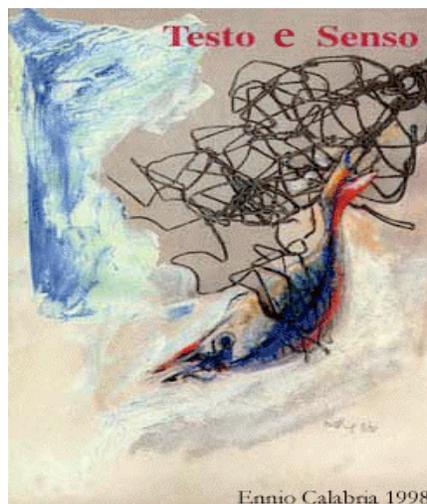


Alessandro Vettori

*Religio amoris. Il sesso come rituale
religioso nel *Decameron**



Testo & Senso

n. 14

www.testoesenso.it

Abstracts

An analysis of those tales that critical tradition has considered as typically 'Boccacesque,' mostly because they are structured around sexual intercourse involving the religious. The study highlights Boccaccio's comical solution to the impasse between Christian agapic love and human erotic love by means of the 'ambiguous' language linking sexual references to religiosity. Such use of language is not only transgressive (and therefore comical), but seems to convey indirectly an authorial opinion concerning the significance of Christianity as a religion hinging profoundly on love. Characters' actions originate from an unrelenting force, an instinctual passion they cannot control. This is also the source of all plots in the novelle examined in this article.

Un'analisi di quelle novelle che la tradizione critica ha sempre considerato come tipicamente 'boccacesche,' in particolare perché strutturate sui rapporti sessuali dei religiosi. Questo studio mette in luce la soluzione comica di Boccaccio dell'impasse che si viene a creare fra l'amore agapico cristiano e l'amore erotico umano grazie al linguaggio 'ambiguo' che unisce il sesso alla religione. Tale utilizzo del linguaggio non è solamente trasgressivo (e perciò anche comico), ma sembra comunicare indirettamente l'opinione autoriale riguardo al significato del cristianesimo come religione dell'amore. Le azioni dei personaggi scaturiscono da una forza inesorabile, una passione istintiva che essi non riescono a controllare. Questo costituisce anche l'origine della trama nelle novelle esaminate in questo articolo

La forza irresistibile dell'amore muove gran parte delle trame nel *Decameron* e si manifesta spesso nel rapporto sessuale fra i due amanti, un rapporto intimo vissuto in tutta la naturale espressione del sentimento che li lega. Lasciarsi andare alla potenza di un'attrazione incomprensibile significa talvolta cedere all'adulterio, a rapporti non legittimati dal vincolo matrimoniale, o addirittura infrangere il voto di castità. La dinamica del coinvolgimento amoroso non rimane aliena da una certa dose di comicità, laddove si vengono a creare situazioni che sfidano i codici morali o il senso comune della società, sfociando nel risibile o addirittura nel ridicolo.

Una delle qualità determinanti delle novelle consiste nella trasgressione derivante dall'accostamento di sesso e religione. Se il sesso rappresenta la manifestazione amorosa libera da condizionamenti morali e moralistici per divenire espressione naturale del rapporto fra due persone, l'allargamento di tale irresistibile forza di attrazione a quanti dovrebbero rispettare il voto o la promessa di castità rende trasgressiva la sua rappresentazione. Nemmeno il frate, la monaca o il prete resistono alla tentazione di legarsi ad un'altra persona in modo carnale, a dimostrazione che lo scambio amoroso è dettato dalla natura e contro ad esso non si possono frapporre nemmeno i limiti imposti dalla religione. Appare chiaro da diversi esempi, non ultimo quello del prete di Varlungo in VIII 2, di Rustico e Alibech in III 10, oppure quello delle monache che si approfittano di Masetto da Lamporecchio in III 1, che il legame non deve essere necessariamente amoroso e che il sesso si legittima anche al di fuori di un profondo rapporto di coppia, come semplice attrazione carnale e quasi necessità fisiologica. Si potrebbe definire una desiderio impellente e istintivo, profondamente radicato nell'indole umana, contro il quale

le limitazioni imposte dalla morale religiosa cristiana non possono nulla o quasi. È la trasgressione stessa di tali limiti socio-religiosi a costituire il divertimento della narrazione novellistica, laddove il termine ‘divertimento’ riacquista in pieno la propria valenza etimologica di ‘deviazione’ da un itinerario ben pianificato, per portare il lettore in zone inesplorate della propria immaginazione. Da qui anche il termine di ‘Galeotto’ assegnato al testo dall’autore medesimo. Il libro conduce le lettrici cui è indirizzato a rivedere le proprie remore sul sesso come manifestazione amorosa, non più tabù morale tinto di peccato anche all’interno del sacro vincolo, ma espressione tangibile di un sentimento insopprimibile e naturale. Vocabolo di ascendenza dantesca, ‘Galeotto’ si lega inestricabilmente, nella psiche della lettrice colta, alla storia adultera e ineluttabile dei cognati Malatesta di *Inferno* V e, se da un lato costituisce un *caveat* alla pericolosità della lettura (visto che il libro è impercettibilmente ‘ruffiano’), dall’altro non fa altro che sottolineare le qualità positive e sociali della lettura in quanto elemento unitivo fra due o più persone. Ma la raccolta di novelle risulta fuorviante per le lettrici in maniera ancor più radicale attraverso l’uso della metafora religiosa per evocare il rapporto sessuale. Il collegamento di sesso e religione ricorre in numerosi testi proprio come sostituzione dell’uno all’altro. Quando il confratello di Frate Rinaldo in VII 3 parla del numero di Paternostri recitati, in effetti intende il numero delle volte che si è unito all’amante, così come Rustico dice di insegnare ad Alibech a rimettere il diavolo in inferno in III 10, mentre invece inizia lei ai piaceri del coito e soddisfa al contempo se stesso.

La naturalezza dell’attrazione per l’altro sesso si esplicita particolarmente nel racconto dell’autore che fa da introduzione alla Quarta Giornata, quella che viene comunemente definita ‘la centounesima novella.’ La moralità (o moralismo), che Filippo Balducci ha cercato di imprimere nella mente ancora duttile del figlio, cede immediatamente sotto i colpi dell’istinto e il figlio gli chiede di possedere una delle «papere», in modo che «io le darò beccare». Pur essendo vissuto nell’isolamento più totale, il figlio distingue il buono naturale dall’artificiosità della morale imposta e, all’affermazione paterna sulla cattiveria delle «papere», egli contesta, con la freschezza e genuinità dell’innocenza: «O son così fatte le male cose?» (IV, Introduzione, 26, p. 349).¹ Da una parte il ragazzo riconosce la bellezza soprannaturale delle donne, ma non esita poi a coglierne anche la componente seducente, quando continua a controbattere al padre:

Io non so che voi vi dite, né perché queste sieno mala cosa: quanto è, a me non è ancora paruta vedere alcuna così bella né così piacevole come queste sono. Elle son più belle che gli agnoli dipinti che voi m’avete più volte mostrati. Deh! se vi cal di me, fate che noi ce ne meniamo una colà sù di queste papere, e io le darò beccare (IV, Introduzione, 28, p. 349).

Nella loro bellezza, le donne gli paiono più sublimi degli angeli, che il padre spesse volte gli ha mostrato nei dipinti. Ma il suo istinto insopprimibile di giovane gli fa desiderare di possederne una e, nel momento in cui fa questa richiesta al padre, il tono della prosa precipita nella scurrile metafora del ‘beccare’, riportando il racconto alla realtà comica di molta parte del novelliere.

L’intervento d’autore insiste sull’inutilità di opporsi alla forza della natura, «alle cui leggi, cioè della natura, voler constatare, troppe gran forze bisognano, e spesse volte non solamente invano ma con grandissimo danno del faticante s’adoperano» (IV, Introduzione, 41, p. 352), e difende anche la naturalezza del rapporto sessuale in età avanzata, «perché il porro abbia il capo bianco, che la coda sia verde» (IV, Introduzione, 33, p. 350). Le

conseguenze negative derivanti dall'opporci alla forza naturale che attrae due amanti verranno esposte nelle novelle tragiche della Quarta Giornata. In IV 1, nel momento in cui Tancredi contesta a Guiscardo la sua infedeltà per aver avuto un rapporto con sua figlia Ghismonda, Guiscardo si giustifica adducendo come scusa l'irresistibile passione d'amore: «Amor può troppo più che né voi né io possiamo» (IV 1, 23, p. 358).

L'amore è una forza trascinante che coinvolge l'umanità tutta intera e alla quale niente si può frapporre, tanto che alle sue attrazioni non sfuggono nemmeno i religiosi che hanno fatto voto di castità. La seduzione è legata alla retorica intesa in senso lato e risulta tutta giocata sulla parola, o sull'assenza di essa, laddove sono i gesti o il corpo a comunicare. Questo accade al prete di Varlungo, del quale si dice che «come che legger non sapesse troppo, pur con molte e buone parolozze la domenica a piè dell'olmo ricreava i suoi popolani» (VIII 2, 6, pp. 674-5), e quindi si aggiunge la metafora equivoca che fa riferimento anche ad altre sue prestazioni più fisiche: «e meglio le lor donne, quando essi in alcuna parte andavano, che altro prete che prima vi fosse stato, visitava, portando loro della festa e dell'acqua benedetta e alcun moccolo di candela talvolta infino a casa, dando loro la sua benedizione» (VIII 2, 7, p. 675). Nel seguito della trama il prete mostra ancor meglio le sue doti di retore quando convince Belcolore a fare il suo piacere anche senza la ricompensa da lei richiesta. Oltre alla promessa di recuperare degli oggetti della donna dall'usuraio con i propri soldi, per convincerla il prete usa anche l'argomentazione che l'unione sessuale è voluta da Dio: «tu non mi lasci fare a te quel che io vorrei e che Idio comandò» (VIII 2, 21, pp. 677). Pur se fasulla nel contesto specifico, la scusa del prete è invece logica in senso generale, dato il comandamento divino di unirsi ai fini della procreazione.

Altrettanto succede alle monache che seducono Masetto da Lamporecchio, per le quali la trasgressione al voto viene giustificata dal desiderio di obbedire al naturale istinto di giacersi a un uomo. È Filostrato stesso, il narratore della storia, a spiegare il concetto nell'introduzione alla storia:

Bellissime donne, assai sono di quegli uomini e di quelle femine che si sono stolti, che credono troppo bene che, come ad una giovane è sopra il capo posta la benda bianca e indosso messale la nera cocolla, che ella più non sia femina né più senta de' femminili appetiti se non come se di pietra l'avesse fatta divenire il farla monaca: e se forse alcuna cosa contra questa lor credenza n'odono, così si turbano come se contra natura un grandissimo e scelerato male fosse stato commesso, non pensando né volendo avere rispetto a se medesimi, li quali la piena licenzia di potere far quel che vogliono non può saziare, né ancora alle gran forze dell'ozio e della sollecitudine (III 1, 2-3, p. 239).

L'estrema naturalezza con cui si considera il desiderio di unirsi all'altro sesso finisce per giudicare, non solo legittimo, ma quasi addirittura edificante, il rapporto fra le religiose e l'ortolano. Il narratore definisce il luogo che ospita queste donne «un munistero di donne assai famoso di santità (il quale io non nomerò per non diminuire in parte alcuna la fama sua)» (III 1, 6, p. 239). Il fatto che le monache non tengano fede alla castità non pare intaccare l'opinione di Filostrato sulla santità del luogo—e la sua ironia non fa altro che confermare la legittimità del loro comportamento. Nella sua trattazione della sessualità nel *Decameron* e in particolare nella Terza Giornata, Marilyn Migiel afferma lo sganciamento di essa da qualsiasi codice morale:

Throughout, it appears that women as well as men welcome the pleasure of sex, regardless of moral or ethical considerations. Reinforcing this idea, several of the female narrators explicitly conclude their tales of illicit love with statements of their own hopes for sexual fulfillment.²

[Sembra che sia le donne che gli uomini ammettano il piacere del sesso dappertutto, svincolato da considerazioni morali o etiche. A rafforzare quest'idea ci sono alcuni personaggi femminili che esplicitamente concludono le loro narrazioni di amori illeciti manifestando la speranza di una soddisfazione sessuale].

Masetto usa tutta la scaltrezza di cui è capace per conquistarsi al contempo un lavoro e la soddisfazione sessuale. Con il tempo farà carriera e passerà da uomo di fatica nell'orto a sostituire addirittura il castaldo, pur se la sua attività principale rimarrà unicamente quella di accontentare sessualmente le nove monache. Ma non c'è niente di morboso o di lascivo nel fatto che il sesso diventi un mestiere. Masetto non viene percepito come l'uomo-oggetto asservito alle vogliose donne; il piacere è reciproco e, se inizialmente l'ortolano aveva manifestato segni di stanchezza per dover «sodisfare a tante» (III 1, 36, p. 245), una volta raggiunto un accordo con la controparte, si adagia su un ritmo di vita che accontenta sia lui che le monache: «e per sì fatta maniera le sue fatiche partirono, che egli le poté comportare» (III 1, 41, p. 246). Quando Masetto si lamenta con la badessa della fatica che deve durare per mantenere il ritmo imposto dalle numerose amanti, è il momento della rivelazione in cui egli manifesta la propria vera identità, nonché le finora celate facoltà uditive e fatiche. L'epifania della narrazione rivela la celata attività sessuale dell'uomo e ne fa emergere la falsa fama di sordomuto. È forte nel testo il legame fra parola e potenza sessuale, visto che Masetto viene assunto dal monastero proprio in virtù del fatto che la sua condizione di sordomuto lo renderebbe anche impotente, tanto che «la badessa [...] stimava che egli così senza coda come senza favella fosse» (III 1, 20, p. 242). Apparendo innocuo al mondo esterno grazie alla sua presunta incapacità di parlare, che il folklore popolare associa all'impotenza sessuale, l'ortolano conviene anche alle monache, in quanto non sarà in grado di svelare i loro segreti. Trovato in seguito un tacito accordo che accontenta entrambe le parti, il monastero si dedica a pratiche amorose che superano l'agape divina, per sconfinare nella passione carnale e generare «assai monachin» (III 1, 42, p. 246), ma tutto all'insegna della massima discrezione, ovvero mutismo, che ha dato l'abbrivio alla narrazione e all'azione.

La novella da mettere in corrispondenza con quella di Masetto da Lamporecchio nella Terza Giornata è l'ultima, in modo da creare una struttura palinodica fra III 1 e III 10, agli estremi opposti della narrazione di questa giornata.³ Colpisce come entrambi i testi comincino con un riferimento all'amore che non conosce classi sociali, restrizioni religiose, fatiche del lavoro o voti di castità, ma travolge, avvince e coinvolge/sconvolge tutti quanti gli esseri umani. Prima di dare inizio alla propria narrazione in III 1, Filostrato aveva smentito quanti ritenevano che gli abiti delle monache o le fatiche del lavoro potessero attenuare le spinte amorose:

a una giovane è sopra il capo posta la benda bianca e indosso messole la nera cocolla, che ella più non sia femina né più senta de' femminili appetiti [...] similmente sono ancora di quegli assai che credono troppo bene che la zappa e la vanga e le grosse vivande e i disagi tolgano del tutto a' lavoratori della terra i concupiscibili appetiti e rendon loro d'intelletto e d'avedimento grossissimi (III 1, 2-4, p. 239).

Analogamente, prima di iniziare la sua narrazione in III 10, Dioneo avverte le ascoltatrici che Amore pervade ogni ambiente sociale, professionale o lavorativo:

quantunque Amore i lieti palagi e le morbide camere più volentieri che le povere capanne abiti, non è egli per ciò che alcuna volta esso fra' folti boschi e fra le rigide alpi e nelle diserte spelunche non faccia le sue forze sentire: il perché comprender si può alla sua potenza essere ogni cosa subgetta (III 10, 3, p. 332).

Il legame strutturale fra le due novelle è costituito dalla sessualità messa in stretta relazione con la religione. Laddove in III 1 l'oggetto delle attenzioni era un uomo, in III 10 è invece la giovane Alibech a godere degli insegnamenti dell'eremita Rustico ed essere sottoposta, dapprima ignara e poi al corrente degli effetti del rapporto intimo, ad un'istruzione che ella ritiene di edificazione spirituale. Mentre in Masetto l'aspetto dissacratorio si limita all'ambiente monastico e non comprende risvolti sacramentali o dogmatici, in Alibech la sessualità si esplica invece con una retorica derivante dalla religione cristiana. La giovane, «non essendo cristiana e udendo a molti cristiani che nella città erano molto commendate la cristiana fede e il servire a Dio, un dì ne domandò alcuno in che maniera e con meno impedimento a Dio si potesse servire» (III 10, 5, p. 332); ed è così che si mette in cerca di un direttore spirituale. Guido Almansi offre un'ottima soluzione al dilemma critico dell'inconciliabilità fra morale cristiana e naturalezza sessuale posto al centro della narrazione, ricordando come nella mistica medievale (da Bernardo Silvestre a Jacopone da Todi, ma si potrebbero aggiungere anche Angela da Foligno e Caterina da Siena) rimane forte il legame analogico fra sesso e religione, nella prossimità anatomica fra orgasmo ed estasi mistica.⁴ C'è inoltre un ritualismo dell'atto sessuale in questo testo, che richiama alla mente la cerimonia religiosa, non solo al momento di mettere in atto quella sorta di esorcismo che è il «rimettere il Diavolo in inferno», ma anche quando i due 'celebranti' assumono una posizione da oranti prima di unirsi nell'atto amoroso: «cominciossi a spogliare quegli pochi vestimenti che avea e rimase tutto ignudo, e così ancora fece la fanciulla; e posesi ginocchione a guisa che adorar volesse e di rimpetto a sé fece star lei» (III 10, 12, p. 334). La posizione genuflessa e perfino il denudamento sembrano dettati da un cerimoniale prestabilito che prepara all'atto culminante, come in un rituale religioso.

Fin dall'inizio, tutta la narrazione di III 10 si dipana sull'equivoca espressione dell'"appetito" di Alibech, inteso nella doppia accezione di desiderio di imparare le cose di Dio, che è il sentimento genuino della ragazza, e quello di desiderio della carne, che fa parte invece dell'orizzonte d'attesa e delle aspettative dei lettori. Recatasi quindi, appena quattordicenne, nel deserto della Tebaide alla ricerca degli insegnamenti degli eremiti, Alibech si imbatte in Rustico, il quale, approfittando della sua innocenza e dabbenaggine, le fa credere che il servizio di Dio consista nel compiacere ai desideri carnali del suo direttore spirituale («per che s'avisò come, sotto spezie di servire a Dio, lei dovesse recare a' suoi piaceri», III 10, 11, p. 334). Da qui in avanti tutto il linguaggio usato per fare riferimento all'atto sessuale attinge alla religione, di modo che dogmi, usanze e credenze cristiane diventano metafore dell'interscambio amoroso e carnale. È così che l'eccitazione di Rustico al vedere la bella giovane nuda diventa «la resurrezion della carne» (III 10, 13, p. 334) e poco più avanti l'organo maschile eretto si identifica con «il diavolo di che io t'ho parlato», che «mi dà grandissima molestia, tanta che io appena la posso sofferire» (III 10, 14, p. 334). All'obiezione di Alibech sul motivo per cui lei non abbia le stesse caratteristiche fisiche dell'uomo, l'eremita replica che ella al suo posto ha «il ninferno» (III

10, 18, p. 335) e le spiega poi quale sarà la missione di lei per servire Dio: «io mi credo che Idio t'abbia qui mandata per la salute dell'anima mia» (III 10, 18, p. 335). Quando la giovane sperimenta le gioie dell'amore confessa che «il servire a Dio era così dolce cosa» (III 10, 25, p. 336) e quando Rustico comincia a cedere alla stanchezza fisica perché la giovane lo invita troppo spesso «al servizio di Dio», egli le spiega «che il diavolo non era da gastigare né da rimettere in inferno se non quando egli per superbia levasse il capo» (III 10, 28, p. 336). La spiegazione dell'eremita continua a fare uso di un linguaggio ispirato al cristianesimo, quando egli sentenzia: «e noi per la grazia di Dio l'abbiamo sì isgannato, che egli priega Idio di starsi in pace» (III 10, 28, p. 336). Ma ancora più interessante è la conclusione di questo paragrafo, quando il novellatore afferma in modo lapidario la tregua amorosa fra i due imposta da Rustico, dicendo: «e così alquanto impose di silenzio alla giovane» (III 10, 28, p. 336). Il parallelismo, ovvero l'equazione, fra silenzio e astinenza fa venire in mente la novella III 5, laddove si stabilisce uno stretto rapporto fra facondia e desiderio amoroso e sessuale di Zima, i quali contrastano con il silenzio e l'astinenza della moglie di Francesco Vergellesi. Le non comuni capacità retoriche di Zima finiscono per avere la meglio sulla passività della donna, la quale, pur rimanendo silenziosa, cede alle sue insistenti richieste e ne diventa l'amante. Opponendosi alla reticente castità, la facondia sfocia nel rapporto sessuale.

Immaginando di essere stata iniziata alla vita religiosa, Alibech ha invece appreso le regole e i piaceri del sesso — ed è adesso pronta alla vita adulta, quasi come in un racconto di iniziazione. Nella sua giovanile ingenuità, ella rivela alle donne del suo paese che non vuole rinunciare agli insegnamenti della religione cristiana che le ha impartito Rustico, e le donne la rassicurano ridendo che le lezioni apprese hanno un'applicabilità più ampia per tutti gli esseri umani e non sono ristrette soltanto al cristianesimo. Quanto ha imparato le tornerà utile nella vita matrimoniale futura: «Non ti dar malinconia, figliuola, no, ché egli si fa bene anche qua; Neerbale [il futuro marito] ne servirà bene con essoteco Domeneddio» (III 10, 34, p. 337).

Il linguaggio sessuale ispirato al cristianesimo si trasforma in parodia della confessione in un paio di novelle che narrano del tradimento coniugale. Se esiste un aspetto repressivo della confessione, soprattutto per quanto concerne la sfera della sessualità, in Boccaccio la segretezza del confessionale si ribalta completamente, dando adito invece ad occasioni di adulterio. Sia in III 3 che in VII 5 è la moglie a dover ricorrere all'espedito della confessione per ottenere la libertà necessaria a potersi procurare un amante, in accordo con il principio boccacciano secondo cui, mentre agli uomini afflitti da malinconia «non manca l'andare a torno, udire e veder molte cose, uccellare, cacciare, pescare, cavalcare, giuocare o mercatare» (Proemio 12, p. 5), le donne invece «tengono l'amorose fiamme nascose, le quali quanto più di forza abbian che le palesi coloro il sanno che l'hanno provate: e oltre a ciò, ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel picciolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano» (Proemio 10, p. 4), avendo quindi bisogno della consolazione della narrazione per intrattenersi e distrarsi. Nel caso particolare di VII 5, la narratrice Fiammetta, deprecando la gelosia degli uomini per le donne, illustra i vari tormenti a cui i mariti sottopongono le mogli, fra cui c'è il mancato riposo in giorno di festa:

Esse stanno tutta la settimana rinchiuse e attendono alle bisogne familiari e domestiche, desiderando, come ciascun fa, d'aver poi il dì delle feste alcuna consolazione, alcuna quiete, e di potere alcun diporto pigliare, sì come prendono i lavoratori de' campi, gli artefici delle

città e i reggitori delle corti, come fé Idio che il dì settimo da tutte le sue fatiche si riposò, e come vogliono le leggi sante e le civili [...] Alla qual cosa fare niente i gelosi consentono, anzi quegli di che a tutte l'altre son lieti, fanno a esse, più serrate e più rinchiuse tenendole, esser più miseri e più dolenti: il che quanto e qual consumamento sia delle cattivelle quelle sole il sanno che l'hanno provato. Per che conchiudendo, ciò che una donna fa a un marito geloso a torto, per certo non condannare ma commendare si dovrebbe (VII 5, 4-6, pp. 612-3).

La premessa giustifica l'immoralità dell'adulterio della protagonista, la quale, giunta all'esasperazione per una vita di sola fatica e sofferenza, senza nemmeno la speranza del riposo domenicale, cerca conforto nella compagnia di un amante. La trasgressione dei codici civili e morali trova una spiegazione e una scusante nell'oppressione che affligge la donna.

Entrambe le novelle si sviluppano a partire dalla subordinazione femminile, nel momento in cui la protagonista riesce a scoprire una scappatoia, sia questa letterale o metaforica. Nel caso di III 3, la via d'uscita è rappresentata dai dialoghi legittimi con il confessore; nel caso di VII 5 è invece il pertugio nel muro della casa che presenta alla donna la possibilità di soddisfare il proprio desiderio di libertà, quasi una mini-riscrittura del mito di Piramo e Tisbe. È però la confessione il tramite grazie al quale la storia d'amore si potrà sviluppare, con grande soddisfazione fisica e psicologica della protagonista. L'ambiente ecclesiastico, a cui inevitabilmente fanno ricorso i due racconti, non viene però in nessuno dei due casi denigrato direttamente, ma semmai soltanto criticato per la connivenza con i progetti malvagi di alcuni personaggi, oppure per la dabbenaggine dei frati e per la loro tendenza a lasciarsi corrompere dal denaro, ma soprattutto per la loro mancanza di perspicacia e stupidità, come testimonia l'*incipit* stesso di III 3, quando Filomena spiega:

Io intendo di raccontarvi una beffa che fu da dovero fatta da una bella donna a uno solenne religioso, tanto più a ogni secolar da piacere, quanto essi, il più stoltissimi e uomini di nuove maniere e costumi, si credono più che gli altri in ogni cosa valere e sapere, dove essi di gran lunga sono da molto meno, sì come quegli che per viltà d'animo non avendo argomento come gli altri uomini di civanzarsi, si rifuggono dove aver possano da mangiar, come 'l porco (III 3, 3, p. 254).

Si criticano le cattive abitudini dei religiosi, ma ci si tiene lontani da qualsiasi presa di posizione negativa nei confronti della confessione, in quanto rispettata istituzione sacramentale al tempo di Boccaccio. Anche nella novella VII 5 il marito geloso si affida alla collaborazione di un prete corrotto per indossare la tonaca e fingersi lui il confessore, al fine di scoprire i segreti della vita personale e spirituale della moglie.

La confessione in entrambe le novelle mantiene soltanto la qualità di colloquio segreto, mentre perde le caratteristiche tipiche di rivelazione sacramentale sulla peccaminosità del confidente, al fine di ottenere la liberazione dalla colpa e l'assoluzione dai peccati per rientrare in grazia di Dio. Quanto viene meno è soprattutto la veridicità come *conditio sine qua non* per dare efficacia al sacramento, dato che senza la sincerità del penitente, che si impegna a rivelare la verità della propria condizione spirituale e la propria peccaminosità bisognosa di perdono e redenzione, non esiste materia sacramentale e l'atto stesso della confessione viene meno. Ma, al di là di questo aspetto strettamente dottrinale, a differenza di tutti gli altri sacramenti cristiani, che sono costituiti da parola, gesti e materia,

la confessione si struttura tutta sulla parola soltanto. Come sostiene Cormac Ó Cuilleain, la confessione è il grande sacramento della narrazione e Boccaccio ne sfrutta tutte le sottili caratteristiche come essenziale strumento narrativo.⁵

Secondo la teoria di Michel Foucault, la repressione dà un contributo essenziale alla trasformazione della sessualità, facendo sì che il discorso sul sesso sostituisca a poco a poco la sessualità medesima. Il fenomeno principia con il Concilio Lateranense IV nel 1215 e dà inizio a quella che Foucault definisce l'era della confessione, una fase che perdura nella nostra epoca e che ha prodotto una società 'confessante' («Nous sommes devenus, depuis lors, une société avouante,» Siamo diventati una società confessante), tanto da poter definire, con un'espressione maggiormente pregnante, l'essere umano occidentale addirittura come 'bestia confessante' («L'homme, en Occident, est devenu une bête d'aveu.»)⁶ Attraverso la confessione si passa dalla pratica del sesso a una disciplina che ordina il sesso dall'esterno. Il rigore morale elimina la naturalezza dei rapporti intimi, facendo sì che le riflessioni fra confessore e penitente vengano a interpersi nella vita sessuale, condizionandola e inibendola. L'abitudine a parlare nella segretezza del sacramento confessionale avrà un immediato riscontro nella proliferazione di opere autobiografiche in letteratura.⁷ Ma anche in opere immaginative come il *Decameron* si risente degli effetti immediati di tale cambiamento di prospettiva apportato dalla confessione, che sovente si trasforma ironicamente in strumento di peccato piuttosto che di purificazione.

Per aggirare le difficoltà del suo isolamento in una dimensione pressoché claustrale, nel momento in cui vuole manifestare il proprio amore ad un uomo, la protagonista di III 3 ricorre all'espedito della confessione, che da strumento sacramentale di verità si trasforma in strumento di menzogna. La donna, di cui viene mantenuto l'anonimato («il cui nome, né ancora alcuno altro che alla presente novella appartenga, come che io gli sappia, non intendo di palesare», III 3, 5, p. 255), ricorre al frate per denunciare falsamente le attenzioni dell'uomo che lei stessa intende segretamente conquistare. Inscenando un pianto disperato, una prima volta l'innominata implora il confessore di allontanare l'uomo da lei, in quanto questi la importunerebbe con la corte spietata che le starebbe facendo: «Per che io vi priego per solo Idio che voi di ciò il dobbiate riprendere e pregare che più questi modi non tenga» (III 3, 13, p. 256). Con modalità leggermente diverse, ma facendo comunque della confessione il proprio strumento retorico di menzogna, la moglie della novella VII 5 pare in buona fede quando chiede al marito il permesso di andare a confessarsi, ma si ricrede immediatamente allorché capisce che in confessionale sta parlando, non con il confessore, ma con il marito stesso travestito da prete, e decide quindi di prendersi la propria vendetta. Se ancora non lo ha tradito, gli narra una storia fantastica e inventata del proprio inganno adulterino con un prete che di notte la raggiungerebbe nel letto tramite un incantesimo e, vedendosi negata l'assoluzione per non essere pentita, conclude poi il racconto conclamando la veridicità di quanto ha affermato: «Io ne son dolente: io non venni qui per dirvi le bugie; se io il credessi poter fare [rompere la relazione con il prete], io il vi direi» (VII 5, 32, p. 617). Paradossalmente, la confessione porta quindi al peccato, anziché allontanare da esso.⁸

Rimproverato dal frate, ma sapendo di essere innocente, l'uomo di III 3 intuisce immediatamente la dinamica del gioco e consente al frate di continuare a svolgere il proprio ruolo, trasformandolo quindi, a sua insaputa, da confessore in ruffiano. L'interscambio fra i due futuri amanti continua grazie all'ingenuità dell'intermediario, il

quale si illude di star proteggendo la donna, senza capire che invece sta partecipando al suo gioco seduttivo. Durante un secondo incontro con il frate la donna gli fa credere di aver ricevuto in dono una borsa e una cintura, che adesso vuole restituire all'uomo proprio tramite il frate, quando invece è lei a farne dono all'amante. Sottolineando qui la corruzione dei religiosi, in entrambe queste prime due occasioni, la donna non manca di pagare i servigi del frate con la scusa di ordinare messe per le anime dei parenti defunti, ma di fatto compensandolo per i favori personali che egli le elargisce; si intuisce chiaramente dal contesto che il confessore è abituato a ricevere denaro per le proprie prestazioni sacramentali o spirituali. Rafforzatasi nell'uomo la convinzione che la donna lo sta conquistando con questa messinscena, al terzo incontro con il frate gli viene riferito che l'assenza del marito gli avrebbe permesso di entrare, dalla prospettiva della donna, «in un mio giardino» e venirsene «su per uno albero alla finestra della camera mia,» dove ella lo attenderà «ignuda come io nacqui» (III 3, 40, p. 262). Nello stesso modo in cui i tempi dell'azione sono invertiti, dato che la donna annuncia quello che l'amante dovrà fare, mentre lo riferisce al frate come se le azioni fossero già avvenute e lei fosse venuta a lamentarsene e a condannarne l'uomo, si ha una medesima inversione dei ruoli tradizionali dei personaggi. Il frate, come abbiamo visto, si trasforma da tramite con la Verità suprema di Dio in veicolo di squallida menzogna, da direttore spirituale a mezzano di rapporti adulterini. La stessa dinamica invertita rispetto alla tradizione poetica e culturale si realizza poi negli amanti, laddove è la donna a fare opera di seduzione sull'uomo e non viceversa. Questo avviene anche in VII 5, dove è la donna che comincia scavando un buco nel muro per attrarre l'attenzione di Filippo e successivamente lo invita a passare in casa sua attraverso il tetto.⁹ Nello stesso modo in cui la donna di III 3 anticipa le mosse dell'amante indicandoglielo attraverso il frate, in VII 5 quanto la moglie racconta in confessione al marito diventa realtà la notte successiva. Anziché narrazione di fatti peccaminosi passati a scopo redentivo, la confessione si trasforma in pianificazione di quelli futuri, caparra dell'interscambio sessuale adulterino per la donna.

Perfino il linguaggio utilizzato per portare a compimento l'incontro dei due amanti rimanda alla tradizione poetica amorosa e cortese, nella quale la donna è *hortus conclusus* da conquistare. Nella novella III 3 l'espressione viene ribaltata da metafora della purezza e inviolabilità della donna in retorica letterale e fattiva, quando la protagonista spiega attraverso il frate che il marito si assenterà e che l'amante potrà penetrare in casa tramite un giardino, salendo su un albero che conduce alla finestra di camera, dove ella si troverà nuda e disponibile. L'ironia sull'amore romantico si serve della medesima terminologia per sviluppare una storia incentrata principalmente sul sesso. Analogamente, la moglie di VII 5, irraggiungibile dal marito perché asserragliata in casa su ordine di lui medesimo, viene raggiunta dall'amante nonostante le tre porte chiuse a chiave («l'uscio da via e quello da mezza scala e quello della camera,» VII 5, 38, p. 618); conosciuto da una fessura strettissima nel muro di casa, attraverso la quale lei stessa ha fatto «cader pietruzze e cotali fuscellini» (VII 5, 14, p. 614) per attrarre la sua attenzione, Filippo la raggiunge poi arrampicandosi su per i tetti, ancora una volta su ordine e istruzioni di lei stessa. Quasi una metafora dell'amplesso, la seduzione attraverso il giardino o il muro ripropone l'angosciosa condizione femminile di reclusione e oppressione, a cui Boccaccio ha già fatto specifico e letterale riferimento nel Proemio.

La parodia, che permea tutto quanto il racconto in III 3, ne costituisce anche la felice conclusione, quando la narratrice Filomena invoca l'aiuto di Dio per permettere a lei

stessa e a quant'altre anime cristiane di godere dell'amore come gli amanti di questa novella: «E dato ordine a' lor fatti, sì fecero, che senza aver più a tornare a messer lo frate, molte altre notti con pari letizia insieme si ritrovarono: alle quali io priego Idio per la sua santa misericordia che tosto conduca me e tutte l'anime cristiane che voglia n'hanno» (III 3, 55, p. 264). La condanna della menzogna si esplicita da parte della narratrice fin dall'inizio del racconto, quando ella definisce Firenze, la «nostra città, più d'inganni piena che d'amore o di fede» (III 3, 5, 254), dando l'abbrivio a un tono di disapprovazione per la stupidità dei frati, per l'inganno perpetrato dai due amanti, per la corruzione del denaro, che caratterizzerà tutta la narrazione. Unico vincitore pare uscirne l'amore irresistibile che spinge ai sotterfugi, al nascondimento e al ribaltamento della confessione in espediente ingannatorio. In modo analogo, la condanna della gelosia da parte della moglie in VII 5 parrebbe motivata da saggezza acquisita con esperienza e sofferenza, quando invece altro non è che menzognera scaltrezza, con la quale ella ha beffato il marito e adesso gli proclama la propria innocenza, condannando la di lui gelosia come «maligno spirito» (VII 5, 52, p. 619). Una volta rassicurato dell'onestà della moglie, il geloso «ebbe la donna per buona e per savia, e quando la gelosia gli bisognava del tutto se la spogliò, così come quando bisogno non gli era se l'aveva vestita» (VII 5, 59, pp. 620-1). In questo mancato tempismo del marito consiste molta della comicità della novella.

Mentre è l'amore irresistibile a costituire la spinta all'azione nelle due donne, in entrambe le novelle la vera protagonista è però la segretezza, concepita all'interno dell'unico strumento a loro disposizione per comunicare con gli uomini all'esterno, ovvero la confessione sacramentale auricolare. Rinchiuse nel ristretto ambiente familiare e costrette ad essere accompagnate da serve o mariti durante le poche e rapide uscite, per le donne del *Decameron* le funzioni religiose costituiscono l'unica scappatoia ad una vita che si svolge unicamente all'interno dell'angusto ambito casalingo. La confessione costituisce quindi la metaforizzazione dell'immagine letterale del pertugio nel muro in VII 5, in quanto collegamento fra i due amanti nascosto al resto del mondo. Lontano dall'essere lo strumento cristiano di purificazione e di progressiva elevazione a Dio, qui la confessione si fa strumento di menzogna e di manipolazione della parola, in un gioco sofisticato di seduzione (almeno in III 3) e di arguzia verbale o soltanto mentale. La confessione auricolare sta alla base anche della seduzione operata dall'abate in III 8 e da Frate Alberto in IV 2, diventando quindi un classico tema dell'incontro amoroso con i religiosi o tramite essi. La libertà, a cui conduce questa forma desacralizzata (e desacralizzante) di confessione, si allontana di molto dalla liberazione spirituale del peccatore perdonato e purificato dalla colpa attraverso la pena, ma ha come risultato positivo quello di scaturire ugualmente nella soddisfazione dell'amore.

La confessione nel *Decameron* è sempre menzognera e parodica, mai presa per il suo giusto valore umano o sacramentale. L'antecedente più importante è quello che dà inizio all'opera con il racconto mendace di Ser Ciappelletto, nel quale il famigerato notaio prosegue la sua condotta nefasta e malvagia anche in punto di morte.¹⁰ Nella propria vita aveva mostrato tutta la disonestà per la quale era diventato famoso: «[t]estimonianze false con sommo diletto diceva» e «[a]veva oltre modo piacere, e forte vi studiava, in commettere tra amici e parenti e qualunque altra persona mali e inimicizie e scandali, de' quali quanto maggiori mali vedeva seguire tanto più d'allegrezza prendea» e «più volte a fedire e a uccidere uomini colle proprie mani si ritrovò volentieri» (I 1, 11-13, p. 34). Mantenendosi coerente anche nel momento dell'estrema verità di fronte al proprio

trapasso, Ciappelletto finge di aver tenuto un comportamento da santo, facendo quindi l'esatto contrario della confessione.¹¹ Anziché narrare i propri peccati per ricevere la cancellazione della colpa, inventa tutta una serie di azioni positive, atte a dimostrare la sua generosità, castità, astinenza, mitezza, ecc. Non solo aggiunge la menzogna sacrilega a tutti gli altri peccati, ma priva la confessione stessa della materia sacramentale, dicendo quello che ha fatto di buono anziché di male.¹² Si perde inoltre la segretezza della confessione nel momento in cui il racconto del confessando viene ascoltato da terzi:

Li due fratelli, li quali dubitavan forte non ser Ciappelletto gl'ingannasse, s'eran posti appresso a un tavolato, il quale la camera dove ser Ciappelletto giaceva dividea da un'altra, e ascoltando leggiemente udivano e intendevano ciò che ser Ciappelletto al frate diceva (I 1, 78, p. 44).

Conoscendo la sua condotta passata, i due fratelli si meravigliano che nemmeno al momento risolutivo della morte ser Ciappelletto tema il giudizio di Dio e si converta.¹³ Anziché approfittare dell'occasione propinatagli dal «santo frate» confessore di ottenere la remissione dei peccati e salvarsi, ser Ciappelletto pare burlarsi di questa abitudine inveterata nel cristianesimo di passare una vita dissoluta, sperando poi nel pentimento e nella conversione in punto di morte al fine di ottenere la salvezza.¹⁴ Luigi Russo legge come puro *divertissement* questa novella che si burla della confessione, in linea con il generale atteggiamento boccacciano di leggerezza nei confronti di tutti i fenomeni umani, ivi inclusa la religione:

soltanto nel Boccaccio c'è uno spirito sollazzevole che può essere scambiato per irriverenza religiosa, mentre solo si tratta di uno spregiudicato genio giovanile, pieno di innocente ammirazione per la bravura del suo eroe, di questo tragico burlone che, in punto di morte, non per volersi beffare di Dio, dei suoi santi e suoi ministri, ma soltanto per amore della sua arte di impostore, continua a recitare la sua grande e solenne parte.¹⁵

Di 'spirito giocoso' indubbiamente si tratta, anche se esiste una piena consapevolezza da parte dell'autore di star infrangendo i tabù della fede cristiana, o meglio di star rivedendo con animo libero certe regole considerate intoccabili.

Come già ricordato, l'obbligo della confessione almeno una volta all'anno era stato imposto dal Concilio Lateranense IV nel 1215, con la conseguente pubblicazione di manuali per il corretto espletamento di tale dovere del cristiano, che per la prima volta viene costretto ad un'auto-analisi mai prima d'ora sperimentata a livello di massa. Anche chi non ha l'abitudine ad esprimersi e narrare la propria vita intima si trova adesso nella posizione di dover trovare una retorica adatta al nuovo obbligo annuale. A livello culturale, tale cambiamento porta ad una maggiore presa di coscienza del proprio io e della lingua adatta ad esternarlo. L'accentuata introspezione avrà necessariamente delle ripercussioni sulla narrativa successiva, che darà uno spazio progressivamente sempre maggiore alla rappresentazione dell'io nei personaggi e alla letteratura autobiografica. Jacques LeGoff sottolinea il risveglio delle coscienze operato da questo cambiamento quando scrive:

Le pénitent doit s'interroger sur sa conduite e ses intentions, se livrer à un examen de conscience. Un front pionnier est ouvert : celui de l'introspection, qui va transformer lentement les habitudes mentales et les comportements. Ce sont les débuts de la modernité psychologique.¹⁶

[Il penitente deve interrogarsi sulla propria condotta e sulle proprie intenzioni, affidarsi a un esame di coscienza. Si apre qui una frontiera pionieristica, ovvero quella dell'introspezione, che trasformerà lentamente le abitudini mentali e i comportamenti. Sono gli inizi della modernità psicologica].

Inizialmente disarmato delle competenze introspettive e soprattutto retoriche per affrontare uno studio e un'espressione del sé, il penitente viene a poco a poco acquisendo, anche grazie agli ausili forniti dall'istituzione ecclesiastica, gli strumenti necessari per eseguire in modo soddisfacente l'obbligo sacramentale. Nel suo variegato e travagliato percorso, la confessione attraversa varie fasi che, principiando dalla rivelazione individuale auricolare del XIII secolo, evolve nell'anonimato del confessionale dopo il Concilio di Trento nel XV secolo, per approdare in quella forma laica di confessione che è la psicanalisi alla fine del XIX secolo.¹⁷ La trasformazione coinvolgerà con il tempo anche l'ambiente letterario, che farà uso di questa maggiore consapevolezza dell'intimità spirituale e psicologica per assumerla a materia letteraria. Nel suo studio sulle ripercussioni della confessione sacramentale sulla letteratura medievale europea, Jerry Root menziona ripetutamente la novella di ser Ciappelletto come un esempio della costruzione di sé causata da un'aumentata coscienza dell'individualità personale e della retorica sviluppata ai fini della sua espressione.¹⁸

Ma esiste anche una dimensione metaletteraria di questo racconto che, essendo il primo della raccolta di cento novelle, sancisce le caratteristiche narratologiche di tutto il *Decameron*. La menzogna della confessione di ser Ciappelletto potrebbe far riferimento all'essenza stessa delle novelle narrate dalla brigata – e da Boccaccio. Secondo la magistrale interpretazione di Guido Almansi, la falsa confessione di ser Ciappelletto è in tutto analoga al procedimento letterario, oppure all'arte in generale *tout court*, la quale è per definizione falsa e artefatta, ma proprio grazie a questa sua qualità ci aiuta ad avvicinarci maggiormente alla verità.¹⁹ Pur nella loro non-veridicità le narrazioni si propongono comunque lo scopo di intrattenere sia i dieci narratori che i lettori, conducendoli in una dimensione divertente e diversa da quella dura realtà di malattia, tragedia e morte che è la peste all'interno del contesto del *Decameron* e la vita in generale per le lettrici a cui l'opera di Boccaccio si rivolge.

Sebbene non sia al centro della confessione di ser Ciappelletto, il sesso ricopre un ruolo non secondario nella lista dei suoi peccati, anche perché i lettori sono già al corrente della sua preferenza per la sodomia, piuttosto che per l'amore per l'altro sesso: «Delle femine era così vago come sono i cani de' bastoni; del contrario più che alcuno altro tristo uomo si diletta» (I 1, 14, p. 34). Alla domanda del frate se abbia peccato di lussuria, ser Ciappelletto dichiara le proprie caste abitudini, pur non avendo mai fatto voto, e risponde «io son così vergine come io uscì del corpo della mamma mia» (I 1, 39, p. 38). In questo caso, trattandosi del peccato di sodomia, il confessando va oltre la retorica della propria ineccepibile condotta e usa la reticenza per evitare l'altro peccato, quello della vanagloria. Dice Ciappelletto: «Padre mio, di questa parte mi vergogno io di dirvene il vero temendo di non peccare in vanagloria» (I 1, 37, p. 38); ma l'ingenuo frate lo incoraggia replicando che «il vero dicendo né in confessione né in altro atto si peccò giammai» (I 1, 38, p. 38).

In un'opera che si propone di evitare la realtà della morte che circonda tragicamente l'ambiente in cui si svolgono le vicende della brigata, questo *incipit* strutturato sul momento culminante del trapasso dell'anima pone significativamente al centro la dinamica cristiana di castigo per la colpa e ricompensa per le virtù.²⁰ Ciappelletto si fa

credere puro e virtuoso, guadagnandosi in tal modo non solo l'ammirazione, ma anche le preghiere di chi lo ritiene un modello di santità. Prima di cominciare la narrazione, Panfilo mette in evidenza proprio questo aspetto paradossale della confessione di Ciappelletto, il quale, mentendo sulla sua vera condotta, si acquista le preghiere di chi crede veramente alla sua fama di uomo retto e onesto, e prega quindi per lui. L'introduzione sottolinea l'imperscrutabile disegno divino in rapporto alla salvezza e l'altrettanto incomprensibile volontà umana:

non potendo l'acume dell'occhio mortale nel segreto della divina mente trapassare in alcun modo, avvien forse tal volta che, da opinione ingannati, tale dinanzi alla sua maestà facciamo procuratore che da quella con eterno essilio è iscacciato: e nondimeno Esso, al quale niuna cosa è occulta, più alla purità del pregator riguardando che alla sua ignoranza e allo essilio del pregato, così come se quegli fosse nel suo conspetto beato, essaudisce coloro che 'l priegano (I 1, 5, p. 33).

La potenza della preghiera è inconoscibile, in quanto Dio guarda più alla purezza degli intenti dell'orante che non ai meriti del «pregato.» Oppure, come sottolinea Joan Ferrante, il narratore Panfilo intende solo sottolineare che la misericordia di Dio non ha confini.²¹ Nella contorta retorica del passo appena citato si nasconde il mistero dell'efficacia della preghiera, veicolo di comunicazione inconoscibile e incomunicabile fra Dio e i fedeli. La misericordia divina potrebbe intervenire anche tramite le dichiarazioni esplicitamente mendaci del falso penitente – o nonostante le intenzioni insincere del protagonista.

La riuscita comica della novella deriva direttamente dalla natura sacrilega della falsa confessione di ser Ciappelletto. Più che negare il valore della confessione sacramentale, l'ilarità carnevalesca di questo primo testo della raccolta, oltre a stabilire il tono ludico e divertente dell'intera opera, insiste sull'abuso della pratica religiosa medievale dell'intercessione dei santi, che in certi periodi storici aveva preso il sopravvento sulla fede, diventando un costume culturale e folklorico legato all'economia e alla politica più che, strettamente parlando, alla religione.²² Come fa notare David Wallace, l'economia cittadina comunale ricavava abbondanti guadagni dalla presenza di santi e delle loro reliquie, tanto che spesso queste venivano confiscate alle città sconfitte e fatte diventare patrimonio dei vincitori. Oltre a sovvertire, o forse semplicemente irridere l'eccessiva devozione ai santi, la confessione di Ciappelletto, insieme alla descrizione fatta precedentemente da Panfilo della sua vita dissoluta, riproduce parodicamente le molto diffuse letture delle vite dei santi, uno dei generi più frequentati dal pubblico di lettori medievali.²³

Sulla pratica della preghiera di intercessione insiste il narratore Panfilo nell'introduzione alla novella, che rappresenta poi un *incipit* per tutta l'opera e pare voler mettere sotto la protezione di Dio tutta quanta la fatica narrativa seguente. Panfilo fa riferimento alla «meraviglia» delle opere di Dio sugli uomini, una «meraviglia» che egli riscontra nella novella che si accinge a raccontare:

- Convenevole cosa è, carissime donne, che ciascheduna cosa la quale l'uomo fa, dallo ammirabile e santo nome di Colui, il quale di tutte fu facitore, le dea principio. Per che, dovendo io al vostro novellare, sì come primo, dare cominciamento, intendo da una delle sue maravigliose cose incominciare, acciò che, quella udita, la nostra speranza in Lui, sì come in cosa impermutabile, si fermi, e sempre sia da noi il suo nome lodato (I 1, 2, p. 32).

Anche se può sembrare un difficile e acrobatico gioco interpretativo per qualsiasi critico riconciliare la definizione di «una delle sue meravigliose cose» applicata al contenuto della storia, e in particolare alla confessione di Ciappelletto, la spiegazione acquista un senso compiuto se collocata all'interno dell'atmosfera giocosa che pervade l'intera opera boccacciana. Dio può operare miracoli anche con la vita dissoluta del protagonista, il quale, proprio in virtù della sua blasfema confessione, verrà ad acquistare fama di santità e per questo sarà fatto oggetto di culto. Ma ancora più interessante appare il riferimento diretto all'efficacia della preghiera, la quale non dipende dai meriti della persona per cui si prega, ma dalla purezza delle intenzioni dell'orante: «Esso [Dio], al quale niuna cosa è occulta, più alla purità del pregator riguardando che alla sua ignoranza o allo essilio del pregato, così come se quegli fosse nel suo cospetto beato, esaudisce coloro che 'l priegano» (I 1, 5, p. 33). Indipendentemente dalle colpe di Ciappelletto, quanti crederanno nella sua santità verranno comunque esauditi, in virtù della loro onestà e sincerità d'intenti. L'affermazione sulla bontà e misericordia di Dio pare salvare *in extremis* anche l'azione riprovevole del protagonista.

Il collegamento metaforico fra preghiera e atto sessuale si esplicita in due novelle aventi per protagonisti dei religiosi. In VII 3, dopo aver convinto Madonna Agnesa a soddisfare i suoi desideri carnali, Frate Rinaldo manda il suo confratello da «una fanciella della donna, assai bella e piacevoletta [...] a insegnarle il paternostro» (VII 3, 23, p. 602), ovvero a dilettersi amorosamente con lei. La metafora che utilizza la preghiera per eccellenza del cristianesimo al fine di rappresentare il coito prosegue fino alla fine della novella. A conclusione della storia, del confratello infatti si dice che «non un paternostro ma forse più di quatro n'aveva insegnati alla fanciella» (VII 3, 39, p. 604) e, una volta riunitosi con il protagonista, gli confida: «Frate Rinaldo, quelle quatro orazioni che m'imponeste, io l'ho dette tutte,» a cui Frate Rinaldo replica congratulandosi per le sue prestazioni amorose: «Fratel mio, tu hai buona lena, e hai fatto bene. Io per me, quando mio compar venne, no' n'aveva dette che due» (VII 3, 39-40, pp. 604-5).

Un simile accostamento fra preghiera e prestazioni amorose, ma più realistico che retorico, si riscontra nella novella di frate Puccio (III 4), nella quale si sottolinea ironicamente come l'amore di Dio si manifesti molto di più nel rapporto adulterino, ma genuino, irresistibile e appassionato, della moglie Isabetta con il prete, che non nelle pratiche penitenziali ricercate artificialmente da frate Puccio. Terziario dell'Ordine di San Francesco («si fece bizzoco di quegli di San Francesco, e fu chiamato frate Puccio», III 4, 4, p. 265), il protagonista vive tutto dedito alla penitenza, alla preghiera e all'astinenza. Anziché dimostrare il proprio amore per la moglie unendosi a lei carnalmente, si concentra unicamente sulle manifestazioni esteriori della religione. Descrivendo la situazione secondo gli stereotipi culturali della coppia male assortita, il marito anziano e bigotto non accontenta sessualmente la moglie giovane e vogliosa: «La moglie, che monna Isabetta aveva nome, giovane ancora di ventotto in trenta anni, fresca e bella e ritondata che pareva una mela casolana, per la santità del marito, e forse per la vecchiezza, faceva molto spesso troppo più lunghe diete che voluto non avrebbe» (III 4, 6, p. 266). Quando entra in scena un monaco giovane e bello che, al contrario del marito e venendo meno ai voti contratti per scelta monastica, pratica senza troppi scrupoli l'amore non casto, la donna ne approfitta per soddisfare i propri appetiti sessuali. Don Felice finge di insegnare a frate Puccio la via più breve per fare penitenza e, mentre il marito stolto e ingenuo segue i consigli del monaco, Don Felice prende il suo divertimento con Isabetta. Da qui in avanti,

al parallelismo oppositivo fra la preghiera di frate Puccio con l'attività sessuale della coppia adultera, si uniscono frequenti riferimenti alla metafora edule per indicare la pratica sessuale o l'assenza di essa, per concludere con il motto faceto della donna, «Chi la sera non cena, tutta notte si dimena» (III 4, 27, p. 270), per dare al marito una giustificazione menzognera dei movimenti costanti che egli ode provenire dalla camera da letto. L'ironia della novella sulla stupidità del marito chiarisce come l'amore, alla base della religione cristiana, si manifesti maggiormente nell'unione dei due amanti che nella penitenza di frate Puccio. Sentenzia la donna con l'amante proprio a questo riguardo: «Tu fai fare la penitenza a frate Puccio, per la quale noi abbiamo guadagnato il paradiso» (III 4, 31, p. 270). L'ambiguità dell'accezione del termine «paradiso,» in quanto vicinanza a Dio nel significato cristiano e godimento delle gioie terrestri per i due amanti, rende comica la frase e sottolinea il contrasto fra marito e coppia di amanti. Il tema ritorna nella conclusione della novella: «dove frate Puccio facendo penitenza si credette mettere in paradiso, egli vi mise il monaco, che da andarvi tosto gli avea mostrata la via, e la moglie, che con lui in gran necessità vivea di ciò che messer lo monaco, come misericordioso, gran divizia le fece» (III 4, 33, pp. 270-1).

Molte somiglianze conserva con questa la novella di Ferondo in III 8. Marito geloso e sciocco, il protagonista viene punito e 'curato' della propria gelosia quando un abate gli fa credere di essere morto e destinato al purgatorio. Alla stessa maniera di Don Felice in III 4, l'abate orchestra tutta questa messinscena per godere della moglie, dopo averla convinta durante la confessione, che chiaramente diventa un *leitmotiv* delle novelle che uniscono la dimensione religiosa alla segretezza degli incontri sessuali illeciti. Numerosi sono in III 8 i deliberati parallelismi con le narrazioni evangeliche sulle vicende di Gesù, dato che Ferondo, ad esempio, rimane nell'oltretomba per tre giorni, mentre il figlio, che nascerà dall'unione fra l'abate e la moglie, pare venire al mondo per un miracoloso intervento divino, visto che gli è stato annunciato dal «Ragnolo Braghiello» (III 8, 74, p. 320), storpiatura per l'Arcangelo Gabriele, quasi come rifacimento ironico dell'Annunciazione.

L'Arcangelo Gabriele è protagonista di almeno altre due novelle, la IV 2 e la VI 10, tanto da far pensare ad un *topos* sulla divina maternità di Maria che si viene affermando nella raccolta. Nella famosa novella di Frate Cipolla ricorre la parodia dell'esagerata venerazione delle reliquie nel tardo medioevo, rappresentata qui da «una delle penne dell'agnol Gabriello, la quale nella camera della Vergine Maria rimase quando egli la venne a annunziare a Nazarette» (VI 10, 11, pp. 566-7), mentre in entrambe le novelle, l'Arcangelo Gabriele serve da specchio riflettente per far risplendere la retorica del frate in questione. Frate Cipolla fa fronte alla beffa di cui viene fatto oggetto lui stesso, e convince la congregazione di fedeli riuniti per essere edificati dal suo sermone che si è sbagliato e, al posto della piuma di Gabriele, ha portato i tizzoni della brace di San Lorenzo.²⁴ In IV 2, invece, l'angelo annunciatore viene utilizzato per scopi molto meno edificanti, quando Frate Alberto fa credere a Lisetta, «una giovane donna bamba e sciocca» (IV 2, 12, p. 368), che l'Arcangelo Gabriele l'ha scelta per visitarla di notte attraverso il corpo stesso del frate che le parla, il quale quindi si giacerà con lei nel letto. Altro testo avente per sfondo il legame fra religione e sesso, questa novella si correde di un'aspra critica alla corruzione dei religiosi e del clero, unita a una presa di posizione campanilistica sulla superficialità dei veneziani. Riscrittura giocosa e irriverente del mistero dell'Incarnazione, la trama ricorre di nuovo alla confessione come strumento di potere e di soddisfazione sessuale, mentre si

incentra poi sul contrasto fra scaltrezza dei frati e faciloneria dei fedeli, i quali credono a qualsiasi inverosimile narrazione sotto l'egida del mistero imperscrutabile della fede. La narratrice Pampinea dedica un intero lungo paragrafo introduttivo a condannare «la ipocresia de' religiosi» (IV 2, 5, pp. 366-7), mentre il finale redime l'Ordine Franciscano, a cui Frate Alberto appartiene, grazie alla punizione che i frati impartiscono a quest'ultimo per il suo comportamento immorale. Tutta la narrazione, d'altronde, è costellata di richiami alla stupidità di Madonna Lisetta, che a più riprese viene chiamata «donna mestola» (IV 2, 16, pp. 369), «donna zucca al vento» (IV 2, 20, pp. 370), «madonna baderla» (IV 2, 24, pp. 371) e «donna pocofila» (IV 2, 27, pp. 371).

Nel *Decameron* si riscopre la naturalezza dell'amore e se ne giustificano tutte le sue molteplici manifestazioni, ivi comprese quelle del sesso. Numerose sono le novelle in cui compare il religioso sanguigno e voglioso, sia uomo che donna. In I 4 abate e monaco si rendono colpevoli della stessa mancanza quando si giacciono con una donna, ma competono poi anche in scaltrezza su quale sia la maniera migliore di occultare il proprio peccato (il monaco) o punirlo (l'abate). La farsa finale riguarda invece la diversa posizione assunta durante l'amplesso, e che il giovane monaco dice ironicamente che avrebbe dovuto impararla dal suo superiore – e da qui scaturirebbe la punizione, e non per aver infranto il voto di castità, dato che di quello si è macchiato anche l'abate. Un'analogia situazione boccacesca in convento si registra in IX 2, dove la beffa contro la badessa si gioca grazie all'equivoco delle mutande sulla testa al posto dei veli del salterio e dove si riscontra un chiaro parallelismo con I 4 nella comprensione data ai giovani monaci e monache da parte degli abati e badesse che si macchiano della stessa mancanza. Rivelatore dell'atteggiamento nei confronti della sessualità in monastero è l'affermazione della badessa sull'impossibilità di contenere gli istinti della carne che finiscono per dominare la parte razionale degli esseri umani. Si dice che la badessa «conchiudendo venne impossibile essere il potersi dagli stimoli della carne difendere; e per ciò chetamente, come infino a quel dì fatto s'era, disse che ciascuna si desse buono tempo quando potesse» (IX 2, 18, p. 795).

Simili competizioni di furbizia, corredate da un umorismo da *Commedia dell'Arte*, si riscontrano in VIII 2 e in VIII 4. In VIII 2 e in VIII 4 si ha una costruzione narrativa simile, anche se con risultati opposti per i protagonisti. Entrambi i racconti hanno per personaggio principale un prete voglioso (ed entrambi abitano alle porte di Firenze, l'uno di Varlungo e l'altro di Fiesole), che cerca di entrare nelle grazie e nel letto di una parrocchiana. Il prete di Varlungo riesce a beffare Belcolore e a giacersi con lei senza darle quanto avevano pattuito; il proposto di Fiesole cade invece nella trappola dei fratelli della vedova che ama e finisce a letto con la Ciutazza, la fante brutta e deforme, a causa della quale poi verrà messo in ridicolo per tutto il resto della sua vita. Scambi di persona nel buio della camera da letto, piccoli screzi, lazzi e giochi di parole con riferimenti osceni sono gli altri ingredienti che corredano queste narrazioni. Nell'«amorazzo contadino» (VIII 2, 5, p. 674) della prima novella l'astuto prete di Varlungo gioca sull'equivoco di mortaio e pestello per indicare l'atto sessuale intercorso con Belcolore. Lo scambio fra la bella vedova e la brutta fante in VIII 4, con la superficialità di certe situazioni e con la giusta ricompensa data per l'illegittimità del desiderio, rimanda a certi *fabliaux* e un po' a tutta la tradizione novellistica precedente.

Rivoluzionaria nel suo impianto, la raccolta boccacciana scardina tutti i concetti inveterati, quali l'inferiorità delle donne, la loro dipendenza da padri, fratelli e mariti, ma anche la castità come valore umano e cristiano. Irresistibile per i religiosi (anche perché

trasgressiva e comica), la sessualità rimane comunque un atto naturale e il fondamentale apogeo delle relazioni umane. Come afferma la donna che accoglie Pietro e Agnoletta in V 3 al momento di consentire alle nozze, «il loro desiderio è onesto, e credo che egli piaccia a Dio» (277), a confermare che, laddove l'amore è onesto e genuino, non debbono esistere impedimenti alla sua espressione. Essendo trasgressiva, la rappresentazione del desiderio e del soddisfacimento sessuale nei religiosi è un'importante fonte di comicità, tanto che il *Decameron* è divenuto sinonimo di tale accostamento nell'immaginario culturale italiano ed europeo. Ma sembra esserci un'intenzionalità autoriale nella persistenza del tema che porterebbe a vedere il sesso come un fenomeno naturale insopprimibile per qualsiasi essere umano che presti ascolto alla propria connaturata voglia di amare. L'alienato (e, di conseguenza, il beffato) rimane sempre colui che reprime l'istintualità o, per una varietà di motivi, non è all'altezza del compito di amatore; si veda, ad esempio, il marito geloso o vecchio o bigotto, oppure semplicemente assente e disattento ai bisogni della moglie, la quale trova nelle attenzioni dei religiosi la compensazione alle mancanze del marito. D'altra parte, l'infrangimento del voto o promessa di castità per i religiosi e per il clero ha la funzione multipla di portare alla luce la corruzione di certuni che, dopo aver consacrato la propria vita a Dio, traggono invece profitto personale dall'ignoranza o dabbenaggine dei parrocchiani. Ma il sesso dei religiosi mette a fuoco poi anche un malcostume che trova giustificazione nell'«innaturalezza» dell'astensione imposta loro dalla tradizione cristiana, che si rivela fallimentare nel tenere a freno un'imprescindibile necessità emotiva e fisica, che è quella di amare. Implicitamente è come se il testo indicasse una palese contraddizione che mina dall'interno una religione che fa dell'amore il proprio vessillo, mentre nega ai suoi rappresentanti l'espressione più piena di quel sentimento. *Religio amoris*, il cristianesimo crea una dicotomia fra l'agape di Dio e le manifestazioni amorose umane, imponendo la castità a quanti si dicono devoti. Il *Decameron* pare mettere in luce questo iato e, nei limiti delle rappresentazioni comiche delle situazioni che presenta, intende trovare una via d'uscita a questa *impasse*.

-
- ¹ *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1976. IV. Tutti i riferimenti al *Decameron* sono ripresi da questa edizione.
- ² MARILYN MIGIEL, *A Rhetoric of the Decameron*, Toronto, University of Toronto Press, 2003, p. 72.
- ³ David Wallace pone in corrispondenza queste due novelle per motivi molto diversi, attribuendo ad entrambe il sesso dissacratorio e un narratore maschile. DAVID WALLACE, *Giovanni Boccaccio: Decameron*, Cambridge, Cambridge UP, 1993, p. 44.
- ⁴ GUIDO ALMANZI, *The Writer as Liar. Narrative Technique in the Decameron*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975, pp. 82-8, in particolare 84.
- ⁵ CORMAC Ò CUILLEANÀIN, *Religion and the Clergy in Boccaccio's Decameron*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, p. 148.
- ⁶ MICHEL FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, 1. *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 79, 80.
- ⁷ A questo riguardo si veda la tesi di laurea, non ancora pubblicata di ROBERTO PESCE, *Dio ed io. L'autorappresentazione nel Medio Evo*, New Brunswick, New Jersey, USA, 2011, che prende spunto anch'essa dall'istituzione dell'obbligo della confessione agli inizi del XIII secolo per delineare un quadro della letteratura confessionale italiana nel Duecento e Trecento.
- ⁸ «Thus, confession leads to sin» (In tal modo la confessione conduce al peccato). CORMAC Ò CUILLEANÀIN, *Religion and the Clergy in Boccaccio's Decameron*, cit., p. 151.
- ⁹ In questo consiste la riscrittura del mito di Piramo e Tisbe, che si conoscono e s'innamorano attraverso un pertugio nella parete di casa.
- ¹⁰ Lapidaria è la sintesi che della novella dà Giovanni Getto, «confessione sacrilega» e «canonizzazione del furfante». *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino, Petrini, 1972, p. 34.
- ¹¹ David Wallace sostiene che la narrazione della vita di ser Ciappelletto da parte di Panfilo «is a perfect inversion of a favourite medieval genre: the saint's life» [è la perfetta inversione di un genere medievale fra i preferiti, ovvero le vite dei santi]. *Giovanni Boccaccio: Decameron*, cit., p. 28.
- ¹² Anche Getto sottolinea questo aspetto contraddittorio della confessione di ser Ciappelletto e lo inserisce nella poetica del «capovolgimento», che secondo lui caratterizza tutto questo testo: «la confessione, che dovrebbe essere una confessione di peccati, diventa una confessione di virtù: e si verifica ancora una volta la legge del capovolgimento». GIOVANNI GETTO, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, cit., p. 59.
- ¹³ Anche Cormac Ò Cuilleànain commenta sulla mancata segretezza della confessione di Ciappelletto, facendo notare che i suoi peccati vengono ascoltati dai due fratelli, ma sono resi noti anche dal frate stesso al momento in cui pronuncia il suo sermone, oltre ad essere resi noti al pubblico dei lettori attraverso la novella di Boccaccio. Si veda *Religion and the Clergy in Boccaccio's Decameron*, cit., pp. 168-70.
- ¹⁴ Sulla scelta del frate al posto di un prete diocesano e dei risvolti religiosi e storici che potrebbero averla motivata a metà del XIV secolo ha informazioni interessanti da fornire Cormac Ò Cuilleànain. In particolare, il fatto che la confessione fosse stata resa obbligatoria per tutti i fedeli almeno una volta all'anno al Concilio Lateranense IV nel 1215 e l'ascesa degli Ordini Mendicanti subito dopo questa data avevano creato una situazione di attrito riguardo a chi avesse il diritto di confessare fra religiosi e clero diocesano. Si veda *Religion and the Clergy in Boccaccio's Decameron*, cit., pp. 162-3.
- ¹⁵ LUIGI RUSSO, *Lecture critiche del Decameron*, Bari, Laterza, 1956, p. 53.
- ¹⁶ JACQUES LEGOFF, *La bourse et la vie*, Paris, Hachette, 1986, p. 13.
- ¹⁷ Queste tappe vengono descritte molto sinteticamente da BJÖRN KRONDORFER, *Male Confessions. Intimate Revelations and the Religious Imagination*, Stanford, Stanford University Press, 2010, pp. 12-3.
- ¹⁸ JERRY ROOT, 'Space to speke.' *The Confessional Subject in Medieval Literature*, New York, Peter Lang, 1997, pp. 4, 206 n23, 211 n44.
- ¹⁹ GUIDO ALMANZI, *The Writer as Liar. Narrative Technique in the Decameron*, cit., pp. 28-9.
- ²⁰ Scrive a questo proposito David Wallace: «In writing of a time of plague when thousands are dying daily, he chooses to open with a deathbed drama that forms the centerpiece of a historical, geographical and eschatological canvas of huge dimensions». [Scrivendo al tempo della peste, in un momento in cui le persone muoiono giornalmente a migliaia, egli sceglie di cominciare al capezzale di un moribondo un dramma che forma il nucleo centrale di una tela storica, geografica ed escatologica di enormi dimensioni]. *Giovanni Boccaccio: Decameron*, cit., pp. 25-6.
- ²¹ «Panfilo's point is that God's mercy is infinite» [Panfilo afferma che la misericordia di Dio è infinita]. JOAN FERRANTE, *The Frame Characters of the Decameron: A Progression of Virtues*, «Romance Philology», XIX-2, November 1965, pp. 212-226, p. 216.

²² Giuseppe Mazzotta legge la novella come un atto metaletterario, che rappresenta contemporaneamente una parodia dello stile agiografico, dello stile confessionale e del sermone religioso. *The Decameron: The Marginality of Literature*, in *Critical Perspectives on the Decameron*, a cura di Robert S. Dombroski, London: Hodder & Stoughton, 1976, pp. 137-9.

²³ Anche quest'idea è stata ricavata da David Wallace, *Decameron*, cit., p. 28.

²⁴ Date le sue non consuete capacità retoriche in ambito religioso trasgressivo, Frate Cipolla viene accostato da Luigi Russo a Ser Ciappelletto. Si veda *Lecture critiche del Decameron*, cit., p. 253.