

Luca Sacchi
Cristina Zampese

La novella in viaggio



Biblioteca di
Carte Romane

15

Ledizioni 
The Innovative LEDpublishing Company

La novella in viaggio

a cura di

Luca Sacchi e Cristina Zampese

Biblioteca di Carte Romanze | 15

© 2022 Ledizioni LediPublishing
Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

La novella in viaggio
A cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese

Prima edizione: dicembre 2022
ISBN cartaceo 9788855269100

Questo volume è stato pubblicato con i fondi del progetto Piano di Sostegno alla Ricerca 2020 del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli studi di Milano.

In copertina: particolare di ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, Latin 1156B, f. 158v.

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it
Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

INDICE GENERALE

Luca Sacchi, Cristina Zampese, <i>Presentazione</i>	3
Alfonso D'Agostino, <i>Viaggi dei testi e viaggi nei testi. Il caso del Libro dei sette savî</i>	9
Luca Sacchi, « <i>Quoddam pulcrum novum</i> »: novelle nel Milione	23
Beatrice Barbiellini Amidei, <i>Dall'Oriente all'Occidente: il Lai d'Aristote</i>	43
Renzo Bragantini, <i>Stazioni di un topos narrativo: il racconto durante il viaggio</i>	69
Cristina Zampese, <i>Lo scolare attempato. Vicende conflittuali di personaggi itineranti</i>	89
Paola Cifarelli, <i>Antoine Vérard e le Cent Nouvelles Nouvelles. Appunti linguistici sulle novelle attribuite al Duca di Borgogna</i>	105
Anna Maria Cabrini, <i>Oltre i confini. Il "viaggio" nel Paradiso degli Alberti</i>	123
Ilaria Tufano, <i>Il viaggio all'oltremondo: dal Novellino a Giovanni Gherardi da Prato</i>	149
Sandra Carapezza, <i>Proverbi in viaggio da Cornazano a Forteguerra</i>	169
Maria Rosso, <i>Donne in viaggio nelle novelle di Maria de Zayas</i>	189

VIAGGI DEI TESTI E VIAGGI NEI TESTI. IL CASO DEL *LIBRO DEI SETTE SAVÍ*

Questo contributo si sposa idealmente con un altro mio intervento in corso di pubblicazione, dal titolo *Avatares en la tradición del «Libro de los siete sabios de Roma»*, conferenza tenuta il 7 settembre del 2022 a Santiago de Compostela nell'ambito del congresso internazionale intitolato *La trama del texto. Fuentes literarias y cultura escrita en la Edad Media y el Renacimiento*.¹ Entrambi nascono dalla circostanza che sto ultimando l'edizione critica di quello che chiamo il ramo italico antico del *Libro dei sette saví*, costituito dalle versioni *C* (testo settentrionale pubblicato da Antonio Cappelli nel 1865), *L* (testo latino pubblicato da Mussafia due anni dopo, nel 1867) ed *M* (testo veneto pubblicato da Roediger nel 1883, dopo una prima edizione poco affidabile del Della Lucia del 1832). Il contributo santiagoense tratta in modo particolare delle fonti, quello che il lettore ha sotto gli occhi verte su due aspetti in apparenza diversi e lontani: da un lato il viaggio del ciclo dei *Sette saví* da Oriente a Occidente, riprendendo minimamente quanto scritto nell'altro saggio sulle trasformazioni testuali alle quali è sottoposto il complesso dei testi che si riconoscono sotto l'etichetta di *Sindibād/ Sette saví*; dall'altro il motivo del viaggio all'interno delle svariate narrazioni che compongono il ciclo. In apparenza si tratta di cose diverse, ma scopo di questo studio è proprio quello di vedere come, spostandosi da una tradizione letteraria a un'altra, il motivo del viaggio possa assumere connotati specifici; a quel che vedremo, viaggiare in un racconto dei *Sette visir* delle *Mille e una notte* non ha necessariamente lo stesso significato che viaggiare in una novella del *Roman des sept sages*. In questa sede mi limiterò ad analizzare solo un paio di campioni, nella speranza che siano sufficientemente rappresentativi per poterne ricavare delle conclusioni di qualche interesse.

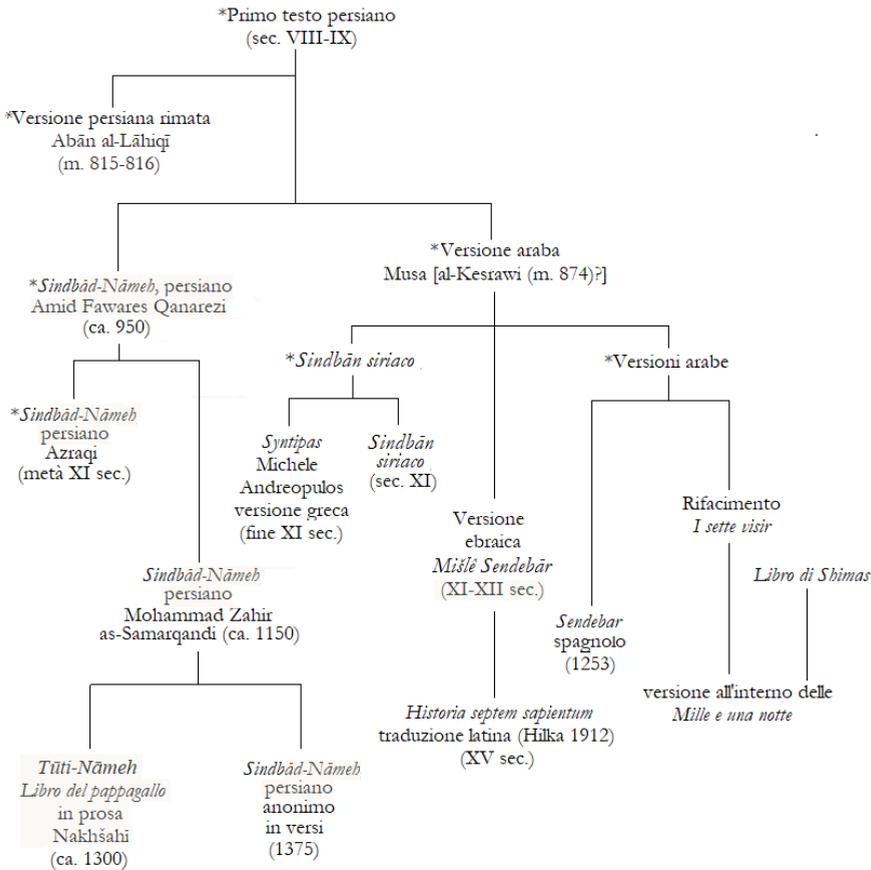
Non ci sarebbe bisogno di dichiarare il contenuto diegetico del ciclo, ma ad ogni buon conto cedo brevemente la parola al grande arabista Francesco Gabrieli [1936]):

¹ In entrambi i casi riduco al minimo i riferimenti bibliografici, rimandando alla prossima edizione del ramo italico antico.

[...] il saggio Sindibād [...], precettore del figlio di un re, gl'impone di mantenere il silenzio per sette giorni, avendo scorto nelle stelle un pericolo che lo minaccia. Infatti la matrigna tenta sedurlo e, respinta, lo accusa presso il padre che vuol metterlo a morte. Sette savî presenti a corte raccontano allora a turno, uno per giorno, una storia intesa a dimostrare i pericoli delle decisioni affrettate e la malvagità delle donne, onde dilazionare l'esecuzione del principe; storie a cui la matrigna accusatrice ne contrappone di volta in volta altrettante in senso opposto per provocare la morte del figliastro. Trascorsi i sette giorni, questi rompe il silenzio, e prova la sua innocenza.

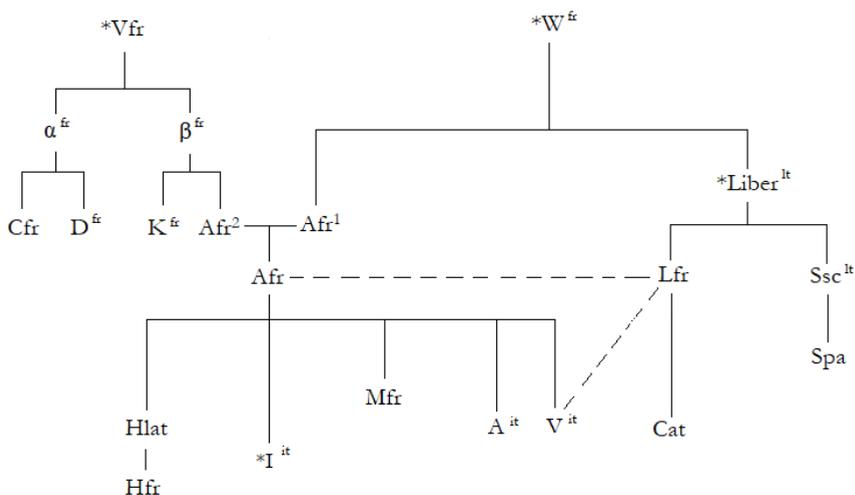
Il testo è di origine orientale, come altre importantissime opere provenienti dall'India, dalla Persia, dall'Arabia e via discorrendo, per esempio il *Pañcatantra*, il *Kalila e Dimna*, il *Barlaam e Joasaf*, le stesse *Mille e una notte* e non poche altre ancora. Questi capolavori, pervenuti in Occidente soprattutto attraverso le due rotte letterarie bizantina e araba, hanno alimentato la letteratura romanza non solamente in epoca medievale. Le forme orientali piú antiche del ciclo che ci interessa lo chiamano *Sindibād*, che ovviamente non ha nulla a che vedere con Simbad il marinaio, protagonista d'un ciclo all'interno delle *Mille e una notte*; accanto al nome *Sindibād* esistono altre importanti varianti, come *Syntipas*, nella versione greca medievale e *Sendebar* in quelle ebraica e spagnola; le versioni occidentali, a parte il *Dolopatbos*, testo latino scritto dal chierico lorenese Giovanni d'Alta Silva negli anni 80 del XII secolo, si chiamano piuttosto *Libro dei sette savî*, *Roman des sept sages ecc.*, anche qui con alcune varianti che non mette conto di rammentare.

L'origine del ciclo è ancora avvolta nel mistero: le ipotesi al riguardo sono molteplici: chi la vuole sanscrita, chi persiana, chi ebraica, chi addirittura greca. La mia impressione (non potendo emettere un vero e proprio giudizio personale per mancanza di conoscenza delle lingue orientali) è che l'ipotesi meno insicura sia quella dell'origine persiana, ipotesi debitrice in modo particolare di quel filone di studî che va da Ben Perry a Enrico Maltese. Per questa ragione mi sembra credibile lo schema seguente, dove gli asterischi indicano fasi perdute della tradizione:



Una delle versioni piú importanti di questo schema è quella greca di Michele Andreopulos, intitolata *Syntipas*, che è pure la piú antica conosciuta e quella che, secondo gli specialisti, può riflettere meglio delle altre il testo originale. In verità, una delle caratteristiche essenziali del ciclo che chiamo *Sindibād/ Sette savi*, è proprio l'estrema duttilità, la capacità di trasformarsi ogni volta in organismi diversi. Non è unico, ma certamente è raro il caso del ramo italico antico, nel quale le tre versioni, *C*, *L* ed *M*, pur nelle loro notevoli differenze, manifestano un'eccezionale solidarietà nel presentare lo stesso numero di racconti, nella stessa sequenza. Quindi, per quanto si possa pensare che il *Syntipas* sia il testo piú vicino all'*Ur-Sindibād*, siamo ben lontani dal nutrire vere certezze. Non posso parlare delle versioni persiane che non ho potuto leggere nemmeno in traduzione, ma mi pare interessante che certi atteggiamenti del testo greco,

soprattutto una notevole attenzione ai temi della saggezza e del buon governo, lo avvicinano a una versione speciale come quella spagnola intitolata *Sendebār* (l'unica in lingua romanza che appartenga in realtà al ramo orientale), e in parte a quella ebraica, intitolata *Mišlé Sendebār* (ossia "I racconti di Sendebār"), così che si potrebbe credere che queste caratteristiche fossero già nella versione araba perduta di Musa e forse anche in quella persiana originale, scritta verosimilmente a cavallo dei secoli VIII-IX. Ma già se leggiamo il *Libro dei Sette visir* contenuto nelle *Mille e una notte*, che pure deriva dagli stessi lontani antecedenti, l'impressione è molto diversa. Qualcosa del genere si verifica anche nella tradizione occidentale, divisa in due grandi campiture: da un lato il già citato *Dolopathos*, testo latino isolato di cui s'è già detto, e dall'altra quello che chiamo, per semplificare, il *Libro dei sette savî di Roma*, ricchissimo di testi scritti in molte lingue romanze e germaniche. Questa complicatissima sezione si può, almeno provvisoriamente, schematizzare così, limitandosi ai rami geneticamente più importanti e omettendo tutti quelli secondari, uno dei quali è appunto il ramo italico antico, discendente da *I. L'asterisco indica, come sempre, i nodi perduti della trasmissione testuale:



L'origine della tradizione occidentale, cioè l'anello di congiunzione con quella orientale, è al di fuori delle nostre conoscenze. Il *Dolopathos* è un testo che potremmo definire di *clergie*, di letteratura didattica impegnata, piena di riferimenti alla cultura classica (uno dei racconti, *Polyphemus*, è una riscrittura d'un episodio dell'*Odissea*, noto probabilmente attraverso

qualche testo mitografico), ma anche aperto alle influenze orali e popolari (la perla della collezione è il racconto *Cycni*, quello dei ragazzi mutati in cigni, dal lungo e importante *Fortleben*) e ispirato a una concezione moderna del diritto, nella quale il re non è piú un despota, ma deve consultarsi con una specie di Tribunale supremo. Infine, il *Dolopathos* è piuttosto un romanzo con racconti intercalati (sono 10 in tutto) che una collezione di racconti incorniciati. Rammento a questo punto che i racconti del ciclo vengono solitamente indicati con un titolo latino perlopiú monoverbale (*Aper*, *Canis*, *Vidua* ecc.), estendendo una pratica che risale a Karl Goedeke, editore, nel 1866, della versione latina contenuta nella *Scala caeli*.

Arrivando alla Francia del XII secolo, e lasciando da parte il caso isolato del *Dolopathos*, il ciclo assume forme e significati assai diversi: dei racconti originari ne restano solo 4 e in realtà solo uno dotato di una certa fedeltà alle versioni orientali (*Canis*), mentre gli altri tre (*Aper*, *Avis* e *Senescalvus*) subiscono varie modificazioni. La fase francese è il nodo da cui si dipartono poi tutte le versioni occidentali, romanze e non romanze, dando vita a una diramazione complicatissima. La versione chiave è quella che chiamiamo *V* (ma, per distinguerla da una versione italiana pure siglata *V*, preferisco chiamarla *Vfr*), il cui prototipo è perduto, ma che si può ricostruire con una discreta approssimazione grazie ai suoi discendenti, in particolare la versione *K* in versi e la versione *A* (o *Afr*) in prosa: quest'ultimo è forse il testo piú prolifico di tutti ed è quello dal quale deriva al 90% la tradizione italiana. Orbene, arrivando in Francia, il ciclo assume gli aspetti di una collezione di racconti variamente atteggiati ai generi letterari piú importanti del momento. I testi ambientano i loro racconti non piú in oriente, ma a Roma, in Grecia o in Francia (e qui par di sentire quasi un'eco della *translatio studiorum*); s'impregnano da un lato delle ideologie cortesi, trasformando i personaggi, quando non si chiamino Ippocrate o Virgilio, in cavalieri, nobili, vassalli e valvassori o dame perlopiú di alto lignaggio; in secondo luogo, alcuni dei racconti di *Vfr* paiono dei veri e propri *lais* o dei *fabliaux* o addirittura delle *vidas* o *razos* occitane; e infine cercano un compromesso tra il piacere del testo e l'atteggiamento didattico, memori forse dell'idea di Jean Bodel, che, nei racconti, la materia romana fosse portatrice soprattutto di valori di saggezza. E, a causa delle datazioni incerte, è difficile dire se sia maggiore il debito del *Roman des sept sages* verso gli altri generi, in particolare i *fabliaux* o viceversa.

Pertanto, nel viaggiare da Oriente a Occidente, il ciclo reinventa tanto l'aspetto di *plaisir du texte* quanto quello moraleggiante che si

trovavano nelle versioni orientali, trascurando quasi completamente la componente meravigliosa, che resiste abbastanza bene nel *Dolopathos* (basta pensare al già citato racconto intitolato *Cycni*) ma si diluisce in gran misura nel *Libro dei sette savî*. Inoltre, come è ovvio, anche i racconti d'ambientazione classica denotano il solito atteggiamento sincretico, la solita mescolanza (che per me è quasi piú una sinergia) di elementi antichi e moderni, per cui accanto a Ippocrate e Virgilio, compaiono personaggi come Merlino o i nemici saraceni e cosí via.

Un altro aspetto potenziale del "viaggio" di questi testi è quello connesso all'entrata di uno o piú racconti in organismi narrativi diversi e piú ampí. I casi piú significativi sono: nella tradizione orientale quello del *Libro dei sette visir*, che entra integralmente a far parte delle *Mille e una notte* col titolo di *Storia della furberia delle donne e della loro grande malizia*, e che rappresenta la versione piú ampia del ciclo, con ben 27 racconti; nella tradizione occidentale la versione confluita tutta quanta nella *Scala caeli*. Per il resto si tratta di casi un po' alla spicciolata: il piú noto, forse, è quello del *Decameron*, dove entrano i racconti *Gladius* (VII 6, la novella di Madonna Isabella, Leonetto e Lambertuccio, ma forse c'è il tramite del *Lai de l'espervier*) e *Puteus* (VII 4, la novella di Tofano e Ghita), che ha antecedenti in testi arabi e sanscriti e che probabilmente fu incorporata alla tradizione occidentale grazie alla *Disciplina clericalis* di Pietro Alfonso. Ma gli esempi, è chiaro, si potrebbero facilmente moltiplicare.

*

Vediamo qualche caso di viaggio nei racconti orientali. Nelle *Mille e una notte*, che pure è piena di viaggi, tanto che una delle sue sezioni è dedicata, appunto ai *Viaggi di Simbad il marinaio*, questa struttura narrativa, per quanto riguarda la sezione dei *Sette visir*, non abbonda. Consideriamo comunque uno dei racconti piú belli e struggenti contenuti appunto nei *Sette visir*: si tratta di *Curiositas*, al centro della quale c'è una porta che non dev'essere aperta, motivo di *longue durée* che conduce, attraverso la favola di Barbablú e *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll a *Rebecca la prima moglie* di Daphne du Maurier (e al film di Alfred Hitchcock) e a *Dietro la porta chiusa* di Fritz Lang.

Un giovane dissipa le ricchezze ereditate dal padre e impoverisce. Si mette a fare l'operaio; un giorno accetta la proposta di andare a servire dieci vecchi che vestono abiti a lutto e non fanno altro che piangere. Uno dopo l'altro gli anziani muoiono; all'ultimo degli anziani il protagonista chiede il perché del lutto continuo e questi, prima di morire, gli raccomanda, se non vuole

diventare come loro, di non aprire una certa porta. Dopo aver resistito per una settimana, alla fine la apre, ma non trova un ambiente inquietante, bensì un passaggio che lo porta sulle sponde d'un fiume dove un'aquila lo prende e lo porta in volo in un'isola di sogno retta da una forma di matriarcato; qui sposa la regina e vive per sette anni una vita beata. Ma anche nel palazzo c'è una porta chiusa che non si deve aprire; e anche questa volta il giovane, vittima della sua curiosità, l'apre e vi trova lo stesso uccello che l'aveva trasportato nell'isola e che ora lo riconduce al luogo di partenza. Il protagonista, pentito, vivrà altri quarant'anni nel dolore e morirà disperato per aver perduto la felicità («Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria...»).

In questo testo il viaggio è un trasferimento magico, nel quale dobbiamo considerare una soglia che è diversa da quella umida degli *immrama* celtici (navigazioni per mari, fiumi, laghi) o dalla foresta di Brocelandia; qui si ricorre a un uccello capace di sostenere in volo un uomo, un po' alla stregua dell'uccello *Roc*, enorme volatile in grado di sopportare fra i suoi artigli il peso d'un elefante, che compare nel già citato ciclo di Simbad il marinaio e che è anche descritto nel *Milione* di Marco Polo. Il viaggio a un mondo felice, speculare e opposto a quello prosaico in cui tocca vivere, è la proiezione onirica del soggetto desiderante, ma anche il ritorno alla condizione precedente è il risultato d'un desiderio; la reversibilità dell'esperienza denota appunto come il desiderio, inteso etimologicamente come il sentimento di mancanza di qualcosa, è in realtà un meccanismo neutro. In fondo la morale del racconto arabo va d'accordo con una sentenza di Seneca: *dives est non qui plus habet, sed qui minus cupit* (*Epistulae*, 16).

Un viaggio di questo tipo non sarebbe facilmente concepibile in un racconto occidentale, anche se qualche somiglianza parziale si può trovare, per es., nel *Novellino*: mi riferisco al racconto XXI, la cui rubrica recita: «Come tre maestri di nigromanzia vennero alla corte dello 'mperadore Federigo»:

Tre maestri di negromanzia arrivano alla corte di Federico II, mentre è in corso un banchetto; come ricompensa per la loro brillante *performance* magica, chiedono che l'imperatore ceda loro il conte di San Bonifazio perché combatta i nemici dello stato; il conte va con loro, combatte con successo i nemici, diventa il signore del luogo, si sposa, ha un figlio e dopo più di quarant'anni i tre maestri si ripresentano a lui e gli chiedono se vuole tornare a rivedere l'imperatore e la sua corte; il conte è incerto, perché pensa che dopo tanto tempo tutto sarà mutato, ma i tre maestri insistono, lo riportano da Federico

Il e giungono nel momento in cui qualche decennio prima avevano lasciato la corte, mentre si dava l'acqua alle mani.

Il tema è ripreso da un certo numero di testi, tra i quali il *Paradiso degli Alberti*; in un'altra serie di opere, il motivo del tempo illusorio si accoppia a quello dell'ingratitudine: basti il rimando all'XI esempio del trecentesco *Conde Lucanor* di Juan Manuel o alla commedia *La piedra filosofal* di Francisco Bances Candamo, del 1693. Come si vede, anche qui c'è un viaggio d'andata e uno di ritorno, ma c'è l'assenso, anche se incerto, a farsi riportare al proprio paese, non la curiosità e la brama di trovare maggiori ricchezze dietro la porta chiusa. Quello che nel *Novellino* è un puro incanto, uno stupore per l'illusione del tempo (e non è neppure una questione di nostalgia), nelle *Mille e una notte* è la punizione per un desiderio smodato. Insomma, in una prospettiva europea, il racconto orientale sembra un esempio morale, realizzato narrativamente in modo splendido, mentre il conto del *Novellino* è una altrettanto splendida novella svincolata da istanze morali o didattiche: questa caratteristica ne palesa la modernità, ma non dobbiamo dimenticare che l'eccellenza artistica viene raggiunta anche calando la narrazione in contesti più o meno didattici: dal *Conde Lucanor*, dove l'impegno didascalico è esplicito, alle *Novelas ejemplares* di Cervantes, per le quali vale la vecchia definizione: *exemplum est quod sequamur aut vitemus*, con particolare interesse per i casi, appunto, esemplari in negativo.

*

Un viaggio curioso è quello del racconto *Fons del Syntipas*.

Un principe, accompagnato da un consigliere, si mette in viaggio per recarsi alla corte del re suo futuro suocero e celebrare le nozze con la principessa. Durante il cammino l'infido consigliere gli suggerisce di spegnere la sete con l'acqua di una fonte, ma non gli dice che questa ha la proprietà di trasformare un uomo in una donna. Il principe beve e acquista sembianze femminili; il consigliere torna a corte annunciando che il principe è stato divorato da un leone. Un boscaiolo incontra il principe con l'aspetto di fanciulla, viene a conoscenza della metamorfosi e si offre di sostituirlo per quattro mesi, finché l'altro non si sarà sposato. Trascorso il tempo stabilito, il principe torna nel bosco e vede che il boscaiolo, sempre trasformato in donna, è in stato di gravidanza e dunque, malgrado la richiesta di riprendere il proprio sesso, lo convince che è impossibile, perché quando ha subito la metamorfosi lui era vergine. Torna dalla sposa e dal padre, racconta la sua storia e il perfido consigliere viene di conseguenza giustiziato.

Questo racconto sembra meno lontano da certi viaggi della materia bretona, certi attraversamenti di boschi incantati e rischiosi. La metamorfosi di genere non mi pare molto frequente: si trova, ovviamente nel magno poema di Ovidio (Ifis e Iante), nella *Chanson d'Yde et Olive*, nel *Miracle de la fille d'un roy* e così via, fino al cantare della *Reina d'Oriente* di Antonio Pucci; ma si tratta sempre, se non ho visto male, di trasformazioni da donna a uomo, spesso attraverso il momento di passaggio dell'abbigliamento maschile indossato da una donna per trarre in inganno sul suo sesso; quest'ultimo è, invece, motivo di grande diffusione, dalla vita di santa Marina al personaggio di Zinevra nella novella II 9 del *Decameron*, alla quantità di donne vestite da uomini nel teatro barocco di Tirso da Molina alla *Mademoiselle de Maupin* di Théophile Gautier e così via. La coscienza dei pericoli di un viaggio, soprattutto per mare, è cosa comune fin dall'antichità classica (basti il ricordo di Orazio, *Carmina* III 27, *propempticon*, cioè carne augurale per un buon viaggio); nel Medio Evo, è anche segnalata dai libri magici e astrologici, nei quali una delle richieste più frequenti al demone è che il viaggio si svolga senza incidenti. Qui, nel racconto del *Syntipas*, il viaggio è visto come un momento di massimo pericolo addirittura per l'integrità delle persone; passaggio traumatico, dopo il quale non si è più quelli che si era prima; momento sommamente spaesante e disturbante. Quello che sorprende è il finale, che porta a un *happy end*, almeno parziale, grazie a un dibattito nel quale il principe loico ha la meglio. I due sposi sono destinati a vivere felici e contenti e il *vilain* paga giustamente il fio del suo delitto; ma il boscaiolo, "colpevole d'innocenza" (secondo il titolo italiano d'un film americano del 1999) che ha compiuto un atto di generosità e in seguito in qualche modo (il racconto non chiarisce) è rimasto "incinto", continuerà a subire una trasformazione della quale non ha intera responsabilità. In verità nella versione spagnola del *Sendebarr*, il boscaiolo è sostituito da un diavolo che s'impietosisce del giovane principe trasformato in donzella e la disputa tra i due, alla fine del racconto, avviene davanti a una giuria che dà ragione al giovane. Questa variante dello scioglimento mette in scena uno dei tanti diavoli sciocchi della tradizione (altro che il demonio loico di *Inferno* XXVII 122-123!), che soccombono davanti all'intelligenza dell'uomo; peraltro anche i *ginn* della tradizione araba spesso vengono beffati dagli esseri umani.

Un ultimo esempio, tratto dalla versione francese che è siglata *K*: è una interessantissima redazione in versi grosso modo contemporanea del *Dolopathos* (quindi risalente agli anni 80 del XII secolo), un po' discontinua nei suoi esiti artistici, ma con punte sicuramente molto alte. In questa versione si segnala, ai fini del tema del viaggio, il racconto *Inclusa* (la prigioniera), di cui ho detto qualcosa anche a Santiago, sia pure da altri punti di vista. *Inclusa* è ignota al ramo orientale, ma è presente in pratica in tutta la tradizione occidentale: manca nel *Dolopathos* di Giovanni d'Alta Silva, ma è recuperato nel rifacimento francese di Herbert. Questo il riassunto, secondo il testo del ramo italico antico:

Un saggio giudice, sposato con una donna giovane e bella, spinto dalla gelosia la rinchiude in una torre molto alta; l'appartamento è nella parte più elevata dell'edificio e per arrivarci occorre aprire sette porte, delle quali lui è l'unico a detenere le chiavi. La donna può uscire solo quattro volte l'anno, quando si celebrano alcune festività. In una di queste occasioni un giovane straniero molto ricco la nota e se ne innamora; compra un edificio sito accanto alla torre e diventa amico del giudice. In una stanza della sua casa, aderente alla torre, fa aprire una breccia, in modo da poter passare nella camera della donna, con la quale ha ripetuti incontri d'amore. Dei panni coprono il buco del pavimento della stanza, attraverso il quale penetra il giovane, così che il giudice non s'accorge di nulla. La donna istruisce l'amante perché possa sposarsi con lui. Deve prendere i vestiti del marito, indossarli, farsi vedere da lui, che rimarrà stupito, tornare rapidamente nella camera del giudice per riporre gli abiti e riprendere i suoi, così che quando il cornuto ritrova tutto in ordine, crede che l'altro si sia comprato dei vestiti uguali. Lo stesso deve fare con un cagnolino e altri oggetti di proprietà del marito, il quale resta sempre perplesso, ma non osa reagire. Come atto finale, il giovane, dopo aver predisposto un'imbarcazione, deve dire ai suoi amici che intende sposarsi e deve chiedere al giudice di partecipare alla cerimonia. Il giovane presenta a tutti la sposa, che altri non è che la moglie del giudice, il quale crede di riconoscerla, ma non osa parlare; gli altri, vedendo che lui sta zitto, l'imitano, così che la nuova coppia sale sull'imbarcazione e s'allontana, mentre il becco torna a casa e capisce con amarezza d'esser stato ingannato.

Racconto di beffa, che potremmo chiamare "del falso sosia", motivo che, mitologia a parte, risale perlomeno all'*Amphitruo* e al *Miles gloriosus* di Plauto. Alla pari di *Tentamina* e di *Puteus* sviluppa il tema della malmaritata, ha un forte contenuto psicologico, che non stonerebbe, se assunto come avrebbe saputo fare Boccaccio, nella VII o nell'VIII giornata del *Decameron*. Sono state riscontrate analogie non solo col citato *Miles gloriosus*, ma anche col *Roman de Flamenca* occitano, che però dovrebbe essere

posteriore alle piú antiche versioni del *Libro dei sette savî*: Flamenca è la giovane e bellissima moglie di Archimbaut; Guillem de Nevers, altrettanto giovane e colto, la vede durante un rito religioso e se ne innamora; qualche tempo dopo lui fa costruire una galleria che unisce i bagni termali, dove alloggia, alla camera della donna. In questo modo la storia d'amore segreta va avanti per diverso tempo. Nella tradizione, con l'eccezione proprio del ramo italico antico, si sviluppa il motivo dell'innamoramento in seguito a un sogno (un *Liebestraum* o un'*Amorosa visione*), ritenuto d'origine orientale, cosí come, nella seconda parte del racconto, è presente il motivo del sotterraneo segreto che permette gli abboccamenti degli amanti (in anticipo sulla novella IV 1 del *Decameron*).

Nella versione *K* un ricco cavaliere di Monbergier (o Montpellier, secondo una variante) s'innamora d'una donna vista in sogno; lei ha la stessa esperienza. Sembra evidente che il racconto ha il profumo e l'andamento d'un *lai*, anche se poi non mancano elementi da *fabliau*. Lui si mette in viaggio e la cerca per tre settimane, alla fine delle quali la trova in Ungheria, affacciata alla finestra d'un'alta torre d'un castello sul mare: è la moglie del geloso signore del luogo (un duca) e anche lei lo riconosce. Il cavaliere si guadagna le simpatie dell'uomo, mettendo la spada al suo servizio, sconfigge i nemici del duca in meno di tre mesi, diventa siniscalco e ottiene da lui il permesso di erigere un edificio basso addossato alla torre dove è rinchiusa l'amata, dietro dieci porte di cui solo il marito ha le chiavi. Un muratore di Monbrison, che promette di mantenere il segreto, costruisce il passaggio, scavando una galleria verso l'alto, fino ad arrivare al livello della finestra. Il cavaliere, malgrado la promessa, uccide il muratore per precauzione (comportamento che il narratore non manca di censurare), e va a trovare la dama, la quale gli regala un anello d'oro. Il duca vede, al dito del cavaliere, l'anello di sua moglie; corre da lei, ma deve aprire tutte le dieci porte, cosí che l'agile amante lo precede e consegna l'anello alla donna. Il marito è confuso e conclude che si tratta di due gioielli simili. Un giorno il cavaliere invita il signore a pranzo per fargli conoscere la fidanzata straniera, appena arrivata, la quale non è altri che la moglie del duca, abbigliata con vestiti diversi dalla moda locale. Il signore, ancora una volta stupito, questa volta per la somiglianza tra la fidanzata dell'ospite e sua moglie, corre a controllare, ma trova la consorte (agile e scattante al pari dell'amico) a letto, apparentemente addormentata. Il giorno dopo il cavaliere ottiene dal duca il permesso di sposare la sua amica. Il matrimonio viene celebrato e i due amanti salgono su una nave e partono, mentre il duca, tornato a casa, non trova piú la moglie; ma ormai non gli resta altro che disperarsi.

Il testo presenta forse qualche incertezza per quanto riguarda la scansione cronologica degli avvenimenti, risolvendo di fatto in due giorni tutta la *ruse*, dal primo incontro a tu per tu sino al matrimonio e alla partenza

degli amanti, ma non perde nulla, per questo, del suo incanto, fondato, oltre che sul citato “sogno d’amore”, anche su un’ambientazione molto varia (il castello, una locanda, la casa, la chiesa e soprattutto la galleria) e sulla presenza di oggetti simbolici (l’anello) o funzionali nella loro valenza antropologica (l’abbigliamento secondo una moda straniera). Notevole anche il dinamismo dei personaggi, con un cavaliere che pare Douglas Fairbanks nel film *Il segno di Zorro* del 1920, la donna innamorata e astuta, il duca sempre impacciato e greve. Se nel racconto intitolato *Avis* si può dire che l’autore in fondo deride la strategia impiegata dall’uomo per proteggere il suo onore, in questo caso l’irrisione della sicurezza del maschio e della sua fiducia nell’inespugnabilità della torre è ancor maggiore; dopo aver descritto le manovre psicologiche della moglie e del cavaliere, che destabilizzano il duca, il racconto si chiude sul primo piano dell’uomo, ridotto in dolorosa solitudine alla fine della beffa. Questa tecnica peraltro è condivisa dal racconto *Canis*, alla fine del quale si vede il primo piano del cavaliere, disperato perché si rende conto d’aver ucciso l’amato levriero, credendo che avesse sbranato il figlioletto, il quale, al contrario, era stato salvato proprio dal fido animale dall’attacco d’un serpente.

Solo un’ultima nota: il giudizio dell’autore sul cavaliere: «Je tieng chelui a fil Folin / ki por songier entre en chemin!» (Ritengo un matto da legare / chi si mette in viaggio a causa d’un sogno) è curioso e antifrastico rispetto al racconto: a parte il valore metaforico dell’inseguire un sogno, il protagonista alla fine del viaggio trova l’amore e la felicità.

Come si vede si tratta d’un viaggio dal valore totalmente distinto da quello dei testi orientali, almeno all’interno della tradizione del *Libro dei sette savî*. Il fatto è che nello spostarsi da Oriente a Occidente, il nostro tema, pur mantenendo intatte alcune valenze simboliche, ne manifesta soprattutto di nuove e differenti.

Alfonso D’Agostino
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Sigle:

Afr = Derniame & Henin & Nais 1981, Runte 2006, Coco 2016

C = Cappelli

K = Speer & Foehr-Yanssens

L = Della Lucia; Mussafia

M = Roediger

Cappelli = Antonio Cappelli, *Libro dei sette savi di Roma*, Bologna, Romagnoli, 1865 [rist. Bologna, Forni, 1968].

Coco 2016 = Stefano Coco, *Il «Roman des sept sages»*. Edizione critica del gruppo β/a della redazione «A», Tesi dottorale, Università degli Studi di Parma, 2016.

Goedeke 1866 = Karl Goedeke, *Liber de Septem Sapientibus*, «Orient und Occident» 3/3 (1866): 385-423.

Della Lucia = Giovanni Della Lucia, *Novella antica scritta nel buon secolo della lingua*, Venezia, Tipografia del gondoliere, 1832, ristampato in *Storia di una crudele matrigna*, Bologna, Romagnoli, 1862.

Derniame & Henin & Nais 1981 = O. Derniame, M. Henin, H. Nais, «*Les sept sages de Rome*». *Roman en prose du XIIIe siècle d'après le manuscrit no. 2137 de la B.N.*, Nancy, Publications Université de Nancy II, 1981.

Dolopathos: v. Foehr-Janssens & Métry 2000.

Foehr-Janssens & Métry 2000 = *Dolopathos ou Le roi et les sept sages*, éd. et trad. Yasmina Foehr-Janssens et Emmanuelle Métry, Turhnout, Brepols, 2000.

Jernstedt-Nikitin 1912 = Michaelis Andreopuli *Liber Syntipae*, ed. Victor Jernstedt and Petrus Nikitin, St.-Petersbourg, Typis Academiae Caesarum Scientiarum, 1912.

Libro dei sette visir = *Storia della furberia delle donne e della loro grande malizia*, in *Le Mille e una notte* (Gabrieli), III: 89-149.

Mille e una notte (Gabrieli) = *Le mille e una notte*. Prima versione integrale dall'arabo diretta da Francesco Gabrieli, Torino, Einaudi, 1948, 4 vol. [poi 2017].

Mišlê Sendebār (Epstein) = *Tales of Sendebār מְשֵׁלֵי סַנְדְּבָר*. *An Edition and Translation of the Hebrew Version of the «Seven sages»*, by Morris Epstein, Philadelphia, The Jewish Publications Society of America, 1967.

Mussafia = Adolf Mussafia, *Beiträge zur Literatur der «Sieben Weisen Meister»*, «Sitzungsber. d. Kaiserl. Akad. d. Wissenschaften», Phil.-Hist. classe LVIII, Wien 1867: 37-118 [edito a parte nel 1868].

Novellino (Conte) = *Il Novellino*, a c. di Alberto Conte, Roma, Salerno Editrice, 2001.

- Roediger = *Libro de' sette savi di Roma*, ed. Franz Roediger, Firenze, Libreria Dante, 1883.
- Runte 2006 = *Les sept sages de Rome: An on-line Edition of French Version A from all Manuscripts* [ed. Hans Runte],
<http://myweb.dal.ca/hrunte/FrenchA.html#Hel>.
- Sendebar (Lacarra) = *Cuentos medievales (de oriente a occidente). Calila e Dimna, Sendebār. Libro de los engaños de las mujeres, Siete sabios de Roma*, edición de María Jesús Lacarra, Madrid, Biblioteca Castro, 2016: 191-233.
- Speer & Foehr-Yanssens 2017 = *Le Roman des sept sages de Rome*, éd. bilingue des deux rédactions en vers français, établie, traduite, présentée et annotée par Mary B. Speer et Yasmina Foehr-Janssens, Paris, Champion, 2017.
- Syntipas* = vd. Jernstedt-Nikitin 1912, Maltese 1993 e Conca 2004.

LETTERATURA SECONDARIA

- Conca 2004 = *Novelle bizantine. Il Libro di Syntipas*. Introduzione, traduzione e note di Fabrizio Conca, Milano, BUR, 2004.
- D'Agostino i.s. = Alfonso D'Agostino, *Avatares en la tradición del «Libro de los siete sabios de Roma»*, in corso di stampa negli atti del congresso internazionale intitolato *La trama del texto. Fuentes literarias y cultura escrita en la Edad Media y el Renacimiento* (Santiago de Compostela, settembre 2022).
- Gabrieli 1936 = Francesco Gabrieli, voce *Sette savi, Libro dei*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Treccani, 1936.
 [http://www.treccani.it/enciclopedia/sette-savi-libro-dei_%28Enciclopedia-Italiana%29/]
- Maltese 1993 = *Il Libro di Sindbad, Novelle persiane medievali*, a c. di Enrico V. Maltese, Torino, UTET, 1993.
- Perry 1959 = Ben Edwin Perry, *The Origin of the Book of Sindbad*, «Fabula» 3 (1959): 1-94.
- Perry 1964 = Id., *Secundus, The Silent Philosopher: The Greek Life of Secundus, critically edited and restored so far as possible, together with translations of the Greek and Oriental versions, the Latin and Oriental texts, and a study of the tradition*, Ithaca, American Philological Association Philological Monographs, 1964.