significava acquistare un'indipendenza socio-economica sconosciuta, perciò trovandosi in una situazione ossimorica difficile da mantenere» (Giusto, L. Eugenio 1996: 39. Mia traduzione).

nuovo era giustificata, ma risposarsi per volontà propria era considerato, da Barberino almeno, scorretto.¹¹¹

Ghismunda è già stata maritata, conosce i piaceri della carne e questo era un dei pericoli più grandi secondo alcuni teorici del Medioevo. La vedova era libera, non era sotto la custodia dei genitori, né del marito.

Direi che madonna Mazzeo in un certo senso assomiglia a una vedova: è sposata sì, ma deve trovar soddisfazione sessuale fuori dal matrimonio, ha soldi e per questo in un certo modo è libera. Ma è sempre sposata quindi Ruggieri può avere le parti «belle» della relazione (sesso senza impegni), mentre le parti noiose e quotidiane sono lasciate al marito. Quindi per Dioneo, colui che cerca sempre piacere (preferibilmente senza legami) madonna Mazzeo sembra un sogno. Migiel ha notato che nelle storie che i tre narratori maschi raccontano le donne miracolosamente non restano mai incinte. Alla riproduzione non viene dato posto nelle novelle del *Decameron*.

13.7 Perdita.

Secondo Miguel la perdita è diversa per gli uomini e le donne. Gli uomini perdono averi e spesso li riavranno, mentre le donne perdono l'onore e quindi definitivamente la loro connessione con la società. Nelle cinque novelle si può dire che ciò sia parzialmente vero: Ghismunda, Elisabetta e la moglie di Rossiglione perdono prima i loro amanti poi la vita. Un'eccezione è la novella di Lisetta in cui non si conosce la fine della donna, mentre sappiamo che frate Alberto verrà punito, non tanto perché è stato con la moglie di un altro, quanto perché non ha portato rispetto ai simboli religiosi e perché ha ingannato quasi tutti in paese. Anche gli uomini nelle novelle subiscono perdite: Tancredi perde sua figlia e si rende conto di ciò che ha fatto e perde il rispetto dei suoi «concittadini»; frate Alberto viene incarcerato e perde così la possibilità di continuare i suoi inganni e di vivere liberamente. I fratelli di Elisabetta da Messina, rendendosi conto delle conseguenze delle loro azioni, fuggono a Napoli e perdono in quel modo ciò che avevano a Messina. Anche il signor Rossiglione deve fuggire e perde il suo castello, i suoi servi e tutto ciò che aveva lì, ma come i fratelli di Elisabetta, potrebbe molto probabilmente ricostruirsi la vita in un altro posto; il medico subisce delle perdite, ma non se ne accorge, la moglie continua ad avere un amante senza che lui lo venga a sapere.

Piccone scrive che la novella delle papere: «si schiera dalla parte del racconto libertino contro

¹¹¹ Confronta con le vedove nelle opere di Boccaccio prima del *Decameron*: la vedova Criseida, nel *Filostrato*, Troilo si lamenta perché Criseida è vana, incostante e libidinosa, ma Giusti sottolinea che effettivamente è perché è vedova che può accettare l'amore di Troilo. L'onore di Criseida rimarrà intatto se l'affare con Troilo rimane un segreto (Giusti 1996: 39-40).

il racconto esemplare [...] era nella tradizione dell'*anti-exemplum* piuttosto che quella dell'*exemplum*» (Picone 2004: 24). Picone ritiene che le novelle della quarta giornata vanno contro la novella esemplare. L'*exemplum*¹¹² era un breve racconto della vita d'una persona virtuosa o d'una vicenda in cui la virtù si faceva vedere chiaramente e il protagonista viveva una vita da imitare. Nella quarta giornata le novelle raccontano di eccesso (eccesso d'amore, di sentimenti, di egoismo) o anche di mancanza (mancanza di custodia e di affetto). Secondo Rossi Boccaccio non condanna l'amore sensuale ma l'ignoranza e l'egoismo. Nel caso della quarta giornata mi direi d'accordo. Non sembra biasimare i giovani amanti, ma sembra invece raccontare cosa succede quando la forza vitale dei giovani viene tenuta troppo a freno. Pare anche che mostri come le norme della società sostengono l'uomo, ma non la donna (che non sa usare bene la parola).

Grubb Jensen avverte di non leggere le novelle di Boccaccio letteralmente: sono racconti allegorici, spirituali e idealizzanti di un mondo e modo di vita interiori. Le novelle che trattano il mondo e i valori feudali sono, secondo Grubb Jensen, un tipo di *exempla* con contenuto sia religioso sia laico. Ma sebbene Boccaccio ammiri il mondo cavalleresco si pone anche criticamente verso questo, specialmente quando questo mondo richiede cose crudeli dalle persone (Grubb Jensen 1985: 122).¹¹³ Il *Decameron* è un'espressione di sogni e illusioni di tempi migliori, con ideali più validi di quelli di Boccaccio e il suo pubblico (cioè la borghesia). È un'esortazione ad imitare gli ideali del passato in tempi di crisi.

Oltre ad essere cavalieri professionali e coraggiosi i cavalieri nel *Decameron* sono generosi e nobili. Nell'universo di Boccaccio un cavaliere deve possedere nobiltà d'animo e deve servire fedelmente l'amore. I temi delle novelle cavalleresche sono amore e gentilezza, magnificenza e fedeltà e le novelle si svolgono in generale nel passato (Grubb Jensen 1985: 78). Boccaccio dà più valore agli ideali cavallereschi che a quelli mercantili e li considera meno focalizzati su valori materiali (Grubb Jensen 1985: 80). In queste cinque novelle però, i cavalieri non si comportano in modo particolarmente cavalleresco: i nemici non hanno la possibilità di difendersi, la fedeltà verso gli amici viene ignorata.

13.8 Differenze e somiglianze.

Se confrontiamo la novella di Ghismunda con quella di Elisabetta, notiamo delle differenze

¹¹² *Exempla*: breve racconto d'origine (originally) incorporato in una cerimonia per enfatizzare un morale o per illustrare un punto di dottrine. *Exempla* short tale originally incorporated by a medieval preacher into his sermon to emphasize a moral or illustrate a point of doctrine. Da: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/197960/exemplum> Traduzione mia.

¹¹³ Grubb Jensen considera cioè che Boccaccio era un moralista del tardo-medievale e non solo un poeta che ha scritto novelle divertenti e orribili. Boccaccio moralizza e i suoi ideali sono le virtù cavalleresche (Grubb Jensen 1985: 141-142).

significative: Infatti solo alle classi sociali più elevate sono concessi il contegno e l'eroismo. Tancredi, in quanto principe, fa uccidere da altri l'amante della figlia e Ghismunda si suicida. I fratelli di Lisabetta uccidono l'amante con le proprie mani e Elisabetta muore di dolore.

La morte è presente anche nella novella di Rossiglione, il quale uccide l'amante della moglie, dopo di che la moglie uccide se stessa. Nella novella del medico, credono che l'amante sia morto, invece dorme solamente e finisce tutto bene: bisogna saper distinguere tra realtà e apparenza (tra frate-imbrogliatore/angelo, tra morte/sonno).

Ghismunda è fiera, non si vergogna di avere un amante e di non aver seguito le norme della corte.¹¹⁴ Non è pronta né a implorare perdono né a negare il fatto. Anche questo va contro la concezione della donna di allora. Ghismunda «ha grandezza d'animo» è fiera, coraggiosa, concreta ed è sensuale:

La sensualità sana e la capacità di soddisfacimento orgasmico creano invece nella personalità di Ghismunda una naturale coscienza di sé. Il suo carattere è puro e rispettabile in modo spontaneo, e non ha bisogno di continui ammonimenti morali. *Nell'affermazione e riconoscimento della donna come essere sessuale crolla l'ideologia patriarcale, impersonata da Tancredi* (Sanguineti 2007: 12. Corsivi miei).

Quindi, nel momento in cui la donna viene riconosciuta come un'essere pensante e sensuale la società patriarcale si sente minacciata.

La novella di Elisabetta da Messina condivide anche il tema dell'amore segreto con la novella di Ghismunda, infatti sono storie orchestrate dalle donne, occulte al potere maschile. Millicent Marcus sottolinea come la famiglia di Elisabetta non funziona come dovrebbe perché il padre è defunto, “se ne fosse cagione, ancora maritata non aveano” (374). Se il padre fosse stato vivo avrebbe fatto il dovere che il fratello più anziano non riesce fare. Marcus fa un confronto con la novella di Ghismunda e Tancredi dove c'è anche lì uno squilibrio entro la famiglia: la madre di Ghismunda non c'era. Se ci fosse stata lei forse il padre sarebbe stato meno possessivo (Marcus 1985: 385). Secondo Marcus le due novelle condividono il tema dell'ostacolare la sessualità naturale – il rifiutare di sposare figlie o sorelle in tempo. Lasciare che l'attrazione fisica abbia la sua naturale evoluzione porta all'amore tragico e allo smembramento o deformazione conseguente dei corpi che risvegliavano queste passioni pericolose (Marcus 1989: 390).

La signora Rossiglione ha fatto come Ghismunda: l'amore è per loro diventato la ragione per cui vivere e quando non c'è più amore, non vogliono più vivere e si suicidano (Grubb Jensen 1985: 92). Il loro amore è così forte che desiderano seguire il proprio amante fino nella tomba, per

¹¹⁴ «[...] l'eroina di Boccaccio non ha niente di cui vergognarsi: operando integralmente in piena coscienza, anima e corpo, è orgogliosa di non adattarsi al solito schema preconfezionato del colpo di fulmine[...] è finalmente pronta a lottare fino alla morte, sacrificando la propria vita, contro la repressione sessuale della società patriarcale» (Sanguineti 2007: 9).

dare conferma simbolica che il loro amore è più forte della morte. L'amore cortese vince alla fine (Grubb Jensen 1985: 93). La differenza tra il suicidio di Ghismunda e quello della moglie di Rossiglione è che il lanciarsi verso la morte della seconda non è tanto premeditato, anzi è un'azione quasi impulsiva. Carla Simonini scrive che:

Sebbene la moglie di Rossiglione, come Ghismunda, si suicida, lo fa senza intenderlo come un'azione per onorare e difendere il suo amore per Gurdastagno. Il suo salto dalla finestra non è un atto premeditato, ma un atto spensierato creato da dolore[...] (Simonini, Carla: 1. Traduzione mia.).

Filostrato sottolinea che non solo muore, ma viene sfatta¹¹⁵ (come il cuore di Guardastagno viene sfatto dal cuoco di Rossiglione). Usa molti dei motivi che Fiammetta aveva usato precedentemente quel giorno nella sua novella su Ghismunda e Tancredi, ma li inverte. Mentre nella prima novella Ghismunda ha il controllo degli eventi, nella nona novella è invece Rossiglione a controllarsi. Tancredi e Rossiglione tolgono tutti e due il cuore dell'amante della figlia o moglie fuori dal corpo, ma Rossiglione va un passo in avanti e lo frulla e prepara in modo da farlo mangiare a sua moglie che partecipa a distruggere il cuore ingurgitandolo.

Simonini scrive che Ghismunda e Guiscardo, Guardastagno e la moglie di Rossiglione suscitano più pietà che stima quando i concittadini raccolgono i loro corpi e li mettono nella stessa tomba con un'iscrizione che rilevava chi giace lì e per quali tristi circostanze, a monito per chi potrebbe essere tentato a seguire il loro esempio.¹¹⁶

13.9 Crudo e cotto.

Come spiega Simonini, crudo e cotto sono stati per molto tempo simboli di natura e cultura. Come il veleno è un misto di natura (piante selvatiche, non coltivate) e cultura (fatti diventare una bevanda velenosa, un atto culturale). Il seduttore maschile che agisce solo in base alle sue proprietà naturali che sono bellezza fisica e potenza sessuale è vicino alla natura e fa diventare la donna che seduce più naturale e selvatica. Quindi Guardastagno «scuoce» (*un-cook*) la moglie di Rossiglione il quale, cuocendo il cuore di Guardastagno, lo allontana dalla natura. Nel caso di Ghismunda lei piange il cuore e versa un veleno sopra esso per poi berlo: «La sua scelta di utilizzare il veleno per raggiungere il suo amante (un «seduttore») nella morte potrebbe essere visto come un rifiuto della

¹¹⁵ Simonini: 1.

¹¹⁶ Simonini: 1.

cultura per abbracciare lei stessa l'elemento naturale da parte sua».¹¹⁷ Il veleno diventa il mezzo per cui si può de-socializzare. Nella storia del cuore cotto però, la donna non sa che Guardastagno è morto. Lei è capace di mangiarlo solo perché è stato cotto e con questo socializzato e mangiandolo lei ha «assimilato l'ordine sociale».¹¹⁸

Nelle novelle IV 1, IV 5 e IV 10 gli antagonisti vanno contro la natura, cercano di limitare i desideri naturali delle donne e le novelle IV 1 e 5 finiscono male (le donne muoiono come conseguenza della limitazione). Nella novella IV il prete inganna la donna che trasgredisce i limiti e nella novella IV 10 la donna si serve da se e il marito viene tradito. Regina Psaki scrive che Boccaccio gioca con gli atteggiamenti misogini che c'erano nel Medioevo, con la paura che gli uomini sembravano avere per i segreti delle donne. Scrive inoltre che sia il *Corbaccio* sia il *Decameron* trattano il tema della cospirazione femminile (Psaki, Regina 2003:1-2): Psaki spiega che il *Decameron* mette in scena esempi complessi del «linguaggio segreto» femminile, in cui parole ordinarie sono cariche di significati proibiti e di significato inconfondibile. Il silenzio delle donne viene codificato come carico e oscuro allo stesso modo, come la loro lingua e perciò entrambi causano negli uomini una sorta di ansia interpretativa (Psaki 2003: 9).

Sia il *Decameron* che il *Corbaccio* tendono secondo Psaki a rendere ridicoli gli uomini che credono che le donne hanno una sapienza segreta pericolosa per la loro sapienza (Psaki, Regina 2003:2. Mia traduzione). Ma poi avverte che «quando un autore con cura contestualizza certe frasi per togliere del tutto la loro validità e i lettori le leggono non capendo o non volendo capire la svalidizzazione, rischia un'interpretazione sbagliata (Psaki 2003:5). Quindi anche se Boccaccio scriveva in modo ironico, chi legge può sempre interpretare il testo letteralmente e così capire l'opposto di ciò che ha inteso l'autore.

Le due donne nella novella del medico da Salerno (IV 10) usano la narrativa per poter saziare i loro bisogni sessuali, le loro voglie. Come fa frate Alberto che racconta d'essere un angelo per poter giacere con madonna Lisetta. Ghismunda non inventa una narrativa, ma racconta e difende la verità e lo stesso vale per Elisabetta da Messina e la moglie di Guglielmo Rossiglione: dicono la verità (che hanno trasgredito i limiti, le regole della società patriarcale) e vengono punite (due muoiono per propria scelta, mentre la terza, Elisabetta, che non ha nemmeno il coraggio di difendere le sue scelte, muore di dolore).

La moglie del medico si distingue dalle altre donne nelle cinque novelle per il fatto che è totalmente conscia di essere andata contro le regole del matrimonio e per questo nasconde bene le

¹¹⁷ Simonini: mia traduzione.

¹¹⁸ E siccome il mangiare cibo cotto è un atto culturale, lei ha senza saperlo assimilato l'ordine sociale, eliminando in modo effettivo qualsiasi punto di coincidenza corrispondente tra se stessa e il suo amante, o tra la natura e la cultura. Quando la sua trasgressione è stata rilevata, perde il suo status sociale e non ha nessun posto dove andare. La sua morte, in relazione al cuore «cotto», rappresenta il trionfo della cultura sulla natura (Simonini: mia traduzione).

sue «tracce». Non si pente per niente di quello che fa, anzi fa una cosa che la donna probabilmente non dovrebbe fare: gode. Gode del fatto di avere un amante che la soddisfa sessualmente. Quando ha la possibilità di lasciare impiccare Ruggieri per volere del giudice, in modo da poter tornare da suo marito senza testimoni della relazione, fa l'opposto: salva Ruggieri con l'aiuto di un'altra donna. Inventa una bugia che accontenta tutti: la serva non è sposata (almeno non c'è scritto che abbia marito o altri legami) e in più proviene dalla classe più bassa. La padrona e la serva sfruttano i pregiudizi della società patriarcale e così facendo riescono non solo a non essere punite, ma anche a poter continuare ad incontrare il giovane.

Un'altra differenza ancora tra le altre donne nelle novelle e la moglie del medico è che lei ha una complice, una che sa tutti i fatti suoi e che la aiuta a completare i suoi piani.

14. Conclusione.

Boccaccio disegna e presenta queste donne sotto una luce diversa: alcune sono forti, furbe e riescono ad ottenere quello che desiderano; altre sono più deboli e conformiste e perdono tutto. Presenta diversi tipi di donne, che rispondono diversamente a situazioni simili.

Ghismunda è saggia e ragiona bene, riesce a vedere ciò che il padre farà e a prevedere le sue azioni. Lisetta è vana e stupida e facile da ingannare: Boccaccio sembra voler avvertire dei pericoli in cui si incorre se ci si loda o ci si fida troppo. Elisabetta non resiste, non combatte e muore infelicamente. La moglie di Rossiglione è una donna che non risalta tanto: è bella, ma della sua personalità si sa poco, si sa solo che amava molto Guardastagno e che nella disperazione si è suicidata.

La moglie del medico è furba e sa plasmarsi, cioè sa di dover cambiare piano se le cose cambiano, riesce, con l'aiuto della sua serva, ad ottenere ciò che vuole.

Lisetta e Elisabetta e la moglie di Rossiglione sono forse quelle che si conformano di più all'immagine della donna di allora: volubili e vane, seguono i sentimenti invece della ragione e per questo hanno bisogno della guida maschile.

Elisabetta viene presentata come una donna bella, fedele, che non era custodita bene, verso la quale i fratelli non hanno compiuto il loro dovere (trovarle un marito). È una donna che cerca di arrangiarsi ma che viene fermata in modo crudele. Alla fine della novella si comporta quasi come avrebbe dovuto, ma va contro ciò che Pampinea, sostiene. Forse si potrebbe dire che con questa storia Boccaccio stimola le donne ad avere più coraggio, a osare parlare e a pretendere le cose di cui hanno giustamente diritto. Le incoraggia a non farsi sottomettere da altri, ma di fare come si sentono e come la natura suggerisce loro. Ovviamente si potrebbe anche interpretarla come un incentivo a non cercare di disobbedire ai custodi ma invece comportarsi secondo le regole.

Migiel ritiene che il libro difende alcune donne ma diffama altre e sembra che, almeno quando si parla delle cinque novelle che ho cercato di analizzare, difenda le donne che hanno il coraggio di fare come vogliono e diffami le stupide e le codarde. Secondo Migiel le novelle dove le donne sono attive sono compensate con l'assicurazione che non c'è nessuna trasgressione. AL di là dei giudizi che possiamo darne, l'importanza del *Decameron* sta nel fatto stesso di mostrare che è possibile uscire dalle regole, che le donne hanno molte più possibilità di quelle che la società medievale permette loro. Fa vedere che le donne non sono una categoria uniforme, ma diversissime a secondo della loro natura e a secondo del loro ambiente, posizione sociale e possibilità. Allo stesso tempo le novelle affermano in un certo modo il pregiudizio medievale che la forza della

libido sia più forte nella donna: in tre delle novelle sono le donne a ricercare l'uomo (Ghismunda, Elisabetta, la moglie del medico) e nella novella di frate Alberto, sebbene non sia Lisetta a cercare Alberto, gode molto della relazione sessuale che ha fuori dal matrimonio.¹¹⁹

Si potrebbe leggere le novelle della quarta giornata partendo dalla novella delle papere, dove si vede la forza della natura e del desiderio, contro cui la ragione e l'educazione possono fare poco. Allora anche le novelle che ho analizzato faranno vedere la forza della natura e l'inutilità di resistere. Direi che sia il caso almeno nelle novelle IV 1, IV 5, IV 9, e IV 10.

Nella novella IV 1, IV 5 e IV 9 il padre/fratello/marito compie la stessa funzione di custode ed è insufficiente. Le donne affrontano la repressione in modo molto diverso.

Kirkham ritiene che il *Decameron* non porta necessariamente al peccato ma può mettere i lettori in guardia: forse sia le lettrici (cosa possono fare, le loro possibilità, i pericoli), che i lettori (cosa dovrebbero evitare, come dovrebbero comportarsi). Interpreta anche, dal sottotitolo *Principe Galeotto*, che il libro darebbe consigli alle donne che si annoiano. Ritengo che è molto probabile che le novelle diano consigli, ma siccome i testi consistono di così tanti strati, danno consigli diversi a persone diverse.

Kircher informa che al Boccaccio interessava molto il fatto che il carattere è mutevole e costante allo stesso tempo e guardava alla relazione tra apparenza e realtà. Le novelle mostrano che ciò che si vede non è sempre ciò che si crede. Le donne, alla fine della novella, sebbene sono le stesse donne dell'inizio, sono anche cambiate. Informa anche che Boccaccio creava, insieme a Petrarca, nuovi modi di pensare l'etica.

Le novelle più lunghe tra quelle che ho trattato qui sono la novella di Ghismunda e quella della moglie del medico. Siccome l'Autore consiglia che le donne leggano le novelle più lunghe e gli uomini quelle più corte, si potrebbe dire che nelle due novelle citate l'Autore dia dei consigli alle donne, mentre nelle novelle di Elisabetta e della moglie di Rossiglione si trovino consigli per gli uomini e facciano vedere le conseguenze disastrose di un reggenza troppo rigida.

Surdich ritiene che Boccaccio abbia scritto: testi corti che sono adatti per gli uomini mentre quelli lunghi sono più adatte alle donne che hanno più tempo da «sprecare». Ma le novelle più lunghe tra queste cinque sono la novella IV 1 e IV 10, tutte e due novelle con protagoniste forti che fanno come desiderano e ragionano benissimo. Secondo me è un paradosso che i testi più lunghi, che in teoria sarebbero più adatti alle donne, in un certo modo possano esser letti come un incitamento alle donne a seguire i loro istinti, nonostante le regole imposte dalla famiglia, dalla chiesa e dalla società.

Migiel ritiene che le novelle del *Decameron* non consigliano di seguire un esempio e di

¹¹⁹ Nella novella su Rossiglione Filostrato non menziona sesso ma descrive invece l'amore che arde tra i due amanti.

evitarne un altro come pensa Victoria Kirkham. Anche io sono incline a credere che le novelle di Boccaccio non diano consigli chiari, ma che raccontino molti destini, molti casi diversi, lasciando ad ognuno la scelta di come agire. Ogni novella può secondo Migiel cambiare senso a seconda di chi lo racconta e di chi la legge, allora ognuno può capire quello che vuole.¹²⁰

Secondo me, Boccaccio era influenzato molto dagli ideali del suo tempo, ma ne vedeva anche i limiti, vedeva che quello che era concepito come «vero» non sempre lo era. Boccaccio vedeva che le donne potevano essere brave e forti o deboli e viziose, esattamente come gli uomini.

¹²⁰ Cambia anche a seconda di chi la racconta: Ghismunda è una donna saggia e ragiona bene, non segue le regole al cento per cento, ma lo fa per bisogno, anche se in maniera esasperata sia lei che suo padre; e viene raccontata da Fiammetta che è simbolo di moderazione. La novella di Lisetta e frate Alberto viene raccontata da Pampinea, la più anziana e quella con più esperienza, e punta l'attenzione sull'ipocrisia dei preti più che stupida sulla stupidità di Lisetta, che potrebbe essere letta come un simbolo dei veneziani in generale. Elisabetta viene raccontata da Filomena che sembra pensare in linea dei pensieri sulla donna del suo tempo (che aveva bisogno della guida degli uomini). Filostrato (pieno di rancore, di voglia di vendetta), invece, racconta la novella di Rossiglione dove la moglie diventa l'amante del suo migliore amico, forse racconta la sua storia. La novella del Medico da Salerno viene raccontata da Dioneo ed è una novella divertente e per questo può anche contenere elementi meno convenzionali (come il fatto che la donna riesce a ingannare tutti i suoi concittadini e rimane felice con il suo amante e la sua fantesca).

15. Donne Trasgressioni femminili nella quarta giornata del *Decameron*.

Riassunto in norvegese.

Masteroppgaven analyserer de kvinnelige hovedpersonene i fjerde dag i Giovanni Boccaccios *Decameronen*. Fjerde dagen er dagen hvor Filostrato er konge. Filostrato befaler at man skal fortelle historier om ulykkelig kjærlighet, til tross for at de unge har gitt hverandre et løfte om å more seg. Jeg har valgt å konsentrere mine analyser om fem noveller som forteller om kvinner som tar seg en elsker, som møter på hindringer og hvordan de svarer på dette.

I min analyse har jeg brukt feministiske lesninger av Boccaccio, og jeg har også lagt vekt på den narrative konteksten novellene er satt inn i, dvs. rammefortellingen. I tillegg har jeg støttet meg til historiske tekster om kvinnenens situasjon i middelalderen.

Til forskjell fra mange andre virker det som om Boccaccio beskriver kvinnene som selvstendige individer som ikke må begrenses for mye. I introduksjonen anbefaler forfatteren at mennene leser de korte novellene og kvinnene de lengste (de har mer tid å fordrive). Men i de lengste novellene fjerde dagen er de som viser kvinnenens egenrådighet, snarrådighet og styrke, mens de kortere novellene beskriver mennene i et heller dårlig lys. Pampinea sier i tiende novellen første dagen at kvinner har stemme for å kunne snakke og at kvinnene ikke ville hatt disse egenskapene fra naturens side hvis det ikke var meningen at de skulle bruke dem. Også i beskrivelsen av pesten vektlegges at pesten smittet kvinner og menn på lik linje, for å understreke at fra naturen er vi mer eller mindre like, og har mange av de samme behovene. Mennene i disse fem novellene beskrives for det meste som dominerende menn som ikke helt ser kvinnenens behov, eller nekter å innfri dem, og dermed begrenser kvinnene for mye. Kvinnene overskrider regler, men i de fleste tilfellene mer av nødvendighet eller mangel på omsorg fra mennenes side enn for å overskride reglene i seg selv.

16. BIBLIOGRAFIA.

Almansi, Guido (1975). *The writer as liar, Narrative technique in the Decameron*. London and Boston: Routledge & Kegan Paul.

Asor Rosa, Alberto (a cura di Serena Sapegno M.) (1990). *Storia e antologia della letteratura italiana*. Volume 3/11. *I prosatori e Boccaccio*. Scandicci (Firenze): La Nuova Italia Editrice.

Baldo, Curato (1960). *Introduzione al Decameron*. Cremona: Padus.

Battaglia Ricci, Lucia (2006[2000]). *Boccaccio*. Roma: Salerno Editrice.

Bertoni, Federico; Versari, Margherita (a cura di) (2006). *La cornice. Strutture e funzioni nel testo letterario*. Rastignano (Bologna): Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna.

Blumenfeld-Kosinski, Renate (1994). «Jean le Fevre's *Livre de Leesce*; Praise or Blame of Women?» *Speculum*, Vol. 69, No. 3, pp. 705-725. Medieval Academy of America. Preso il 16.02.2009 da:

<http://www.jstor.org/stable/3040848>.

Boccaccio, Giovanni (a cura di V. Branca). ([1985] 2008). *Decameron* Milano: Oscar Mondadori.

Branca, Vittore (1977). *Giovanni Boccaccio profilo biografico*. Firenze: G. C. Sansoni Editore.

Brill, Timothy Kircher (2006). *The Poet's Wisdom: The Humanists, the Church, and the Formation of Philosophy in the Early Renaissance*. Leiden- Boston: Brill.

Butler, Judith (1997). *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge.

Capprettini, G. Paolo (1992). *Semologia del racconto*. Bari-Roma: Laterza.

Casagrande, Carla (2005 [1990]) «La donna custodita» in *Storia delle donne, Il Medioevo* di Duby, Georges e Perrot Michelle; a cura di Christiane Klapisch-Zuber. Roma-Bari: Editori Laterza.

Ceserani, R. and L. De Federicis (1979-1988). *Il materiale e l'immaginario: laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico*. Torino: Loescher.

Cioffari Vincenzo (1940) «The Conception of Fortune in the Decameron» *Italica* Vol. 17, No. 4, pp. 129-137. American Association of Teachers of Italian. Preso il 16.02.2009 da:

<http://www.jstor.org/stable/476489>.

Clubb Louise George (1960) «Boccaccio and the Boundaries of Love». In *Italica* Vol. 37, No. 3, pp. 188-196. American Association of Teachers in Italian. Preso il 16.02.2009 da:

<http://www.jstor.org/stable/477293>.

Dalarun, Jacques (2005 [1990]) «La donna vista dai chierici» in *Storia delle donne, Il Medioevo* di Duby, Georges e Perrot Michelle; a cura di Christiane Klapisch-Zuber. Roma-Bari: Editori Laterza.

Delcorno, Carlo (1989). *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*. Bologna: il Mulino/ Ricerca.

Delcorno, Carlo (1989). *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento* (Ricerca): Mulino.

Donovan, Josephine (1997) «Women and the Framed-Novelle: A Tradition of Their Own». In: *Signs*. 22, No. 4. pp. 947-980. The University of Chicago Press. Preso il 08.09.2008 da: <http://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/495215>.

Fedi, Roberto (1987) «Il regno di Filostrato. Natura e struttura della Giornata IV del Decameron». *MLN* (Modern Language Notes) Vol. 102, No. 1, Italian Issue, pp. 39-54. The Johns Hopkins University Press. Preso il 16.02.2009 da: <http://www.jstor.org/stable/2905565>.

Franklin, Margaret (2006). *Boccaccio's Heroines. Power and Virtue in Renaissance Society*. Women and Gender in the Early Modern World. Cornwall: Ashgate.

Girard, René (1961) *Deceit, desire and the novel. Self and Other in literary studies*. Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.

Giusti, L. Eugenio (1996) «The Widow in Giovanni Boccaccio's Works: Negative *Exemplum* or a Symbol of Positive Praxis?» dal *Gendered Contexts, New perspectives in Italian Cultural studies*. Vol. 10. Benedetti, Laura; Hairston, L. Julia e Ross, M. Silvia (Ed.) New York- Washington- D.C./ Baltimore- San Francisco- Bern- Frankfurt am Main- Berlin- Vienna- Paris: Peter Lang.

Givens, B. Azzura (1968). *La dottrina d'amore nel Boccaccio*. Firenze: Casa Editrice G. D'Anna.

Grubb Jensen, Kirsten (1985). *Mennesker og idealer i Giovanni Boccaccio's Decameron*. København: Center for Europæiske middelalderstudier, Reitzel.

Herlihy, Dacid; Molho, Anthony (1995). *Women, family and society in medieval Europe: historical essays, 1978-1991*. Providence: R.I., Berghahn Books.

Iversen, Irene R. (2002). *Feministisk litteraturteori*. Oslo: Pax Forlag A/S.

Kirkham, Victoria (1993). *The Sign of Reason in Boccaccio's Fiction*. Firenze: Casa Editrice Leo S.Olschki.

Kirkham, Victoria (1985). *An Allegorically Tempered Decameron. Italica*. Vol. 62., pp. 1-23. American Association of Teachers of Italian.

Kirkham, Victoria (Jan., 1974) «Reckoning with Boccaccio's Questioni D'Amore» *MLN* Vol. 89, pp.47-59. The Johns Hopkins University Press. Preso il 19.02.2009 da: <http://www.jstor.org/stable/2907775> il 19.02.2009.

Lamont, Meg «Themes & Motifs: Amore: Nature as Morality in the Decameron». Preso il 23.03.2009 da: http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/themes/amore/nature_morality.shtml

Lavagetto, Mario (2006) «La letteratura e la peste: considerazioni eterodosse sulla cornice del *Decameron*» nel *La cornice. Strutture e funzioni nel testo letterario*. A cura di Bertoni, Federico; e Margherita Versari. Rastignano (Bologna): Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna.

Levenstein, Jessica (1996). «Out of Bounds: Passion and the Plague in Boccaccio's Decameron». *Italica*, Published by: American Association of Teachers of Italian Vol 73, No. 3. pp. 313-335. Preso il 19.02.2009 da: <http://www.jstor.org/stable/479828>.

L'Hermit-Leclercq, Paulette (2005 [1990]) «Le donne nell'ordine feudale (XI-XXII secolo)» in *Storia delle donne, Il Medioevo* di Duby, Georges e Perrot Michelle; a cura di Christiane Klapisch-Zuber. Roma-Bari: Editori Laterza.

Marchese, Angelo (1991 [1978]) *Dizionario di retorica e di stilistica*. Milano: Arnoldo Mondadori.

Marchesi, Simone (2001). «"Sic me formabat puerum": Horace's "Satire" I,4 and Boccaccio's defense of the "Decameron"». *MLN*, No. 1, Italian Issue, 116, pp. 1-29. Preso il 19.02.2009 da: <http://www.jstor.org/stable/3251602>.

Marcus, Millicent (1989). «Cross-Fertilizations: Folklore and Literature in Decameron 4,5». *Italica* Vol. 66, 16. Published by: American Association of Teachers of Italian. Preso il 19.02.2009 da: <http://www.jstor.org/stable/479252>.

Marcus, Millicent (1979) «The Accommodating Frate Alberto a Gloss on Decameron IV, 2» *Italica* Vol. 56, pp. 3-21. American Association of Teachers of Italian. Preso il 19.02.2009 da: <http://www.jstor.org/stable/479204>.

Marino, Lucia (1979). *The Decameron « Cornice »*. Allusion, Allegory, and Iconology. Ravenna: Longo Editore.

Matzke, John E. (1911) «The Legend of the Eaten Heart» *Modern Language Notes*, Vol. 26, No. 1, pp. 1-8. Preso il 16.02.2009 da: <http://www.jstor.org/stable/2915976>.

Mazzacurati, Giancarlo. (1996). All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello. Firenze: La Nuova Italia.

Mesirca, M. P. M. (2004). *Introduzione Al Decameron*. Firenze: Franco Cesati Editore.

Migiel, Marilyn (2004) «Figurative Language and Sex Wars in the Decameron». *Heliotropia - An online journal of research to Boccaccio scholars*, www.heliotropia.org. Vol. 2. Iss. 2. 1: 9. Preso il 15.01.2009 da:

www.heliotropia.org/02-02/migiel.pdf.

Migiel, Marilyn (2003). *A Rhetoric of the Decameron*. Toronto Buffalo London Printed in Canada: University of Toronto Press.

Momigliano, Attilio (1963). *Antologia della letteratura italiana*. Volume primo. Dalle origini alla fine del quattrocento. Milano – Messina. Officine Grafiche Principato – Milano: Casa editrice Giuseppe Principato.

Nergård, Mette Elisabeth (1999). *Poetikk og retorikk: En innføring i diktanalyse*. Oslo: Abstrakt forlag.

Pennisi, Francesca A. (2005-2006). «Un-masching Venice: Allegory and the politics of Reading in Decameron IV. 2». *Heliotropia - An online journal of research to Boccaccio scholars*: Vol. 2 (Iss. 1, art. 2). Preso il 01.01.2009 da:

www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/heliotropia/02-01/pennisi.pdf.

Picone, Michelangelo (2004) «L'”amoroso sangue”: la quarta giornata» nell'*Introduzione Al Decameron*. Firenze: Franco Cesati Editore.

Psaki, Regina (2003) «Women Make All Things Lose Their Power: Women's Knowledge, Men's Fear in the Decameron and the Corbaccio». *Heliotropia - An online journal of research to Boccaccio scholars*: Vol. 1.1. Preso il 01.02.2009 da:

www.heliotropia.org/01-01/psaki.pdf.

Radcliff-Umstead, Douglas (1968) «Boccaccio's Adaption of Some Latin Sources for the Decameron». *Italica*, Vol. 45. No. 2, pp.171-194. American Association of Teachers of Italian. Preso il 16.02.2009 da:

<http://www.jstor.org/stable/4783300>.

Roberta, Bruno Pagnamenta (1999). *Il Decameron. L'ambiguità come strategia narrativa*. Ravenna: Longo Angelo.

Rossi, Luciano. (2004) «Il paratesto decameriano. Cimento d'armonia e d'invenzione» in *Lectura Boccaccii Turicensis - Introduzione Al Decameron*. A cura di Mesirca, M.; Picone. M. Firenze: Franco Cesati Editore.

Russo, Luigi (1967). *Lecture critiche del Decameron*. Bari: Laterza.

Sanguineti, Federico (2007) «Quarta giornata». *Heliotropia - An online journal of research to Boccaccio scholars*. Vol. 4.1–2, 19. Preso il 19.02.2009 da:

www.heliotropia.org/04-0102/sanguineti.pdf.

Sansone, Mario (1965). *Storia della letteratura italiana*. Nuovissima edizione, Ottava ristampa. Milano – Messina: Casa Editrice Giuseppe Principato.

Schnell, Rüdiger (1998). «The Discourse on Marriage in the Middle Ages» Shields, Andrew (traduzione). *Speculum*, Vol. 73, No. 3. pp. 771-786. Medieval Academy of America. Preso il 16.01.2008 da:
<http://www.jstor.org/stable/2887497>.

Sheehan, Michael M. (1997 [1996]). *Marriage, Family, and Law in Medieval Europe*. Collected Studies. Toronto Buffalo: University of Toronto press.

Simonini, Carla. «Themes and Motifs: The Motif of the Eaten Heart: Frustrated expectations: Tancredi and Filostrato». Preso il 11.03.2009 da:
http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/themes/heart/tancredi.shtml.

Singleton, Charles S. (1944) «On Meaning in the Decameron». *Italica*, Vol. 21, No. 3, pp. 117-124. American Association of Teachers of Italian. Preso il 16.02.2009 da:
<http://www.jstor.org/stable/475259>.

Surdich, Luigi (2008). *Boccaccio*. Bologna: Il Mulino.

Surdich, Luigi (2005). *Il Duecento E Il Trecento, Storia Della Letteratura Italiana / 1*, ed. A cura di Andrea Battestini. Bologna: Il Mulino.

Svendsen, Åsfrid (1985). *Tekstens mønstre Innføring i litterær analyse*. Oslo – Bergen – Stavanger Tromsø: Universitetsforlaget AS.

Terrezzi, Anthony: «Themes & Motifs: The Motif of the Eaten Heart: Legend of the Eaten Heart: Sources of IV.9» Preso il 11.03.2009 da:
http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/themes/heart/sources_4_9.shtml.

Thomasset, Claude (2005 [1990]) «La natura della donna» in *Storia delle donne, Il Medioevo* di Duby, Georges e Perrot Michelle; a cura di Christiane Klapisch-Zuber. Roma-Bari: Editori Laterza.

Tomasi, Dario (1988). *Cinema e racconto: il personaggio*. Torino: Loescher.

Vecchio, Silvana (2005 [1990]) «La buona moglie» in *Storia delle donne, Il Medioevo* di Duby, Georges e Perrot Michelle; a cura di Christiane Klapisch-Zuber. Roma-Bari: Editori Laterza.

ENCICLOPEDIA.

(2007 [1999]). Enciclopedia della letteratura. Milano, Garzanti Libri.

Fedele., F. d. P. (1955). I dizionari UTET:
Grande dizionario enciclopedico. Barberi-Squarotti, G. C., Pasquale; Cecchini, Agosto; Guaita, Giovanni. Torino, unione tipografico-editrice torinese. II. «Boccaccio».

SITOGRAFIA.

Encyclopædia britannica. Preso il 24.03.2009 da:

[http://www.britannica.com/EBchecked/topic/197960/exemplum.](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/197960/exemplum)

Mershman, F. (1907) Barlaam and Josaphat. *New Advent*. Preso il 14.01.2009 da:
<http://www.newadvent.org/cathen/02297a.htm>.

Decameron Web. S hypermedia archive of materials dedicated to Boccaccio's masterpiece. Editors Prof. Riva and Prof. Michael Papio.

Preso il 12.09.2008 da:

http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/dweb.shtml.

«L'Imperatore Giustiniano» Sito dedicato alla storia e alle opere dell'Imperatore Giustiniano. Preso il 02.04.2009 da:

<http://www.giustiniani.info/imperatore.html>.

IMMAGINE.

Waterhouse, John William (1916) *A Tale from the Decameron*.

preso il 10.05.2009 da:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Waterhouse_decameron.jpg