

## La brigata in Purgatorio. Qualche ipotesi sulla struttura del *Decameron*

### 1. Introduzione

Le ricerche sull'architettura del *Decameron* costituiscono senz'altro uno dei più ricchi campi di indagine nell'ambito degli studi boccacciani.<sup>1</sup> Come è ben noto, sono vari gli indicatori che permettono di reperire simmetrie e linee costruttive dell'opera, a livello sia delle novelle, sia della cornice. Relativamente a quest'ultima, di cui si tratterà in questo studio, si possono sommariamente distinguere due ambiti in cui investigare le strutture che innervano il Centonovelle: da un lato la brigata, valutando soprattutto le posizioni di volta in volta occupate, nella serie delle novelle e delle ballate, da ciascun componente quando assume le funzioni di narratore o di cantore; dall'altro i luoghi attraversati dai dieci giovani, le cui descrizioni più significative — 3.intro.5–13, 6.concl.19–32 e 9.intro.2–5 — sono collocate in corrispondenza di cesure della decade simbolicamente rilevanti: esse individuano infatti “una catena solidale e semanticamente importante,” figurativamente composta da tre ‘quadri’ “sempre più caratterizzati in senso edenico,” grazie al recupero esibito di specifici tratti del Paradiso Terrestre descritto in *Purg.* 28.1–69, e sostenuta da una “progressione numerica” basata sul numero tre di probabile ascendenza dantesca (Battaglia Ricci 2013, 178). Questo climax ascendente nella connotazione edenica della scena della ‘brigata nel giardino’ imprime il senso di uno svolgimento in crescendo alla ‘storia portante’ dei dieci giovani, occupati in una “rifondazione mentale e razionale del mondo distrutto dall’evento apocalittico” rappresentato dall’epidemia di peste (Battaglia Ricci 2000, 155).

Il presente contributo vorrebbe mostrare come queste implicazioni particolarmente evidenti e significative col testo dantesco facciano sistema con

---

<sup>1</sup> Il presente intervento riprende e rielabora quanto esposto in Cappelletti 2016. Si utilizzano le seguenti abbreviazioni: *Aen.* = Virgilio 1997; *Am. Vis. (Amorosa Visione)* = in Boccaccio 1974; *Dec.* = Boccaccio 2013; *Esp.* = Boccaccio 1965; *Inf. (Inferno)* = Chiavacci Leonardi 2005, vol. 1; *Purg. (Purgatorio)* = Chiavacci Leonardi 2005, vol. 2; *Par. (Paradiso)* = Chiavacci Leonardi 2005, vol. 3; *Mon.* = Alighieri 2013. Nelle citazioni il corsivo, se non diversamente indicato, è mio.

altre allusioni al *Purgatorio*, alcune delle quali già note, rilevabili nell'Introduzione alla prima giornata e in talune ballate. Nella maggioranza dei casi si tratta di riprese dalle scene che compongono l'ingresso di Dante *agens* nel Paradiso terrestre. Sembra però possibile individuare nell'Intro. 1 anche alcuni echi di altri passi purgatoriali, in particolare dei due canti iniziali, che suggeriscono, a livello della storia portante e nella sezione corrispondente alle prime nove giornate, l'esistenza di uno svolgimento non genericamente comico — dalle “miserie” alla “letizia” (1.intro.5) — ma specificamente purgatoriale, dalla liberazione da un’“aura morta” (*Purg.* 1.17) alle “cose belle / che porta 'l ciel” (*Inf.* 34.137–38) — 1.intro.66 “Quivi [*scil.* § 65 “in contado”] [...] il cielo più apertamente, il quale, ancora che crucciato ne sia, non per ciò le sue bellezze eterne ne nega, [...] e èvvi, oltre a questo, l'aere assai più fresco” — e, al termine del viaggio, alla “divina foresta spessa e viva” (*Purg.* 28.2): 9.intro.2 “li quali venuti e appresso alli lenti passi della reina avviatisi, infino a un boschetto non guari al palagio lontano se n'andarono,” con i dieci giovani “tutti di frondi di quercia inghirlandati” (9.intro.4) che, come si vedrà meglio in seguito, riproducono l'entrata di Dante ‘coronato’ (*Purg.* 27.142), “vago [...] di cercar [...] / [...] / prendendo la campagna lento lento” (*Purg.* 28.1–5), nel Paradiso terrestre.

Il gruppo costituito dalle prime nove giornate risulta legato al *Purgatorio* anche dal punto di vista strutturale. L'alternanza tra ‘ragionamenti’ a tema definito e a tema libero, almeno nelle dichiarazioni programmatiche delle regine Pampinea ed Emilia, definisce una partizione delle prime nove giornate in tre sezioni — una giornata a tema libero, sette giornate a tema definito, di nuovo una giornata a tema libero — che, per la consistenza numerica e per la ragione delle suddivisioni (presenza o assenza di una forma di classificazione nota preliminarmente ai personaggi *agentes*), sembra riprodurre l'articolazione del *Purgatorio* dantesco nelle tre macro-sezioni corrispondenti a Antipurgatorio, Purgatorio vero e proprio, Paradiso Terrestre.

Se questa ipotesi fosse corretta, nelle prime nove giornate la cosiddetta ‘novella portante’ del *Decameron* risulterebbe connotata in senso dantesco-purgatoriale non soltanto tematicamente e simbolicamente — soprattutto per le marche edeniche attribuite ai *loci amoeni* del contado, ai temi di alcune ballate e a taluni atteggiamenti tenuti dai giovani (ad esempio, le passeggiate a passi lenti, la composizione di ghirlande) —, ma anche strutturalmente.

Riguardo a quest'ultimo aspetto, privilegiando la classificazione ‘libera’ non si dimentica che, come è ampiamente noto alla critica, anche le novelle delle giornate prima e nona partecipano pienamente delle “infinite possibilità del gioco alterno” di Amore, Fortuna e Ingegno (Battaglia Ricci 2000,

166), nonché di molti degli schemi narratologici presenti nelle giornate a tema definito e, nel caso delle novelle di Calandrino (8.3, 8.6, 9.3 e 9.5), di un vero e proprio ciclo.

Così, nella prima giornata “the stories [...] are characterized by the triumph of the intellect, which succeeds through a brilliant use of language in reversing a given situation” (Barolini 1983, 525), come è esplicitamente affermato da Fiammetta, almeno per alcune novelle: “Sì perché mi piace noi essere entrati a dimostrare con le novelle quanta sia la forza delle belle pronte risposte” (1.5.4); la dimostrazione del “potere della parola” è “sviluppat[a] da novelle d’amore, d’avventura, di motti e di beffe,” a partire dall’“iperbolica rappresentazione dell’arte suprema della menzogna” esercitata dal beffatore/santo Ciappelletto,<sup>2</sup> e anticipa la sesta giornata, dedicata a “chi, con alcun leggiadro motto tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o pericolo o scorno” (5.concl.3).

Variando il punto di vista, nella stessa giornata è stata riconosciuta la rappresentazione dei “vizi dantescalemente fondamentali nell’uomo” (“avarizia e avidità”: 1, 3, 6, 7, 8; “sensualità e lussuria”: 1, 4, 5, 10; “presunzione e superbia”: 1, 5, 8, 9), a contrasto con le “grandi virtù,” trattate nella decima giornata, “che dantescalemente fanno beate le creature” (“generosità e liberalità”: 1, 2, 5, 10; “vittoria sui sensi e castità”: 4, 5, 6, 7, 10; “oblio di sé e umiltà”: 3, 8, 9, 10), con uno svolgimento complessivo dell’opera da “Ciappelletto-Giuda” a “Griselda-Maria” (Branca 2010, 126 e 129).<sup>3</sup>

Da una prospettiva ‘rovesciata,’ ma sempre incentrata sui rapporti tra prima, sesta e decima giornata, Picone — che ritiene non soddisfacenti, perché non applicabili alla totalità delle novelle, le due ipotesi di dominante tematica sopra riassunte —, riconosce nella prima giornata un’“unità [...] di tipo [...] funzionale, [...] metanarrativa,” per cui le novelle

<sup>2</sup> Battaglia Ricci 2000, 170, con citazione da Almansi in Boccaccio 1992, 48.

<sup>3</sup> Le conclusioni di Branca sono state discusse sulla base del riconoscimento dell’eterogeneità delle letture, “tutt[e] a loro modo legittim[e] e tutt[e] att[e] a sollecitare l’inchiesta del lettore,” di cui è passibile ogni vicenda narrata. Questo vale anche (e forse soprattutto) per la prima e per la centesima novella: quest’ultima è la “storia della massima virtù muliebre rappresentata da Griselda,” ma anche “della ‘matta bestialità di suo marito,’” come annuncia Dioneo nella sua premessa e nella conclusione, e “anche per la prima novella del *Decameron* è possibile immaginare attivo un gioco non meno raffinato tra premessa argomentante e racconto”; dunque, come “neppure per il peggior uomo mai nato è possibile escludere un esito escatologico positivo [...], così [...] l’esempio della massima virtù affidato all’ultima novella della centuria può essere proposto come esempio della massima perversione morale” (Battaglia Ricci 2013, 133 e 172).

trovano la loro coerenza operativa nel fatto di sostenere diegeticamente l'idea macrotestuale traghettata dal *Proemio* e dall'*Introduzione* che li precede, come supporto quindi della cornice. [...] [I] narratori vogliono [...] dimostrare a livello pratico la validità della tesi avanzata dall'autore a livello teorico nella cornice: che cioè la situazione di *impasse* storico-culturale rappresentata dalla peste può essere superata; che al pericolo di morte minacciato dalle forze oscure della storia si deve rispondere con la vitalità dei *facta* e *dicta*, ispiratori di una nuova civiltà umana. In tale prospettiva, non è più la prima giornata che anticipa la sesta, ma è invece la sesta giornata che riafferma, in un diverso contesto pragmatico, lo schema narrativo proposto dalla prima. Tutt'e due le giornate poi, unite alla decima, vengono a formare le colonne portanti d[el] [...] *Decameron*.<sup>4</sup>

Un'interpretazione simile è offerta anche da Barolini, attenta al recupero graduale delle qualità sociali di *ingegno* e *compassione*<sup>5</sup>:

Renewed in the basic human faculties of *ingegno* [Dec. 1–3] and *compassione* [Dec. 4–5], they must now be prepared more specifically for the return to Florence and reality. Day VI marks the new beginning, and is not coincidentally therefore likened by the author to Day I. [...] Day VI, like Day I, stresses reversal through repartee.<sup>6</sup>

Da un punto di vista affine a quello di Picone, infine, Kircher riconosce in tutti i livelli di narrazione della prima giornata, a partire dall'*Introduzione* e dalla descrizione della peste fornita da Boccaccio *auctor*, “an ongoing, intersubjective response to the explicit historical crisis”; ognuna di queste ‘risposte’ mostra un’acuta consapevolezza del passaggio del tempo e dei mutamenti conseguenti (“a keen sense of time and temporal change”), marcato linguisticamente dall'utilizzo insistito, in tutta la giornata, nella cornice e nelle novelle, del verbo *parere* (Kircher 2013, 102):

Alive to the dynamic of time, their [*scil.* the narrators'] multiple recollections employ a phenomenological orientation, focusing in the moment as it appears or it seems to the perceiver, as it presents the reality of things. The moment may deceive, or illuminate, but in either case it is the *incipit*, the opening, starting point of the conversation between author and audience. [...] An unprecedented event demands an unprecedented response, one that [...] is communicative and emblematic, and relying on a new foundation for discourse. A signal word in this recollection of fractured relations is the verb *parere* [...]. The verb *parere* discloses the moment in its

<sup>4</sup> Picone 2004, 59, corsivi del testo.

<sup>5</sup> La cui perdita tra gli abitanti della città colpita dalla peste è denunciata da Boccaccio *auctor* (Barolini 1983, 522, corsivo del testo): “the narrator concentrates first on the loss of *ingegno*” (1.intro.9), “and secondly on the loss of *compassione*,” “the ‘umana cosa’ par excellence” (1.intro.19).

<sup>6</sup> Barolini 1983, 527–28, corsivi del testo.

appearance or its seeming. This disclosure of the moment establishes a thread connecting in their multiplicity three frames of vision: narrator, *brigata*, and stories.<sup>7</sup>

Kircher riconosce in *parere* una fondamentale ambiguità, “ranging between revelation and concealment, showing forth and disguising, with regard to the truth of things,” e nella giornata, conseguentemente, una continua oscillazione tra svelamento e occultamento del significato di vari ‘momenti,’ avvenimenti vissuti o narrati:

it is this play of ambiguity between disclosing and hiding the meaning of the moment that operates in this opening day, beginning first with the Introduction, then linking the tales from the fraudulent Ciappelletto to the wise maestro Alberto, and ending with Emilia’s song of self-reflection or self-absorption. The verb *parere* lays the groundwork for this play.<sup>8</sup>

Analogamente, anche per la nona giornata sono state individuate alcune costanti tematiche. Come accade nella prima, una narratrice, qui Lauretta, esplicita una delle strategie generali che guidano la scelta delle novelle: “Come costoro [...] che oggi davanti a me hanno parlato, quasi tutti da alcuna cosa già detta mossi sono stati a ragionare, così me muove la rigida vendetta, ieri raccontata da Pampinea” (9.8.3). Nelle novelle, infatti, “ritornano intrecciati quei vari motivi e quasi le cimature di quei grandiosi arazzi” costituiti dalle precedenti giornate, “larghi affreschi che [...] svolgono canonicamente la ‘commedia dell’uomo” (Branca 2010, 40 e 39). È stato più volte notato che, nell’ambito di queste riprese, prevalgono le novelle di beffa,<sup>9</sup> in accordo con il progressivo riavvicinamento a Firenze, e dunque alla realtà degradata descritta nell’Introduzione alla prima giornata, che ha luogo nella seconda parte del *Decameron*:

Ready now for immersion into life at its most real, a vicarious dip into the complete amorality of existence, the *brigata* tells the coarse and at times brutal stories of Days VII, VIII, and IX.<sup>10</sup> [...] Only when the *brigata* is fully coached in the lessons of survival does it complete its turn toward Florence, with Day X, which shows men and women practicing generosity and

<sup>7</sup> Kircher 2013, 102–03, corsivi del testo.

<sup>8</sup> Kircher 2013, 104, corsivi del testo.

<sup>9</sup> Per una trattazione completa delle novelle di beffa di questa giornata, cfr. Surdich 2004, 232–41. Altre ipotesi e un approfondimento dei modi delle riprese in Surdich 2004, 227–29. Cfr. anche Barolini 1983, 532, corsivi del testo: “Self-preservation is the name of the game, first through the *pronta risposta* — the word — in Day VI, and then through the practical joke or *beffa* — the deed — in Days VII–IX.”

<sup>10</sup> Su questo si veda anche Surdich (2004, 232–33), attento agli elementi di differenziazione tra le tre giornate.

renunciation, the very social virtues required for the *brigata's* reintegration into society.<sup>11</sup>

Queste letture sono tutte fondate su precise evidenze dei testi, ma è necessario ammettere che “tanto prima quanto nona [giornata] si accordano nella irriducibilità a convergenze unitarie dei singoli microtesti novellistici,” dal momento che “in accordo con la libertà concessa dalle due regine delle due giornate, i novellatori assecondano tale libertà” (Surdich 2004, 232).

Infine, la presenza di un esplicito e vincolante indirizzo tematico influisce sensibilmente sul senso complessivo attribuito all'architettura decameroniana, ‘mossa’ da “scarti e deviazioni istituzionalizzati” quali “la ‘libertà’ di Dioneo,” conseguente proprio all'instaurazione della restrizione tematica al termine della prima giornata, e “il ritornare a un libero novellare ormai quasi in chiusura di libro” (Battaglia Ricci 2000, 149): anche per questi ‘scarti’ il *Decameron* risulta irriducibile a “un percorso ideologico troppo netto” (Ferroni 1991, 289) e dunque distante dalla *Commedia*, cui pure rimanda la scansione dell'opera in cento novelle.

Per questi motivi si preferisce basarsi sulla definizione ‘libera’ delle giornate fornita dai narratori interni (e ratificata dalle rubriche autoriali). Come si vedrà, la corrispondenza strutturale tra il piano dell'enunciazione dell'autore e le scelte dei dieci giovani nella storia portante riconosciuta da Picone per la prima giornata, come pure l'attenzione al passaggio del tempo rilevata da Kircher, risulteranno spunti funzionali anche all'ipotesi che qui si propone.

## 2. Dall’“orrido cominciamento” al “bellissimo piano e dilettevole”

Qualsiasi proposta interpretativa va confrontata con la scansione dell'opera posta in evidenza dall'autore stesso e costituente un'allusione non eludibile alla *Commedia* nel suo complesso:

intendo di raccontare *cento* novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in dieci giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistelenzioso tempo della passata mortalità fatta [...].  
(Proemio, 13)

L'allusione strutturale è completata da una dichiarazione che ribadisce la vicinanza tra le due opere sulla base del genere letterario. Il *Decameron* è presentato come una *comedia* e più precisamente come una nuova *Commedia*:

Quantunque volte, graziosissime donne, meco pensando riguardo quanto voi naturalmente tutte siete pietose, tante conosco che la presente opera al

<sup>11</sup> Barolini 1983, 529 e 532, corsivi del testo.

vostro iudicio avrà *grave e noioso principio* [...]. Ma non voglio per ciò che questo di più avanti leggere vi spaventi [...]. E sì come la estremità della allegrezza il dolore occupa, così le *miserie* da sopravveniente *letizia* sono terminate. A questa breve *noia* [...] *seguita* prestamente *la dolcezza e il piacere* il quale io v'ho davanti promesso e che forse non sarebbe da così fatto inizio, se non si dicesse, aspettato. (1.intro.2–6)

L'evoluzione da un “grave e noioso principio” (1.intro.2) alla “dolcezza” e al “piacere” (1.intro.6) corrisponde allo svolgimento narrativo prescritto per il genere comico, come argomenta, tra gli altri, lo stesso Boccaccio nelle *Esposizioni*, a proposito del titolo del poema dantesco (cfr. Branca 2010, 41)<sup>12</sup>:

Credo [...] lui [*scil.* Dante] non avere avuto riguardo alle parti che nelle comedie si contengono, ma al tutto, e da quello avere il suo libro dinominato, figurativamente parlando. Il tutto della comedia è [...] che la comedia abbia *turbulento principio e pieno di romori e di discordie* e poi *l'ultima parte di quella finisca in pace e in tranquillità*. Al qual tutto è ottimamente conforme il libro presente: per ciò che egli *incomincia da' dolori e dalle tribulazioni infernali, e finisce nel riposo e nella pace e nella gloria*, la quale hanno i beati in vita eterna. (*Accessus* 25–26)

A sancire la stretta correlazione fra *Decameron* e *Commedia*, la descrizione dello svolgimento caratterizzante per la *comedia* è compiuta mediante il reimpiego di alcune tra le più pregnanti immagini dantesche, quali la selva “aspra” e il “diletto monte” di *Inf.* 1.5 e 77 (Branca 2002, 13, n. 10), e la montagna del Purgatorio con il Paradiso Terrestre sulla sommità, “a mo' di ‘bellissimo piano e dilettevole’” (Bettinzoli 2006, 60)<sup>13</sup>:

Questo *orrido cominciamento* vi fia non altramenti che a' camminanti una *montagna aspra e erta*, presso alla quale un *bellissimo piano e dilettevole* sia reposto, il quale tanto più viene lor *piacevole* quanto maggiore è stata del salire e dello smontare la *gravezza*. [...] E nel vero, se io potuto avessi onestamente per altra parte menarvi a quello che io desidero che per così *aspro sentiero* come fia questo, io l'avrei volentier fatto. (1.intro.4–7)

Il “grave e noioso principio” (1.intro.2), la “breve noia” (1.intro.6) e l'opposta “letizia” (1.intro.5) hanno probabilmente i loro antecedenti anche nella “noia” della selva e nella “gioia” del “diletto monte” (*Inf.* 1.76–78), “diletto” appunto perché “è principio e cagion di tutta gioia,” ovvero della “felicità nei limiti della natura, [...] che corrisponde allo stato dell'uomo nel paradiso terrestre” (Chiavacci Leonardi 2005, n. al v. 78). Più precisamente, la “montagna aspra e erta” (1.intro.4) e l’“aspro sentiero” (1.intro.7) ripro-

<sup>12</sup> Per lo stile ‘umile’ della *commedia* cfr. Branca 2010, 119–20.

<sup>13</sup> Si veda anche Hollander 1983–84, 245: “his pledge at I, Intro., 4 [...] mirrors the *Commedia's* movement.”

pongono, intersecate, le caratterizzazioni della selva (*Inf.* 1.5 “esta selva selvaggia e *aspra* e forte”) e del monte (*Inf.* 1.31 “Ed ecco, quasi al cominciare de l’*erta*”) danteschi. L’“aspro sentiero” trova poi una corrispondenza verbale ancora più precisa nell’infernale “via [...] sì *aspra* e forte” di *Purg.* 2.65, e, soprattutto, una vicinanza anche concettuale ai richiami alla difficoltà del “sentiero” purgatoriale (*Purg.* 4.94), in particolare alla “roccia [...] *erta*” (*Purg.* 3.47), alla “montagna [...] *grave*” (*Purg.* 4.88–89) e alle “*erte vie*” (*Purg.* 27.132), se, come è stato notato, il motivo della “salita solitaria e *aspra*” è “proprio del *Purgatorio*” (Chiavacci Leonardi 2005, nota a *Purg.* 10.7), in cui “la durezza del cammino e del paesaggio è sempre sottolineata” (Pegoretti 2007, 71).<sup>14</sup>

D’altra parte, la situazione descritta all’inizio della seconda cantica (*Purg.* 1–3) in generale e il monte del Purgatorio in particolare instaurano precise corrispondenze con l’avvio del viaggio infernale (*Inf.* 1–2); gli elementi comuni alle due scene marcano le tappe di un percorso ascensionale verso la salvezza interrotto nella “valle” (*Inf.* 1.14) e finalmente ripreso sulla spiaggia che circonda il Purgatorio. Per l’immagine del monte che qui interessa, come già ricordato, è stato ripetutamente notato che la montagna purgatoriale (*Purg.* 1. 107–08 e 3.14–18), dove “è l’uom felice” (*Purg.* 30.75) coincide simbolicamente col *colle diletto* illuminato dal sole nascente di *Inf.* 1.13–18, 31 e 77–78:

il colle rischiarato dal sole rappresenta la via della virtù, una via in salita, illuminata dalla luce di Dio, che si contrappone alla valle (o selva) oscura del peccato. In realtà la selva, il colle, il sole prefigurano già qui all’inizio, in un solo paesaggio, i tre regni che Dante visiterà nel suo viaggio. Il colle quindi, che preannuncia il monte del purgatorio, vuole figurare la via della felicità naturale dell’uomo [...], che si raggiunge con le virtù morali ed intellettuali [...]. Tuttavia questo senso allegorico, che sarà precisato alla fine del *Purgatorio*, qui è ancora velato, mantenuto nella indeterminatezza del colle soleggiato, che tutti intendono rappresentare la via del bene.<sup>15</sup>

È altrettanto noto, inoltre, il parallelo tra le immagini dello scampato naufragio metaforico di *Inf.* 1:

E come quei che con lena affannata,  
uscito fuor del pelago a la riva,  
si volge a l’*acqua perigliosa* e guata,  
così l’animo mio, ch’ancor fuggiva,  
si volse a retro a rimirar lo *passo*  
che non lasciò già mai persona viva.

<sup>14</sup> Cfr., più ampiamente, Pegoretti 2007, 69–80.

<sup>15</sup> Chiavacci Leonardi 2005, n. a *Inf.* 1.13. Cfr. anche Battaglia Ricci 2010, 21 e Pegoretti 2007, 47.

Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso,  
ripresi via per la spiaggia diserta (*Inf.* 1.22–29)

e di *Purg.* 1:

Per correr miglior acque alza le vele  
omai la navicella del mio ingegno,  
che lascia dietro a sé *mar sì crudele*; (*Purg.* 1.1–3)

Venimmo poi in sul lito deserto,  
che mai non vide navicar sue acque  
omo, che di tornar sia poscia esperto, (*Purg.* 1.130–32)

entrambe versioni 'comiche' (dal *mar crudele* alle *miglior acque*) della reale e 'tragica' (cfr. *Inf.* 26.136: "Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto") navigazione ulissiana:

Li miei compagni fec' io sì aguti,  
con questa orazion picciola, al cammino,  
che a pena poscia li avrei ritenuti;  
e volta nostra poppa nel mattino,  
de' remi facemmo ali al *folle* volo,

[...]

[...] 'ntrati eravam ne l'*alto passo*,  
quando n'apparve una montagna, bruna  
per la distanza, e parvemi alta tanto  
quanto veduta non avèa alcuna. (*Inf.* 26.121–25 e 132–35)

Come certificano i rimproveri di Virgilio in reazione ai dubbi danteschi di *Inf.* 2.11–12 ("guarda la mia virtù s'ell'è possente, / prima ch'a l'*alto passo* tu mi fidi") e 35 ("temo che la venuta non sia *folle*"), il viaggio dantesco è ben altrimenti fondato rispetto all'impresa di Ulisse, con la quale pure condivide il "desiderio [...] che governa ogni ricerca, ogni viaggio, ogni conoscenza" (Barolini 2003, 75):

«l'anima tua è da viltade offesa;

[...]

Dunque: che è? perché, perché restai,  
perché tanta viltà nel core allette,  
perché ardire e franchezza non hai,  
poscia che tai tre donne benedette  
curan di te ne la corte del cielo,  
e 'l mio parlar tanto ben ti promette?» (*Inf.* 2.45 e 121–26)

Questi non vide mai l'ultima sera;  
ma per la sua *follia* le fu sì presso,  
che molto poco tempo a volger era.  
Sì com' io dissi, fui mandato ad esso

per lui campare; e non li era altra via  
che questa per la quale i' mi son messo. (*Purg.* 1.58–63)

Come è ben noto, *folle* “dichiara tragicamente la qualità di quel volo” e, soprattutto, “è parola dominante,” il cui “significato profondo,” ossia ‘temerario,’ indice della “presunzione dell’uomo che [...] crede di potere con le sue sole forze conoscere ciò che a Dio solo appartiene,” emerge “dagli altri luoghi dove Dante lo impiega, riferendolo — non casualmente — alla propria vita,” nei già ricordati passo di *Inf.* 2.35 e *Purg.* 1.59 (Chiavacci Leonardi 2005, note *ad loc.*).

Ne risulta che all’inizio del *Purgatorio* “il pellegrino — della cui precedente *follia* Virgilio parla con un lessico che il poema ha codificato come ulissiano — è intenzionalmente collegato al navigante greco”; più in generale,

la presenza di Ulisse navigatore riempie di sé il primo canto del *Purgatorio*, dall’immagine iniziale in cui il poema viene definito “la navicella del mio ingegno,” alla cadenza conclusiva sulla spiaggia deserta “che mai non vide navicar sue acque / omo, che di tornar sia poscia esperto (*Purg.* 1.131–32).”<sup>16</sup>

Al principio dell’itinerario purgatoriale, dunque, “la trama del viaggio di Ulisse è di nuovo sottesa, come lo era nei primi due canti dell’*Inferno*, all’esperienza viatoria e morale del Dante pellegrino” (Battaglia Ricci 2010, 23), con l’immagine del monte a unificare le scene di *Inf.* 1 (il metaforico naufragio scampato, il cammino sulla *piaggia diserta* e la salita interrotta), *Inf.* 26 (il naufragio reale presso la *montagna bruna* del purgatorio) e *Purg.* 1–3 (il secondo metaforico naufragio scampato, il cammino sul *lito deserto* e la ripresa della salita).

Nel prossimo paragrafo si tornerà sul tema della *follia*. Per ora basti osservare che l’analogia, quasi l’equivalenza, tra le situazioni e le immagini che caratterizzano le rappresentazioni dei percorsi ascensionali di Dante *agens* — solo tentato il primo, pienamente realizzato il secondo, — è rimarcata dalla citazione all’inizio del *Purgatorio* del salmo 113 *In exitu Israël de Aegypto*, intonato dalle anime trasportate dall’angelo nocchiero (*Purg.* 2.46). Il salmo è “una delle grandi filigrane sottese a tutta l’invenzione della *Commedia*” (Battaglia Ricci 2010, 25) e, in particolare, accanto ad altri passi veterotestamentari che narrano l’uscita del popolo ebraico dall’Egitto, e alla relativa letteratura esegetica,<sup>17</sup> costituisce uno degli ipotesti su cui poggia la costruzione dantesca del paesaggio di *Inf.* 1:

<sup>16</sup> Barolini 2003, 159.

<sup>17</sup> Per cui si veda Battaglia Ricci 1983.

gli elementi geografici costitutivi del paesaggio dello smarrimento [...] si costruisc[o]no in concreto sul paesaggio dell'esperienza ebraica dell'*Exitus de Aegypto* [...]. Così l'azione dell'ascesa sentita come dipendente dalla struttura geografica (*valle-colle*) ed espressione della redenzione morale [...]. Valle, deserto, monte, fiere, ora notturna, sole si presentano non come elementi di un paesaggio "inventato" da Dante, ma come elementi tipici e caratterizzanti di un certo paesaggio ideale che è *quello* in cui gli uomini dell'*Antico Testamento* hanno compiuto la loro esperienza storica e religiosa e che si pone come esemplare di ogni esperienza umana tesa a ripetere il medesimo percorso.<sup>18</sup>

Il modello offerto dall'Esodo, inoltre, "richiede che su questa scena [...] ci sia dell'acqua: per lo meno, un 'passo' in qualche modo simile a quello che non lasciò vivi 'gli Egizi'" (Singleton 1978, 501, ricordato da Delcorno 2005, 15).

L'immagine boccacciana della "montagna aspra e erta, presso alla quale un bellissimo piano e dilettevole sia reposto" (1.intro.4) attua sul piano dell'espressione, in forma compendiosa, la commistione tra gli inizi delle due cantiche (e dei due opposti viaggi danteschi) prevista concettualmente e realizzata a distanza nella *Commedia*. Si dovrà però notare che nel *Decameron* prevale l'immagine purgatoriale, dato che una selva vera e propria di fatto non compare.

Come è stato osservato da Mercuri, è invece presente, sempre sul piano metaforico, un'eco dello scampato naufragio dantesco: "il mio amore [...] per sé medesimo in processo di tempo si diminuì in guisa, che sol di sé nella mente m'ha al presente lasciato quel piacere che egli è usato di porgere a chi troppo non si mette ne' suoi più cupi pelaghi navigando" (Proemio, 5) (Mercuri 1987, 405–06). Anche se riferita alla vicenda biografica dell'*auctor*, non c'è dubbio che l'immagine del *pelago* connoti dantescamente l'avvio del *Decameron*.

Con un procedimento analogo, nelle *Esposizioni*, nel corso dell'esegesi di *Inf.* 1, si assiste per due volte a una sorta di contrazione del percorso dantesco svolto nelle prime due cantiche, allo scopo di coglierne il significato più profondo e anche in questo caso con l'evidenziazione dell'immagine purgatoriale.

Nel primo caso, alla "selva oscura" è opposta la foresta edenica per eccellenza, a norma del paragone istituito a *Purg.* 28.19–21 "tal qual di ramo in ramo si raccoglie / per la pineta in su 'l lito di Chiassi, / quand'Èolo sciocco fuor discioglie":

---

<sup>18</sup> Battaglia Ricci 1983, 103–05. I corsivi sono del testo.

“Mi ritrovai,” errando, “per una selva oscura,” a differenza d’alcune selve, che sono dilettevoli e luminose, come è la pineta di Chiassi. (*Esp.* 1.lit.6)

La glossa boccacciana anticipa in ambito infernale la “specularità” tra la “divina foresta spessa e viva” (*Purg.* 28.2) e la “selva oscura” (*Inf.* 1.2),<sup>19</sup> specularità che si somma alle numerose altre implicazioni retrospettive tra *Purg.* 27 e l’inizio della *Commedia*, e che contribuisce a “saldare] organicamente e strutturalmente [...] la fine della seconda cantica con l’inizio’ del poema.”<sup>20</sup>

Nel secondo caso, commentando *Inf.* 1.8 “ma per trattar del ben ch’i’ vi trovai,” Boccaccio riecheggia quasi *Dec.* 1.intro.6: la presenza del “bene” all’interno della selva infernale, infatti, non è certo “aspettat[a]”:

Maravigliosa cosa pare quella che l’autore dice qui, e cioè che egli alcuno bene trovasse in una selva tanto orribile quanto egli ha mostrato essere questa; e, per ciò che egli nella littera non esprime qual bene in quella trovasse, assai si può vedere questo bene trovato da lui convenirsi trarre di sotto alla corteccia litterale; e perciò, dove di questa parte aprirremo l’allegoria, chiariremo quello che qui voglia intendere. (*Esp.* 1.lit.10)

L’esposizione allegorica chiarisce cosa si debba intendere con “alcuno bene”<sup>21</sup>:

Nondimeno dice l’autore alcun bene aver trovato in essa: per lo qual bene niuna altra cosa credo che sia da intendere altro che la *miser cordia di Dio* [...]. Della quale, sì come di bene trovato là ove ella è oportuna, l’autore dice di voler trattare, sì come fa *nel libro II della presente “Comedia.”* (*Esp.* 1.all.76–77)

Riassumendo quanto si è osservato fin qui, si può sostenere che all’inizio del *Decameron*, nel momento in cui presenta l’opera e la definisce come appartenente al genere comico, Boccaccio la pone in rapporto diretto con la *Commedia* nel suo complesso, per il numero delle novelle e le allusioni ai caratteri della selva infernale impiegati per qualificare il “grave e noioso principio” (1.intro.2). Tuttavia, è l’ascesa purgatoriale a una “montagna aspra e erta” (1.intro.4) a essere richiamata in modo preferenziale come metafora di un intreccio comico, in cui lo stato finale di “letizia” (1.intro.5) è espresso da un’immagine (il “bellissimo piano e dilettevole,” 1.intro.4) che

<sup>19</sup> Carrai 2007, 50.

<sup>20</sup> Blasucci 2014, 172, con citazione da Bosco e Reggio 1988, 468, nota a *Purg.* 27.136–37.

<sup>21</sup> Sull’indeterminatezza dell’espressione dantesca si veda Battistini 2013, 49: “può sottintendere tanto il soccorso di Virgilio quanto quello [...] della grazia divina, per non dire dei benefici spirituali dell’intero viaggio, fino a coincidere con il ‘tanto ben’ promessogli da Virgilio nel canto successivo” (*Inf.* 2.126), “dove si allude al cammino di redenzione dell’*homo viator*.”

l'intertestualità con la *Commedia* di 1.intro.2–7 connota, o per lo meno potrebbe connotare, come latamente edenica.

### 3. Dalla “bestialità” all’“allegrezza”

L'allusione al *Purgatorio* dantesco si precisa, spostandosi dal piano metaforico alla realtà, nel passaggio dall'intervento di Boccaccio *auctor* alla storia portante della lieta brigata, e dalle allusioni alla *Commedia* a una narrazione in effetti comica. Già Branca osservava che

quell'apertura “horribilis et fetida” della Firenze sconvolta dalla peste si rifletterà e si amplierà nell'inizio della “commedia umana” tutto modulato su motivi della società straziata e imbestiata dai vizi e specialmente dall'avidità, dall'ipocrisia, dalla smodatezza (I giornata); quella conclusione “prospera desiderabilis et grata” dell'Introduzione, coll'affresco gioioso del romito e aristocratico sodalizio dei novellatori nel sereno cerchio dei colli fiesolani, sarà largamente ripresa dal sonoro crescendo di gentilezza e di eroismo nello splendido giardino di virtù dell'ultima giornata.<sup>22</sup>

Pampinea ripropone l'annuncio di uno svolgimento comico, almeno nelle intenzioni, per la vicenda della brigata. L'*orrido cominciamento* è naturalmente identificato con l'imperversare della peste (1.intro.56–62), già ricordato da Boccaccio *auctor* (1.intro.8–48); in entrambe le “doloros[e] ricordazion[i]” (1.intro.2) del degrado e della morte portati dall'epidemia si può riconoscere una corrispondenza ideale con la *selva* dantesca, coerentemente con le precedenti allusioni che inducevano ad associare all'idea generale del *grave e noioso principio* comico la particolare immagine di *Inferno* 1.

Vi è infatti certamente una “somiglianza tra la ‘selva oscura’ del primo canto dell'*Inferno*, con tutto il suo significato di errore e di smarrimento, e la celebre descrizione della peste fiorentina del 1348” (Cardini 2007, 69). Nella *Commedia*, allegoricamente la selva è “lo 'nferno, il quale è casa e prigione del diavolo, nella quale ciascun peccatore cade ed entra, sì tosto come cade in peccato mortale,” *selvaggia* “per ciò che nella prigion del diavolo [...] non è alcuna umanità, né pietà, né clemenzia, anzi è piena di crudeltà, di *bestialità* e di iniquità” (*Esp.* 1.all.70 e 72); e chi vi entra è “pien di sonno” (*Inf.* 1.11), ovvero con l'anima che, “sottoposta la *ragione a' carnali appetiti*, vinta dalle concupiscenze temporali, s'addormenta in esse e *oziosa e negligente* diventa” (*Esp.* 1.all.33); nel *Decameron* vi è la *bestialità* di coloro che “senza fare distinzione alcuna dalle cose oneste a quelle che oneste non sono, solo che l'*appetito* le cheggia, [...] quelle fa[nno] che più di diletto lor

<sup>22</sup> Branca 2010, 60–61. Si veda anche Branca 2010, 37–39.

porgono” (1.intro.61) e di chi, in città e in contado, vive e muore “come *bestie*,” a fronte di animali “quasi [...] razionali” (1.intro.43 e 46),<sup>23</sup> nel dissolvimento della “società umana [...] all’insegna della smoderatezza e degli istinti belluini” (Branca 2010, 66):

e, dove un morto credevano avere i preti a seppellire, n’avevano sei o otto e tal fiata più. Né erano per ciò questi da alcuna lagrima o lume o compagnia onorati, anzi era la cosa pervenuta a tanto, che non altramente si curava degli uomini che morivano, che ora si curerebbe di capre. (1.intro.40–41)

per le sparte ville e per li campi i lavoratori miseri e poveri e le loro famiglie, senza alcuna fatica di medico o aiuto di servidore, per le vie e per li loro colti e per le case, di dì e di notte indifferentemente, non come uomini ma quasi come *bestie* morieno; per la qual cosa essi, così nelli loro costumi come i cittadini divenuti lascivi, di niuna lor cosa o faccenda curavano [...]. Per che adivenne i buoi, gli asini, le pecore, le capre, i porci, i polli e i cani medesimi fedelissimi agli uomini, fuori delle proprie case cacciati, per li campi [...] come meglio piaceva loro se n’andavano; e molti, quasi come razionali [...] la notte alle lor case senza alcuno correngimento di pastore si tornavano satolli. (1.intro.43–45)

Più composita è la qualificazione del polo positivo metaforizzato da Boccaccio *auctor* come un “bellissimo piano e dilettevole” (1.intro.4). Nelle parole di Pampinea la metafora (potenzialmente) edenica si concretizza nella breve descrizione del contado:

E per ciò, acciò che noi per *ischifaltà* o per *traccutaggine* non cadessimo in quello di che noi per avventura per alcuna maniera volendo potremmo scampare, [...] io giudicherei ottimamente fatto che noi [...] di questa terra uscissimo, e fuggendo come la morte i *disonesti essempli* degli altri *onestamente* a’ nostri luoghi in contado [...] ce ne andassimo a stare, e quivi quella *fešta*, quella *allegrezza*, quello *piacere* che noi potessimo, *senza trapassare in alcuno atto il segno della ragione*, prendessimo. *Quivi s’odono gli uccelletti cantare, veggionvisi verdeggiare i colli e le pianure, e i campi pieni di biade non altramenti ondeggiare che il mare, e d’alberi ben mille maniere, e il cielo più apertamente, il quale, ancora che crucciato ne sia, non per ciò le sue bellezze eterne ne nega*, le quali molto più belle sono a riguardare che le mura vote della nostra città; e èvvi, oltre a questo, *l’aere assai più fresco*, e di quelle cose che alla vita bisognano in

<sup>23</sup> Cfr. Barolini 1983, 523, n. 4: “The degeneration of men into animals is explicit in the passage on burial, ‘che non altramenti si curava degli uomini che morivano, che ora si curerebbe di capre’ (41), and implicit in the reversals depicted by the author, whereby animals contract the disease from humans (the description of the two pigs with the pauper’s rags [17–18]), and animals return home without the prodding of a shepherd, ‘quasi come razionali’ (46), which is more than can be said about most of the humans described in the Introduction.”

questi tempi v'è la copia maggiore e minore il numero delle noie. [...] Niuna riprensione adunque può cadere in cotal consiglio seguire: *dolore* e *noia* e forse *morte*, non seguendolo, potrebbe avvenire. (1.intro.65–70)

Come saranno, in misura maggiore, le successive descrizioni dei *loci amoeni* incontrati dai giovani, già questa prima evocazione della campagna è tramata di raffinate allusioni letterarie, prima fra tutte quella alle “bellezze etterne” di *Purgatorio* 14.149 (su cui si tornerà) e *Paradiso* 7.66 (Branca 2002, 36, n. 2). Tra di esse, alcune ripropongono tratti coerenti con la raffigurazione dantesca dell’Eden, quali la varietà degli alberi (*Purg.* 28.36; 1.intro.66 “d’alberi ben mille maniere”) e il canto degli uccelli (*Purg.* 28.13–18; 1.intro.66 “Quivi s’odono gli uccelletti cantare”). Questi elementi, prima che al Paradiso Terrestre dantesco, appartengono a molte delle realizzazioni del *topos* del *locus amoenus* (Curtius 1992, 219–23), e risultano qui isolati e piuttosto generici. Tuttavia, due ulteriori notazioni concorrono a fare del contado evocato una raffigurazione in qualche modo già paradisiaca: da un lato, nel “cielo” che “più apertamente, [...] ancora che crucciato ne sia, non per ciò le sue bellezze eterne ne nega” (1.intro.66) si può scorgere un recupero del *largior* [...] *aether* dei Campi Elisi virgiliani (*Aen.* 6.640); dall’altro, l’“aere assai più fresco” (1.intro.67) si oppone all’“aura morta” infernale (*Purg.* 1.17) e suggerisce un sollievo analogo a quello provato da Dante *agens* all’uscita dal “pertugio tondo” (*Inf.* 34.138):

Dolce color d’oriental zaffiro,  
che s’accoglieva nel sereno aspetto  
del mezzo, puro infino al primo giro,  
a li occhi miei ricominciò diletto,  
tosto ch’io uscì fuor de l’aura morta  
che m’avea *contristati li occhi e ’l petto*. (*Purg.* 1.13–18)

Entrambi i luoghi richiamati appaiono particolarmente pertinenti quando si pensi alla già ricordata connotazione di Firenze come città infernale.

Nelle descrizioni dei due giardini (1.intro. e 1.concl.; 3.intro.), della Valle delle donne (6.concl.) e del boschetto (9.intro.), come è stato ampiamente dimostrato, gli elementi soprammenzionati si trovano associati a più precise allusioni all’Eden dantesco<sup>24</sup>; per questo e anche per le ragioni strutturali di cui si dirà, pur senza dimenticare la ricchissima intertestualità che

<sup>24</sup> Cfr. almeno Battaglia Ricci 2013, 177–80 e Bettinzoli 1981–82, 280–84 per la precisa individuazione dei contatti fra i due testi. Per la Valle delle Donne si veda anche Branca 2010, 154–55 e n. 35, sull’“allusività tutta letteraria dell’incantata cornice e del bacino cristallino al paesaggio e alle acque del Paradiso terrestre dantesco,” a cui si somma “l’uso

caratterizza le interpretazioni boccacciane del *topos*,<sup>25</sup> sembra che i passi di *Purgatorio* 27–28 dedicati alla descrizione del Paradiso Terrestre rappresentino già qui uno degli ipotesti più importanti per la cornice decameroniana.

D'altra parte, anche per le esortazioni che Pampinea rivolge alle compagne, insistendo sull'*onesto* uso di *ragione*, si possono trovare alcune corrispondenze piuttosto significative con passi del *Purgatorio*, per quanto, ad una prima lettura, siano maggiormente evidenti alcune riprese da *Inferno* 1–2 e *Inferno* 26:

E dopo alcuno spazio, tacendo l'altre, così Pampinea cominciò a parlare: — Donne mie care, voi potete, così come io, molte volte avere udito che a niuna persona fa ingiuria chi *onestamente* usa la sua *ragione*. *Natural ragione* è, di ciascuno che ci nasce, la sua vita quanto può aiutare e conservare e difendere. (1.intro.53)

E se così è, che essere manifestamente si vede, che faccian noi qui, che attendiamo, che sognamo? perché più *pigre* e *lente* alla nostra salute che tutto il rimanente de' cittadini siamo? reputianci noi men care che tutte l'altre? o crediamo la nostra vita con più forti catene esser legata al nostro corpo che quella degli altri sia, e così di niuna cosa curar dobbiamo la quale abbia forza d'offenderla? Noi erriamo, noi siamo ingannate: che *bestialità* è la nostra se così crediamo? (1.intro.63)

L'opposizione tra *ragione* da un lato e *ischifaltà*, *traccutaggine* (1.intro.65) “soverchia ritrosia o eccessiva fiducia che rende non curanti” (Branca 2002, 35, n. 3), e soprattutto *bestialità* (1.intro.64) “stoltezza, insensatezza tale da essere propria più di bestie che di uomini” (Branca 2002, 35, n. 2), è espressione di “vulgate etichette di matrice aristotelic[a]” (Battaglia Ricci 2013, 167):

Sì come Aristotile nel III dell'“Etica” vuole, il non temer le cose che posson nuocere, come sono i tuoni, gl'incendi e' diluvi dell'acque, le ruine degli edifici e simili a queste, è atto di *bestiale* e di temerario uomo. (*Esp.* 2.lit.120)

La serie di domande retoriche di 1.intro.63 trova un precedente certo nelle ricordate parole di Virgilio in *Inferno* 2.121–26 (Branca 2002, 35, n. 1; Bettinzoli 1981–82, 275–74, n. 10), soprattutto per l'associazione della *viltade* ad un comportamento bestiale:

---

di *plaga* come ‘regione celeste’” (*Par.* 13.4 e 31.31) “proprio in una determinazione paradisiaca” a 6.concl.22 (Branca 2010, n. 34). Cfr. anche Cappelletti 2016, 68.

<sup>25</sup> Per cui si vedano almeno Battaglia Ricci 2013, 177–87 e Marchesi 2013, 167–78, con ampia ricapitolazione della bibliografia precedente, tra cui Kern 1951, per la dimostrazione della dipendenza del secondo giardino decameroniano dal giardino di Deduit del *Roman de la Rose*.

“l’anima tua è da viltade offesa;  
 la qual molte fiata l’omo ingombra  
 sì che d’onrata impresa lo rivolve,  
 come falso veder *bestia* quand’ ombra” (*Inf.* 2.45–48)

Si riconosce però anche una riformulazione dell’*orazion picciola* di Ulisse:

“O frati,” dissi, “che per cento milia  
 perigli siete giunti a l’occidente,  
 a questa tanto picciola vigilia  
 d’i nostri sensi ch’è del rimanente  
 non vogliate negar l’esperienza,  
 di retro al sol, del mondo senza gente.  
 Considerate la vostra semenza:  
 fatti non foste a viver come *bruti*,  
 ma per seguir *virtute e canoscenza*.”  
 Li miei compagni fec’ io sì aguti,  
 con questa orazion picciola, al cammino,  
 che a pena poscia li avrei ritenuti; (*Inf.* 26.112–23)

Come nota Mercuri, “la motivazione di fondo” delle esortazioni di Pampinea e Ulisse è, almeno apparentemente, comune ai due oratori: “la pigrizia, la viltà, la mancanza d’iniziativa è dovuta alla bestialità” che impedisce un comportamento virtuoso (Mercuri 1987, 415); come nota Chiavacci Leonardini, *bruti*, ovvero “animali non razionali,” è “il termine in Dante sempre opposto agli uomini, quando vuole esaltarne la dignità” (2005, n. a *Inf.* 26.119). Al termine della permanenza in contado, dopo aver raggiunto il boschetto edenico, Panfilo esprime questa stessa opposizione, ‘riformulando’ peraltro il passo di *Dec.* 1.2.20 “più al ventre serventi a guisa d’animali bruti” (Branca 2002, 75, n. 2), l’unico del *Decameron* in cui Boccaccio impieghi il lemma *bruto*:

gli animi vostri ben disposti a *valorosamente adoperare* accenderà; ché la vita nostra, che altro che breve esser non può nel mortal corpo, si perpetuerà nella laudevole fama; il che ciascuno che al ventre solamente, a guisa che le *bestie* fanno, non serve, dee non solamente desiderare ma con ogni studio cercare e operare. (9.concl.5)

La virtù della brigata è ribadita, ancora da Panfilo, in chiusura e a commento dell’esperienza in contado: “Panfilo [...] completes Pampinea [...], ensuring that the order she institutes will be grounded in a clearly defined secular morality” (Barolini 1983, 535)<sup>26</sup>:

<sup>26</sup> Cfr. Barolini 1983, 524, n. 5: “The *brigata* first enters the text in the author’s Proem, qualified from the start by the adjective which accompanies them throughout the

Noi [...] per dovere alcun diporto pigliare a sostentamento della nostra santà e della vita, [...] uscimmo di Firenze; il che, secondo il mio giudizio, noi *onestamente* abbiam fatto, per ciò che, se io ho saputo ben riguardare, quantunque liete novelle e forse attrattive a *concupiscenzia* dette ci sieno e del continuo mangiato e bevuto bene e sonato e cantato (cose tutte da incitare le deboli menti a cose meno oneste), niuno atto, niuna parola, niuna cosa né dalla vostra parte né dalla nostra ci ho conosciuta da biasimare: continua *onestà*, continua concordia, continua fraternal dimestichezza mi ci è paruta vedere e sentire. (10.concl.3–5)

Nel caso dell'orazione di Ulisse, si tratta di “un inganno, in cui parole giuste ('fatti non foste a viver come bruti [...]') è un nobile *locus communis* della Scolastica [...] sono piegate a fine ingiusto: violare ogni limite in nome di una sapienza mondana disgiunta dalla teologia” (Basile 2013, 840). Nel discorso di Pampinea, invece, la precisazione “senza trapassare in alcuno atto il segno della ragione” (1.intro.65) segnala l'assenza dell'eccesso ulisiano.<sup>27</sup> A conferma di questa interpretazione, si ricordi che nell'*Amorosa Visione* Boccaccio qualifica il peccato di Ulisse come *trapassar del segno*, riallacciandosi alla spiegazione fornita da Dante per la trasgressione di Adamo (Barolini 2003, 79–80; Basile 2013, 839):

Nella qual [scil. Penelope] tenend'io le luci fisse,  
fra me volvea quanto fosse il disire  
di que' che mai non cre' ch'a lei reddisse,  
e quanto volle del mondo sentire,  
ché per voler veder trapassò il segno  
dal qual nessun poté mai in qua reddire,  
io dico forza usando né suo ingegno.  
(*Am. Vis.*, red. A, 27.82–88)

Or, figliuol mio, non il gustar del legno  
fu per sé la cagion di tanto essilio,  
ma solamente il trapassar del segno. (*Par.* 26.115–17)

---

*Decameron*: “una onesta brigata” (Proemio 13); “Pampinea’s opening discourse is structured rhetorically around the opposition *onesto/disonesto* (1.intro.53–72), ending: ‘E ricordivi che egli non si disdice più a noi *l’onestamente andare*, che faccia a gran parte dell’altre *lo star dionestamente*” (72, corsivi del testo). Si veda anche Branca 2010, 65–66: “‘Onestà,’ ‘onesto,’ ‘onestamente,’ sono le parole — emblema della vita di questi giovani, delle loro affermazioni [...]: dalle iniziali prese di posizione di Pampinea e di Filomena” (1.intro.72 e 84), “a quella solenne dell’ultimo Re conclusa e stilizzata in una serie di preziosi endecasillabi” (10.concl.4–5), tanto che “quelle dichiarazioni programmatiche — e in certo senso ottative — trovano il loro suono e il loro senso in queste proclamazioni finali, in queste constatazioni di una realtà effettuata.”

<sup>27</sup> È d’obbligo il richiamo a Kirkham 1993.

Mentre Ulisse ripete il peccato che Adamo aveva commesso nel Paradiso terrestre, la brigata ritorna in un luogo edenico apparentemente riformulando l'*orazion picciola*, ma in realtà ponendosi agli antipodi del suo "empio orgoglio luciferino," e peraltro senza 'abbandonar persona,' all'opposto di chi non fu trattenuto né da "dolcezza di figlio," né dalla "pieta / del vecchio padre," né dal "debito amore" coniugale (*Inf.* 26.94–96):

noi non abandoniam persona, anzi ne possiamo con verità dire molto più tosto abbandonate: per ciò che i nostri, o morendo o da morte fuggendo, quasi non fossimo loro, sole in tanta afflizione n'hanno lasciate. (1.intro.69)

La brigata, dunque, evita anche l'errore di Ulisse messo in luce da Seneca, che nelle *Epistole a Lucilio* (88.7) "contrappone [...] il tema del viaggio [...] alla ricerca dell'interiorità": "si può — e si deve — divenire saggi anche nella severa e quieta misura del quotidiano, senza mai tradire i doveri verso patria e famiglia, da anteporre a tutto e a tutti" (Basile 2013, 834–35).<sup>28</sup>

Sembra dunque recuperata qui la "valenza purgatoriale [...] assegnata alla figura di Ulisse" (Barolini 2003, 153), con un'anticipazione, nella descrizione del contado-Eden, della conclusione del viaggio dantesco negato a Ulisse:

Non la cessazione del desiderio, ma il dominio di un desiderio infallibile, è la meta; e, infatti, il pellegrino entra nel paradiso terrestre pieno di un desiderio ("Vago già di cercar dentro e dintorno, *Purg.* XXVIII 1") che non può sbagliare. Così, il paradigma della ricerca rimane, ma colui che cerca non può più sbagliare.<sup>29</sup>

Tornando ora per un momento alla descrizione del contado, dove "tutto [...] è ispirato e ritmato da un contrasto assoluto con l'universale dissolvimento della vita civile" di Firenze (Branca 2010, 65),<sup>30</sup> data l'insistenza sull'opposizione tra gli incontrollati *appetiti* (1.intro.61) e l'*onestà* della brigata, vera e propria "parol[a]-emblem[a] della vita di questi giovani," la scoperta citazione delle "bellezze eterne" (1.intro.66) probabilmente ha anche la funzione di richiamare proprio il contesto di *Purgatorio* 14: "Chiamavi 'l cielo e 'ntorno vi si gira, / mostrandovi le sue bellezze etterne, / e l'occhio

<sup>28</sup> Su 'Seneca morale' e sul problema del desiderio che "travolg[e] [...] ogni capacità razionale" nel *Decameron* si veda almeno Battaglia Ricci 2013, 30–39 e 101–06 (la citazione è da p. 35). Per l'implicazione tra l'Introduzione alla prima giornata e la *Vita Nova* (Alighieri 1996), 1.10, si veda Sarteschi 2006.

<sup>29</sup> Barolini 2003, 152.

<sup>30</sup> Cfr. ancora Branca 2010, 66, n. 19 (corsivi del testo): "si potrebbe dire che lungo tutto il *Decameron*, per i novellatori e per la loro vita, altre parole-emblema, accanto a *onesto-onestà*" e *onestamente*, "sono *ordine, ordinate, ordinatamente; discreto, discrezione, discretamente; dilicato, dilicatamente.*"

vostro pur a terra mira; / onde vi batte chi tutto discerne” (148–51). Contrariamente a quanto suggerisce Bettinzoli, dunque, non è consigliabile “sopprimere gli addentellati concettuali” dei versi purgatoriali per “riascoltarli, così, isolati dal loro contesto, come un canto libero, affogato nel suo azzurro” (Bettinzoli 1981–82, 277). A favore dell’interpretazione che si propone qui, si potrà osservare che sia in *Inferno* 26, sia in *Purgatorio* 14, Firenze è indicata come ‘città infernale’ per eccellenza, il cui nome “per lo ’nferno [...] si spande” (*Inf.* 26.3), “trista selva” (*Purg.* 14.64), caratterizzata appunto da bestialità e appetiti sfrenati; in *Purgatorio* 14.28–66 è addirittura tratteggiato, per evocare Firenze e le altre città toscane, “un vero e proprio grafico infernale, che iscrive nelle personificazioni belluine i più gravi peccati umani, dall’incontinenza alla frode” (Pasquini 2014, 409–10, n. 32, con recupero di Pasquini e Quaglio 1982, 2:263).

Nell’allocuzione di Pampinea si può infine riconoscere una diretta allusione al *Purgatorio*. Il cenno alla pigrizia e alla lentezza (1.intr.63) ricorda da vicino i rimproveri di Catone:

[...] ed ecco il veglio onesto  
gridando: “Che è ciò, spiriti *lenti*?  
qual *negligenza*, quale stare è questo? (*Purg.* 2.119–21)

Il riferimento alla “natural ragione” (1.intro.53), inoltre, si sostanzia di richiami, tra gli altri, al *De inventione* (Branca 2002, 32, n. 7) e a una definizione di “virtù” che innerva anche la figura del Catone dantesco, in cui appunto “risplendono le virtù” simboleggiate dalle “quattro stelle / non viste mai fuor ch’a la prima gente” (*Purg.* 1.23–24)<sup>31</sup>:

*virtus est animi habitus naturae modo atque rationi consentaneus. Quamobrem omnibus eius partibus cognitis tota vis erit simplicis honestatis considerata. Habet igitur partes quattuor: prudentiam, iustitiam, fortitudinem, temperantiam. (De inventione 2.159)*<sup>32</sup>

Se si tiene conto che il Paradiso terrestre costituisce la “raffigurazione di quella felicità che si può raggiungere mediante l’esercizio della propria virtù durante la vita terrena,” come dichiarato nella *Monarchia*,<sup>33</sup> si ha un’ulteriore conferma di quanto siano significative le allusioni purgatoriali fin qui rilevate<sup>34</sup>:

<sup>31</sup> Pastore Stocchi 2014, 37, corsivi del testo.

<sup>32</sup> Ricordato in Pastore Stocchi 2014, 34, n. 10.

<sup>33</sup> Carrai 2007, 49–50. Cfr. anche Chiavacci Leonardi 2005, n. a *Inf.* 1.13 e Blasucci 2014, 167, n. 26.

<sup>34</sup> Per la conoscenza della *Monarchia* da parte di Boccaccio si veda Padoan 1978 e i relativi passi del *Trattatello* (Boccaccio 2013b): prima redazione, §§ 195–97; seconda redazione, §§ 133–34.

beatitudinem [...] huius vite, que in operatione proprie virtutis consistit et per terrestrem paradisum figuratur. (*Mon.* 3.15.7)

Se l'ipotesi è corretta, non si tratterà di una semplice e lineare 'riabilitazione' dell'Ulisse dantesco, ma nemmeno di un'eco involontaria o quasi: date anche le precedenti parole di Pampinea, sarà piuttosto da riconoscere in Panfilo e Pampinea una funzione analoga al Catone 'nuovo Ulisse' di *Purgatorio* 1 (Pastore Stocchi 2014, 46–47).

La sezione dell'introduzione alla prima giornata (1.intro.56–62) narrata da Pampinea, dunque, conferma e precisa, a livello della cosiddetta 'novella portante' della brigata, la connotazione purgatoriale assegnata allo svolgimento dell'opera già nel *Proemio*. Questo avviene soprattutto con la descrizione 'paradisiaca' del contado, giudicata in sé e in rapporto al polo negativo e più precisamente infernale rappresentato dalla *rammemorazione* della peste fiorentina.

Complessivamente, inoltre, nel *Proemio* e nell'introduzione alla I giornata si ricreano alcuni dei momenti fondamentali dell'inizio del *Purgatorio* (e.g., l'uscita dall'inferno, l'incontro con Catone), di cui sono contemporaneamente richiamati, soprattutto lessicalmente, gli 'antecedenti' infernali: l'uscita dalla selva, paragonata all'*acqua perigliosa*, la vicenda di Ulisse. Boccaccio sembra quindi riproporre il "compimento" che avviene nel "prologo del *Purgatorio*, dove risuona il salmo 113," di "uno schema già tracciato nel canto I dell'*Inferno*," il cui "scenario è appunto quello dell'Esodo" (Delcorno 2005, 14–15).

Tuttavia, il tratto paesistico più evidentemente comune tra gli *incipit* di *Inferno* e *Purgatorio* è il *diserto*, elemento penitenziale per eccellenza: "che l'esodo verso il deserto rappresenti la via della penitenza è un *topos* di tutta la letteratura monastica" e più in generale della 'cultura della penitenza,' pur nella polisemanticità di tale paesaggio (Delcorno 2005, 16 e 15):

si può infatti identificare il deserto col mondo, dove crescono le spine delle ricchezze e delle sollecitudini; oppure con la penitenza [...]; o con l'inferno, dove sono serpenti e draghi [...]; infine col paradiso abbandonato dagli angeli ribelli [...]. Penitenza e inferno, presentati con i colori squallidi del deserto, sono termini che si richiamano, sono i poli di un sistema dinamico, sul quale si fonda la predicazione dei Mendicanti.<sup>35</sup>

Tipico esempio di questa cultura è il *Trionfo della Morte* del Campo-santo pisano, incentrato sull'"esaltazione della vita ascetico-eremitico-contemplativa" (Battaglia Ricci 2000b, 101), in cui

---

<sup>35</sup> Delcorno 2005, 16.

la scena della brigata stringe [...] un complesso rapporto fatto di affinità e profonde differenze con la scena degli eremiti. [...] [L]e due scene esprimono la parte gnomico-propositiva della predica figurata dedicata al *memento mori* [...]. Alle raffinate attività dei giovani componenti della brigata [...] si oppongono le attività dei vecchi eremiti [...]. I due gruppi sono immersi in paesaggi completamente diversi, e qui sentiti come antitetici: il paesaggio “umano” del giardino e il paesaggio naturale, spoglio e remoto dal consorzio umano, dell’eremo religioso. [...] Collocando nella zona non soggetta alla potenza della Morte gli eremiti, il progettatore fissa [...] una sorta di opposizione metonimica di chiara valenza morale tra questa scena e quella della brigata nel giardino, che della Morte è invece vittima privilegiata.<sup>36</sup>

Al contrario di quanto avviene nella *Commedia*, Boccaccio impernia la rappresentazione dell’inizio dell’*iter* salvifico che verrà narrato nell’opera (“dolore e noia e forse morte, non seguendolo, potrebbe avvenire,” 1.intro.70) su vari *loci amoeni* (il *piano bellissimo e dilettevole* del *Proemio*, il contado evocato da Pampinea), che possono sì suggerire ambienti edenici per le allusioni al dettato dantesco che si sono appena discusse, ma che restano teatro di scene (la vita cortese della brigata) costruite proprio come preciso ribaltamento dei valori della cultura della penitenza rappresentati dal *Trionfo* pisano:

assolutamente nuova è l’associazione che nel *Decameron* — come e *solo come* nell’affresco del *Trionfo* — si stabilisce tra la Morte e il giardino, e il contrasto che ne deriva tra le macabre scene del “Trionfo della Morte” descritte nell’Introduzione alla prima giornata e la serena vita della lieta brigata. [...] Mentre [...] nell’affresco i giovani saranno i primi a morire, nel *Decameron* essi non solo vanno nel giardino per sfuggire la morte che imperversa tutt’intorno, ma in quel luogo, e occupati in quelle medesime, peculiari attività,<sup>37</sup> sembrano — per quanto è consentito ai mortali — diventare “immortali.”<sup>38</sup>

come certificano le due notazioni, su cui si tornerà, di 3.intro.11 (“se Paradiso si potesse in terra fare”) e 9.intro.4 (“O costor non saranno dalla morte vinti o ella gli ucciderà lieti”).

Nel complesso, dunque, l’esperienza della brigata nel *Decameron*

comprende anche un viaggio catartico, che inizia da Firenze e a Firenze ritorna, senza però tentare voli più o meno mistici o forme di ascesa verso

<sup>36</sup> Battaglia Ricci 2000b, 162–64.

<sup>37</sup> Vi sono infatti “innovative affinità che legano sul piano tematico e simbolico la brigata decameroniana all’immagine della lieta brigata dipinta sul muro del Camposanto pisano, contrapponendola alle precedenti versioni del medesimo motivo” (Battaglia Ricci 2000, 156).

<sup>38</sup> Battaglia Ricci 2000b, 173, corsivo del testo.

il trascendente, ma praticando piuttosto un vero e proprio sprofondamento nella densità simbolica di *loci* letterari, passando dagli spazi “realistici” della città [...] e dei suoi dintorni [...], a luoghi tanto compromessi con la tradizione letteraria come il giardino cortese [...], e il *locus amoenus*, che è simbolo della perfezione edenica e di un ritrovato equilibrio tra uomo e natura (Valle delle Donne). Sì che sono contemporaneamente allusi e seriamente parodizzati l’*iter* salvifico dantesco e quello elaborato dalla cultura ascetico-penitenziale, tradizionalmente tracciati su linee ascensionali e in paesaggi di rocciosa e scabra asperità.<sup>39</sup>

D’altra parte, vi è una “profonda [...] distanza tra la composizione architettonica e ideologicamente univoca del libro dantesco e quella ideologicamente plurivoca del *Decameron*,”<sup>40</sup> dal momento che in quest’ultimo giocano un ruolo importante i “puntuali rapporti di corrispondenze, riprese e opposizioni”<sup>41</sup> tra le novelle e dunque

il libro, piuttosto che fissato in una ancora dantesca struttura chiusa, in una rigorosa, univoca catalogazione di storie, risulta opera programmaticamente aperta al libero, largo, non meno problematico che festeggevole ragionare della brigata [e] dei suoi infiniti lettori.<sup>42</sup>

Vi è soprattutto lo statuto profondamente diverso delle “novelle, o favole o parabole o istorie” decameroniane (Proemio, 13) rispetto agli “essempr[i]” delle “anime che son di fama note” (*Par.* 17.140 e 138): questi ultimi sono rigorosamente e “doppiamente classificati e gerarchizzati [...] anzitutto per la loro collocazione nel sistema morale che distingue i personaggi [...] in condannati, penitenti e beati, [...] e poi per quello che essi ‘significano’ per il personaggio itinerante e per il suo processo di lenta, ma progressiva liberazione e purificazione” (Battaglia Ricci 2002, 31–32); l’interpretazione delle novelle decameroniane e dunque la capacità di trarne “utile consiglio,” oltre che “diletto” (Proemio, 14), invece, sono in ultima analisi responsabilità dei lettori, o meglio delle lettrici (o ascoltatrici), guidate dalla “voce collettiva e non necessariamente omogenea” della brigata (Battaglia Ricci 2013, 47).<sup>43</sup> Ai lettori, infatti,

<sup>39</sup> Battaglia Ricci 2000, 152–53.

<sup>40</sup> Battaglia Ricci 2000b, 36.

<sup>41</sup> Battaglia Ricci 2000, 149.

<sup>42</sup> Battaglia Ricci 2013, 172.

<sup>43</sup> Su questo cfr. anche Bragantini 2015, sopr. 14–17. Si veda anche Battaglia Ricci 2000, 173, per la “flagrante [...] presa di distanza dal ‘padre’ Dante” in relazione alla “sospensione di giudizio” riguardo alla vicenda di Ciappelletto (1.1). Sulle questioni filosofiche e teologiche correlate a questa novella, cfr. almeno Veglia 2000, 168–84 e 198–202.

il libro propone, nel modo dialogico e problematico che gli è proprio, una precisa e precisamente orientata *Weltanschauung* e una non meno precisa scala di valori, affidate, entrambe, a quella voce plurale che è la brigata dei dieci giovani.<sup>44</sup>

Come è stato ricordato all'inizio, inoltre, l'architettura del *Centonovelle* è 'mossa' da "scarti e deviazioni istituzionalizzati, come la 'libertà' di Dioneo e il ritornare a un libero novellare ormai quasi in chiusura di libro."<sup>45</sup>

Proprio il ruolo di Dioneo e la collocazione delle due giornate a tema libero permettono di riconoscere alcune delle varie e più mobili "simmetrie imperfette" del *Decameron*.<sup>46</sup> Uno schema ricorrente è quello che vede, all'interno di una compagine di dieci 'pezzi', la separazione di uno di essi dagli altri nove, accomunati da qualche caratteristica.<sup>47</sup> Questa struttura

è interessante perché [...] uno e nove [...] in quanto ordinali [...] risultano simmetrici per la loro posizione vicina agli estremi (zero, dieci): tanto è vero che le due giornate senza tema obbligato occupano appunto la prima e la nona posizione.<sup>48</sup>

Quest'ultima osservazione è particolarmente significativa perché la prima e la nona giornata delimitano una macrosezione testuale che risulta in qualche modo 'isolata' anche da un diverso punto di vista, sulla base di taluni caratteri rilevabili a livello della storia portante, su cui si tornerà fra un momento, ed esplicitamente nelle parole rivolte da Emilia a Panfilo al termine della nona giornata: "Signor mio, gran carico ti resta, sì come è l'aver *il mio difetto e degli altri che il luogo hanno tenuto che tu tieni*, essendo tu l'ultimo, a emendare" (9.concl.2).

Sul piano della 'novella portante' la coesione delle prime nove giornate emerge dalla distribuzione delle connotazioni edeniche dei *loci amoeni* attraversati dai giovani. Il già ricordato corollario che segue alla scelta del tema della decima giornata (9.concl.5) certifica che, complessivamente, la lieta brigata (e con essa i lettori) raggiunge in effetti una conclusione "dilettevole" a partire da un principio "orrido," compiendo una 'ri-creazione' letteraria del "mondo devastato da morte e immoralità" (Battaglia Ricci 2013,

---

<sup>44</sup> Battaglia Ricci 2013, 172.

<sup>45</sup> Battaglia Ricci 2000, 149.

<sup>46</sup> Il riferimento è naturalmente a Fido 1988. Cfr. anche Hollander 2011, 250.

<sup>47</sup> Fido 1995, 23. Per la connotazione dantesca anche di questo schema, cfr. Smarr 1976.

<sup>48</sup> Fido 1995, 23.

133).<sup>49</sup> La caratterizzazione dei “luoghi dilettevoli” (1.intro.102) abitati dai giovani imprime a questa operazione uno svolgimento ascendente.

Il percorso dalla città al contado è infatti “modellat[o] sul *topos* del ritorno al Paradiso terrestre” (Battaglia Ricci 2000b, 35)<sup>50</sup>; le tappe fondamentali sono costituite dal giardino murato raggiunto alla mattina della terza giornata (3.intro.5–13), dalla Valle delle Donne, esplorata per la prima volta alla sera della sesta giornata (6.concl.19–32) e dal boschetto visitato nelle prime ore della nona giornata (9.intro.2–5).

Due dichiarazioni esplicite fissano le già evidenti allusioni all’Eden dantesco di *Purg.* 28.1–69<sup>51</sup>: “se Paradiso si potesse in terra fare” (3.intro.11); “O costor non saranno dalla morte vinti o ella gli ucciderà lieti” (9.intro.4); a queste si può aggiungere, con Bettinzoli (1981–82, 280), la notazione “senza avere in sé mistura alcuna” (6.concl.27), ripresa alla lettera da *Purgatorio* 28.29.<sup>52</sup> La presentazione dei dieci giovani all’inizio della nona giornata (9.intro.4–5), infine, ricalca quasi alla lettera quella di Matelda (*Purg.* 28.40–42; 52–57; 67–69); l’implicazione è particolarmente significativa per l’interpretazione dell’osservazione “O costor non saranno dalla morte vinti o ella gli ucciderà lieti” (9.intro.4) se si tiene presente, con Carrai, che la similitudine di *Purgatorio* 28.49–51:

testimonia l’intenzione di fissare l’immagine di Proserpina un attimo prima che, per effetto del rapimento, perda quella sua primavera eterna e cominci una esistenza oscillante tra vita e morte che la rende idealmente solidale con il tramite fra la morte dell’anima costituita dal peccato e la vita beata.<sup>53</sup>

Mentre nella decima giornata non vi sono simili descrizioni (vi si ricordano soltanto le “piacevoli ombre del giardino,” 10.intro.4), nelle altre giornate, a partire dalla prima, sono ben rappresentati altri tratti coerenti con la raffigurazione dantesca dell’Eden, immancabilmente presenti anche nei tre ‘paradisi’ decameroniani.<sup>54</sup> Non stupisce ritrovare alcuni di questi caratteri nella settima giornata, per la maggior parte ancora ambientata nella Valle delle Donne, ma, come si è notato, essi compaiono, sebbene più gene-

<sup>49</sup> Cfr. anche Barolini 1983, 524: “the rest of the *Decameron* constitutes the gradual recreation, through recreation, of the *brigata*, whose chief characters represent not only facets of the author, but also basic aspects of human nature.”

<sup>50</sup> Cfr. anche Cardini 2007, 72 e 79.

<sup>51</sup> Battaglia Ricci 2013, 178–79. Per un’analisi più dettagliata, cfr. Cappelletti 2016, 67–68.

<sup>52</sup> Su cui Veglia 2000, 281–87, sopr. 283–84.

<sup>53</sup> Carrai 2007, 61.

<sup>54</sup> Cfr. Bettinzoli 1981–82, 280–84 e Cappelletti 2016, 68.

rici e ‘attenuati’, già nel primo giardino (e anzi già nell’immagine del contado annunciata da Pampinea, 1.intro.66–67).<sup>55</sup> Nella prima e nella seconda giornata, addirittura, la descrizione dei giovani — “con lento passo [...], belle ghirlande [...] faccendosi e amorosamente cantando” (1.intro.103); “con lento passo [...], belle ghirlande faccendosi” (2.intro. 2) — riprende i modi di Dante, di Lia e di Matelda nel Paradiso Terrestre.<sup>56</sup>

È stata individuata anche una seconda progressione nella vicenda della brigata. Nel corso della permanenza in contado i giovani svolgerebbero una sorta di “apprendistato narratologico” e etico che “giunge a compimento” nella nona giornata: “quello che nella prima giornata è momento di avvio e di rivelazione di alcune attitudini e propensioni dei narratori [...], nella nona [...] viene a configurarsi come riscontro di promozione di alcuni *schemata* e di sanzione della loro specificità novellistica” (Surdich 2004, 232), unitariamente a un “non trascurabile quoziente di sperimentalismo” (Surdich 2004, 228); la liberà tematica concessa da Emilia (8.concl.3–5) è dunque interpretata come “un dono, un premio, una laurea collettiva [che] gratifica i componenti della brigata, a indicazione di una (impossibile) immortalità o di una (possibile) saturazione di umana perfezione” (Surdich 2004, 260).

L’evidente contatto tra l’*incipit* dell’introduzione “La luce [...] aveva già l’ottavo cielo d’azzurino in color cilestro mutato tutto” (9.intro.2) e la descrizione dell’alba osservata sull’ultima cornice del Purgatorio (*Purg.* 26.4–6),<sup>57</sup> insieme alla presentazione dei giovani “tutti di frondi di quercia inghirlandati” (9.intro.4) e alla notazione “O costor non saranno dalla morte vinti o ella gli ucciderà lieti” (9.intro.4), ha suggerito di riconoscere un esplicito parallelismo tra la situazione dei giovani nella nona giornata e la condizione di Dante *agens* alle soglie del Paradiso Terrestre, così come descritta a *Purgatorio* 27.130–42, precisamente ai versi 139–42 (“Non aspettar mio dir più né mio cenno; / libero, dritto e sano è tuo arbitrio, / e fallo fora non fare a suo senno: / per ch’io te sovra te corono e mitrio” ; cfr. Sarteschi 2006, 346–47):

la quercia è, nella simbologia, pianta rappresentativa di forza e saggezza; e *sapientia* e *fortitudo* sembrano essere i traguardi conquistati dalla brigata [...]. [I] giovani [...] paiono [...] essere gratificati dal possesso della forza e della saggezza [...], avere riconoscimento del loro ruolo di “salvatori” e rifondatori di civiltà, essere promossi al livello di una umanità superiore.<sup>58</sup>

<sup>55</sup> Si veda *supra*.

<sup>56</sup> Cfr. anche 1.concl.15.

<sup>57</sup> Cfr. Surdich 2004, 260 e Surdich 2006, 330.

<sup>58</sup> Surdich 2004, 261–62.

L'incoronazione collettiva "ratifica [...] la coscienza del possesso solidale e riservatissimo di quella piattaforma di valori su cui si fonderà la decima giornata," poiché la *magnificenza* operata dalla regina Emilia nel concedere il riposo dal vincolo tematico "fa vivere questo valore chiave [...] nel cuore stesso della brigata":

La compagnia dei dieci giovani, divenuta conclusivamente perfetta, [...] siede nel bel mezzo del paradiso in terra, appagata da una felicità tutta terrena e governata dal sorriso della magnificenza, ovverosia della virtù per cui i rapporti di solidarietà si dispongono in una gerarchia in cui l'autorità è tanto più grande quanto è maggiore la libertà che concede. [...] Saggi e forti, i dieci giovani si rivelano anche come dotati di sapienza letteraria, alla luce del principio che se chi legge impara dai libri, chi racconta impara dall'ascoltare e dal raccontare; e, in effetti, nella nona giornata si misura la capacità raggiunta di narrativizzazione da parte dei componenti della brigata e anche la loro capacità di ascolto.<sup>59</sup>

Nel corso della permanenza in contado, dunque, i giovani hanno perfezionato una qualità già emersa nel corso della prima giornata: "rather than suffering time to pass and passively submitting to the accidents of *fate*, the brigata uses language to measure time actively and lend it meaning" (Kircher 2013, 106), opponendosi al caos conseguente all'epidemia di peste.

Infine, Raffaella Zanni ha individuato un'ulteriore struttura 'ascendente' nella successione delle ballate, parziale rispetto alla totalità delle canzonette, ma coincidente negli estremi (prima e nona giornata) con il percorso descritto dall'accentuazione delle marche edeniche dei *loci amoeni* decameroniani:

La lettura progressiva di tutte le ballate decameroniane in voce di donna permette di collocare lungo una direttrice le tappe salienti dell'innovativo atteggiamento della *giovinetta* (particolarmente in *Dec.*, Concl., I, II, III, IX). [...] La definizione lirica di questa originale figura femminile raggiunge l'apice raffigurativo nel canto di Neifile [...] (IX ballata).<sup>60</sup>

Ciò che più importa ora è che le ballate prima e nona sono interessate da recuperi di immagini tratte dalle scene dell'ingresso di Dante *agens* nel Paradiso Terrestre — dal sogno sull'ultima cornice del Purgatorio (*Purg.* 27.97–108) all'apparizione di Matelda (*Purg.* 28.37–69; *Purg.* 29.1) — e che queste riprese (lessicali e tematiche), ridotte nella prima, sono accentuate nella nona.<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Surdich 2004, 262–63.

<sup>60</sup> Zanni 2005, 71 e 73.

<sup>61</sup> Per un'analisi più dettagliata si veda Cappelletti 2016, 70–72.

Simili allusioni non compaiono nelle altre ballate decameroniane, tra le quali, peraltro, quelle cantate dai tre giovani sono in ogni caso estranee alle riformulazioni delle figure di Lia e Matelda; certamente diversa dalla canzonetta di Neifile è infine la decima ballata, incentrata sul motivo della gelosia e chiosata dalla “battuta in *anticlimax*” di Dioneo (10.concl.15).<sup>62</sup>

#### 4. La struttura del “Purgatorio”

Da quanto osservato fino ad ora, emergono due costanti nella costruzione decameroniana, entrambe rilevabili a livello della cornice. La prima vede la creazione di scene (i luoghi ameni in cui si sposta la brigata) e figure (le protagoniste delle ballate) in cui alcuni tratti distintivi si precisano, più o meno gradatamente, dalla prima alla nona giornata, mentre si attenuano o mutano nella decima. La seconda è che questi tratti trovano la loro fonte comune nelle descrizioni e negli eventi iniziali del Paradiso Terrestre dantesco, prima dell’arrivo di Beatrice.

È quindi significativo che nella sequenza che va dalla prima alla nona giornata la collocazione dei due giorni dichiaratamente a tema libero, prescindendo per il momento dalle diverse ragioni che portano a questa scelta (ma su questo aspetto si dovrà tornare: si veda *infra*), faccia emergere una strutturazione in tre macrosezioni così ripartite: 1 giornata (1: assenza di un tema definito) — 7 giornate (2–8, ciascuna con un tema definito) — 1 giornata (9: assenza di un tema definito).

Lo schema è sovrapponibile a quello secondo cui si articolano le tre “macroaree, testuali e spaziali,” del *Purgatorio* dantesco, complessivamente composto da “9 zone per così dire morali” così raggruppate: 1 zona: Anti-purgatorio — 7 cornici: Purgatorio vero e proprio — 1 zona: Paradiso Terrestre.<sup>63</sup>

La coincidenza strutturale è rilevante se si assume che le giornate decameroniane siano funzionalmente equivalenti alle zone morali del *Purgatorio* dantesco e che la presenza di un tema possa essere assimilata, sempre per la funzione esplicata, a quella di un ordinamento teologico-morale come è quello dei sette peccati capitali. I contenuti sono certo molto diversi, ma ai fini del discorso qui svolto è importante osservare che le giornate decameroniane e le zone purgatoriali risultano per almeno un aspetto funzionalmente analoghe: sono entrambe forme di classificazione univoca di diversi brani narrativi (“racconti scenici”<sup>64</sup> e novelle).

<sup>62</sup> Battaglia Ricci 2000c, 76.

<sup>63</sup> Albonico 2010, 214–15.

<sup>64</sup> Battaglia Ricci 2000b, 31.

Per quanto riguarda le giornate e le zone ‘libere’, vi è una chiara differenza tra Antipurgatorio e Paradiso Terrestre, che obbediscono a una classificazione superiore e da essa traggono un significato ben definito, e le due giornate decameroniane, estranee a una simile concezione. Ciononostante, sembra che si possa individuare un punto di contatto tra i due testi considerando i modi in cui questa ‘libertà’ è esperita e ‘sfruttata’ sul piano narrativo. È stato notato che dalla prima alla nona giornata “ci si muove e ci si sposta da una libertà che postula dei limiti (da Pampinea a Filomena) verso una limitazione tematica [giornate 2–8] [...] che alla fine [...] impone la rottura di ogni restringimento.”<sup>65</sup>

Da questo punto di vista, le similarità più evidenti si osservano tra il Paradiso Terrestre e la nona giornata, dato che in entrambi i casi la libertà è riconosciuta e definita, prima dell’inizio della sequenza che ne è toccata, come una liberazione rispetto alle ‘leggi’ che fino a quel momento hanno regolato un certo tipo di esperienze: l’attraversamento delle cornici e gli incontri con le anime, il racconto delle novelle condizionato (tranne che per Dioneo) dalle scelte tematiche.

La prima giornata e l’Antipurgatorio non hanno temi e strutture definiti preliminarmente; al contrario, essi si vanno precisando col procedere dell’azione che coinvolge i protagonisti, Dante *agens* e Virgilio, e la brigata. Per quanto riguarda i modi di organizzazione dei ‘pezzi’ narrativi, si osserva, in primo luogo, che sia gli incontri con le anime dell’Antipurgatorio, sia le prime dieci novelle si susseguono senza che ne sia fornita, né dall’autore né dai personaggi *agentes*, una classificazione onnicomprensiva (indipendentemente da quella che il lettore può autonomamente intuire).

Relativamente alla più minuta strutturazione della storia portante, Dante e Virgilio si muovono nello spazio che li separa dal monte senza conoscerne la topografia e i gruppi di anime lì collocati; durante il cammino verso la montagna e nel corso dei vari incontri si definiscono però gradatamente molti degli elementi, rituali e diegetici,<sup>66</sup> e delle ‘leggi’ che si ritroveranno nelle sette cornici del Purgatorio: le richieste scambiate reciprocamente tra Dante e le anime, relative, rispettivamente, alla strada da percorrere e alle preghiere per abbreviare la penitenza purgatoriale; la preghiera

<sup>65</sup> Surdich 2004, 231. Si veda anche Cardini 2007, 79: lo studioso riconosce alle due situazioni di libertà connotazioni etiche e morali opposte: “falsa libertà, [...] disorientamento derivante dalla destrutturazione dei valori etici e civici dovuto alla peste” nella prima giornata, “libertà [...] riconquistata, [...] la libertà degli spiriti che conoscono la ‘verità che fa liberi’ di Paolo di Tarso” nella nona; per quanto rilevato in merito alle posizioni espresse da Pampinea nell’Introduzione, però, non sembra che si possa riconoscere anche nella brigata il “disorientamento” imperante a Firenze.

<sup>66</sup> Albonico 2010, 216.

intonata dalle anime (a partire da *Purg.* 5.22–24); l'impossibilità di salire durante la notte (*Purg.* 7.44).

In modo non troppo dissimile, i dieci giovani determinano gradualmente le 'norme' da seguire durante il soggiorno in contado, dalla decisione di avere "alcuno principale" (1.intro.95) alla scelta di trascorre il tempo "non giocando [...], ma novellando" (1.intro.111), allo stabilirsi di un tema da seguire e contestualmente del privilegio di Dioneo (1.concl.10–14), alla consuetudine, da parte della nuova regina o del nuovo re, di far cantare una ballata, oltre alla precisa suddivisione delle attività da svolgere durante il giorno, definita man mano da Pampinea per la I giornata, ratificata per la successiva da Filomena e di fatto mantenuta per tutte le seguenti (1.concl.8–9). Un ulteriore elemento di similarità tra l'Antipurgatorio e la 'cornice' della prima giornata, elemento poi costante in tutto il *Purgatorio* e nelle successive giornate decameroniane, è rappresentato infine dall'accurata scansione del tempo, dal sorgere del sole alla notte.<sup>67</sup>

Sia nell'Antipurgatorio sia nella prima giornata, oltre ad una libertà intesa come assenza di vincoli, vincoli che poi diverranno elementi strutturali nel prosieguo della narrazione, viene inoltre esperita dai personaggi *agentes* la libertà come liberazione da un 'inferno.'<sup>68</sup>

La significatività della coincidenza nella successione 1–7–1 appare dunque fondata su modi simili di trattare e organizzare gli elementi strutturali su cui si basa l'architettura dell'opera, qualunque sia la loro natura, e su una serie di allusioni purgatoriali poste significativamente sulla soglia dell'opera. Non si tratta dunque della sola ricorrenza di uno schema numerico in cui 9 o 10 elementi sono scomposti in modo da isolarne 7, schema anche altrimenti diffuso nel *Decameron* e altrove e dotato di plurimi significati simbolici.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Per il *Purgatorio* si veda almeno Porcelli 1997, con l'elenco di quasi tutte le notazioni temporali presenti nel *Purgatorio*. Sono state già ampiamente documentate le implicazioni intertestuali tra le notazioni temporali decameroniane e quelle dantesche: cfr. Hollander 1983–84. Cfr. anche Kircher 2013, 117: "The day's broader concerns [...] involve the play of seeming, of truth concealed and then appearing, coming to light, and also the way the *brigata*, by understanding this play, comes to terms with the flux of time and the existential isolation of each individual life. The ten young Florentines, under their chosen regent, have constructed rituals and periods of activities to gain a hold against this fragmentation by marking time's passing."

<sup>68</sup> Si veda *supra*.

<sup>69</sup> Si vedano almeno Fido 1995; Güntert 1997, 13–43; Rossi 2004, 36–37.

### 5. Prospettive di ricerca

Il riconoscimento di questa analogia nella ripartizione della materia apre molteplici linee di ricerca. È opportuno, ad esempio, verificare se, e in che modo e in quale misura, questa coincidenza strutturale agisca nella determinazione dei temi e/o della successione delle novelle o di qualche loro aspetto, ad esempio nella costruzione della cornice interna alla novella 5.8, anche in questo caso basata sulla commistione tra la foresta paradisiaca per eccellenza, la pineta di Classe, e la selva infernale dei suicidi (*Inf.* 13).<sup>70</sup>

Complessa appare anche l'interazione tra questo schema purgatoriale e quello 'in base 3' definito dai 'paradisi' delle giornate terza, sesta e nona: per ora non sembra che le linee di simmetria dell'uno possano coincidere con quelle dell'altro, ma un supplemento di indagine potrà meglio chiarire la questione. Un buon punto di partenza potrebbe essere l'osservazione della "misura ternaria" della "ciclicità" del tempo purgatoriale di Dante *agens*,<sup>71</sup> a cui nel *Decameron* corrisponderebbe una 'misura ternaria' dello spazio edenico.<sup>72</sup>

Di certo le due strutture concordano nell'isolare la decima giornata, che, almeno a livello della cornice, pare svilupparsi secondo tendenze estranee a quelle che definiscono le due architetture in cui sono articolabili le prime nove giornate.

La questione richiede ulteriori ricerche, ma per il momento, alla luce dell'allusione anche strutturale al *Purgatorio*, si può avanzare l'ipotesi che non sia casuale che la vicenda della brigata decameroniana si chiuda con un'ampia argomentazione sulla necessità di una limitazione temporale della permanenza in contado (10.concl.2–7), quando "il concetto di soggiorno limitato nel tempo" fonda la specificità della seconda cantica.<sup>73</sup>

IRENE CAPPELLETTI

UNIVERSITÀ DELLA SVIZZERA ITALIANA

<sup>70</sup> Altre indicazioni in Cappelletti 2016, 76.

<sup>71</sup> Porcelli 1997, 30.

<sup>72</sup> Non è questo, peraltro, l'unico schema ternario nel *Decameron*: cfr. Cardini 2007, 75, n. 15 e 78–79.

<sup>73</sup> Porcelli 1997, 27. Sul ritorno a Firenze si veda anche, da una prospettiva totalmente diversa, attenta alle (presunte) relazioni amorose tra i novellatori, Hollander 2011, 302–09.

*Opere citate*

- Albonico, Simone. 2010. "Un'interpretazione della struttura del *Purgatorio*." In *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*. 3 voll. A c. di M. A. Terzoli, A. Asor Rosa e G. Inglese. Roma: Edizioni di storia e letteratura. 1:213–37.
- Alighieri, Dante. 1996. *Vita Nova*. A c. di G. Gorni. Torino: Einaudi.
- . 2013. *Monarchia*. A c. di P. Chiesa e A. Tabarroni. Con la collab. di D. Ellero. Roma: Salerno.
- Almansi, Guido. 1992. "Introduzione." In Boccaccio 1992. 9-60.
- Barolini, Teodolinda. 1983. "The Wheel of the *Decameron*." *Romance Philology* 36.4: 521–39.
- . 2003. *La Commedia senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*. Trad. di R. Antognini. Milano: Feltrinelli.
- Battaglia Ricci, Lucia. 1983. "Polisemanticità e struttura della *Commedia*." In Ead. *Dante e la tradizione letteraria medievale: una proposta per la Commedia*. Pisa: Giardini. 65–110.
- . 2000. *Boccaccio*. Roma: Salerno.
- . 2000b. *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della Morte*. Roma: Salerno.
- . 2000c. "Tendenze prosimetriche nella letteratura del Trecento." In *Il prosimetro nella letteratura italiana*. A c. di A. Comboni e A. Di Ricco. Trento: Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. 57–96.
- . 2010. "Canti I–II. La cantica della trasformazione." In *Esperimenti danteschi. Purgatorio 2009*. A c. di B. Quadrio. Genova-Milano: Marietti. 3–39.
- . 2013. *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*. Ravenna: Longo.
- Basile, Bruno. 2013. "Canto XXVI. Tragedia di Dante, tragedia di Ulisse." In *Cento canti per cento anni. I. Inferno. 2. Canti XVIII–XXXIV*. A c. di E. Malato e A. Mazzucchi. Roma: Salerno. 823–50.
- Battistini, Andrea. 2013. "Canto I. Dalla paura alla speranza." In *Cento canti per cento anni. I. Inferno. 1. Canti I–XVII*. A c. di E. Malato e A. Mazzucchi. Roma: Salerno. 43–74.
- Bettinzoli, Attilio. 1981–82. "Per una definizione delle presenze dantesche nel *Decameron*. I. I registri 'ideologici,' lirici, drammatici." *Studi sul Boccaccio* 13: 267–326.
- . 2006. "Occasioni dantesche nel *Decameron*." In *Dante e Boccaccio. Lectura Dantis Scaligera, 2004–2005, in memoria di Vittore Branca*. A c. di E. Sandal. Roma-Padova: Antenore. 55–85.

- Blasucci, Luigi. 2014. "Un canto 'terminale': il XXVII del *Purgatorio*." In Id. *Letture e saggi danteschi*. Pisa: Edizioni della Normale. 155–72.
- Boccaccio, Giovanni. 1965. *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*. A c. di G. Padoan. Vol. 6 di *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Milano: Mondadori.
- . 1974. *Amorosa Visione*. A c. di V. Branca. *Ninfale fiesolano*. A c. di A. Balduino. *Trattatello in laude di Dante*. A c. di P. G. Ricci. Vol. 3 di *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Milano: Mondadori.
- . 1992. *La novella di ser Ciappelletto (Decameron I,1)*. Con intro. di G. Almansi e comm. di L. Nadin. Venezia: Marsilio.
- . 2013. *Decameron*. Intro., note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di A. Quondam. Testo critico e Nota al testo a c. di M. Fiorilla. Schede introduttive e notizia biografica di G. Alfano. Milano: Rizzoli.
- . 2013b. *Trattatello in laude di Dante*. Intro., pref. e note di L. Sasso. Milano: Garzanti.
- Bosco, Umberto e Giovanni Reggio, a c. di. 1988. D. Alighieri. *La Divina Commedia. Purgatorio*. Firenze: Le Monnier.
- Bragantini, Renzo. 2015. "Per un diverso *Decameron*." *Revista de Italia-nística* 29: 5–37.
- Branca, Vittore. 2002. G. Boccaccio. *Decameron*. Nuova ediz. riveduta e aggiornata. 2 voll. A c. di V. Branca. Torino: Einaudi.
- . 2010. *Boccaccio medievale*. Intro. di F. Cardini. Milano: Rizzoli.
- Cappelletti, Irene. 2016. "Una proposta per la struttura del *Decameron*. Primi appunti." In *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2015. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 9 settembre 2015)*. Firenze: Firenze University Press. 65–76.
- Cardini, Franco. 2007. "Terapia di gruppo, catarsi civile, metanoia." In Id. *Le cento novelle contro la morte. Giovanni Boccaccio e la rifondazione cavalleresca del mondo*. Roma: Salerno. 64–85.
- Carrai, Stefano. 2007. "Matelda, Proserpina e Flora (per *Purgatorio* XXVIII)." *L'Alighieri* n.s. 30: 49–64.
- Chiavacci Leonardi, Anna Maria, a c. di. 2005. D. Alighieri. *La Divina Commedia*. 3 voll. Milano: Mondadori.
- Curtius, Ernst Robert. 1992. *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Trad. di A. Luzzatto e M. Candela. Trad. delle cit. e indici a c. di C. Bologna. A c. di R. Antonelli. Firenze: La Nuova Italia.
- Delcorno, Carlo. 2005. "'Ma noi siam peregrin come voi siete'. Aspetti penitenziali del *Purgatorio*." In *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*. A c. di G. M. Anselmi et al. Bologna: Gedit. 11–30.

- Ferroni, Giulio. 1991. *Storia della letteratura italiana. Dalle origini al Quattrocento*. Torino: Einaudi.
- Fido, Franco. 1988. *Il regime delle simmetrie imperfette. Studi sul Decameron*. Milano: Franco Angeli.
- . 1995. "Architettura." In *Lessico critico decameroniano*. A c. di R. Bragantini e P. M. Forni. Torino: Bollati Boringhieri. 13–33.
- Güntert, Georges. 1997. *Tre premesse e una dichiarazione d'amore: vademecum per il lettore del Decameron*. Modena: Mucchi.
- Hollander, Robert. 1983–84. "Decameron: The Sun rises in Dante." *Studi sul Boccaccio* 14: 241–55.
- . 2011. "The Struggle for Control among the *novellatori* of the Decameron and the Reason for Their Return to Florence." *Studi sul Boccaccio* 39: 243–314.
- Kern, Edith G. 1951. "The Gardens in the Decameron Cornice." *Publications of the Modern Language Association of America* 66: 505–23.
- Kircher, Timothy. 2013. "Movement, Moment, and Mission in the Opening Day of the Decameron." *Annali d'Italianistica* 31: 100–29.
- Kirkham, Victoria. 1993. *The Sign of Reason in Boccaccio's Fiction*. Firenze: Olschki.
- Levarie Smarr, Janet. 1976. "Symmetry and Balance in the Decameron." *Mediaevalia* 2: 159–87.
- Marchesi, Simone. 2013. "Boccaccio's Vernacular Classicism: Intertextuality and Interdiscursivity in the Decameron." In *Heliotropia 700/10. A Boccaccio Anniversary Volume*. A c. di M. Papio. Milano: LED. 161–78.
- Mercuri, Roberto. 1987. "Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio." In *Letteratura italiana. Storia e geografia*. 1. *L'età medievale*. Dir. A. Asor Rosa. Torino: Einaudi. 229–455.
- Padoan, Giorgio. 1978. "Boccaccio, Giovanni." In *Enciclopedia Dantesca*. 6 voll. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana. 1:645–50.
- Pasquini, Emilio. 2014. "Canto XIV. Iconografia dei vizi e mitografia delle virtù." In *Cento canti per cento anni. II. Purgatorio. 1. Canti I–XVII*. A c. di E. Malato e A. Mazzucchi. Roma: Salerno. 400–19.
- Pasquini, Emilio e Antonio Enzo Quaglio. 1982. D. Alighieri, *Commedia*. A c. di E. Pasquini e A. E. Quaglio. 3 voll. Milano: Garzanti.
- Pastore Stocchi, Manlio. 2014. "Canto I. Da Ulisse a Catone." In *Cento canti per cento anni. II. Purgatorio. 1. Canti I–XVII*. A c. di E. Malato e A. Mazzucchi. Roma: Salerno. 27–47.
- Pegoretti, Anna. 2007. *Dal "lito deserto" al giardino: la costruzione del paesaggio nel Purgatorio di Dante*. Bologna: Bononia University Press.

- Picone, Michelangelo. 2004. "Il principio del novellare: la prima giornata." In *Introduzione al Decameron (Lectura Boccaccii Turicensis)*. A c. di M. Picone e M. Mesirca. Firenze: Cesati. 57–78.
- Porcelli, Bruno. 1997. "Tempi nel *Purgatorio*." In Id. *Nuovi studi su Dante e Boccaccio con analisi della Nencia*. Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali. 27–39.
- Rossi, Luciano. 2004. "Il paratesto decameroniano: cimento d'armonia e d'invenzione." In *Introduzione al Decameron (Lectura Boccaccii Turicensis)*. A c. di M. Picone e M. Mesirca. Firenze: Cesati. 35–55.
- Sarteschi, Selene. 2006. "Per un *Decameron* morale." *Letteratura italiana antica* 7: 341–47.
- Singleton, Charles Southward. 1978. *La poesia della Divina Commedia*. Trad. it. G. Prampolini. Bologna: Il Mulino.
- Surdich, Luigi. 2004. "La 'varietà delle cose' e le 'frondi di quercia': la nona giornata." In *Introduzione al Decameron (Lectura Boccaccii Turicensis)*. A c. di M. Picone e M. Mesirca. Firenze: Cesati. 227–65.
- . 2006. "La memoria di Dante nel *Decameron*: qualche riscontro." *Letteratura italiana antica* 7: 325–40.
- Veglia, Marco. 2000. "*La vita lieta*." *Una lettura del Decameron*. Ravenna: Longo.
- Virgilio. 1997. *Eneide*. Intro. e trad. di R. Calzecchi Onesti. Torino: Einaudi.
- Zanni, Raffaella. 2005. "La 'poesia' del *Decameron*." *Linguistica e letteratura* 30.1–2: 59–142.