

# Carte Romanze

*Rivista di Filologia e Linguistica Romanze  
dalle Origini al Rinascimento*

diretta da Anna Cornagliotti,  
Alfonso D'Agostino e Matteo Milani

Anno 7/1 (2019)

*Direzione*

Anna Cornagliotti, Alfonso D'Agostino, Matteo Milani

*Comitato Scientifico*

Paola Bianchi De Vecchi, Piero Boitani  
Brigitte Horiot, Pier Vincenzo Mengaldo  
† Max Pfister, Francisco Rico Manrique  
Sanda Ripeanu, † Cesare Segre  
Francesco Tateo, Maurizio Vitale

*Comitato Editoriale*

Beatrice Barbiellini Amidei, Hugo O. Bizzarri, Maria Colombo Timelli  
Frédéric Duval, Maria Grossmann, Pilar Lorenzo Gradín  
Luca Sacchi, Elisabeth Schulze-Busacker  
Roberto Tagliani, Riccardo Viel

*Direttore Responsabile*

Anna Cornagliotti

*Redazione*

Luca Bellone, Mauro Cursietti, Giulio Cura Curà  
Luca Di Sabatino, Dario Mantovani, Stefano Resconi

ISSN 2282-7447

La rivista ha ottenuto la classificazione A dall'ANVUR.  
Si avvale della procedura di valutazione e accettazione  
degli articoli *double blind peer review*.

Logo della rivista: © Studio Fifield – Milano

## 7/1 (2019) – INDICE DEL FASCICOLO

Simone Marcenaro, <i>Ricordo di Giuseppe Tavani (Roma, 1924-2019)</i>	5
---	---

### Testi

Matteo Luti, <i>Un nuovo volgarizzamento del «Chronicon Maius» di Isidoro di Siviglia (Firenze, BNC, Magl. XXXVIII 127)</i>	11
---	----

### Saggi

Chiara Fragomeli, <i>Per un'edizione della «Paternostre» di Maestro Silvestre</i>	63
Marco Maulu, <i>Les motifs de la chasse merveilleuse et de la chasse mystique dans un épisode de la «Chanson d'Esclarmonde»</i>	93
Francesco Bausi, <i>Sull'utilità e il danno della ricerca delle fonti. Il caso del «Decameron»</i>	121
Sandra Carapezza, <i>«La rosta delle ciance». Le forme brevi nella «Zucca» di Anton Francesco Doni</i>	143
Teresa Nocita, <i>«Decameron» IV 1. Una lettura di «Tancredi e Ghismonda» secondo l'autografo hamiltoniano</i>	165
Amedeo Quondam, <i>La vittoria del «Novellino» nella tradizione delle forme narrative brevi</i>	195
Anna Maria Cabrini, <i>Scritture e riscritture bandelliane</i>	255

### Varietà, note e discussioni

Walter Meliga, *Les premiers troubadours* 285

Alfonso D'Agostino, «Di tromba marina» («Decameron» IX 5.35) 301

### L'angolo dell'italiano

*Presentazione* 319

Luca Bellone, *Per un nuovo itinerario gergale nella letteratura del secondo '900: «Lo sbarbato» di Umberto Simonetta («L'angolo dell'italiano», 1)* 321

### Recensioni

Marie-José Heijkant, *Tristano multiforme. Studi sulla narrativa arturiana in Italia*, Firenze, Olschki, 2018 (Roberto Tagliani) 343

Notizie sugli autori 349

Libri ricevuti 353

## RICORDO DI GIUSEPPE TAVANI (ROMA, 1924-2019)

**I**l 22 marzo si è spento Giuseppe Tavani, docente di Lingua e Letteratura Portoghese e poi di Filologia Romanza presso le Università Ca' Foscari di Venezia, L'Aquila, Siena ed Emerito presso «La Sapienza» di Roma.

Ricordare la carriera di un accademico di tale levatura in poche righe è operazione ardua, se non impossibile. A partire dai primissimi lavori, pubblicati alla fine degli anni '50, Giuseppe Tavani (o meglio, Beppe, come tutti coloro che lo conoscevano erano soliti chiamarlo) è infatti divenuto un punto di riferimento ineludibile nel campo degli studi romanzi, grazie a un imponente numero di pubblicazioni capaci di coprire diversi ambiti, fra cui spiccano le letterature e lingue galego-portoghese, provenzale e catalana.

Fra i numerosissimi titoli che hanno contribuito, talora in maniera decisiva, ad arricchire – e, nella maggior parte dei casi, ad aprire – il panorama degli studi galego-portoghese non si possono non citare il *Reperitorio metrico* pubblicato nel 1967 per le Edizioni dell'Ateneo e il volume *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, uscito due anni dopo per gli stessi tipi; le edizioni critiche dei poeti Lourenço (1962) e Airas Nunez (1964); l'opera collettiva, coordinata assieme all'inseparabile compagna di una vita Giulia Lanciani, del *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (1993); e poi gli innumerevoli contributi usciti su rivista o in volumi miscellanei, fra cui spiccano gli interventi sulla tradizione manoscritta dei *trobadores* pubblicati nel 1967, 1979, 1980 e 1999, i quali inaugurarono un fecondo dibattito che ancora oggi appassiona gli specialisti.

Come catalanista e lusitanista Tavani ha prodotto una mole di lavori di grande spessore e diffusione, fra cui si ricordano il volume *Per una història de la Cultura Catalana medieval* (1996) e i lavori sul *Llibre de consolat de mar* (1968-1970), sui giullari catalani (1995) o sulla narrativa breve (2007). Spicca in questo campo la sua importantissima attività di traduttore, che ha riguardato sia autori portoghese di assoluto prestigio come Gil Vicente (1965) o Fernando Pessoa (1988), sia scrittori catalani moderni come Mercè Rodoreda o Blanca Busquets, resi accessibili al pubblico italiano grazie alle fini e attente traduzioni di Tavani. Non meno

importanti, infine, sono gli studi linguistici, fra cui ricordiamo quelli sul giudeo-portoghese di Livorno (1959, 1960), la *Grammatica portoghese* edita, nuovamente, con Giulia Lanciani (1993) e il volume *Preistoria e protostoria delle lingue ispaniche* (1968), una delle più nitide disamine delle varietà iberoromanze.

Anche nel campo della letteratura provenzale Tavani ha prodotto lavori di notevole pregio, concentrandosi su autori come Ramon Vidal (1974, 1995, 1996, 2016), Folquet de Lunel (2004) o su temi spinosi come il plurilinguismo in Raimbaut de Vaqueiras (1984), Cerveri de Girona (1968) e Bonifacio Calvo (2010); per certi versi sorprendenti, per coraggio e lucidità di argomentazione, sono poi i suoi ultimi lavori, che affrontano problemi di interpretazione di alcuni testi centrali nel panorama degli studi trobadorici, come quelli di Jaufre Rudel (2014, 2015). Non vanno infine trascurati i contributi che Tavani ha saputo dare allo studio della letteratura oitanica, specialmente in relazione alla produzione dei *fabliaux* e al tema del comico e del carnevalesco (1998, 2007).

L'opera scientifica di Tavani ha inoltre saputo estendersi anche verso approcci teorici di rilievo: basti qui ricordare il volume dedicato a problemi di filologia testuale *Lezioni sul testo* (1997) o i suoi studi sulla lettura "ritmemica" del testo poetico (1973).

Segno della sua vocazione internazionale sono non soltanto i diversi libri pubblicati in lingua galega, catalana e portoghese, ma anche i riconoscimenti ottenuti da prestigiose istituzioni come la Real Academia Galega (socio onorario dal 2004), le lauree *Honoris Causa* (Santiago de Compostela, Lisbona, Barcellona) o i tanti premi ricevuti (ricordiamo qui il *Premio da Crítica de Galicia*, la *Creu de Sant Jordi*, il *Pedrón de Ouro*, il *Premio Lluís* o la *Medalla Castelao*). Tavani amava viaggiare, e non si risparmiava nel partecipare a incontri, seminari e dibattiti; il suo magistero era riconosciuto in pressoché tutta Europa, come provano le numerosissime conferenze plenarie tenute in diversi congressi internazionali. La stima e l'affetto di cui era circondato, nonché la sua non comune capacità di attirare studiosi, sono poi testimoniati dai volumi pubblicati in suo onore (*Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, 1994; *Cantarem d'aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, 1995; *Serena ogni montagna. Studi di Ispanisti Amici offerti a Beppe Tavani*, 1997; *Per via. Miscellanea di studi in onore di Giuseppe Tavani*, 1997; *Il nome dell'autore. Studi per Giuseppe Tavani*, 2015).

Toccherà ad altri, probabilmente, il compito di ricostruire la traiettoria scientifica quasi sessantennale di Beppe Tavani, che, fra i tanti meriti ascrivibili, ha quello di avere formato tanti allievi di rilievo nel campo della romanistica. Preferisco invece ricordare qui lo spessore umano dell'uomo, che, al pari della sua figura di accademico, è universalmente affermato da chi ha avuto la fortuna di conoscerlo e lavorare assieme a lui. Tutti ricordiamo con affetto la sua ironia, vera cifra peculiare del suo carattere, specialmente quando si prendeva bonariamente gioco della deferenza impacciata di studenti, dottorandi o giovani ricercatori che capitavano al suo cospetto. Studenti e colleghi, di cui Beppe amava circondarsi, hanno condiviso con lui in tante occasioni scambi di opinioni, dibattiti, talora anche polemici, ma sempre animati da un grande rispetto e dalla volontà, da raffinato filologo quale è stato, di cercare sempre la verità nascosta sotto la superficie. Nelle sue conversazioni non mancavano mai la battuta arguta e l'osservazione salace, che rendevano sempre piacevole e stimolante ogni tipo di discussione, dalla letteratura, all'attualità, alla politica. Non comune, poi, era la sua attenzione verso i giovani studiosi, ai quali sapeva approcciarsi con fare aperto e generoso, stimolandoli a intraprendere nuove ricerche e mostrando un sincero interesse verso chi, come è accaduto a chi scrive, muoveva i primi passi nel campo degli studi filologici.

Quando ci lascia un uomo e uno studioso della levatura di Giuseppe Tavani, è difficile trovare parole che sappiano attenuare il dolore per una perdita irrimediabile. Ma è nostro dovere – tanto più per chi, come il sottoscritto, ha iniziato la propria carriera accademica grazie alla lettura dei suoi lavori – testimoniare la statura scientifica e umana: il lascito della sua opera e l'affetto che ha saputo dispensare e ricevere nel corso della sua lunga vita restano saldamente nei nostri cuori e nella nostra memoria, poiché *vita mortuorum in memoria est posita vivorum*.

Riposa in pace, Beppe.

Simone Marcenaro  
(Università degli Studi del Molise)





TESTI



## UN NUOVO VOLGARIZZAMENTO DEL *CHRONICON MAIUS* DI ISIDORO DI SIVIGLIA (FIRENZE, BNC, MAGL. XXXVIII 127)\*

Sedici carte della miscellanea volgare conservata nel ms. Magl. XXXVIII 127 della Biblioteca Nazionale di Firenze offrono al lettore una non meglio identificata *Antica cronica d'imperatori e d'altri signori* (cc. 76v-84v); il testo – finora mai oggetto di studi specifici<sup>1</sup> – si è rivelato un sintetico volgarizzamento del *Chronicon maius* di Isidoro di Siviglia, una storia universale del mondo, composta tra gli anni '20 e gli anni '30 del VII secolo.

Iniziamo con una breve descrizione del manoscritto, riepilogando la tradizione degli studi.<sup>2</sup>

### 1. IL MANOSCRITTO E IL SUO COPISTA

Si tratta di un compatto codice membranaceo (mm. 155×115; cc. I, 100, I<sup>l</sup>) assegnato al secondo quarto del sec. XIV. Un unico amanuense ha vergato le carte a piena pagina<sup>3</sup> con una *littera* gotica di modulo piccolo, piuttosto rotonda e corsiveggiante;<sup>4</sup> corredano la scrittura iniziali alternate in rosso e azzurro, con filigrane a contrasto; rubriche in rosso, sempre di mano del copista, tocchi di rosso alle maiuscole e semplici richiami a fine fascicolo.<sup>5</sup> Alcune miniature, di mediocre esecuzione e visibilmente più tarde, accompagnano il primo testo (cc. 1r-v, 2r-v, 3r-v, 4r-v, 5r-v, 6r-v); spazi per le illustrazioni, non eseguite, erano stati previsti fino alla c. 31r.

\* Un ringraziamento a Fabrizio Cigni e a Fabio Zinelli per la consueta amicizia e disponibilità nel condividere notizie e consigli.

<sup>1</sup> La *Cronica* è segnalata come «inedita e da studiare» da D'Agostino 2001: 135.

<sup>2</sup> Descrizioni del codice si trovano in *Mostra* 1957: 107-9; Bertelli 1998: 34-7; Bertelli 2002: 142-4; Vaccaro 2011: 30-1. Sui testi del ms. cf. Segre–Marti 1959: 1057-64; *Fiori e vita di Filosofi* (D'Agostino): 44; D'Agostino 2001: 135; Donadello 1980: 193-4; Barbato 2010.

<sup>3</sup> Fanno eccezione le cc. 99v-100r, nelle quali un'altra mano, coeva a quella principale, ha continuato per un breve tratto la *Leggenda di Gianni da Procida*.

<sup>4</sup> Rigatura a piombo: 29 righe per foglio. Per l'esame della scrittura cf. Bertelli (1998: 37-8) che adopera – pur con qualche incertezza – l'etichetta di *littera bastarda*.

<sup>5</sup> Questa la composizione dei fascicoli: 1-2<sup>8</sup>, 3<sup>10</sup>, 4<sup>5</sup>, 5-8<sup>8</sup>, 9-11<sup>10</sup>, 12<sup>7</sup>.

Contenuto:<sup>6</sup>

*Visione di san Paolo Apostolo* (cc. 1r-7r);<sup>7</sup> *Vita di santa Caterina d'Alexandria* (cc. 7r-15r);<sup>8</sup> *Vita di sant'Eustachio* (cc. 15r-31r);<sup>9</sup> Dionysius Cato, *Disticha Catonis* volg. (*Libro di Cato*) (cc. 32r-38r);<sup>10</sup> Albertano da Brescia, *Liber de doctrina dicendi et tacendi* volg. (cc. 38r-44v);<sup>11</sup> Lauda: *Il Sogno di Maria* (c. 45r);<sup>12</sup> Aristotele (ps.), estratti dal *Secretum secretorum* volg. (cc. 45r-54r);<sup>13</sup> *Sentenze di filosofi e d'altri grandi savi* (cc. 54r-55v);<sup>14</sup> Onorio d'Autun,

<sup>6</sup> Nella trascrizione dei testi si è intervenuti liberamente sulla punteggiatura, sulla divisione delle parole e sull'uso delle maiuscole; sono state sciolte le abbreviazioni e si è introdotta la distinzione di *u* da *v* (questo intervento non si applica ai testi in latino, in conformità alle scelte editoriali di Martín 2003, testo di riferimento per il *Chronicon* isidoriano). Per l'uso dei diacritici vd. *infra*, *Criteri di edizione*.

<sup>7</sup> Cf. *BAI*, II: 560-1 (tra gli «Altri testimoni»); l'edizione di riferimento è quella di Villari 1865: 77-81.

<sup>8</sup> Cf. *ibi*: 139 (tra gli «Altri testimoni»).

<sup>9</sup> Cf. *ibi*: 246 (tra gli «Altri testimoni»).

<sup>10</sup> Il testo, adespoto e anepigrafo, viene scandito dalle seguenti rubriche: «sopra la terza paraula» (c. 32r); «sopra la quarta paraula» (c. 32v); «sopra V paraula» (c. 34r); «sopra VI paraula» (c. 35r), l'ultima delle quali sembra attribuire il testo ad Albertano da Brescia: «de ultimo capitulo de Albertano» (c. 36r). Per i volgarizzamenti italiani dei *Disticha* cf. *Libro di Cato* (Vannucci); Segre–Marti 1959: 192-4.

<sup>11</sup> Si tratta della versione della *Doctrina dicendi* che potremmo definire “vulgata”, in quanto attestata dalla maggioranza dei testimoni del trattato sulla parola: cf. Luti 2017: 51-2. Questa versione è oggetto della tesi dottorale di Gualdo 2017-2018.

<sup>12</sup> Di questa preghiera-scongiuro in forma laudistica («Madonna sancta Maria | in Belleem stava e dormia...») esistono almeno altre tre versioni in italiano antico e varie attestazioni europee; per l'edizione e la ricostruzione dei rapporti reciproci cf. Barbato 2018. Cf anche Toschi 1965; Toschi 1966; Barbato 2019: LXXI-LXXII, 79-80.

<sup>13</sup> Gli estratti del *Secretum secretorum* comprendono la sezione sulla fisionomia (cc. 45r-51r) e la parte relativa alle proprietà delle pietre (cc. 51r-54r). Il volgarizzamento, che si rifà al testo latino di Filippo di Tripoli (1230-40), come gran parte della tradizione volgare italiana del *Secretum*, è offerto dal Magliabechiano in una redazione – dai caratteri fortemente innovativi (versione I<sub>3</sub> in Zamuner 2005) – approntata in area toscoccidentale (probabilmente a Pisa) tra la seconda metà del sec. XIII e l'inizio del successivo; sono infatti pisani i testimoni più antichi e completi di questa versione: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XII 4 (sec. XIV, primo quarto); Pal. 653 (sec. XIV, *in.*) e Padova, Biblioteca Universitaria, 1127 (fine XIII sec. o inizio XIV). Nel nostro codice il *lapidario* si interrompe bruscamente a c. 54r, la stessa interruzione si trova nel Magl. XII 4 (c. 49vb). Cf. Zinelli 2000: 541-5; Milani 2001: 224-33; Zamuner 2005: 96-9; *Secretum secretorum* (Milani): 71-6.

<sup>14</sup> Sei di queste sentenze sono tratte dai *Fiori e vita di filosofi* (D'Agostino): 44.

*Imago mundi* volg. (cc. 56v-76v);<sup>15</sup> *Antica cronica d'imperatori e d'altri signori* (cc. 76v-84v); Martino di Braga, *De IV virtutibus moralibus* volg. (cc. 84v-89v);<sup>16</sup> Pietro Alfonso, *Disciplina clericalis* volg. (cc. 89v-94v);<sup>17</sup> *Leggenda di Gianni da Procida* volg., mutilo (cc. 95r-100r).<sup>18</sup>

Il manoscritto è stato assegnato alla Toscana occidentale da Bertelli (1998: 34, poi in Bertelli 2002: 142). Zinelli (2000: 542), considerando gli estratti del *Secretum secretorum* volg. (cc. 45r-54r), precisa la localizzazione come lucchese; ancora a Lucca rimanda Zamuner (2005: 115), a proposito del medesimo testo, mentre Barbato (2010: 312), esaminando la *Leggenda di Gianni da Procida* volg. (cc. 95r-100r), rileva una «leggera patina occidentale».

Le varie proposte di localizzazione del codice sono strettamente legate all'identificazione del suo copista con il menante del Panciatichiano 32; nel manoscritto si è infatti riconosciuta la mano del cosiddetto «copista del Novellino», a cui viene ascritto un gruppo di cinque codici, tra cui il più antico testimone della celebre raccolta di novelle. Precoce testimonianza della sua attività scrittoria è dunque la prima sezione (cc. 1r-50v) del ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichiano 32 (sec. XIV, primo quarto) contenente un *Itinerario ai Luoghi santi*; il *Libro di Novelle del bel parlar gentile*, il cosiddetto UR-Novellino;<sup>19</sup> un frammento dei *Fiori e vita di filosofi*<sup>20</sup> e del *Libro di Sidrac*. A distanza di pochi anni, tra il 1325 e

<sup>15</sup> Il testo – limitato ai primi 66 capitoli del libro I – viene attribuito nel prologo a un «Anselmo arcivescovo» (c. 56v). L'inedita versione è una delle quattro traduzioni in volgare italiano del trattato di Onorio a oggi note; un quadro generale si può ricavare da Finzi 1893-1894, che edita la redazione veneta del ms. Modena, Biblioteca Estense, alfa Q 5 (sec. XIV), e in *Ymagine del mondo* (Chiovaro), edizione della versione toscana del ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 703 (sec. XIV, prima metà).

<sup>16</sup> Per il testo, volgarizzato più volte nel corso del Trecento, cf. *Delle quattro virtù morali* (Lampredi) e *Volgarizzamento di Cicerone* (Olivieri). Sulla diffusione manoscritta dell'opera, cf. anche Brambilla 2002: 78.

<sup>17</sup> Il testo inizia senza alcuno stacco rispetto al *De IV virtutibus moralibus* volg., ed è accompagnato da una rubrica finale che lo considera come parte del precedente trattato, attribuito come d'uso, a Seneca: «Explicit liber IIII<sup>or</sup> virtutis Seneche filosof». La tradizione dei volgarizzamenti della *Disciplina clericalis* è stata indagata da Divizia 2007b; per l'edizione dell'opera rimandiamo a Segre–Marti 1959: 255-63.

<sup>18</sup> Il testo è edito da Barbato 2010.

<sup>19</sup> Cf. *Novellino* (Conte): 278 ss.

<sup>20</sup> Limitatamente ai capp. VIII, IX, XIV, XXVII, XXVIII: cf. *Fiori e vita di Filosofi* (D'Agostino): 14.

il 1330, il copista trascrisse e assemblò la seconda sezione del codice (cc. 51r-97v) integrando con un altro gruppo di novelle della versione vulgata del *Novellino*, cui segue un'ulteriore appendice di venti novelle più lunghe.<sup>21</sup>

Il Panciatichiano 32 è la pietra di paragone che ha guidato le attribuzioni degli altri manoscritti, che elenchiamo qui secondo il presunto ordine di datazione: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Gadd. reliqui 88 (sec. XIV, secondo quarto: 1325-1335),<sup>22</sup> dove si legge un volgarizzamento frammentario dell'*Histoire ancienne jusqu'à César*, seguono gli ultimi due fogli (cc. 71a-72c) del Laurenziano Acquisti e Doni 418 (sec. XIV, secondo quarto: 1330-1340),<sup>23</sup> nei quali l'amanuense (quinta mano: E) continua una traduzione (interrotta) dei primi sei libri dei *Factorum et dictorum memorabilia* di Valerio Massimo;<sup>24</sup> di qualche anno più tardo è il presente Magl. XXXVIII 127 (sec. XIV, secondo quarto); chiude infine la serie il Magl.

<sup>21</sup> Per la descrizione del manoscritto si rimanda a Bertelli 2002: 169-70. Un'edizione diplomatica e interpretativa dei testi del Panciatichiano viene offerta in *Viaggio d'Oltremare* (Ciepielewska-Janoschka). L'allestimento del codice copri verosimilmente un arco temporale di circa un decennio: il manoscritto si compone infatti di due sezioni esemplate in momenti diversi; dopo aver esemplato la prima parte (cc. 1r-50v), databile al 1320 circa, il copista trascrisse e assemblò, a integrazione della raccolta principale, la seconda sezione novellistica (cc. 51r-97v), ascrivibile a un periodo compreso tra il 1325 e il '30. Si spiegherebbero così alcune variazioni grafico-linguistiche che appaiono a partire da c. 51r: il lasso di tempo intercorso tra le due copie e un probabile spostamento del copista a Firenze potrebbero infatti giustificare lo scarto tra la prima parte, che conserva un'evidente patina lucchese, e la seconda, in cui i tratti occidentali sono assenti, testimoniando un «processo di “fiorentinizzazione” del copista» (Barbato 2010: 312). Ricordiamo che a lungo gli studiosi hanno ritenuto le due sezioni esemplate da due copisti differenti; erano di quest'avviso Aruch 1910 e Folena (estensore della scheda descrittiva del codice in *Mostra* 1957); qualche perplessità circa l'unicità del copista è manifestata in *Novellino* (Conte): 299. L'identità delle due mani è sostenuta con decisione da Pomaro 1993: 219-21 e da Bertelli 1998: 43-4.

<sup>22</sup> Per la descrizione del manoscritto si rimanda a Bertelli 2011: 107-8.

<sup>23</sup> Il codice, su cui intervengono ben cinque mani diverse, contiene, oltre al Valerio Massimo volg. (cc. 3b-72d), una notizia delle magistrature di Roma (cc. 1a-2d). Per la descrizione si veda ancora Bertelli 2011: 78-80.

<sup>24</sup> L'attribuzione al copista del Panciatichiano 32 dei manoscritti Magl. XXII 28 e Magl. XXXVIII 127 viene avanzata da Bertelli 1998 (poi in Bertelli 2002: 143). L'identità delle due mani viene accolta da Barbato 2010: 312, malgrado le riserve di Divizia 2007a: 7, n. 1. Al medesimo copista erano già stati legati da Pomaro 1993: 213 i due codici laurenziani: Gadd. reliqui 88 e Acquisti e Doni 418.

XXII 28 (sec. XIV, metà: 1340-1350),<sup>25</sup> con un volgarizzamento del *Chronicon pontificum et imperatorum* di Martino Polono (versione C del testo latino).

Gli studiosi hanno localizzato la provenienza del copista in territorio pisano-lucchese, sulla base del colorito linguistico dei testi,<sup>26</sup> tuttavia l'utilizzo di pergamene palinseste notarili di origine fiorentina per la confezione del ms. Magl. XXII 28<sup>27</sup> lascerebbe ipotizzare un suo spostamento a Firenze, localizzabile tra agli anni '20 e gli anni '50 del Trecento. È stato inoltre rilevato come la lingua del copista sembri attenuare, nell'arco di tempo che intercorre tra l'allestimento dei suddetti codici, i presunti tratti originari, a favore di una progressiva fiorentinizzazione della sua *facies*, spiegabile appunto come risultato della graduale influenza del contesto in cui il nostro si sarebbe trovato a operare.<sup>28</sup> La provenienza stessa dei testi utilizzati nelle sillogi potrebbe confortare, come ulteriore indizio, il legame tra queste aree geografiche e culturali: il *Novellino* e la sua appendice hanno concorde localizzazione fiorentina,<sup>29</sup> anche la trascrizione dell'*Itinerario per la Terra Santa*, nel medesimo codice, sembra basata su un antigrafo fiorentino, – come risulta dallo spoglio linguistico di Dardano (1966: 191) – anche se il luogo d'origine di questa traduzione dal francese

<sup>25</sup> Di nuovo Bertelli 2002: 137, per la descrizione del manoscritto.

<sup>26</sup> L'analisi linguistica del Panciatichiano 32 ha evidenziato – per quanto riguarda la prima sezione del codice – una patina chiaramente appartenente all'area della Toscana occidentale. Già Biagi nell'*Avvertenza* alla sua edizione, *Novelle antiche* (Biagi): CCCVII, osservò «parecchie forme appartenenti al gruppo dialettale lucchese-pisano». In *Novellino* (Favati) 46-9 si propone una localizzazione in ambito lucchese. Identica valutazione è espressa, per quanto concerne l'*Itinerario* contenuto alle cc. 1r-8v, da Dardano 1966: 191. Ancora Castellani 2000: 309 identifica un colorito linguistico tra lucchese e pistoiese nella prima sezione del manoscritto.

<sup>27</sup> Bertelli 1998: 41-3. Sulle pergamene notarili del palinsesto si legge il nome del «publicus notarius» Bene di Bonaiuto di Galgano, documentato a Firenze tra la fine del Due e gli inizi del Trecento (Bertelli 2002: 137).

<sup>28</sup> Cf. Barbato 2010: 312-3. Già in *Novellino* (Favati): 50 si proponeva una localizzazione più generica per la seconda sezione del Panciatichiano 32 rispetto alla prima, qualificata come lucchese.

<sup>29</sup> Si ritiene che la raccolta originaria (*Ur-Novellino*) sia stata redatta a Firenze da un compilatore anonimo, sul finire del Duecento; in seguito, forse all'inizio del Trecento, sempre a Firenze, qualcun altro modificò la struttura e la consistenza della raccolta; in una fase successiva, ma sempre all'inizio del secolo, vennero introdotte le rubriche in apertura delle novelle e probabilmente cinquecentesca è la numerazione dell'ordinamento definitivo dei racconti. Cf. *Novellino* (Conte): XV-XVI (*Introduzione*), 281-4 (*Nota al testo*).

va individuato probabilmente in area toscano-occidentale.<sup>30</sup> Ricordiamo inoltre che il testo dei *Fiori e vita di filosafi e d'altri savi e d'imperadori*, trådito dal Panciaticchiano 32, è ricondotto da D'Agostino alla medesima macrofamiglia (a)<sup>31</sup> del piú antico testimone dei *Fiori*: il celebre manoscritto Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.IV.111, codice fiorentino esemplato nel 1274/1275 dal maestro Fantino da San Friano.<sup>32</sup> Passando ai testi del Magl. XXXVIII 127, notiamo come a monte degli estratti del *Secretum Secretorum* si trovi una probabile versione pisana (vd. *supra*, n. 13), mentre – secondo Barbato (2010: 312-3) – sarebbe tratta da un modello fiorentino la *Leggenda di Giovanni da Procida* e ancora di provenienza fiorentina sembra essere la versione del *De doctrina dicendi* di Albertano.<sup>33</sup>

Il profilo dello *scriptor* è ricostruito da Bertelli (1998: 45) come «un tipico esempio di “copista per passione”», non di livello professionale, come provano la sostanziale mancanza di formalità e il tiepido rispetto delle convenzioni che caratterizzano la sua prassi scrittoria, capace tuttavia di dar prova di un certo livello di cultura grafica, forse ispiratagli dalla frequentazione di professionisti di formazione notarile o cancelleresca. I codici allestiti dal nostro avevano verosimilmente una destinazione del tutto privata e nella scelta dei testi si riflettono forse i suoi personali interessi culturali. La “piccola biblioteca” si inquadra a pieno in quell'eterogenea letteratura di consumo in prosa che assecondava – tra Due e Trecento – le aspirazioni e i gusti dell'emergente borghesia cittadina, che trovava nelle lettere uno strumento privilegiato di promozione culturale e sociale.<sup>34</sup>

<sup>30</sup> Giannini sottolinea le affinità che legano una serie di itinerari ai *Luoghi Santi*, stesi in latino, in francese e in italiano in *Guide français* (Giannini): 7-9, 143-59; in questo insieme figurano il testo del Panciaticchiano e la guida in francese del ms. Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, II.280 (fine XIII sec. o inizio XIV) copiato da un amanuense tosco-occidentale nell'ambito dell'atelier pisano-genovese (su cui cf. Cigni 2007; Zinelli 2015). Giannini individua inoltre in questa costellazione di testi, «dont la solidarité de fond est évidente», delle costanti contenutistiche e formali che lo portano a ipotizzare, a monte delle varie redazioni, l'esistenza di un comune modello latino esemplato nei territori d'Oltremare dell'oriente latino negli anni 1219-1220.

<sup>31</sup> *Fiori e vita di Filosafi* (D'Agostino): 58-62.

<sup>32</sup> I *Fiori dei filosafi* sono inoltre la fonte di alcune tra le sentenze in volgare che si leggono alle cc. 54r-55v del Magl. XXXVIII 127; vd. *supra*, n. 14.

<sup>33</sup> Cf. Luti 2017: 51-2.

<sup>34</sup> Per il pubblico dei lettori cf. Bec 1983; Petrucci 1983a; Petrucci 1983b; Witt 2017.



Le scelte testuali, in ossequio alla dominante cultura della divulgazione, ricadono principalmente su traduzioni e rifacimenti da fonti tardo e mediolatine.<sup>35</sup> La letteratura di argomento morale si traduce in immediati repertori di consigli e ammonimenti facilmente spendibili nella pratica quotidiana; il caso piú estremo è rappresentato dalle sentenze dei filosofi raccolte alla spicciolata nel Magl. XXXVIII 127, ma un medesimo “spirito utilitaristico” sembra governare la scelta di riduzioni di opere come *Libro di Cato*, il *De IV virtutibus moralibus* e la *Disciplina Clericalis*, a cui si unisce il trattato sul parlare di Albertano, frutto ormai nel Trecento come un manualetto di morale cristiana in compendio.<sup>36</sup> Talora si privilegiano letture edificanti, o connotate in senso espressamente devozionale, come la serie di agiografie che aprono il Magl. XXXVIII 127 e la lauda mariana che le segue a poca distanza. Un generale interesse per le curiosità naturali o geografiche sembra guidare la scelta, nell’ambito del genere didattico-enciclopedico, di alcuni capitoli del *Secretum secretorum* pseudoaristotelico, dell’*Imago mundi* e – nel Panciatichiano 32 – dell’*Itinerario per la Terra santa* e del frammento del *Sidrac*, entrambi tratti da modelli francesi.<sup>37</sup> Il piacere del racconto, accompagnato da un sempre soggiacente intento didattico, lega assieme la prosa propriamente narrativa del *Libro di novelle* (con le sue appendici) e dei *Fiori di filosofi*, che si susseguono nel Panciatichiano; in particolare la piú decisa coloritura storiografica e l’ambientazione “all’antica” della seconda raccolta sono indizio di un certo gusto antiquario che risolve la *Storia* in una galleria di illustri personalità, di aneddoti e fatti memorabili, esprimendo tutto il suo valore esemplare.

L’interesse per le lontane origini della civiltà sembra rivestire una posizione predominante nell’orizzonte culturale del nostro copista e i testi di materia storica costituiscono una presenza costante nei manoscritti che abbiamo elencato. Le traduzioni dell’*Histoire ancienne jusqu’à César*, dei *Factorum et dictorum memorabilia* e del *Chronicon pontificum et imperatorum* occupano pressoché interamente i tre diversi codici a loro dedicati, sebbene il

<sup>35</sup> Per una panoramica sulla produzione italiana in prosa volgare e sulle traduzioni dal latino (e dal francese) del Due e Trecento si vedano: Segre 1953; Segre–Marti 1959; Segre 1995; Bruni 1990; Folena 1991; D’Agostino 1992; *Diretano bando* (Casapullo): 85–173; D’Agostino 2001; Segre 2003; Cornish 2011; Frosini 2014; Leonardi–Cerullo 2017.

<sup>36</sup> Luti 2017: 45.

<sup>37</sup> La versione del *Sidrac* mostrerebbe affinità con il testo oitanico del ms. 2758 della Biblioteca Riccardiana di Firenze (Bertelli 2002: 170). Sul pubblico dei testi scientifici in volgare si veda Librandi 2003.

nostro sia responsabile solo in parte della loro trascrizione. La “sparsa” sezione storica del Magliabechiano XXXVIII 127 si compone invece della narrazione dettagliata di un avvenimento relativamente recente come le guerre del Vespro a Palermo (1282-1302), nella *Leggenda di Gianni da Procida*, e di un testo di ben più vasti orizzonti come l'*Antica cronica d'imperatori e d'altri signori*, riduzione del *Chronicon maius* di Isidoro di Siviglia, che ripercorre i tempi della storia universale dall'età biblica dell'origine del mondo fino alla contemporaneità del suo autore.

## 2. L'ANTICA CRONICA DI ISIDORO

Con la composizione del *Chronicon* Isidoro ebbe modo di misurarsi con il genere della storiografia universale, seguendo il solco di una tradizione ricca e consolidata.<sup>38</sup> I nomi degli illustri modelli, a cui intende rifarsi, vengono esibiti dallo scrittore spagnolo nel prologo dell'opera: Giulio Africano (II sec.), considerato il fondatore della cronografia cristiana; Eusebio di Cesarea (verso il 326), l'estensore della *Cronaca*, che verrà resa celebre dai rifacimenti latini di San Girolamo (verso il 378) e di Vittorio Tunense (566/577 circa), quest'ultimo forse sovrapposto al ben più noto Prospero d'Aquitania (verso il 455);<sup>39</sup> numerose altre fonti restano invece sottaciute, pur includendo autori di primissimo piano, bastino – tra gli altri – i nomi di Agostino e Cassiodoro.<sup>40</sup>

Il *Chronicon* è attestato in due versioni d'autore: la prima, che sigliamo CI-1, adeguandoci all'edizione Martín, è datata al 615-616 e si arresta all'età di Sisebuto sovrano dei Visigoti (612-621), a cui l'opera viene offerta; la seconda versione CI-2 – più ampia e caratterizzata da un gran numero di rimaneggiamenti – risale all'anno 626 e giunge fino al regno di

<sup>38</sup> L'edizione critica più recente del *Chronicon* è quella offerta da Martín 2003, che segue a quella ottocentesca nei *MGH*, e che assumiamo come testo di riferimento. Per una descrizione dettagliata sul contenuto dell'opera e le sue fonti si rimanda alla corposa introduzione generale (e alla relativa bibliografia) preposta al testo critico dell'edizione Martín 2003: 20-35; ricaviamo dall'introduzione anche le principali informazioni sulla tradizione della cronaca.

<sup>39</sup> Martín 2003: 23\* e n. 15.

<sup>40</sup> Per le fonti dell'opera rimandiamo senz'altro a Martín 2003: 25-35\* e alla relativa bibliografia.

Suintila (621-631), il nuovo dedicatario del libro.<sup>41</sup> Alcuni manoscritti preservano inoltre redazioni intermedie, in cui il testo fluttua tra la prima e la seconda versione; si suppone infatti che, nel corso del processo di revisione della prima redazione, il vescovo di Siviglia abbia autorizzato copie parziali della cronaca, in vista della versione definitiva.<sup>42</sup> Del testo della prima redazione – fortemente compendiato, con l'aggiunta di qualche notizia tratta da CI-2 – l'autore si è inoltre servito per realizzare un'epitome del *Chronicon*, inserita nel libro V delle *Etymologiae*, dal capitolo XXXVIII (*De saeculis et aetatibus*) al capitolo XXXIX (*De descriptione temporum*).<sup>43</sup>

L'opera, preservata da un gran numero di manoscritti e utilizzata più volte come fonte per rimaneggiamenti e compilazioni in latino,<sup>44</sup> non sembra aver goduto di particolare fortuna in ambito romanzo; fino ad oggi si conoscevano solamente due traduzioni: una in francese e l'altra in volgare italiano (entrambe approntate nella Penisola), a cui si aggiunge il volgarizzamento di cui diamo notizia.<sup>45</sup>

<sup>41</sup> Le due redazioni del *Chronicon* sono edite in forma sinottica da Martín 2003. Per la tipologia degli interventi redazionali di Isidoro cf. Martín 2005.

<sup>42</sup> Martín 2003: 162-218\*, in part. 166-7\*.

<sup>43</sup> *Ibi*: 18-20\*. Il testo dell'epitome si legge in *Etymologiae* (Lindsay), V, XXXVIII-XXXIX (cf. anche *PL*, LXXXII: 223-8, edita poi in *MGH*). Un ulteriore compendio storico, indipendente dal *Chronicon*, si trova al capitolo XI (*De diis gentium*) del libro VIII delle *Etymologiae* (Lindsay), VIII, XI, dedicato alla cronologia assoluta delle divinità. Cf. anche *PL*, LXXXII: 314-26).

<sup>44</sup> Sull'uso dell'opera di Isidoro nelle successive compilazioni latine cf. Martín 2001.

<sup>45</sup> D'Achille 1982: 10 aggiunge anche una versione spagnola che si troverebbe nel ms. Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, I.X.8 (sec. XV), rimandando al catalogo di De Castro 1781-1786, II: 328. La segnatura corretta del manoscritto è X.I.8, come si ricava dallo stesso De Castro 1781-1786 e dal successivo catalogo di Zarco Cuevas 1924-1929, II: 455-6. Il manoscritto contiene in realtà la traduzione castigliana della cosiddetta *Crónica de 1404*, tramandata anche dal ms. New York, Biblioteca della Hispanic Society of America, B-2278 (sec. XV). Questa cronaca, composta originariamente in galego attorno all'anno 1404, è una compilazione di varie opere storiografiche che copre l'arco temporale dall'origine del mondo fino al regno di Enrico III di Trastámara (1379-1406). Il *Chronicon* di Isidoro non sembra essere stato utilizzato come fonte, si attinge invece, per sezione di storia antica, al *Corpus Pelagianum* e al *Libro de las generaciones* navarro. Cf. Fernández-Ordóñez 2001: 260.

La versione francese è preservata dal ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 688 (sec. XIV, secondo quarto): una collezione di volgarizzamenti in francese di testi storici,<sup>46</sup> eseguita probabilmente da un unico traduttore su commissione del conte di *Militree*, un nobile italiano tradizionalmente identificato con Angelo Acciaiuoli, conte di Malta, o piuttosto con il conte di Mileto, Ruggero II di Sanseverino. La decorazione del codice, coerente con lo stile napoletano, e il francese dei volgarizzamenti, fortemente ibridato da forme italiane meridionali, hanno permesso di localizzare l'allestimento della silloge nel contesto della Napoli angioina.<sup>47</sup>

Il testo isidoriano viene qui arricchito da un gran numero di glosse: oltre alle inserzioni di carattere geografico ed etimologico, la maggior parte delle aggiunte vertono sulla mitologia, la materia troiana, le istituzioni religiose e la Bibbia. La versione si caratterizza inoltre per la trasposizione del prologo della cronaca tra l'ultimo paragrafo e l'epilogo (c. 11a-b).<sup>48</sup> Dall'analisi di Kujawiński (2013: 750-1) risulta che il volgarizzatore si sia basato sulla prima redazione del *Chronicon* (CI-1), in particolare si suppone che l'esemplare latino di cui si servì il traduttore presentasse una versione particolare dell'opera, effetto della contaminazione tra due rami diversi di CI-1:  $\gamma$  e  $a_2$ .<sup>49</sup> Tuttavia, riteniamo che la presenza di un'inserzione relativa alle pratiche idolatre derivate dalla diffusione del culto

<sup>46</sup> Il manoscritto, oltre alla *Chronaca* volg. di Isidoro da Siviglia (cc. 1a-11b) contiene: Paolo Diacono, *Historia romana* volg. e *Historia Langobardorum* volg.; Amato da Montecassino, *Historia Normannorum* volg.; Anonimo Vaticano, *Historia sicula* volg. anche nota come *Cronaca di Roberto il Guiscardo*. Si notano alcune perturbazioni nella sequenza delle carte che contengono il volgarizzamento isidoriano: a causa di errori di rilegatura la c. 2 è collocata dopo la c. 3, così la c. 6 segue la c. 7.

<sup>47</sup> Nella ricca bibliografia su questo codice ricordiamo i contributi di Gasperoni-Maffei 1996; Maffei 1999; Kujawiński 2010; Kujawiński 2013; Zinelli 2012: 151-4; Improta-Zinelli 2015. Il testo della *Chronaca* viene pubblicato nella tesi di Moreau 2001. Sulla traduzione dell'opera di Isidoro si veda anche una breve considerazione di Duval 2008: 103-5. Per uno sguardo d'insieme sui testi franco-italiani, compresi i volgarizzamenti di questa silloge, si rimanda al recente contributo di Zinelli 2018: 38-9; 42-3.

<sup>48</sup> La stessa trasposizione si trova anche nel nostro volgarizzamento: vd. *infra*.

<sup>49</sup> Secondo questa ricostruzione il modello di cui disponeva il traduttore presenterebbe un testo vicino a quello trasmesso dai manoscritti della famiglia *A* che dipendono dal subarchetipo  $\gamma$ , come *A*: Albi, Médiathèque Pierre-Amalric, ms. 29 (sec. VIII, seconda metà) o *L*: Lucca, Biblioteca Capitolare Feliniana, 490 (sec. VIII, ex.). Tuttavia, la traduzione in alcune lezioni risulta più vicina ai singoli manoscritti del ramo  $\theta$ , più spesso a quelli del gruppo  $a_2$  (per i mss. di questa famiglia vd. *infra*, n. 57) e in particolare

del fuoco da parte di Prometeo («Et adont commensa a croistre l'error de li gentil» c. 3c) farebbe pensare a un ulteriore contatto – restando comunque all'interno di CI-1 – con un manoscritto vicino a *E*, appartenente al ramo *a*<sub>1</sub>, o con un codice della famiglia  $\beta$ , nei quali si trova una lezione simile: «abhinc errores gentium creverunt» (Martín 2003: 24);<sup>50</sup> allo stesso modo una digressione etimologica sul nome di Cesare, inserzione caratteristica del manoscritto *P* (sec. IX),<sup>51</sup> lascerebbe ipotizzare una contaminazione con il testo di CI-2.

La versione in volgare italiano è stata localizzata dal suo editore Paolo d'Achille in area abruzzese e datata approssimativamente alla metà del XIV secolo. Il testo è tramandato da un nutrito gruppo di testimoni manoscritti e a stampa.<sup>52</sup> La tradizione manoscritta conta due codici: Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», XIII F 23 (sec. XV, metà), manoscritto di base dell'edizione D'Achille, di probabile provenienza aquilana, che conserva il volgarizzamento del *Chronicon* in un colorito linguistico mediano, vicino al probabile aspetto originario del testo, e il ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.III.328 (a. 1470) che riporta il testo del volgarizzamento sovrapponendovi una patina toscana.<sup>53</sup> La tradizione a stampa, indipendente dai manoscritti, presenta un testo tosca-

al manoscritto *b*: Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 5413-5422 (sec. IX, seconda metà); bisogna dunque ammettere una contaminazione da parte di un manoscritto di quest'ultima famiglia. Le sigle delle famiglie e dei singoli testimoni si basano sull'edizione Martín 2003: 41-242\* e 2-3.

<sup>50</sup> *E*: Modena, Archivio Capitolare, O.I.II (sec. IX). Per gli altri mss. che compongono il ramo *a*<sub>1</sub> vd. *infra*, n. 66. La famiglia  $\beta$  è costituita da sei manoscritti: *Y*: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 239 (sec. IX, prima metà); *O*: London, British Library, Add. 16974 (secc. IX o X); *z*: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 645 (sec. IX); *N*: Monza, Biblioteca Capitolare C-9/69 (sec. X, prima metà); *p*: Le Puy, Chapitre de la Chathédrale, i (sec. IX, *in.*); *T*: Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 9380 (sec. IX, *in.*). La medesima aggiunta si trova anche nella nostra versione: vd. *infra*, n. 62 e § 22 bis.

<sup>51</sup> Il manoscritto (sec. IX), è oggi diviso tra le biblioteche di San Pietroburgo (Pubblicnaja Biblioteka im M.E. Saltykova Shchedrina, lat. Q.I.v.20) e di Parigi (Bibliothèque Nationale de France, lat. 14144); il codice appartiene alla famiglia  $\Sigma$ , che trasmette la redazione definitiva dell'opera CI-2. La medesima aggiunta si trova anche nella nostra versione: vd. *infra*, n. 69 e § 234 bis. La digressione etimologica confluisce inoltre nell'epitome inserita nel libro V delle *Etymologiae* (Lindsay), IX III; *PL*, LXXXII: 343.

<sup>52</sup> Per la descrizione dei testimoni si rimanda a D'Achille 1982: 15-29.

<sup>53</sup> Il codice è stato stilato nel 1470 da Benvenuto di Bartolomeo di Salvestro, allora podestà di Modigliana, nella cosiddetta “Romagna toscana”.

nizzato da cui affiorano, in maniera piú o meno consistente, tratti mediani; è costituita da tre incunaboli impressi rispettivamente nel 1477 ad Ascoli Piceno dallo stampatore Guglielmo de Linis; nel 1480 a Cividale del Friuli dall'olandese Gerart der Leye (Gerardo di Lisa) e nel 1482 all'Aquila dal tipografo tedesco Adam di Rothwill, con il testo rivisto dal reatino Battista Jaconello. A questi si aggiunge l'edizione veneziana del 1523 per i tipi di Paolo Danza.

Nella cronaca abruzzese si interviene sulla sezione introduttiva sostituendo un nuovo prologo, di mano del traduttore, a quello di Isidoro; vengono eliminati dalla cronologia i riferimenti ai re visigoti Suintila e Sisebuto, dedicatari rispettivamente di CI-1 e CI-2; inoltre il testo base isidoriano risulta qui ampliato con un gran numero di aggiunte e interpolazioni, prolungandosi fino ad arrivare al 1250, anno della morte di Federico II. Il modello latino può essere ricondotto a un gruppo di sei manoscritti che tramandano una versione ampliata dell'opera, estesa fino al XIII o al XIV secolo.<sup>54</sup> Non è chiaro quale delle due redazioni sia alla base di questa versione latina rimaneggiata, e dunque anche del testo volgare che da essa deriva. D'Achille (1982: 12) parla genericamente della «redazione piú ristretta» del *Chronicon*. Dopo alcuni sondaggi sull'edizione Martín possiamo affermare che nel volgarizzamento abruzzese è stata adottata una redazione intermedia del testo isidoriano, vicina a quella tramandata dai manoscritti della famiglia  $\Phi$ .<sup>55</sup>

L'*Antica cronica* del Magl. XXXVIII 127 non fa alcun riferimento ad Isidoro come autore dell'opera; la rubrica che introduce il testo – ripresa dal richiamo a piè di pagina – recita semplicemente: «Qui parla d'una antica cronica d'i[m]peradori e d'altri signori».

<sup>54</sup> Cf. Martín 2003: 227-9\*, 253-4\*. La lista parziale dei testimoni di questa versione latina ampliata è già in D'Achille 1982: 12-5.

<sup>55</sup> La consistenza e la disposizione dei capitoli ricalca quella dei manoscritti *F*: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XX.54 (sec. XI) e *a*: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 982 (sec. XIV), entrambi derivanti dal subarchetipo  $\Phi$ . Ci limitiamo a segnalare la presenza nella cronaca volgare di uno degli errori significativi che definiscono il gruppo  $\Phi$  nella classificazione proposta da Martín 2003: 164-6\*: al § 140<sup>a</sup> leggiamo: «Agnus in Aegypto (Graecia  $\Phi$ ) loquitur» (Martín 2003: 69), a cui corrisponde il volgarizzamento «Et allora nel reame de Grecia humane parole lo angelo parlao». Al di là dell'evidente errore che ha generato la forma *angelo* per *agnus*, viene accolta in traduzione la lezione *Grecia*, innovazione caratteristica della famiglia  $\Phi$  (D'Achille 1982: 154).

Complessivamente lo scritto si mostra come una traduzione del testo isidoriano, che viene qui condensato in una schematica successione di regnanti; infatti la riduzione volgare omette in gran parte gli avvenimenti che nel *Chronicon* seguivano l'indicazione del sovrano in carica, fedele in questo al titolo, che pone l'accento esclusivamente sugli *imperadori* e sui *segnori* dell'Antichità; in particolare vengono eliminati quasi tutti i riferimenti mitologici e gran parte delle notizie sui protagonisti delle storie bibliche e sui sapienti (filosofi, oratori, artisti) del mondo antico.<sup>56</sup>

La narrazione prende avvio *ex abrupto* con il racconto delle vicende di Noè, in corrispondenza del § 17 del testo latino, proseguendo fino alla fine dell'opera. Una probabile perturbazione nell'ordine dei fascicoli del modello, durante il processo di copia, ha fatto sì che la porzione di testo compresa tra fine del § 22 all'inizio del § 49 si trovi trasposta da c. 77r alle cc. 75v-76r, dove è rifusa nel capitolo dedicato alla natura delle acque del volgarizzamento dell'*Imago mundi*. La versione presenta inoltre la stessa anomalia strutturale che si nota nel volgarizzamento in francese: il prologo alla cronaca (§§ 1-2) viene collocato tra l'ultimo paragrafo e l'epilogo (cc. 78r-88r), particolarità su cui avremo modo di tornare in seguito.

La lettura della traduzione alla luce delle varianti ritenute significative da Martín, per la distinzione delle diverse redazioni e famiglie del testo latino, ci permette di affermare che il manoscritto usato come modello offrì il testo della prima redazione dell'opera, CI-1. In primo luogo il controllo sulla *varia lectio* ha permesso di accostare il volgarizzamento al ramo  $a_2$  dello stemma di Martín.<sup>57</sup> Alcuni esempi: al § 357 («Synodus Constantinopoli CL sanctorum patrum collegitur, in quo omnes hereses con-

<sup>56</sup> Siamo propensi a escludere che il nostro copista sia stato anche il responsabile della traduzione del testo. Di fatto il probabile scambio di carte che ha portato alla trasposizione di una sezione della cronichetta all'interno del precedente volgarizzamento dell'*Imago mundi*, fa pensare che lo *scriptor* si sia limitato a trascrivere i materiali testuali con cui allestire la sua silloge. Si accordano all'immagine di un copista non troppo attento gli errori di natura paleografica (frequente lo scambio tra *cl/d* e *s/f*) che, sebbene passibili di prodursi in ogni fase della ricezione del testo – come ben dimostrano quelli registrati dalla *varia lectio* nella tradizione latina dell'opera – in qualche caso si possono attribuire con relativa sicurezza al copista del volgarizzamento.

<sup>57</sup> La famiglia  $a_2$  comprende i seguenti codici: *c*: Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 1862 (sec. IX); *j*: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 215 (sec. IX); *b*: Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 5413-5422 (sec. IX, seconda metà); *M*: Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 4860 (sec. IX); *n*: Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversitet, Voss. lat. Q.20 (sec. IX, prima metà).

demnantur») il volgarizzamento ricalca l'innovazione comune ai manoscritti di questo gruppo, che incrementano a «CCCL» il numero dei partecipanti al sinodo; ancora al § 387, riguardo alla tentata uccisione di Leone da parte di suo padre, l'imperatore Zenone («Iste Zenon Leonem Augustum filium suum interficere quaerens...»), il testo volgare accoglie la lezione offerta da alcuni testimoni di *a*<sub>2</sub><sup>58</sup> secondo cui il sovrano non rivolgerebbe il suo proposito infanticida verso il proprio stesso erede, bensì verso il figlio del precedente imperatore: «Questo Zenone adomandava d'ucidere un ch'avea nome Leone, ke dela schiatta delo 'nperador era ch'era dina[n]zi isuto...».

All'interno di questa famiglia, il testo condivide un consistente insieme di innovazioni con il codice *b*: Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 5413-5422 (sec. IX, seconda metà). Per esempio nell'elenco dei profeti al § 120 («Prophetabant in Iudaea Achias, Ieu, Amos, Iohel et Azarias»), invece degli usuali «Ieu» e «Azarias» leggiamo nel volgarizzamento «Helia» e «Zacaria» in accordo con le lezioni di *b* «elyas» e «zacharias». Infine in molti casi si accolgono le innovazioni di *b* nei numerali che indicano la cronologia dei regnanti antichi.<sup>59</sup>

Bisogna tuttavia tener presente che l'edizione di Martín si è basata sulla tradizione più antica del testo, considerando essenzialmente i codici che rimontano all'VIII e al IX secolo.<sup>60</sup> Dal momento che è emersa la parentela del volgarizzamento con i manoscritti della famiglia *a*<sub>2</sub>, della prima redazione, e soprattutto con *b*, andrebbero privilegiati i loro discendenti *recentiores* per individuare il possibile modello della nostra traduzione trecentesca. Il risultato delle indagini ci ha rivelato che il testo di Isidoro venne probabilmente letto dal volgarizzatore in una forma simile a quella attualmente trasmessa dal codice 1180 della Biblioteca Angelica di Roma (che indicheremo con R),<sup>61</sup> un manoscritto del sec. XV, testimone della tradizione posteriore di *a*<sub>2</sub> e molto vicino a *b*. Il rapporto,

<sup>58</sup> Questo il secondo *M* e *b*: «Iste Zenon (Zenos *b*) Leonem (leone *b*) Augusti (agusti *b*) filium interficere quaerens...».

<sup>59</sup> Si vedano i §§ 20; 21; 59; 148; 155; 215; 283; 335; 380; 389; 397.

<sup>60</sup> I manoscritti utilizzati per la *constitutio textus* sono descritti in Martín 2003: 56-115.

<sup>61</sup> Il testo, privo di un titolo vero e proprio, è preceduto da questa rubrica: «Item ad inceptionem Ysidori reuertamur». Per la descrizione del manoscritto si rimanda a Martín 2003: 225, che si basa sul catalogo Narducci 1893: 491-2. Su questo codice cf. anche Kujawiński 2013: 750-1.



ovviamente indiretto, tra il volgarizzamento e la copia dell'Angelica è garantito in primo luogo da due vistose coincidenze: anche in *R* il testo del *Chronicon* prende avvio dal paragrafo 17 «Noe anno DC factum legitur diluuium, cuius archa refert Yosephus sedisse in montibus Armenie qui uocatur Ararat» e il prologo viene trasposto dopo il § 416, caratteristica, quest'ultima, presente anche nella traduzione in francese.

In *R*, il testo di Isidoro, oltre ad accogliere pressoché tutte le lezioni di *b* condivise anche dal magliabechiano, si caratterizza per alcune innovazioni e interpolazioni che ritroviamo puntualmente nella versione volgare: al § 22<sup>bis</sup> si inserisce una considerazione sul culto del fuoco, diffuso in Persia da Prometeo: «hinc errores gentilium crescunt», reso con: «et quindi crescono molto li errori del populo gentile»;<sup>62</sup> al § 90 l'età di Ercole al momento della morte è fissata a cinquant'anni, anziché a cinquantadue: «Hercules quinquagesimum annum agens» («Ercule conpio li L anni»); al § 171<sup>bis</sup> viene menzionato il regno di Ciro il grande: «Cyrus rex», notazione che si ritrova nella traduzione, con l'aggiunta di una precisazione sulla sua durata: «Ciro re resse anni XXX»,<sup>63</sup> al § 290<sup>bis</sup> viene inserita la considerazione sulla brevità del regno di Macrino «Huius breuitatis uite nihil gestorum habet» («Questi, per cagione dela sua picciola età, non si ne dice neuna cosa»); ancora al § 300<sup>bis</sup> si fa riferimento alla vittoria dell'imperatore Gordiano III contro i Sasanidi: «Hic de Persis triumphauit» («Questi combatté colì Persi e vinsel»);<sup>64</sup> si introduce infine al § 401<sup>bis</sup> la notizia della conversione degli Armeni: «Armenii eo tempore fidem Christi susceperunt» («Al su' tenpo li Ermini si convertirono ala fede»);<sup>65</sup>

Sempre restando nell'ambito di CI-1, si potrebbe vedere nella lezione – priva di senso, nella forma in cui ci è giunta – del § 93<sup>bis</sup>: «Abilon Cabulo lan XXIII anni e l'altro diede», un residuo del latino «Achilon ann. X», che

<sup>62</sup> L'interpolazione potrebbe derivare da una contaminazione del modello di *R* con un manoscritto vicino a *E* o appartenente alla famiglia  $\beta$ , in cui si trova una lezione simile: «abhinc errores gentium creverunt» (Martín 2003: 24). Per la medesima aggiunta nel testo francese: vd. *supra*, n. 50.

<sup>63</sup> L'aggiunta di un lungo capitolo su Ciro il Grande caratterizza anche il volgarizzamento abruzzese (D'Achille 1982: 165-7); rimandiamo al luogo specifico dell'apparato al testo.

<sup>64</sup> L'inserzione è frutto di una probabile contaminazione con un manoscritto di CI-2: «Rebellantes Parthos et Persas adflixit».

<sup>65</sup> Anche questa aggiunta è dovuta a una probabile contaminazione con un manoscritto di CI-2: «Armeni tunc primum fidem Christi suscipiunt».

essendo un'inserzione caratteristica della famiglia *a*<sub>1</sub>,<sup>66</sup> suggerirebbe un possibile contatto con i manoscritti di questo gruppo.

Sono presenti infine altri passi in cui il modello della traduzione sembra aver attinto autonomamente alla seconda redazione CI-2,<sup>67</sup> forse in una forma testuale vicina a quella tramandata dai manoscritti della famiglia *ζ*,<sup>68</sup> come suggerirebbero la lezione del § 158 («al suo tenpo fu-l primo filosofo, k'ebbe nome Rus»), che sembrerebbe riprendere quanto si legge nel codice B: «Tales Milesius philosophus phisicus clarus habetur», e la digressione etimologica sul nome di Cesare al paragrafo 234<sup>bis</sup> che – come abbiamo già avuto modo di rilevare – è un'innovazione caratteristica del manoscritto *P* (sec. IX).<sup>69</sup>

### 3. NOTA LINGUISTICA

Non si presenta qui un'analisi sistematica, ma riportiamo di seguito una serie di fenomeni significativi ai fini della definizione della peculiare identità linguistica del copista.

*Vocali toniche.* Diffuso e regolare il dittongamento toscano  $\check{E} > ie$ ;  $\check{O} > uo$  in sillaba libera. Troviamo il dittongo nel tipo *puose* 84v; *puoseno* 80r, diffuso in tutta la Toscana antica, e nelle sue forme composte *conpuose* 79v; *rispuose* 84v.<sup>70</sup>

<sup>66</sup> La famiglia *a*<sub>1</sub> comprende i seguenti codici: *X*: Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 10910 (fine VII o inizio VIII s.); *D*: Berlin, Staatsbibliothek, Phillipps 1686 (sec. IX, ultimo terzo); *e*: Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 4841 (sec. IX, ex.); *C*: Cesena, Biblioteca Comunale Malatestiana, S.XXI.5 (secc. VIII o IX); *Z*: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 6018 (sec. IX, prima metà); *E*: Modena, Archivio Capitolare, O.I.II (sec. IX).

<sup>67</sup> Si vedano i §§ 234 bis; 245; 321; 407. Più incerta la situazione prospettata dal § 158, a proposito del quale rimandiamo all'apparato.

<sup>68</sup> La famiglia *ζ* è costituita da due manoscritti: *P*: Sankt-Peterburg, Publichnaja Biblioteka im M.E. Saltykova Shchedrina, lat. Q.I.v.20 + Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 14144 (sec. IX); *B*: Bern, Burgerbibliothek, 83 (sec. IX).

<sup>69</sup> Ricordo che la medesima innovazione è condivisa anche dalla versione in francese (vd. *supra*, n. 53); la digressione confluisce inoltre nell'epitome inserita nel libro V delle *Etymologiae* (Lindsay), IX III; *PL*, LXXXII: 343).

<sup>70</sup> Il tipo *puose* < \*PÖSIT compare in tutta la Toscana, con l'eccezione di Siena. Cf. Castellani 1980, I: 125, 359.

Assente il dittongo *ie* dopo consonante + *r*: *breve* 84r; *prete* 78r; mentre è generalizzato il dittongo *uo*: *Anbruogio* 82r; *trouva* 76r, 77r; *truovasi* 77r (ma *trova* 76r). La situazione prospettata dal codice si avvicina a quella del pistoiese e il senese antichi che avevano *e* semplice (*prego*), ma sempre *uo* (*truovo*) in sillaba libera preceduta da consonante + *r*.<sup>71</sup>

Maggioritarie le forme *huomo* 80r, 83r, 83v, 84v; *huomini* 78v, 80v rispetto al tipo *homo* 80v; *homini* 76r, latinismo diffuso in Toscana occidentale.<sup>72</sup>

Dopo consonante palatale *uo* si riduce a *o*, seguendo una tendenza che si manifesta a Firenze già a partire dal sec. XIII: *figlioli* 76r, 77r, 81r, *figliolo* 77v, 78v, 79v; 80v (2 occ.), 82v; compare solo in due occorrenze la forma dittongata *figl(i)uolo* 76r, 83r.<sup>73</sup>

Si conserva il dittongo discendente *oi* solo nella forma *Moisè-es* 77v (3 occ.) 78v, 82v (forse per influenza del lat. *Moyse*),<sup>74</sup> per il resto compaiono sempre forme monottongate, secondo l'uso fiorentino.<sup>75</sup>

Nel tipo *era*, *erano* manca il tipico dittongo fiorentino che resiste fino alla prima metà del secolo XIV.<sup>76</sup>

Sempre *detto-i* contro il tipo toscano-occidentale *ditto*.<sup>77</sup>

*Vocali atone*. Generalizzato l'esito *i* da *e* in protonia come in tutta la Toscana, eccetto l'area orientale.<sup>78</sup> Si mantiene la *e* atona originaria in *nepote* 76r; *sengnore* 75v, 76v, 77v, 80r, 83v; *segnoreggiare* 81r, 82r; *signoria* 84v, come accade in fiorentino, accanto a *signore* 80r; *signioria* 80v, 83v (2 occ.), 84v.<sup>79</sup>

<sup>71</sup> Cf. Castellani 2000: 287, 355-6. Ricordiamo che l'estensione dei dittonghi *ie* e *uo* dopo consonante + *r* risponde all'uso del fiorentino del sec. XIII mentre il pisano e il lucchese antichi non presentano il dittongo in questa sede (così come a Volterra e a San Gimignano). Per un quadro generale si veda Castellani 1980, I: 18-24.

<sup>72</sup> Cf. Castellani 1992: 77-8; Castellani 2000: 287.

<sup>73</sup> Cf. Castellani 1980, I: 126; *Diretano bando* (Casapullo): 62.

<sup>74</sup> Cf. Barbato 2010: 303.

<sup>75</sup> I dialetti occidentali non riducono in genere i dittonghi discendenti *ai*, *ei*, *oi* ad *a*, *e*, *o*, mentre a Firenze appaiono forme monottongate già verso il 1275. Cf. Castellani 2000: 288.

<sup>76</sup> Cf. Castellani 1952, I: 78-9.

<sup>77</sup> Cf. *ibi*: 49; Manni 1990: 85-6; Castellani 2000: 332.

<sup>78</sup> Cf. *ibi*: 22, 25; Castellani 2000: 290. Si ricorda che la conservazione di *e* atona del latino volgare è un tratto caratteristico del toscano orientale e dell'umbro (Arezzo, Cortona, Perugia e Todi): cf. Bianconi 1962: 27; Agostini 1968: 116-9; Serianni 1972: 78 ss.; Castellani 2000: 365, 378-81; Geymonat 2000, I: XCII-CI.

<sup>79</sup> Nel tipo *signore* i dialetti occidentali presentano l'esito *i* sin dai primi testi (*signore* compare precocemente anche a Siena): cf. Castellani 1952, I: 118-21; *Diretano bando* (Casapullo): 66. Il pistoiese presenta una situazione intermedia che ammette l'alternanza di

Davanti a consonante labiale non si ha il passaggio di *i* (*e*) a *o* in *di-mandato* 84v (ma *adomandava* 82v), esito tipico del pisano e del lucchese antichi.<sup>80</sup>

Riscontriamo le forme *danari* 79v e *sanza* 80v con passaggio di *-en-* protonico ad *-an-*: fenomeno proprio del fiorentino.<sup>81</sup>

Rimanda alla Toscana occidentale, segnatamente a Pisa, la presenza di *u* per *o* davanti ad *l* in posizione postonica, ma il testo fornisce solo riscontri deboli, in quanto probabili latinismi di comune diffusione: *mira-culo* 83r; *populo* 75v, 82r; *Remulo* 78v; *Romulo*.<sup>82</sup>

Non compare invece l'esito toscano-occidentale *-evile* nell'unico caso possibile: *studievolmente* 82r.<sup>83</sup>

*Consonantismo.* È assente la palatalizzazione del nesso /ng/ davanti a vocale palatale nelle forme *angeli* 80r, 84v; *vangelio* 80r (2 occ.), come in Toscana occidentale.<sup>84</sup>

Si riscontra l'esito /k/ da CL in posizione iniziale in *cherico* 81v, 82v; *cherici* 82r, esito segnalato per il pistoiese da Manni (1990: 53).

Compare la consonante scempia in due occorrenze di *cità* 'città' 77v, 82r, forma caratteristica del pisano antico (altrove sempre città).<sup>85</sup>

*Morfologia.* Attestata in due casi la terminazione in *-e* del plurale dei femminili della seconda classe, carattere tipico del pisano: *legge e ragione* (lat.

entrambi gli esiti (cf. Manni 1990: 41). Un'analoga alternanza di forme si trova anche nell'*Itinerario* (Dardano 1966: 172) e nella *Leggenda di Giovanni da Procida* (Barbato 2010: 303).

<sup>80</sup> Cf. Castellani 2000: 294.

<sup>81</sup> *-an-* compare in modo incostante anche a Prato, Pistoia, Volterra e Siena; il toscano-occidentale mantiene invece di norma *-en-*. Cf. Castellani 1952, I: 53-7.

<sup>82</sup> Cf. Castellani 1980, I: 293-7; II: 347-8; Castellani 2000: 294-5; Frosini 2001: 276; Frosini 2010: 74-5. Il fenomeno è segnalato da Dardano 1966: 173 nell'*Itinerario*, mentre non appare nella *Leggenda* (Barbato 2010): 303. Sono forse da considerare latinismi i nomi propri *Ercule*, *Gallicula*, *Paulo*, *Remulo*, *Romulo*.

<sup>83</sup> Una situazione analoga è segnalata in *Leggenda* (Barbato 2010): 303, mentre l'esito *-evile* compare nel *Libro di novelle* (Conte): 294. Per il toscano-occidentale cf. Castellani 1997: 14; Manni 1990: 46; Castellani 2000: 294.

<sup>84</sup> Si tende alla palatalizzazione del nesso /ng/ nel resto delle varietà toscane: cf. Castellani 2000: 303. Lo stesso fenomeno è registrato nell'*Itinerario* da Dardano 1966: 175.

<sup>85</sup> Cf. Castellani 1980, I: 323-4; Castellani 2000: 306.

«leges iudiciaque») 76r.<sup>86</sup> Si notano curiose terminazione in *-e* per il maschile plurale: *Israelite* 76r ‘Israeliti’; *Sarmate* 77r ‘Sarmati’.

Metaplasmo di genere nella forma (*li*) *tribi* ‘tribú’ 78r.

La forma debole dell’articolo determinativo maschile singolare *il* è adoperata nella maggioranza dei casi (65 occorrenze), come nel fiorentino due-trecentesco; la forma forte *lo* è riscontrabile in misura assai inferiore (19), normalmente dopo *r-* e davanti a *s-* complicata. Si adopera assai spesso la forma enclitica *-l* (dopo *e, che, fu* ecc.).<sup>87</sup>

Sono attestati il pronome singolare *altre* ‘altri’ 84v, che rimanda all’area di Prato e Pistoia,<sup>88</sup> e l’avverbio *dipo* 77v ‘dopo’ (da DE PÖST), forma costante in Toscana occidentale, ma attestata anche nelle altre varietà della regione.<sup>89</sup>

Avverbi. Senz’altro da segnalare la forma *uvaccio* ‘presto’ 83v (da VĪVACIUS), ben attestato a Pisa, in corrispondenza del fiorentino *avaccio*.<sup>90</sup>

Verbi. Indicativo presente. Alla prima persona plurale si adopera la desinenza antica *-emo* (II coniug.): *avemo* 80r; *potemo* 84r; *scrivemo* 84r.<sup>91</sup>

Perfetto. Alla terza persona singolare dei perfetti deboli della 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> classe sono ben rappresentate le desinenze *-eo, -io*, originarie del fiorentino duecentesco: *compieo* 81r, 84r; *nasceo* 80r (2 occ.); *vinceo* 84r; *apparío* 76r, 82r, 82v; *conpio* 77v; *convertio* 81v; *morio* 78v, 79v, 81v. Queste desinenze si trovano anche nelle aree circostanti di Prato e Pistoia, fino a Lucca, dove si mantengono a lungo, mentre a Firenze vengono progressivamente abbandonate a partire dalle generazioni nate a fine Duecento; il nuovo tipo è rappresentato dalle desinenze *-é, -í, -ette* (attestate nel pisano e nell’aretino): *asolvé* 79v; *combatté* 81r; *nascé* 79v; *mori* 81v; *vestí* 78v;

<sup>86</sup> A Lucca e a Pistoia si ha di regola *-i*. Cf. Castellani 1980, I: 308-12; II: 370-2; Manni 1990: 69; Castellani 2000: 313. A Firenze, dove la norma è *-i*, si registrano casi sporadici di plurale in *-e* a partire dalla seconda metà del Trecento: cf. Manni 1979: 126-7; *Diretano bando* (Casapullo): 88.

<sup>87</sup> L’uso di *lo* è la norma in Toscana occidentale (cf. *Diretano bando* [Casapullo]: 89-91; Castellani 2000: 313); e prevale a Pistoia (cf. Manni 1990: 69-70)

<sup>88</sup> Cf. Castellani 1952, I: 49 con rinvio a Schiaffini 1926: XXIV-XXVI; Pollidori 2001: 383.

<sup>89</sup> È presente, in alternanza con *dopo* e *doppo*, a Firenze; è attestata inoltre a Siena e in Toscana orientale, accanto alle forme *dopo, doppo, dippo* e *deppo*. Cf. Castellani 1952, I: 128-31; Castellani 2000: 309, n. 94.

<sup>90</sup> Cf. Castellani 2000: 320.

<sup>91</sup> Cf. Castellani 1952, I: 139-42; Manni 1990: 81; Frosini 2001: 288-9; Frosini 2010: 85-6.

*vivette* 75v, 78v, 82v.<sup>92</sup> È attestata anche la desinenza *-oro*, che compare in fiorentino già all'inizio del Trecento per influenza del toscano occidentale (il tipo *-oro* è caratteristico del lucchese): *rengnor* 82r (2 occ.).<sup>93</sup> Troviamo inoltre due occorrenze di *volse* 82r, 84r per il verbo 'volere', forma frequente in Toscana occidentale.<sup>94</sup>

Alla terza persona plurale del perfetto si presenta una molteplicità di esiti, in linea con il profilo del fiorentino trecentesco.<sup>95</sup> Nei perfetti deboli si hanno ancora le desinenze primitive *-aro*, *-ero*, *-iro*: *afogaro* 82v; *andaro* 77v; *cacciario* 79r; *cominciario* 79v; *dannar* (82r); *diventar* 83v; *incominciario* 75v (2 occ.), 77v, 78r, 79r, 79v; *mutar* 83v; *passar* 82v; *pigliar* 82v; *rengnar* 82r (2 occ.); *trovar* 77v; *conbattero* 83v; *fediero* 77v; *perder(o)* 84r (3 occ.); *convertirsi* 82v; *moriro* 80r; *usciro* 81v. Si affiancano a queste le nuove desinenze *-arono*, *-erono*, *-irono* (per analogia con la terza plur. del presente indicativo): *a[n]darono* 82v; *profetarono* 78r; *trovarono* 77v; *apparirono* 79r; *convertirono* 83v; *partiron* 78r. Nei perfetti forti, e nelle forme corrispondenti del condizionale e del congiuntivo, la nuova desinenza in *-ono*, anch'essa analogica alla terza pers. plur. del presente indicativo, si alterna a quella etimologica *-ero*: *avessono* 81v; *discesono* 77r; *fossono* 80v; *parebono* 77r; *raumassono* 81v; *rimassono* 82v; *venissono* 83v; *avessero* 77v; *darebbero* 83r; *discesero* 77r; *distrussersi* 83v; *divisero* 77r; *dovissero* 'divisero' 83v; *dovesser(o)* 82r, 83r; *fecer* 84r (2 occ.); *fosser* 80v; *potessero* 81v; *preser* 78r.

Interessanti le due occorrenze della desinenza *-eno*: *tolseno* 79v; *puoseno* 80r, secondo il tipo occidentale.<sup>96</sup>

La terza persona singolare dell'imperfetto congiuntivo esce in *-i*: *doressi* 80r, desinenza che nel fiorentino appare sporadicamente, accanto a *-e*, a partire dalla fine del Duecento.<sup>97</sup>

<sup>92</sup> Cf. Castellani 1952, I: 142-6; Castellani 2000: 325-6, 438-9; Frosini 2001: 290-1.

<sup>93</sup> Cf. Castellani 1952, I: 150-6; Manni 1979: 151-4.

<sup>94</sup> Cf. Castellani 2000: 334, 360, 445.

<sup>95</sup> Si veda in proposito lo studio di Nencioni 1953. Cf. inoltre Castellani 1952, I: 146-55; Manni 2003: 39-40.

<sup>96</sup> Cf. Castellani 1952, I: 49-50; Castellani 1980, II: 382-4; Castellani 2000: 326-8. Le sporadiche attestazioni della desinenza *-eno* nel fiorentino si devono all'influsso delle varietà occidentali: cf. Schiaffini 1926: XXII-XXIII; Castellani 1952, I: 155; Manni 1979: 164.

<sup>97</sup> Cf. Castellani 1952, I: 156-9; Manni 1979: 159-61.

Nell'unica occorrenza del condizionale di 'essere', il verbo presenta la forma in *-ar-*: *sarebbe* 80r.<sup>98</sup>

All'imperfetto congiuntivo ricorre costante il tema in *-o-*, che si riscontra a Firenze, a Pistoia e in Toscana orientale: *fasse* 77r, 80r, 80v, 82r; *fasser* 80v; *fossone* 80v.<sup>99</sup>

Lo spoglio del volgarizzamento, sebbene limitato, sembra aver prodotto qualche dato utile: la lingua del testo si mostra come genericamente fiorentina, non tanto per la presenza dei pochi tratti caratteristici (*o* invece di *uo* dopo consonante palatale; *e* atona nei tipi *nepote* e *sengnore*; *-an-* protonico in *danari* e *sanzza*), che compensano la mancanza di altri (dittongo in *iera*; palatalizzazione di /ng/ davanti a vocale palatale), quanto per l'assenza dei tratti idiosincratici delle altre varietà toscane; si può tutt'al più vedere una leggera coloritura occidentale (assente il dittongo *ie* dopo consonante + *r*; *u* davanti a *l* in *miraculo*, *populo*; forma *dimandato*; forma *cità*; terminazione in *-e* nei plurali femminili della seconda classe; l'avverbio *uvaccio*; desinenza del perfetto *-eno*).

Il quadro appena delineato, coerente con i risultati esposti da Barbatto (2010: 312-3) sulla lingua della *Leggenda di Giovanni da Procida*, si sposa bene con la teoria (già di Bertelli 1998: 41-3) secondo cui il «copista del *Novellino*», operando in un contesto fiorentino, abbia gradualmente 'stemperato' i tratti tosco-occidentali d'origine, in un processo di parziale fiorentinizzazione. A questo punto, una volta attribuiti all'estrazione originaria del copista i limitati tratti occidentali, è ragionevole orientare in area fiorentina la localizzazione del volgarizzamento, o perlomeno del testo-base usato nel processo di copia.

#### 4. CRITERI DI EDIZIONE

Si è rispettata fedelmente la grafia del Magliabechiano. Si distingue tuttavia *u* da *v*, e si rendono *j*, *y* con *i*. Le parole sono divise secondo l'uso

<sup>98</sup> A Firenze le forme in *-ar-* sostituiscono le primitive in *-er-* entro l'ultimo quarto del XIII secolo, mentre nel resto delle varietà toscane i due tipi coesistono più a lungo (cf. Castellani 1952, I: 114-6); l'alternanza tra le due forme si riscontra con particolare evidenza nel toscano-occidentale: cf. Castellani 2000: 332.

<sup>99</sup> In Toscana occidentale e meridionale è diffuso il tipo *fusse*. Cf. Castellani 2000: 332, 349; 442-3.

moderno. Si rispetta l'uso del ms. nel caso degli avverbi composti con *mente*, delle preposizioni articolate con /scempia, e degli altri indeclinabili (es. *inpercìò; inprima; ladove* ecc.). Si sono trascritti i numerali seguendo l'uso del ms., senza sciogliere le forme espresse in numeri romani (es. III<sup>L</sup> 'trecentocinquanta'), omettendo però i due punti tra i quali si trovano sempre racchiusi.

Punteggiatura, accenti, apostrofi e virgolette, regolazione delle maiuscole e minuscole seguono l'uso moderno. Gli accenti non finali possono essere segnati su alcune voci verbali quando lo richieda la chiarezza. Il punto in alto indica la mancanza d'una consonante in fine di parola, l'apostrofo la mancanza d'una vocale. Si tralascia il punto in alto in *no* 'non', considerata forma autonoma.<sup>100</sup> Si trascrive *che-l* (e simili), invece di *che 'l* (e simili) sulla base di quanto osservato da Castellani 1982: XVII.

Si integrano, senza darne segnalazione nel testo, le lettere derivate da scioglimento di sigle, abbreviazioni e compendi.

I segni abbreviativi con significato proprio utilizzati dal copista sono i seguenti (elencati con i rispettivi scioglimenti): *titulus* > *m, n; titulus* increspato > *er, r, re; p* con tratto orizzontale che taglia l'asta discendente > *p(er), p(ar); p* con occhiello prolungato a sinistra > *p(ro); q* con *titulus* > *q(ue); q* con tratto orizzontale che taglia l'asta discendente > *q(ui); t* con abbreviazione a uncino > *t(er); s* tagliata da un tratto obliquo > *s(er)*.

La nota tironiana 7 è resa con *e*, sulla base delle scrizioni 7d 'ed', *e, ed*; si mantiene la congiunzione scritta in forma estesa *et*. Per lo scioglimento delle nasali in posizione preconsonantica si è tenuto conto dell'uso del copista nelle scrizioni esplicite; i casi in cui prevale un uso diverso da quello dell'italiano moderno sono davanti a labiale (*tenpo; combattè*) e davanti a nasale labiale (*conminciò*).

Si elencano di seguito le parole abbreviate per contrazione con i rispettivi scioglimenti: *apl'o* > *apostolo*; *cpo* (*xpo*), *cpiani* (*xpiani*) con *titulus* sovrascritto a *p* > *Cristo, Cristiani*; *jb'u* > *Gesù*; *ibr'l'm* > *Iberusalem*; *jb'oi* > *Giovanni*; *nro* con *titulus* sovrascritto a *r* > *nostro*; *pl'o* > *popolo*; *qn* con *titulus* sovrascritto > *quando*; *scd'o* > *secondo*; *scl'o* > *secolo*; *sco* con *titulus* sovrascritto a *o* > *sancto*.

Vengono adoperate le parentesi uncinatae (<>) per indicare le integrazioni congetturali, le parentesi quadre (||) per indicare le piccole inte-

<sup>100</sup> Cf. Schiaffini 1926: 272-3; Manni 1990: 107.



grazioni da danno meccanico (dove queste comportino una semplice aggiunta, l'intervento non è accompagnato dalla nota in apparato), mentre le parole espunte sono segnalate direttamente nell'apparato; le porzioni testuali interessate da un'erronea trasposizione sono delimitate da due asterischi; le parti ritenute corrotte sono poste entro *crucis*; le forme ricostruite sono segnalate in corsivo, in questo caso la lezione rigettata del manoscritto è sempre riportata in apparato, preceduta dalla sigla «ms.». Non si è ovviamente intervenuti sui probabili errori di traduzione e su quelli attribuibili al modello latino.

Nella restituzione del testo è riportata, fra sbarrette verticali, la cartulazione del manoscritto. Sulla base dell'edizione Martín 2003, si è introdotta una divisione del testo in paragrafi, indicati in esponente con cifre arabe; la dicitura «bis» indica i passi aggiunti rispetto alla norma del testo critico latino. L'apparato è stato pensato per agevolare un confronto tra il volgarizzamento e le sue fonti e per stabilire dei paralleli tra le versioni volgari: l'esponente numerico rimanda alla paragrafatura del testo; il segmento testuale che si intende commentare è in tondo, chiuso da una parentesi quadra; più segmenti da commentare all'interno dello stesso paragrafo sono separati da una spaziatura ampia. Gli estratti del testo latino (secondo l'edizione Martín 2003)<sup>101</sup> preceduti dall'abbreviazione «lat.» (in questo caso si fa riferimento alla prima redazione CI-1); se ritenute significative, vengono riportate tra parentesi tonde le lezioni dei singoli manoscritti; le aggiunte dei codici latini sono precedute da «add.»; le omissioni sono abbreviate da «om.». La sigla «lat. CI-2» introduce i passi provenienti esclusivamente dalla seconda redazione.

A scopo di confronto si riportano talvolta le traduzioni francese e abruzzese del *Chronicon* separate dal punto e virgola e precedute dalla sigla «cf.»; il testo francese «fr.» è seguito dal numero della relativa carta del ms. Paris, BnF, fr. 688, da cui si attinge il testo; le citazioni del volgarizzamento abruzzese «abr.» sono seguite dal rimando all'edizione D'Achille 1982, che rimane il testo di riferimento. Brevi note di commento filologico o linguistico corredano alcune lezioni.

<sup>101</sup> Rispetto al testo dell'edizione modifico *x* in *ch* in parole come *Xristi* (> *Christi*) e simili.

## 5. TESTO

|76v| *Qui parla d'una antica cronica d'i[m]peradori e d'altri signori*

|77r|<sup>17</sup> [Q]uando Noè avea VI<sup>c</sup> anni si legge ke fu fatto il diluvio, e la sua archa, sí come dice Iosep, è ne' monti d'Armenia, in uno il quale si chiama Arrarat.<sup>18</sup> Noè ebbe tre figlioli, de' quali son nate LXXII generazioni di gente: cioè di Giaffetto XV; di Cham XXX; di Sem XXVII.

<sup>19</sup> Sem, il secondo anno dopo-l diluvio, ingenerò Arffaxat, del quale discesono i Caldei.

<sup>20</sup> Arfaxat quando avea LXXXV anni ingenerò Salam, del qual discesero una gente ke fur detti antichi Sarmate, over Indi, cioè coloro d'India.

<sup>21</sup> Salam quando fu fatto di XXX anni ingenerò Eber, dal qual fuoro dinominati Hebrei.

<sup>22</sup> Heber <quando> fu fatto di CXXXIII anni ingenerò Falec. Al tempo di costui si fece la Torre di Babillonia, là dove fue fatta la divisione dele lingue. Quella torre si dice ke fu alta CLXXIII passi, e dice che quanto piú andava murando inn alti, tanto venía piú sottilglando il muro, perché il pondo non fosse tanto che l'altro no potesse sostenere. E truovasi scritto ke v'eran fatti entro li tenpi bellissimi di marmo, adornati dentro di pietre preziose e d'oro, e molte cose si truovano scritte ke vi parebano già quasi impossibili a credere. Questa torre si truova ke lla fece un k'ebbe nome Nenbrot Giogante, e dicesi ke poi ke venne la confusione delle lingue – cio[è] ke ssi divisero – questo Nenbrot si n'andò in Persia e insegnò a' \*\* |75v| Persi a 'dorare il fuoco<sup>22 bis</sup> et quinci crescono molto li errori del populo gentile.

<sup>23</sup> Falech, quando fu fatto di CXXX anni, ingenerò Ragau.<sup>24</sup> Al tempo di costui fuoro prima fatti li tenpi ladove s'adoravano l'idoli. Et alquanti principi de' genti incominciaro ad essere adorati sí come dii.

<sup>17</sup>. [Q]uando] Nel ms. è stato lasciato lo spazio per il disegno della maiuscola, non eseguita.

<sup>20</sup>. LXXXV] lat. CXXXV (LXXXV b)

<sup>21</sup>. xxx] lat. CXXX (XXX b)

<sup>22</sup>. ms. si legge una postilla a margine, di mano del copista: «dela torre» CLXXIII (passi)] lat. *quinque milia centum septuaginta quattuor* (VCLXXIII b)

<sup>22 bis</sup>. et quinci ... gentile] lat. add. R *hinc errores gentilium crescunt*; cf. fr. *Et adont comensa a croistre l'error de li gentil c. 3c*

<sup>25</sup> Quando Ragau fu fatto di CXXXIII anni ingenerò Seruch. <sup>26</sup> Al chui tempo incomi[n]caro ad essere levati li re, e-l primo re ke fosse ebbe nome Tarnus.

<sup>27</sup> Seruch vivette molt'anni; quando avea CXXX anni ingenerò Nacor.

<sup>28</sup> Al chui tempo s'inchomi[n]ciò lo reame d'Egitto, nel quale regname regnò inprima un ch'ebbe nome <Zoes>.

<sup>29</sup> Nacor, quando conpié CX anni, s'ingenerò Thara. <sup>30</sup> Al chui tempo s'incominciò il reame di Soria, ed elli ne fu 'nprima segnore, e-l reame deli Sicii. Il primo re di Soria ebbe nome Bello. Il secondo, cioè quel di Sizia, ebbe nome Agelaus, da chui fu dinominata una contrada k'avea nome Ageala, la quale da quindi indietro era kiamata Phelopenemse.

<sup>31</sup> Tara, quando fu di LXX anni, ingenerò Abraam. <sup>32</sup> Al chui tempo fu morto uno k'ebbe nome Zorohastes, primo trovatore dela magicha arte, cioè da 'ndovinare, e fu morto da u' re k'ebbe nome Nino; <sup>33</sup> e in quel medesimo tempo la reina di Siria fe' murare Babillonia.

<sup>34</sup> Quando Abraam fu fatto di C anni ingenerò Isaac e un altro d'una sua ancilla, |76r| la quale ebbe nome Agar, ed elli k'ebbe nome Hismael, dal quale discesero l'Ismaeliti: cholor ke furono poi detti Agareni, ala fine fuor detti Saracini.

<sup>35</sup> Isaac ne' LXX anni ebe due figlioli: il primo fu chiamato Esaú, il secondo Iacob, il quale fu detto Israel, dal qual fuoro dinominati l'Israelite. <sup>36</sup> Et al tempo di costui s'incominciò lo reame d'i Greci, e-l primo rex

<sup>25</sup>. CXXXIII] lat. CXXXII (CXXXIII R)

<sup>26</sup>. incomincaro] si usa talvolta la grafia <c> per /tʃ/ anche davanti a vocale non palatale: un tratto che sembra caratteristico della *scripta* del copista, già individuato da Barbato 2010: 299-300 Al chui tempo incomincaro ad essere levati li re] lat. *Sub quo Scitarum regnum exortus est Tarnus*] lat. *Tanus (Tharnus R)*

<sup>27</sup>. Nacor] lat. *Nabor (Nabor R)*; cf. fr. *Nachor* c. 3c; abr. *Nachor* 130

<sup>28</sup>. Zoes] lat. *Zoes*

<sup>29</sup>. CX] lat. *LXXVIII*

<sup>30</sup>. Al chui ... deli Sicii] lat. *Sub quo regnum Assyriorum Siciniorumque exoritur* Il secondo, cioè quel di Sizia] lat. *primusque in Siciniis* Agelaus] lat. *Agialeus*; cf. fr. *Agelaus* c. 3d Ageala] lat. *Agialea*; cf. fr. *Agelea* c. 3d Phelopenemse] lat. *Peloponensis*

<sup>32</sup>. magicha arte] lat. *magiae (magicæ artis b)*; cf. fr. *l'art magyque* c. 3d; abr. *arte magica* 132

<sup>33</sup>. murare] ms. *mutare*; lat. *murique Babylonie a Semiramide regina Assyriorum aedificantur*

<sup>35</sup>. LXX] lat. *LX*

<sup>36</sup>. rex] lat. *regnavit*. Il tassello latino sembra esser stato introdotto direttamente nella traduzione e non desunto dal testo del modello, dove non trova corrispondenza (cf. §

che f[u] [s]opra di loro ebbe nome Maco <sup>37</sup> e ebbe un figliuolo, k'ebbe nome lo re Foroneo; e questi fu-l primo re che regnò in Grecia e fece scrivere legge e ragione. <sup>38</sup> In quel tenporale si truova una k'ebbe nome Minerva, sí appario in ispezie di vergine appo un lago (Tritondem).

<sup>39</sup> Iacob nel LXXXX anni ingenerò Ios[e]p.

<sup>42</sup> Et Iosep nel anno CX.

<sup>43</sup> Regnante uno ch'ebbe nome Argo, Grecia incominciò ad avere biade, e furvi p[o]rtati d'altronde la sementa.

<sup>44</sup> La servitudine degl'Ebrei durò CLXIII anni nel'Egitto. <sup>45</sup> In quello tenporale si trova una ch'ebbe nome Prometheo, del qual par che voglia dire le favole ke formava li homini di loto. <sup>46</sup> In quello medesimo tempo uno k'ebbe nome Atalas, suo fratello, fu tenuto grande storlomaco. <sup>47</sup> Un altro k'ebbe nome Mercurio, che fu nepote di questo Atalas, fu savio in molte arti; e inperò si dice ke po la sua morte fu traslatato in uno iddio. <sup>48</sup> In quella medesima età uno ch'ebbe nome Procido fu quelli che prima giunse li buoi col carro. <sup>49</sup> In quell medesimo tempo un chebbe nome Cecrops edificò una \*\*|77r| città k'ebbe nome Atenas; e per lo nome di Minerva fuor kiamati dal principio li cittadini di quella città Attichi, poi li ch[i]amò Attenniesi. <sup>50</sup> Questi fu-l primo ke co|77v| mandò che ssi dovesse fare sacrificio a Giove, ed egli li sacrificò un bue.

<sup>54</sup> Moises resse XL anni lo popolo nel[la] terra là dove andaro quando fuoro liberati dala servitudine de l'Egitto e tratti dele mani del re faraone.

<sup>55</sup> In quello tempo li Giudei incominciario ad avere la legge e le lettere da Moise. <sup>56</sup> In quello tempo s'edificò un tenpio k'ebbe nome Delpis <sup>57</sup> e un'altra città k'ebbe nome Lacedemmo, <sup>58</sup> e la vite fu trovata in Grecia.

142. Per il caso opposto cf. § 90) fu sopra] ms. *fopra* Maco] lat. *Inachus*; cf. abr. *Macu* 133

<sup>38</sup>. Tritondem] lat. *Tritonidem*

<sup>42</sup>. Et Iosep nel anno CX] lat. *Ioseph annos CX*

<sup>44</sup>. CLXIII anni nel'Egitto] lat. *in Aegypto annos CXLIII (annos CXLIII (CLXIII R) in aegypto b)*; cf. abr. *CLXIII anni* 135

<sup>45</sup>. loto] ms. *loro* lat. *de luto*

<sup>46</sup>. Atalas] lat. *Atlans (athlas R)*; cf. fr. *Atblasis* c. 2b storlomaco] lat. *astrologus*

<sup>47</sup>. traslatato] ms. *traelatato* lat. *translatus*

<sup>48</sup>. Procido] lat. *Procielus (prochidens R)*; cf. abr. *Procide* 137

<sup>49</sup>. città (k'ebbe)] ms. *a città*

<sup>59</sup> Dopo Moisè venne Iosùè a reggere il popolo, e resselo XXV anni.

<sup>60</sup> In quel tenporale il primo prencipe delli Antanesi ebbe nome Erittonius; in Grecia giunse li buoi al carro.

<sup>61</sup> Gotomel resse il popolo XL anni.

<sup>62</sup> Catinus li reami di Tebis; quelli ke fu-l primo ke trovò le letere greche. <sup>63</sup> In quel medesimo tenpo uno k'ebbe nome Primidino e un altro k'ebbe nome Anpionapo trovarono inprima l'arte dela musicha, <sup>64</sup> e trovaro altressì il ferro.

<sup>65</sup> Atot resse il popolo LXXX anni.

<sup>73</sup> Deborra resse il popolo XL anni. <sup>74</sup> In quel tenporale Apollo trovò l'arte dela medicina. <sup>76</sup> In questa rengnò Pico, lo primo sengnore ke ' Latini avessero.

<sup>77</sup> Gedeon resse il popolo XL anni. <sup>78</sup> La ccità di Troia fue dificata in quel tenpo, <sup>80</sup> e fu trovata l'arte del navigar.

<sup>81</sup> Abimelec rexe il popolo III anni; <sup>82</sup> questi uccise LXX suoi fratelli.

<sup>83</sup> Tola resse il popolo anni XIII. <sup>84</sup> In quel tenpo, dipo Lamedente, rengnò in Troia un ch'ebbe nome Primo.

<sup>59</sup>. xxv] lat. *XXVII* (*XXV* b)

<sup>61</sup>. resse il popolo XL anni] lat. *annos XL* (*annos XL rexist populum* b)

<sup>62</sup>. Catinus] lat. *Cadmus* (*Chatinus* R); cf. fr. *Cathinus* c. 2d

<sup>63</sup>. uno k'ebbe nome Primidino e un altro k'ebbe nome Anpionapo] lat. *primi Clinus* (*dinus* u) et *Anfion*. Errore di traduzione causato da una scorretta segmentazione del testo latino: l'avverbio *primi* è stato 'saldato' all'antroponimo *Clinus* (letto probabilmente *dinus* per errore paleografico); cf. fr. *Primicyus et Amphyon* c. 2d

<sup>65</sup>. Atot] lat. *Aoth* resse il popolo LXXX anni] lat. *annos LXXX* (*annos LXXX rexist populum* b); cf. abr. *regnao anni LXXX* 144

<sup>73</sup>. resse il popolo XL anni] lat. *annos XL* (*annos XL rexist* b); cf. fr. *gouverna et regi le pueple XL ans* c. 4a; abr. *regnao anni XL* 144

<sup>77</sup>. resse il popolo XL anni] lat. *annos XL* (*annos XL rexist* b); cf. fr. *regi et gouverna le pueple XL ans*; abr. *regnao anni XL* 145

<sup>78</sup>. La ccità di Troia] lat. *Urbs Tyria*

<sup>80</sup>. e fu trovata l'arte del navigar] lat. *Argonautarum navigatio scribitur*; cf. fr. *Et autresi en cel temps un bon maistre, li quel se clamoit Argo, trouva et fist li premiere nef qui navigast par mer* c. 4b; abr. *Et allora se dice che fosse lo principio de li marinari quando comensaro ad navigare lo mare* 145

<sup>81</sup>. rexe il popolo III anni] lat. *annos III* (*annos III rexist* b); cf. fr. *regna III ans* c. 4b; abr. *regnao anni III* 145

<sup>83</sup>. resse il popolo anni XIII] lat. *annos XXIII* (*annos XXIII rexist* b); cf. abr. fr. *regi et gouverna le pueple* c. 4b; *regnao anni XXIII* 145

<sup>84</sup>. Primo] lat. *Priamus*

<sup>86</sup> Iair resse anni XXXII.

<sup>89</sup> Iepte resse il popolo VI anni. <sup>90</sup> Huius tenpo (<in> quel tenpo) Hercule conpio li L anni. Per dolore – ch’elli sí[-l] fediero – e per cagione d’una infermità, si gittò entro-l fuoco e arse. <sup>91</sup> In quel tenpo sí vinse Alle|78r|xandro una città k’avea nome Eleam, e levossi una guerra in Troia ke X anni bastò.

<sup>92</sup> Albessa resse anni VII. <sup>93</sup> Li Amaçoni preser l’arme. <sup>93 bis</sup> † Abilon Cabulo lan XXIII anni e l’altro diede †

<sup>94</sup> Abdon rengnò VII anni, <sup>95</sup> e in capo de’ tre anni fu presa Troia e <sup>96</sup> Enea venne in Italea. <sup>97</sup> In questa ora uno k’avea nome Carmente Nimfa trovò inprima la latina letera.

<sup>98</sup> Sanson resse XX anni. <sup>99</sup> Uno k’ebbe nome Ascanio, figliolo d’Enea, fece Alba.

<sup>101</sup> Heli prete resse XL anni, <sup>102</sup> e al suo regimento fu tolta l’archa del testamento.

<sup>104</sup> Samuel resse XL anni, <sup>105</sup> e-l reniame di que’ di Lacedonia s’incominciò al su’ tenpo, <sup>106</sup> e in quel tenporale fu messer Omero.

<sup>86</sup>. resse anni XXXII] lat. *annos XXII (annos XXII rexit b)*; cf. fr. *regna sur le pueple XXII ans c. 4b*; abr. *regnao anni XXII 146*

<sup>89</sup>. resse il popolo VI anni] lat. *annos VI (annos VI rexit b)*; cf. fr. *regna ans VI c. 4c*; abr. *regnao anni VI 146*

<sup>90</sup>. Huius tenpo (in quel tenpo)] lat. *Huius tempore*. Notevole la presenza di questa “tessera” latina seguita dalla corrispondente traduzione volgare, quasi un residuo del lavoro di traduzione passato per “inerzia” nel testo volgarizzato Hercule conpio li L anni] lat. *Hercules quinquagesimum secundum annum (quinquagesimum annum R) agens*; cf. fr. *Hercules estoit de cinquante ans c. 4c* Per dolore ... e arse] lat. *ob morbi dolorem sese flammis iniecit*

<sup>91</sup>. una città k’avea nome Eleam] lat. *Helenam rapuit*

<sup>92</sup>. Albessa] lat. *Abessa*; resse anni VII] lat. *annos VII*; cf. fr. *regna ans quatre c. 4c*; abr. *regnao anni VII 146*

<sup>93</sup> Amaçoni] ms. *amaconi*; lat. *Amazones*

<sup>93 bis</sup>. Abilon ... diede] lat. add. *Achilon ann. X α<sub>1</sub>*

<sup>94</sup>. rengnò VII anni] lat. *annos VIII (VII R)*; cf. fr. *regna ans VIII c. 4c*; abr. *regnao anni VIII 146*

<sup>97</sup>. uno k’avea nome Carmente Nimfa] lat. *Carmentis nympha*; cf. abr. *uno carmento Ninfa chiamato 146*

<sup>104</sup>. Samuel] lat. *Samubel et Saul*

<sup>105</sup>. di que’ di Lacedonia] lat. *Lacedemoniorum*

<sup>107</sup> David resse anni XL. <sup>108</sup> Codro si proferse spontanea mente ali nimici [e] fue morto. <sup>109</sup> In quel tempo Cartagine fue edificata da Di[d]o, <sup>110</sup> e in Giuda si avea conta[n]ti profeti: Ganh, Natham e Asaph.

<sup>111</sup> Salamon resse XL anni, <sup>112</sup> e nel III<sup>o</sup> anno del suo reggimento edificò il tempio di Ierosalima e in capo deli VIII anni l'ebbe fatto.

<sup>113</sup> Raboam resse XVII anni; <sup>114</sup> al chui tempo li X tribi si partiro dali due e li re incomincaro ad abitare in Samaria. <sup>115</sup> In questa età si fece una città k'è nome Scamo, <sup>116</sup> e fu la Sibilla savia.

<sup>117</sup> Abia resse anni tre; <sup>118</sup> al chui tempo il pontifice degl'Ebrei Abimelec fu tenuto molto sancto e di gra[n] fama.

<sup>119</sup> Asaph resse XLI anno, <sup>120</sup> e al suo tempo profetarono in Iudea: Hachia, Helia, Amos, Ioel e Zacaria.

<sup>121</sup> Iosafat anni XXV. <sup>122</sup> Al suo tempo profetavano in Iudea: Helia, Eliseo e Addia e Azaria e Michea.

<sup>123</sup> Ioram anni VIII. <sup>124</sup> Profetavano al su' tempo Elia e Heliseo e Abdia.

<sup>125</sup> Echozia |78v| anno I. <sup>126</sup> Helia fu tolto e portato in cielo.

<sup>127</sup> Athalia anni VII. <sup>128</sup> Iodanab, figliolo di Rechalo sacerdote, fu tenuto molto savio nel popolo, <sup>129</sup> e un altro k'avea nome Iosua; e di Moisè si dice ke vivette CXXX anni.

<sup>130</sup> Iars resse anni XL. <sup>131</sup> Zacharia profeta incominciò a profetare <sup>132</sup> e Eliseo morio.

<sup>110</sup>. Ganh] lat. *Gad*; cf. fr. *Gaath* c. 4d; abr. *Gabt* 149

<sup>113</sup>. incomincaro] vd. *supra*, § 26.

<sup>115</sup>. Scamo] lat. *Samus*

<sup>116</sup>. e fu la Sibilla savia] lat. *Sibilla Eritria inlustris habetur*; cf. fr. *Et la sage sibylle Eritrie fu tenue illustrissime, quar furent trois sibylle: sibylle Eritrie et la sibylle tyburtyne et sibylle Samie, ou sibylle la sage* c. 5a

<sup>119</sup>. Asaph] ms. *Afaph*; lat. *Asa* (*Asaph* b); cf. fr. *Asaph* c. 5a

<sup>120</sup>. Helia] lat. *Ieu* (*ehyas* b) Zacaria] lat. *Azarias* (*zacharias* b); cf. fr. *Zacharia* c. 5a

<sup>125</sup>. Echozia] lat. *Ochozia*

<sup>126</sup>. Helia fu tolto e portato in cielo] lat. *Helias rapitur*; cf. fr. *Et en cellui an Hebye, li prophete, fu fu (sic) pris et mis en un char de feu a quatre roes et porté en paradis terrestre* c. 5b; abr. *Elia propheta fo pigliato da l'angeli et fo menato da ipsi nel paraviso terrestre alli di XVII del mese de iugno nella provincia de Arabia* 153

<sup>128</sup>. Rechalo] lat. *Recab*

<sup>129</sup>. e un altro ... CXXX anni] lat. *et Ioiade pontifex, qui solus post Moysen uixisse annis CXXX perhibetur*

<sup>130</sup>. Iars] lat. *Ioas*

<sup>131</sup>. incominciò a profetare] lat. *interficitur*

<sup>134</sup> Amasia anni XXVIII.

<sup>135</sup> Ozias anni XLII. <sup>136</sup> Sardanabalo re fu arso <sup>137</sup> e lo reame di Siria pervenne ali Medi. <sup>138</sup> E· quello tenpo [fu] uno gran savio k'`a nome Esiodo, <sup>139</sup> e uno k'ebbe nome Margio trovò in quel tenpo inprima le misure e ' pesi. <sup>140</sup> E in quel tenpo fu fatto da' Greci una città k'`a nome Olinpias. <sup>141</sup> E in quel tenpo erano in Giudea questi profeti: Osee, Amos, Esaia e Iona.

<sup>142</sup> Ioatas rex anni XVI. <sup>143</sup> E naque in quel tenpo Remulo e Romulo, <sup>144</sup> e in Iudea profetezava Osee e Joel, Esaia e Michea.

<sup>145</sup> Achae anni XVI. <sup>146</sup> In quel tenpo Romolo incomi[n]ciò a fare Roma, <sup>147</sup> e Senacherib re di Siria trasportò li x tribi di Siria ali Medi e in Iudea mandò lavoratori samaritani.

<sup>148</sup> Exochia resse anni XXVIII, <sup>149</sup> e in quel tenpo profetavano in Iudea Esaia e Osee. <sup>150</sup> In quel medesimo tenpo Romolo fece inprima cavalieri e toseglì del su' popolo, e anche scelse C huomini molto nobilissimi, k'erano chiamati senatori per la lorr età; e per la cura e per la sollicitudine k'aveano del comune di Roma e ' eran chiamati "padri".

<sup>151</sup> Manasses resse anni LV. <sup>152</sup> In quel medesimo tenpo uno k'ebbe nome Pompilio soprastette ali Romani; quelli fu quelli ke prima vestì le vergini <sup>153</sup> e agiunnse due |79r| mesi al'anno: genaio e febraio. <sup>154</sup> Allora la Sibilla cominciò ad essere conosciuta per la sua sapienzia.

<sup>155</sup> Amon resse XI anni. <sup>156</sup> Nel tenpo di costui Tullio fue il primo ke conmi[n]ciò a tòrre trebutò al popolo e inprima usò di portare porpore e di questi grandi onori.

<sup>135</sup> XLII] lat. *LII*

<sup>138</sup> uno gran savio] lat. *poeta*

<sup>139</sup> uno k'ebbe nome Margio] lat. *Fidon Argiuis (fide nargius b)*; cf. abr. *Fideo Magno*  
154

<sup>142</sup> Ioatas] lat. *Ioathan*; cf. fr. *Joathas* c. 5c rex] lat. *regnauit*. Il tassello latino sembra esser stato introdotto direttamente nella traduzione e non desunto dal testo del modello, dove non trova corrispondenza (cf. § 36. Per il caso opposto cf. § 90)

<sup>145</sup> Achae] lat. *Achaꝝ*

<sup>148</sup> Exochia] lat. *Ezechias* XXVIII] lat. *XXVIII (XXVIII b)*; cf. fr. *XXVIII* c. 5c

<sup>152</sup> vestì le vergini] lat. *Vestales virgines instituit (vestas virginales instituit b)*

<sup>154</sup> Allora la Sibilla ... sapienzia] lat. *Tunc quoque Sibilla Samia claruit*

<sup>155</sup> xi] lat. *XI (XI b)*

<sup>156</sup> e di questi grandi onori] lat. *et fascibus*; cf. *et qui mostra honor et grandescere* cc. 5c-d



<sup>157</sup> Iosua resse XXXII anni, <sup>158</sup> e al suo tempo fu-l primo filosofo, k'ebbe nome Rus, <sup>159</sup> e in Iudea eran questi profeti: Ieremia, Olda e Sofonia.

<sup>160</sup> Ioachim resse anni XI, <sup>161</sup> e in capo del terzo anno la fece sua tributaria Iudea Nabucodonosor re. <sup>162</sup> Allora apparirono in Babillonia questi profeti: Daniel, Anania, Azaria e Misael.

<sup>163</sup> Sedechia resse anni XI, <sup>164</sup> e quando il re di Babillonia tornò a Gerusalem si-l ne menò preso e trasselo fuori del tempio arso; et questo fu III<sup>c</sup>LIII dipò la sua edificazione. <sup>166</sup> In quel medesimo tempo un ch'ebbe nome Solon diede le leggi ali Atteniensi.

<sup>167</sup> Nel tempo dela desolazione deli Ebrei durò anni LXX, neli quali tempi il fuoco del'altar fu loro tolto e nascoso entro 'n uno pozo; dipò li LXX anni si ritrovò vivo in quel pozo. <sup>168</sup> E in quel medesimo tempo si scrive ke fu la storia di Iudit, <sup>169</sup> e Pittagora fu allora il primo trovatore d'a[r]s metrica.

<sup>170</sup> Dario resse anni XXIII; <sup>171</sup> il secondo anno ke questi cominciò di reggere il popolo cessò la desolazione deli Giuderì. <sup>171 bis</sup> Ciro re resse anni XXX. <sup>172</sup> In quel tempo li Romani cacciaro li re e incominciaro ad avere consoli.

<sup>173</sup> Xerxes resse anni XX. <sup>174</sup> Soffodes e Heuripides fuoro scriptori, <sup>175</sup> Zerusin fu dipintore.

<sup>157</sup> Iosua] lat. *Iosias*

<sup>158</sup> e al suo ... Rus] lat. *Tales Milesius primus phisicus clarus habetur*, lat. CI-2 *Tales Milesius philosophus phisicus claruit (clarus habetur B)*. Si può attribuire la presenza del termine *filosofo* a una scorretta lettura, per cause paleografiche, di *phisicus* nel testo di CI-1; oppure è ipotizzabile un contatto con CI-2, da cui viene mutuato il termine *philosophus* a sostituzione del primo. L'antroponimo *Rus* è probabile corruzione del latino *clarus*. Cf. fr. *Et lors Thalès Milesius fu preme[re]ment tenuit pycicien et phylosophe* c. 6d; abr. *Nel cui tempo fo tale Millesio phisico et un grande philospho et homo multo notabile* 159

<sup>164</sup> trasselo fuori del tempio arso] ms. *trasselo fuori del tempio arse*, lat. *Hunc [...] cum populo captivum ducit templo incenso*; cf. fr. *en amena lo pueple em prison et destruisit lo temple et arst* 6d

<sup>167</sup> Nel tempo dela] ms. *Nel tempo dela de dela*

<sup>169</sup> d'ars metrica] lat. *arithmeticae artis*; cf. abr. *l'arte arismetica* 164

<sup>170</sup> Dario] ms. *Daria*; lat. *Darius* XXIII] lat. XXXIII

<sup>171 bis</sup> Ciro re resse anni XXX] lat. add. *Cyrus rex R*; cf. abr. *Cirus primo re de Persia et assai potentissimo regnao anni XXXIII et per anni XXX con multe crudeli bactaglie venceo tucti li soi inimici [...] lo quale Susi era chiamato* 165-7

<sup>174</sup> Soffodes e Heuripides] lat. *Escilius, Pindarus, Sophocles et Euripides* Soffodes] ms. *soffodes*; lat. *Sophocles (soffodes b)* Heuripides] ms. *herinpides*; lat. *Euripides*

<sup>176</sup> Arcaproerses resse anni | 79v | XL. <sup>177</sup> Rengnante costui, Esdra sacerdote rinovò la legge.

<sup>181</sup> Dario, il qual fu detto Noto, resse anni VIII; <sup>182</sup> in quello tempo nascé Plato.

<sup>183</sup> Artarexersis resse anni XL.

<sup>186</sup> Artaxerses, il qual fu detto Ocho, anni XXV. <sup>188</sup> In quel medesimo tempo Aristotole fu fatto filosofo; <sup>189</sup> Plato morio.

<sup>190</sup> Xerses resse anni IIII.

<sup>192</sup> Dario anni VI. <sup>193</sup> In quel tempo fu a Beroe Allesandro e vinsse tutte le terre ke sono presso a Iherusalem e prese Gerusalem, e intrò nel tempio e fece sacrificio a dDio.

<sup>194</sup> Infino a questo tempo durò il regno deli Persii, or si cominciano li re de' Greci.

<sup>195</sup> Allesandro di Macedonia rengnò anni V, e contansi pur questi V anni pur dal tempo inanzi ke cominciaro a regnare li Greci; neli quali V anni Allesandro ebbe sotto sé tutto il mondo.

<sup>196</sup> Tolomeo regnò anni LXX. <sup>197</sup> Questi piglò Ebrei e molti Hebrei ne mandò a stare nel'Egitto. <sup>199</sup> In quel tempo s'incominciò il libro de' Machabei, il pprimo.

<sup>200</sup> Tolomeo rengnò anni XXXVIII. <sup>201</sup> Queste asolvé li Giudei k'erano nel'Egitto, e tolseno LX buoni interpreti e la divina scrittura fece traslatate d'ebreo in grecesco. <sup>203</sup> E in quel tempo s'incominciaro a far li danari del'ariento a Roma.

<sup>176</sup>. Arcaproerses] lat. *Artaxerses, qui et Longimanus*

<sup>181</sup>. VIII] lat. *XVIII*

<sup>183</sup>. Artarexersis] lat. *Artaxerses (Artarxerses b)*

<sup>186</sup>. XXV] lat. *XXVI*

<sup>192</sup>. Dario] lat. *Darius regnavit (Darius α<sub>2</sub>)*

<sup>193</sup>. In quel ... a dDio] lat. *Alexander Illirios et Traces superans dehinc Hierusolimam capit atque templum ingressus deo hostias immolavit*

<sup>195</sup>. Allesandro ... il mondo] lat. *Alexander Macedo regnavit annos V. Huius enim quinque anni postremi in ordine numerantur, quibus monarchiam orbis obtinuit; cf. fr. Alexandre de Macedone — ce est lo grant Alixandre — regna cinc ans et tint la monarchie — c'est une seignorie de tot le monde. Et ce sans se content que li sept ans devant ne se computent allo royaume de Perse, si que tant solement em Perse quant par tout le monde et en Grece regna XII ans. Et adont se comensa lo roi a estre en Alixandre cc. 7b-c*

<sup>196</sup>. Tolomeo] lat. *Ptolomeus Lagi filius* LXX] lat. *XL (LX b)*

<sup>200</sup>. Tolomeo] lat. *Ptolomeus Philadelphus*

<sup>204</sup> Tolomeo re gnò anni XXVII. <sup>205</sup> Al suo tenpo Gesus figliolo di Sarat conpuose i libri de la sapienzia.

<sup>206</sup> Un altro Tolomeo re gnò anni XVII.

<sup>209</sup> Un altro Tolomeo re gnò anni XXVIII.

<sup>212</sup> Un altro Tolomeo anni XXXII.

<sup>215</sup> Un altro Tolomeo anni XXIII.

<sup>217</sup> Un altro Tolomeo anni XIII.

<sup>220</sup> Un altro Tolomeo anni X.

<sup>226</sup> Un altro Tolomeo anni XXX.

<sup>227</sup> In quello tenpo Ponpeio |80r| prese Ierusalem e ordinò ke dovessi dar tributo ali Romani. <sup>228</sup> In quel tenpo nasceo Cato filosofo <sup>229</sup> e Vergilio e Oratio.

<sup>232</sup> Cleopatra re gnò due anni, inperciò ke-l terzo anno Iulio Ciesare fu fatto inperadore.

<sup>233</sup> Gaio Giulio Cesare re gnò anni V. <sup>234</sup> Questi fue il primo inperadore ke fosse, per lo quale tutti l'inperadori son chiamati 'Cesare'; <sup>234 bis</sup> e tanto n'a dire Cesare quanto 'huomo tagliato di corpo ala madre', sí come fu egli. Infino a qui avemo contati li re ke fuor, e da quinci ina[n]zi fuor l'inperadori.

<sup>235</sup> Ottaviano Agosto re gnò anni LVI. <sup>237</sup> Al suo tenpo nasceo il nostro sengnore Gesú Cristo dela Vergine.

<sup>238</sup> Tiberio Agosto anni XXIII. <sup>239</sup> Neli XVIII anni fu crocifisso il nostro signor Iddio. E à dal cominciamento del mondo infino a quello tenpo V<sup>M</sup>CCXVIII anni.

<sup>204</sup>. Tolomeo] lat. *Ptolomeus Evergetes* XXVII] lat. XXVI; cf. fr. XXVII c. 7d

<sup>205</sup>. Sarat] lat. *Sirach*

<sup>206</sup>. Tolomeo] lat. *Ptolomeus Philopator*

<sup>209</sup>. Tolomeo] lat. *Ptolomeus Epiphanes* XXVIII] lat. XXIII (XXVIII α<sub>2</sub>)

<sup>212</sup>. Tolomeo] lat. *Ptolomeus Philometor* XXXII] lat. XXXV

<sup>215</sup>. Tolomeo] lat. *Ptolomeus Evergetes* XXIII] lat. XXVIII (XXIII b)

<sup>217</sup>. Tolomeo] lat. *Ptolomeus Soter* XIII] lat. XVII

<sup>220</sup>. Tolomeo] lat. *Ptolomeus Alexander*

<sup>226</sup>. Tolomeo] lat. *Ptolomeus Dionisius*

<sup>228</sup>. nasceo] lat. *agnoscitur* (*nascitur* R)

<sup>234 bis</sup>. e tanto ... egli] lat. CI-2 add. *Caesar autem dictus quod caeso mortuae matris utero prolatus eductusque fuerit nel quod cum caesaria (sic) natus sit P*; cf. fr. *Et se clamoit Cesar quar illo fu cisé, c'est a dire qu'il fu taillié el ventre della mere, la quelle morut en part de lui* c. 6b e tanto n'a dire] si intenda 'e tanto ne è a dire'

<sup>240</sup> Gaio Gallicula renegnò anni IIII. <sup>242</sup> Al tempo di costui Mateo evangelista incominciò a scrivere in Giudea il Vangelo inprima.

<sup>243</sup> [C]audio anni XVI. <sup>244</sup> In quel tempo andò san Piero a Roma a contastarsi con Simon Mago. <sup>245</sup> Marcho evangelista in Allessandra scrisse allora il primo Vangelo.

<sup>246</sup> Nero resse anni XIII. <sup>247</sup> Si disputò san Piero e san Paulo con Simon Mago; Simon Mago si vantò ke di mezo die sarebbe portato in cielo al suo padre dali suoi angeli e incantò li domoni e portarlo in aria, e san Piero e san Paulo si puoseno in orazione e li dimoni lo lasciaro chadere e disfecessi tutto. Per la morte di costui san Piero fu posto in croce e a san Paulo fu tagliata la testa.

<sup>250</sup> Vespasiano renegnò anni X. <sup>251</sup> Il secondo anno dela sua signio |80v| ria Tito, suo figliolo, pilglò Iherusalem e disfecela, ladove moriro, tra cho le spade e di fame, ben XI<sup>c</sup> di miglaia d'uomini, senza questi ke furono venduti: C<sup>m</sup>.

<sup>252</sup> Tito renegnò anni due, <sup>254</sup> e fu molto valente, sí che quando s'invisse Iherusalem combattea con XII arcadori a cavallo <e> vincea; <sup>253</sup> e seppe molto ben lettera in greco e i latino. <sup>255</sup> Poi fu sí cortese ke nel suo reggimento niuno homo non punia per follia ch'avesse fatta e ali suoi compagni e amici. Così fu dimestico, poi ke fue inperadore, come dina[n]zi. <sup>256</sup> Poi disse, quando vene a morte, k'avea perduto quel dí ke non avea fatta cortesia altrui.

<sup>257</sup> Domiziano regnò anni XVI. <sup>258</sup> Questi dopo Nerone perseguì li Cristiani. <sup>259</sup> Questi mandò san Giovanni in una isola a' confini, kiamato Pamos; <sup>260</sup> molti deli sanatori di Roma isbandí <sup>261</sup> e comandò ke tutti li Giuderi ke fossono dela schiatta di Davit fosser morti, perché non ne rimanesse neuno ke fosse di schiatta di re.

<sup>262</sup> Nerva regnò I anno. <sup>263</sup> In quel tempo san Giovanni fece il Vangelo.

<sup>240</sup>. Gallicula] lat. *Caligula* (*Gallicula* b); cf. fr. *Glillicule* c. 6b; abr. *Gallicula* 192

<sup>242</sup>. evangelista] ms. *evanglelista*

<sup>243</sup>. Claudio] ms. *Daudio* XVI] lat. XIII

<sup>245</sup>. Marcho ... Vangelo] lat. CI-2 *Marcus quoque euangelista Alexandriae Christum praedicans euangelium scripsit*

<sup>254</sup>. e fu molto ... vincea] lat. *Tanto autem bellicosissimus ut in expugnatione Hierusolimorum sub patre militans duodecim propugnatores duodecim sagittarum confoderet ictibus*

<sup>255</sup>. Poi fu ... dinanzi] lat. *Porro in imperio tantae bonitatis fuit, ut nullum omnino puniret, sed conuictos aduersum se coniuratione dimitteret, atque in ea familiaritate, qua antea habuerat, retineret*

<sup>260</sup>. isbandí] ms. *istandí*; lat. *in exilio mittit*

- <sup>264</sup> Train reagnò anni XVIII.
- <sup>268</sup> Adrian reagnò anni XII.
- <sup>272</sup> Antonio Pietoso reagnò anni XXII. <sup>273</sup> Questi fu così chiamato in-  
però ke ciaschuna persona del distretto di Roma k'era gravato di debiti  
elgli il pagava. <sup>275</sup> Al suo tempo fue Galieno medicho.
- <sup>276</sup> Antoni[o] Minore reagnò anni XVIII.
- <sup>278</sup> Condinedio reagnò anni XIII.
- <sup>281</sup> Alivo reagnò I anno.
- <sup>283</sup> Severo reagnò anni XVII.
- <sup>288</sup> Antonino *Caracalla*, figliolo di Severo, reagnò I anno.
- <sup>290</sup> Magrino reagnò I anno. <sup>290 bis</sup> Qu | 81r | esti, per cagione dela sua pic-  
ciola età, non si ne dice neuna cosa.
- <sup>291</sup> Aurelio f<igliolo> d'Antonino reagnò III anni.
- <sup>294</sup> Alexandro reagnò anni XIII.
- <sup>297</sup> Maximiano reagnò anni III. <sup>298</sup> Questi fu il primo cavaliere ke fu  
inperadore e fu pagano, <sup>299</sup> e fece molta persecuzione ali Cristiani.
- <sup>300</sup> Gordian reagnò XVII anni. <sup>300 bis</sup> Questi combatté coli Persi e vinseli.
- <sup>302</sup> Fillipo reagnò anni VII. <sup>303</sup> Questi, sí come si legge, fu-l primo inpe-  
radore ke credesse in Cristo. <sup>304</sup> Il primo anno ke questi incominciò di  
segnoreggiare conpieo M anni ke Roma fu hedificata.
- <sup>305</sup> Decio reagnò anni I. <sup>306</sup> Al costui tempo fu sancto Antonio monaco  
nel'Egitto.
- <sup>307</sup> Gallo e Volusia regnaro anni II.
- <sup>309</sup> Valeriano con Galieno reagnar anni XV.
- <sup>313</sup> Claudio reagnò anni II.
- <sup>316</sup> Aurelian reagnò anni V. <sup>317</sup> Questi cominciò di persequitare li Cri-  
stiani molto forte, mentre venneli una saetta folgore da cielo e cadde  
morto inmantenente.

268. XII] lat. XXI

278. Condinedio] lat. *Commodus*; cf. fr. *Comodius* c. 8b

281. Alivo] lat. *Helius* (*Eluius* R) *Pertinax*; cf. fr. *Eludius Pertinax* c. 8b

283. Severo] lat. *Severus Pertinax* XVII] lat. XVIII (XVII b); cf. abr. XVII 198

288. Caracalla] ms. *caracalla*; lat. *Caracalla* I] lat. VII

290 bis. lat. add. *Huius breuitatis uite nihil gestorum habet* R

291. Aurelio] ms. *Aicrelio*; lat. *Aurelius*

300. XVII] lat. VII

300 bis. lat. add. *Hic de persis triumphauit* R

309. Valeriano] ms. *Valeriano*; lat. *Valerianus*

317. forte] ms. *fuorte* con *u* soppiantata

<sup>318</sup> Tacito regnò anni II. <sup>319</sup> Durò sí poco la sua vita ke non si legge ke sí facesse quasi neuna cosa.

<sup>320</sup> Probo regnò anni VI. <sup>321</sup> La resia deli Manichei naque al suo tempo, cioè li Paterini.

<sup>322</sup> Caro, colli figlioli: l'un Carino e l'altro Numeriano, regnò anni II.

<sup>324</sup> Diocleziano e Maximiano regnarò anni XX. <sup>325</sup> Diocleziano arse li libri dov'era la scrittura divina e fece molta persecuzione a' Cristiani. <sup>326</sup> Questi fu il primo ke fece mettere le gemme pretiose a' calzari e a' panni: li altri precipi k'erano istati dinanzi da llui non n'aveno usato se non porpore.

<sup>327</sup> Valerio regnò anni II. <sup>328</sup> Di costui non si scrive che facesse niuna cosa, per lo poco tempo.

<sup>330</sup> Gostantino fu il primo inperadore |81v| ke ssi fece cristiano e diede lecenzia a' Cristiani ke avessono possessioni e case, e k'elli raunassono e ke ad onore di Cristo potessero fare chiese. <sup>331</sup> E in quel tempo s'incominciò una resia ke ssi chiamavano li Arriani, e a Nicea fece Gostantino il concilio e condanò uno k'ebbe nome Arrio, que' che fu cominciatore di quell'eresia. <sup>332</sup> Anche naque in quel tempo un'altra resia ke ssi chiamava li Donatisti. <sup>333</sup> Anchora in quel tempo la croce di Cristo si ritrovò, ke lla ritrovò sancta Elena, madre di Costantino. <sup>334</sup> Ma Gostantino ala fine dela sua vita si convertio ala fede degli Arriani e fecesi ribattezare ad un vescovo di Nichemedìa. Or che dolor è quello: avere buono incominciamento e mala fine.

<sup>335</sup> Constantino e Costante regnar anni XXII. <sup>336</sup> E Costante diventò arriano e perseguitò li Cristiani per tutto-l mondo. <sup>337</sup> E al costui caldo

<sup>318</sup>. II] lat. I (II b); cf. fr. II 8d

<sup>321</sup>. La resia ... Paterini] lat. CI-2 *Cuius tempore Manicheorum heresis oritur*; cf. fr. *Et adont l'error de li Manichee comensa a venir el monde* c. 8d; abr. *Nel cui tempo comensao la heresia delli Machabei* 200

<sup>322</sup>. l'un Carino] ms. *l'un l'un Carino*

<sup>327</sup>. Valerio] lat. *Galerius*; cf. abr. *Valerio* 202

<sup>331</sup>. condanò] successivamente riscritto su *comandò* que'] ms. *quel* con /soppuntata

<sup>334</sup>. Nichemedìa] ms. *Nichemedìa*; lat. *Nicomediense* (*nichomedense* b)

<sup>335</sup>. XXII] lat. XXIII (XXII b); cf. fr. XXII c. 9b

<sup>337</sup>. E al costui ... e tosto morì] lat. *Cuius etiam favore Arrius fretus, dum in Constantino-polim ad ecclesiam pergeret aduersus nostros de fide dimicaturus, diuertens per forum Consantini ad necessariam causam, uiscera eius repente simul cum uita effusa sunt*. Il volgarizzatore ha evidentemente letto *feruore* in luogo di *favore*, per banale svista di origine paleografica (forse già presente nel testo latino: cf. Martín 2003: 159); viene inoltre frainteso il participio passato *fretus*, che nella traduzione va a sostituire l'antropónimo *Arrius*; cf. fr. *Pour la favor*

uno k'avea nome Freto andava entro la chiesa di Costantinopoli a disputar contra li Cristiani e a ofender la resia. Un dí quando v'andava volsesi in uno luogo a far sua bisongna, repentemente le 'nteriora gli uscìro fuori del corpo e tosto morí. <sup>340</sup> In quel tenpo fu Donato in Roma maestro di gramaticha e fe-l "Donato", <sup>341</sup> e sí morio sancto Antonio monaco, <sup>342</sup> e l'ossa di sancto Luca evangelista e quelle di sancto Andrea apostolo ne fur portate in Costantinopoli.

<sup>343</sup> Iuliano regnò anni due. <sup>344</sup> Questi era cherico e diventò ladico, e fu fatto inperador, e diventò pagano e convertissi ad adorare l'idoli e incominciò ad uccidere li Cristiani. <sup>345</sup> E inn odio di Cristo sí fece ragunar tutti li G|82r| iudei ad issar lo tenpio di Iherusalem. E subitamente la notte fu fatto un termuoto e venne un fuoco da cielo e arsene gran partita di coloro; per la qual cosa tutti quelli ke schanparo, per paura confessavano Cristo e – acciò ke credesser bene ke fosse studievolmente e nonn adivenisse casual mente – la notte vengnente sí apparìo il segno dela sancta croce a tutte le vestimenta loro.

<sup>346</sup> Giovo regnò un anno, <sup>347</sup> e vegendo egli ke no potea signoreggiare né contastar li pagani volse rinunziare; e gridò tutto il popolo a boce e disse: «Tutti noi ke fumo pagani con Giuliano volghiamo esser techo cristiani».

<sup>348</sup> Valentiniano e Valente su' fratello rengnar anni XIII.

<sup>352</sup> Graziano e-l su' fratello Valentiniano regnar anni VII. <sup>353</sup> Al chostui tenpo fu sancto Anbruogio <sup>355</sup> e san Martino.

<sup>356</sup> Valentiniano con Teodosio regnar anni <VIII>. <sup>357</sup> Al costor tenpo si fece un raghunamento di sancti padri ladove si dannar tutte l'ere-

*d'un arrien qui se clamoit Fretogendo, cestui Constans s'en ala en Costentinnoble pour destruire l'Egleze et combatre contre li Crestien, mes Diex, qui est tout puissant, en mostra et fist belle vengeance, quar ensi come il alloit a chambre por son ventre purgier, li entraille del ventre lui chairent del cors et ensi fu mors vilement c. 9b*

<sup>340</sup>. In quel ... fe-l "Donato"] lat. *Donatus artis grammaticae scriptor ac praeceptor Hieronymi Romae inlustris habetur*; cf. abr. *In questa età fo Donato, lo quale fo della gramatica nostra primo inventore et maistro de santo Geronimo egregio doctore 204*

<sup>345</sup>. ad issar (lo tenpio di Iherusalem)] ms. *adisfar*; lat. *templum in Hierusolimis Iudaeis reparare permisisset* confessavano] ms. *confessavaro*; lat. *confitebantur*

<sup>346</sup>. Giovo] lat. *Iouianus*

<sup>352</sup>. VII] lat. *VI*

<sup>357</sup>. III<sup>CL</sup>] lat. *CL (CCCL α<sub>2</sub>)*

sie, e fuor per novero III<sup>C</sup>L tra cherici e ladici. <sup>358</sup> In quel tempo fu Geronimo prete gran dottor nela Chiesa, <sup>360</sup> e in quel tempo fue recato il capo di san Giovanni Batista in Costantinopoli e fu sotterato VII miglia presso ala cità. <sup>361</sup> In quel tempo fue comandato per tutte le terre del populo gentile ke dovesser esser disfatti tutti li tenpi dell'idoli.

<sup>362</sup> Teodosio con Arcadio e con Onorio rengnor anni III.

<sup>365</sup> Arcadio, con Onorio su' frate, regnò anni XIII. <sup>369</sup> In quel tempo fu sancto Agustino.

<sup>371</sup> Honorio con Teodosio Minore rengnor anni XV. |82v| <sup>372</sup> In quel tempo gli Goti pilgliar Roma, <sup>373</sup> e un'altra gente k'anno nome li Vandali p[i]lgjar Ispangna. <sup>374</sup> In quel tempo si fece il concilio a Cartagine, che v'ebbe CCXIII veschovi; ke ssi fece quel concilio contra uno k'ebbe nome Pelagio ke predicava resia e fu danato in quello concilio.

<sup>376</sup> Teodosio Minor fu figliolo d'Arcadio; solo regnò anni XVIII. <sup>377</sup> In quel tempo li Vandali passar d'Ispangna in Africa e ivi predichar resia e la buona fede sí presero e spensero. <sup>379</sup> In quel tempo il diavolo sí aparìo a' Giuderi in vece di Moisé e disse ke farebbe pasar il mar, ke lli recherebbe in terra di promessione, là ov'erano isuti li loro antichi, et quelli credettero e a[n]daron dipò llui e quelli li menò in mare, e la maggior partita di questa gente n'afogaro e quelli ke rimasono credettero in Cristo e convertirsi ala sua fede.

<sup>380</sup> Marziano regnò anni V.

<sup>383</sup> Leon Magior, con Leon Minor, regnò anni XVI.

<sup>386</sup> Zenone regnò anni XVII. <sup>387</sup> Questo Zenone adomandava d'ucidere un ch'avea nome Leone, ke dela schiatta delo 'nperador era ch'era dina[n]zi isuto, e fecelo kiedere ala madre, e la madre il diede un altro ke[l] somigliava e llui fece cherico celatamente, e vivette infino al tempo di Iustino. In quel medesimo tempo si ritrovò il corpo di sancto Barnaba apostolo e lo Vangelo di sancto Matteo, di sua mano iscritto.

<sup>360</sup>. Giovanni] si usa talvolta la grafia <g> per /dʒ/ anche davanti a vocale non palatale (cf. Barbato 2010: 299-300)

<sup>376</sup>. XVIII] lat. XXVII XXVII (XVIII b)

<sup>380</sup>. v] lat. VI (V b)

<sup>387</sup>. Zenone] ms. *se none*; lat. *Zenon* adomandava ... dinanzi isuto] lat. *Leonem* (*leone* b) *Augustum* (*agusti* b) *filium suum* (*suum* om. b) *interficere quaerens*; cf. fr. *cercha d'occirre Lyon Augue por ce qui non s'oferse a li diu* c. 10b Iustino] lat. *Iustiniani* (*iustini* R); cf. fr. *Justin* c. 10b



<sup>389</sup> Anastagio regnò anni XVII. <sup>390</sup> Nel suo tempo un ch'ebbe nome Transimondo, re deli Vandali, sí rinchiuse le chiese e CXX vescovi | 83r | mandò a' confini in Sardigna. <sup>392</sup> Un ch'ebbe nome Olinpio, ke sentía dela resia deli Arriani, stando nel bagno bestemando la Trinità, sí li venne una saetta folgore da cielo e ucciselo. <sup>393</sup> Un altro vescovo ke sentia dela resia delgli Arriani, e avea nome Barbas, battenza[n]do una femina contra la regola dela fede, e dicendo: «Cosí battizanti Barbas nel nome del Patre, per lo Padre Figliuolo nel Spirito Sancto»; inma[n]tenente l'aqua k'era recata a batezar in aqua si secchè, sí che mai non si ne rivide gocciola. Allora quella ke si faceva battezzare, vegendo questo miraculo, andò a un sancto huomo e fecesi battezzare secondo la regola dela fede.

<sup>394</sup> Iustin magior regnò anni VIII.

<sup>395</sup> Dipo Transimondo, Hilderico, il qual fu 'ngenerato da Valentiniano inperador d'una garzonetta, sí piglò lo reame de' Vandali. <sup>396</sup> Allora questo Iustino lo costrinse a giurare k'elli in quel reame non ri[e]drebbe neuno Cristiano e non darebbero loro aiuto né consiglio, e non lasciò per quel saramento [che] inmanente fece ribandire tutti li vescovi k'era mandati a' confini in Sardigna e comandò loro ke dovessero riformar le chiese.

<sup>397</sup> Iustiniano regnò anni XXXVIII. <sup>398</sup> Al su' tempo un ch'ebbe nome Bellisario patricio maraviglosamente ebe gran vittoria sopra li Persi, <sup>399</sup> e poi fue mandato inn Africa, che-l vi mandò Iustiniano inperador; questi diru[i]nò e distrusse tutta la gente de' Vandali. <sup>400</sup> In quel tempo il corpo di messer sancto Antonio monacho, per la revelatione de lo Spirito Sancto, fu trovato e ffu portato in Allesandra e fu | 83v | sotterato nela chiesa di messer sancto Giovanni Batista.

<sup>389</sup>. XVII] lat. XXVII (XVII b)

<sup>390</sup>. Transimondo] lat. *Trasamundus*; cf. fr. *Ransamunde* c. 10b

<sup>393</sup>. battenzando una femina] lat. *quendam baptizans*; cf. fr. *baptiza une creature* c. 10c  
quella ke si faceva battezzare] lat. *qui baptizandus erat* andò a un sancto huomo] lat. *ad catholicam ecclesiam abiit*

<sup>395</sup>. Transimondo] lat. *Trasamundum*; cf. fr. *Transmonde* c. 10c Hilderico] lat. *Chil-dericus* garzonetta] ms. *garzonetta* con la prima *r* soppiantata

<sup>396</sup>. Allora questo Iustino lo costrinse a giurare] lat. *Qui sacramento a Trasamundo obstrictus*. Sostituzione di *Iustino* a *Trasamundo* per errore di ripetizione del precedente *Iustin* k'elli in ... in Sardigna] lat. *Qui sacramento a Trasamundo obstrictus, ne catholicis (catholicus b) in regno suo consuleret, antequam regnum susciperet episcopos ab exilio reuerti iussit*

<sup>397</sup>. XXXVIII] lat. XXXVIII (XXXVIII b); cf. abr. XXXVIII 209

<sup>399</sup>. diruinò] ms. *dilunò*; lat. *deleuit*

<sup>401</sup> Iustino regnò anni XI, e fue Iustin Minore. <sup>401 bis</sup> Al su' tenpo li Ermini si convertirono ala fede. <sup>402</sup> Un ch'ebbe nome Narsidi patricio, poi ke sotto lo 'nperador Iustinian vinse Totila, re deli Ghoti, in Italia, temea dela moglie di Iustin; andò ali Lunghabardi e invitoll ke venissono ad abitare in Italia. <sup>403</sup> Sicché quando que' vi fuoro venuti, uno ch'avea nome Levig[i]ldrux, re deli Gotti, sí cavalcò in Ispagna e piglò alquante regioni k'erano rubellate da llui e recolle a sua singnoria.

<sup>404</sup> Tiberio regnò anni VII. <sup>405</sup> Al su' tenpo li Gotti, per cagion di Minigildo f<igliolo> di Levigildi re, si dovissero in molte parti e combattero insieme e distrussersi e uccidersi infra lloro.

<sup>406</sup> Marzo regnò anni XXI. <sup>407</sup> Una gente k'anno nome li Svevi fuoro vinti da un re k'avea nome Levigildo, re deli Gotti, e fuoro sottoposti ali Gotti. <sup>408</sup> Dipo poco tenpo poi li Gotti mutar segnor, ed ebbe nome Recaredo prenze, ala chui signoria li Gotti diventar cristiani e tornaro ala fe' cattolica. <sup>408 bis</sup> In quel medesimo tenpo fu san Gregorio gran dottor nela chiesa di Dio. <sup>409</sup> Anche in quel medesimo tenpo una gente k'è detta Avares – è nome greco, ed è tanto a dire quanto 'avari' – combatteano colli Romani, e dice che fur piú uvaccio chacciati coll'oro che colli ferri.

<sup>410</sup> Focha regnò anni VII. <sup>410 bis</sup> Al costui tenpo li Romani vinsero li Persi. <sup>411</sup> Questi fu fatto inperador, che-l fecer far li cavalier di Roma. Questi sí fece uccidere Maurizio Agosto, un grandissimo huomo di Roma, e molti altri gentilissimi hom | 84r | ini di Roma fe' uccidere. <sup>412</sup> In quel tenpo combattero li Viniziani con un'altra gente in Oriente e fecer

<sup>401 bis</sup>. Al su' tenpo ... fede] lat. add. *Armenii eo tempore fidem Christi susceperunt* R; cf. abr. *Nel cui tenpo li Hermi pigliaro primo la fede de Cristo* 209

<sup>402</sup> Narsidi] lat. *Narsis*

<sup>403</sup>. Levigildrux] lat. *Leuigildus*

<sup>405</sup>. Minigildo] lat. *Ermenegildum*

<sup>406</sup>. Marzo] lat. *Mauricius*

<sup>407</sup>. Una gente ... Gotti] lat. CI-2 *Sueui a Leuigildo rege Gotthorum obtenti Gothis subiciuntur*

<sup>408 bis</sup>. In quel medesimo ... di Dio] lat. add. *Eo tempore sanctus Gregorius insignis habetur* b; cf. fr. *En cellui temps fu saint Gregoire. Estoit clarissime et essaucie entre cristiens* c. 10d

<sup>409</sup>. Romani] ms. *romari*

<sup>410</sup>. VII] lat. *VIII*

<sup>410 bis</sup>. Al costui ... li Persi] lat. add. *huius tempore romani ceduntur a p̄persis* R; cf. abr. *Nel cui tenpo quilli de Persia debellaro li Romani* 210

<sup>412</sup>. con un'altra gente] lat. *Prasini*

grandissima battaglia, e furne molti morti dal'una parte e dall'altra. <sup>413</sup> E que' di Persia fecer grandissima oste contra lo 'nperador di Roma; ala fine perdero e fuoro sconfitti dali Romani, e perder molte provincie e altresí perdero Iherusalem alotta.

<sup>414</sup> Poi rengnòe Erodio, dipo li v anni ke ssi vinco Iherusalem ali Persi. <sup>415</sup> Al su' tenpo un ch'ebbe nome Sisibuto, glorioso prenze delli Gothi, in Ispangna molte città vinse ke ss'erano rubellate dale milizie di Roma, <sup>416</sup> e tutti li Giuderi ch'eran nel su' rengno si fecero cristiani per lo suo amore.

<sup>1</sup> Il primo deli nostri che volse scrivere queste cose, per una picciola spozizione e breve di tenporali, e per generationi e per reami, sí fu Iulio Africano, al tenpo delo 'nperador Marco Aurelio Antonino: con una simplice e aperta materia sí 'l ci mostrò. Poi fu il vescovo di Cesaria e fu san Gerolimo, que' ke fece la "Cronicha": quella k'è maggior e è bene ordinata per regni e per tenpi [i]nsi[e]me. Dipò costor fur molti altri, in tra li quali fu spezialmente il vescovo di Turona ke recò tutte queste storie ch'aveniano – con coloro ch'i' ò contati qui di sopra – in iscritura, ed agiunse tutti li fatti dele seguenti etadi infino al tenpo di Iustin Minore, e conpieo.

<sup>2</sup> Questa somma di questi tenporali noi la scrivemo con quanta brevità no' potemo, e-l piú dalo cominciamento del mondo infino al tenpo delo 'nperadore Eradio Aghosto, agiugnendo la discendente linea de' |84v| tenporali; del qual dimostramento si può conoscer la somma del tenpo passato di qua indietro.

<sup>413</sup>. E que' di Persia ... alotta] lat. *Proelia quoque Persarum granissima aduersus rem publicam excitantur. A quibus Romani fortiter debellati plurimas prouincias et ipsam Hierusolimam miserunt*

<sup>414</sup>. Poi rengnòe ... Persi ] lat. *Eraclius dehinc quintum agit annum imperii* Erodio] lat. *Eraclius* (*Heradius* R); cf. abr *Eradio* 210

<sup>415</sup>. Sisibuto] lat. *Sisebutus* (*Sisibutus* b)

<sup>1</sup>. il vescovo di Cesaria] lat. *Eusebius Caesariensis* il vescovo di Turona] *Victor Tonnonensis* (*turonenseis* R) *ecclesiae episcopus*; cf. fr. *Victor evesque de l'eglize de Tors* c. 11rb

<sup>2</sup>. Eradio] lat. *Eracli* (*heradis* R)

<sup>417</sup> Ordunque à da lo cominciamento del mondo infino ala singnoria di 'Radio, cioè il quinto anno dela sua segnoria, anni DCCCXIII.<sup>418</sup> Lo rimanente è 'ncerto a l'umana natura – cioè quanto il mondo sí de' bastare – perké messer Gesù Cristo ci tolse ongni materia da disputar di ciò quando fu dimandato da li apostoli quanto-l mondo dovea durare et que' rispuose e disse: «Non si apartiene a voi di sapere li tenpi o li [m]omenti, li quali solo il Padre puose in sua podestà». Et in un altro luogo dice Cristo: «Di quel die – cioè dela fine del mondo – non è neuno, né li angeli del cielo né altre, che-l sapia, se non solo il Padre». Ordunque ciaschedun pensi del su' passaggio kelli à a fare, sí come dice la Sancta Scrittura: «In tutte le tue opere ti ricordi dele novissime cose ke tti deono adivenire – cioè ke ttu dèi morire – e giamai non pecherai. Inperò ke a ciaschuno huomo ke passa di questo seculo allora è a llui consumato questo seculo».

*Qui scrissit hunc librum in celum tornat domini.  
Explicet vulgar imperatoris.*

Matteo Luti  
(Università degli Studi di Siena)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### LETTERATURA PRIMARIA

D'Achille 1982 = *La «cronaca volgare» isidoriana. Testo tre-quattrocentesco di area abruzzese*, ed. a c. di Paolo D'Achille, L'Aquila, Deputazione di Storia Patria, 1982.

*Delle quattro virtù morali* (Lampredi) = Lucio Anneo Seneca, *Delle quattro virtù morali e de' costumi volgarizzato da un trecentista*, a c. di Urbano Lampredi, Napoli, Stamperia della R. Accademia di Marina, 1820.

*Diretano bando* (Casapullo) = *Lo diretano bando. Conforto et rimedio delli veraci e leali amadori*, ed. a c. di Rosa Casapullo, Firenze, Accademia della Crusca, 1997.

<sup>417</sup>. 'Radio] lat. *Eraclii* (*beradii* R) DCCCXIII] lat. *̅DCCCXIII*

<sup>418</sup>. momenti] ms. *ementi*; lat. *momenta*

- Etymologiae* (Lindsay) = *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive originum libri 20*, ed. a c. di Wallace Martin Lindsay, Oxford, E Typographeo Clarendoniano, 1911, 2 voll.
- Fiori e vita di Filosafi* (D'Agostino) = *Fiori e vita di Filosafi e d'altri savi e d'imperadori*, ed. a c. di Alfonso D'Agostino, Firenze, La Nuova Italia, 1979.
- Guide français* (Giannini) = *Un guide français de Terre sainte, entre Orient latin et Toscane occidentale*, ed. a c. di Gabriele Giannini, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- Libro di Cato* (Vannucci) = *Libro di Cato o tre volgarizzamenti del libro di Catone de' costumi*, ed. a c. di Michele Vannucci, Milano, Stella, 1829.
- Martín 2003 = *Isidori Hispalensis Chronica*, ed. a c. di Jose Carlos Martín, Turnhout, Brepols, 2003.
- MGH = *Monumenta Germaniae Historiae*, t. XI *Chronica minora*, ed. a c. di Theodor Mommsen, Berlino, 1894: 424-81.
- Moreau 2001 = *Le manuscrit fr. 688 et son traducteur. Édition et commentaire de la «Chronique universelle» et de l'«Histoire romaine»*, éd. par Nathalie Moreau, Paris, École Nationale des Chartes, 2001.
- Novelle antiche* (Biagi) = *Le novelle antiche dei codici Panciatichiano-Palatino 138 e Laurenziano-Gaddiano 193, con una introduzione sulla storia esterna del Novellino*, a c. di Guido Biagi, Firenze, Sansoni, 1880.
- Novellino* (Conte) = *Il Novellino*, ed. a c. di Alberto Conte, presentazione di Cesare Segre, Roma, Salerno Editrice, 2001.
- Novellino* (Favati) = *Il Novellino*, ed. a c. di Guido Favati, Genova, Bozzi, 1970.
- PL = *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, ed. a c. di Jacques-Paul Migne, Parisiis, Garnier, 1844-1865, 221 voll.
- Secretum secretorum* (Milani) = *Un volgarizzamento italiano del «Secretum secretorum» (Versione I<sub>10</sub>, Estratto I<sub>10a</sub>)*, ed. a c. di Matteo Milani, Torino, Libreria Stampatori, 2018.
- Viaggio d'Oltremare* (Ciepielewska-Janoschka) = *Viaggio d'Oltremare e Libro di novelle e di bel parlar gentile. Edizione interpretativa*, ed. a c. di Anna Ciepielewska-Janoschka, Berlino · Boston, De Gruyter, 2011.
- Volgarizzamento di Cicerone* (Olivieri) = *Volgarizzamento inedito di alcuni scritti di Cicerone e di Seneca fatto per D. Gio. Dalle Celle ed alcune lettere dello stesso*, a c. di Giuseppe Olivieri, Genova, Tip. Ponthenier, 1825.
- Ymagine del mondo* (Chiovaro) = *L'Ymagine del mondo (Firenze, Bibl. naz. cod. Palat. 703)*, ed. a c. di Francesco Chiovaro, presentazione di Georges Duby, Napoli, Loffredo, 1977.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Aruch 1910 = Aldo Aruch, Recensione a Enrico Sicardi, *Le cento novelle antiche*, «Rassegna Bibliografica della letteratura italiana» 18 (1910): 35-51.

- Barbato 2010 = Marcello Barbato, *Un frammento della «Leggenda di Gianni di Procida» e il copista del «Novellino»*, «Medioevo romanzo» 34 (2010): 291-313.
- Barbato 2018 = Marcello Barbato, *Da uno scongiuro a una lauda. Il «Sogno di Maria»*, in Mario Pagano (a c. di), *«Que ben devez conesser la plus fina». Per Margherita Spampinato*, Avellino, Sinestesia, 2018: 73-89.
- Barbato 2019 = Marcello Barbato, *Incantamenta latina et romanica. Scongiuri e formule magiche dei secoli V-XV*, Roma, Salerno Editrice, 2019.
- BAI = *Biblioteca Agiografica Italiana. Repertorio di testi e manoscritti (secoli XIII-XV)*, a c. di Jacques Dalarun, Lino Leonardi, Maria Teresa Dinale, Beatrice Fedi, Giovanna Frosini, Firenze, SISMEL · Edizioni del Galluzzo, 2003, 2 voll.
- Bec 1983 = Christian Bec, *I mercanti scrittori*, in Alberto Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana, II. Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983: 269-97.
- Bertelli 1998 = Sandro Bertelli, *Il copista del «Novellino»*, «Studi di filologia italiana» 56 (1998): 31-45.
- Bertelli 2002 = Sandro Bertelli, *I manoscritti della letteratura italiana delle origini: Firenze*, Biblioteca nazionale centrale, Firenze, SISMEL · Edizioni del Galluzzo, 2002.
- Bertelli 2011 = Sandro Bertelli, *I manoscritti della letteratura italiana delle Origini. Firenze*, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, SISMEL · Edizioni del Galluzzo, 2011.
- Brambilla 2002 = Simona Brambilla, *Itinerari nella Firenze di fine Trecento: fra Giovanni Dalle Celle e Luigi Marsili*, Milano, CUSL, 2002.
- Bruni 1990 = Francesco Bruni, *La prosa volgare e la narrativa in Toscana dalle Origini ai primi decenni del Trecento*, in Giorgio Barberi Squarotti, Ugo Dotti (a c. di), *Storia della civiltà letteraria italiana, 1. Dalle Origini al Trecento*, Torino, UTET, t. 1, 1990: 337-89.
- Castellani 1952 = Arrigo Castellani, *Nuovi testi fiorentini del Duecento*, Firenze, Sansoni, 1952, 2 voll.
- Castellani 1980 = Arrigo Castellani, *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, Roma, Salerno Editrice, 1980, 3 voll.
- Castellani 1982 = Arrigo Castellani, *La prosa italiana delle origini. I. Testi toscani di carattere pratico*, Bologna, Pàtron, 1982, 2 voll.
- Castellani 1992 = Arrigo Castellani, *Capitoli d'un'introduzione alla grammatica storica italiana, V: Le varietà toscane nel Medioevo (Continuazione)*, «Studi linguistici italiani», 18 (1992): 72-118.
- Castellani 2000 = Arrigo Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, Bologna, il Mulino, 2000.
- Castellani 2009 = Arrigo Castellani, *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1976-2004)*, a c. di Valeria Della Valle, Giovanna Frosini, Paola Manni, Luca Serianni, Roma, Salerno Editrice, 2009, 2 voll.
- Cigni 2007 = Fabrizio Cigni, *Copisti prigionieri (Genova, fine sec. XIII)*, in Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni, Sergio Vatteroni (a c. di),

- Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa, Pacini, 2007, 2 voll., I: 425-440.
- Cornish 2011 = Allison Cornish, *Vernacular Translation in Dante's Italy: Illiterate Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- D'Agostino 2001 = Alfonso D'Agostino, *La prosa delle Origini e del Duecento*, in Enrico Malato (a c. di), *Storia della letteratura italiana*, X. *La tradizione dei testi*, coord. da Claudio Ciociola, Roma, Salerno Editrice, 2001: 91-135.
- Dardano 1966 = Maurizio Dardano, *Un itinerario dugentesco per la Terra Santa*, «Studi medievali» 7 (1966): 154-96 [poi in Id., *Studi sulla prosa antica*, Napoli, Morano, 1992: 129-86].
- De Castro 1781-1786 = Joseph Rodriguez De Castro, *Biblioteca española*, Madrid, Imprenta real, 1781-1786, 2 voll.
- Divizia 2007a = Paolo Divizia, *La «Formula vitae honestae», il «Tresor» e i rispettivi volgarizzamenti falsamente attribuiti a Bono Giamboni*, «La parola del testo» 11/1 (2007): 27-44.
- Divizia 2007b = Paolo Divizia, *Novità per il volgarizzamento della «Disciplina clericallis»*, Milano, Unicopli, 2007.
- Donadello 1980 = Aulo Donadello, *Sul ms. 1127 della Biblioteca Universitaria di Padova: i testi annessi al «Lucidario»*, «Cultura neolatina» 40 (1980): 193-209.
- Duval 2008 = Frédéric Duval, *Les traductions françaises d'Isidore de Séville au Moyen Âge*, «Cahiers de recherches médiévales» 16 (2008): 93-105.
- Fernández-Ordóñez 2001 = Inés Fernández-Ordóñez, *La transmisión textual de la Estoria de España y de las principales Crónicas de ella derivadas*, in Fernández-Ordóñez Inés (ed. por), *Alfonso X el Sabio y las crónicas de España*, Valladolid, Universidad de Valladolid · Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2001: 219-60.
- Finzi 1893-1894 = Vittorio Finzi, *Di un inedito volgarizzamento dell'«Imago mundi» di Onorio d'Autun*, «Zeitschrift für Romanische Philologie» 17 (1893): 490-543, 18 (1894): 1-73.
- Folena 1991 = Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991 [già in Gianfranco Folena, «Volgarizzare» e «tradurre»: *idea e terminologia della traduzione dal Medio Evo italiano e romanzo all'Umanesimo europeo*, in Aa. Vv., *La traduzione. Saggi e studi*, Trieste, Lint, 1973: 159-120].
- Frosini 2001 = Giovanna Frosini, *Appunti sulla lingua del canzoniere Laurenziano*, in Lino Leonardi (a c. di), *I canzonieri della lirica italiana delle origini. IV. Studi critici*, Firenze, SISMEL · Edizioni del Galluzzo, 2001: 247-97.
- Frosini 2014 = Giovanna Frosini, *Volgarizzamenti*, in Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tommasin (a c. di), *Storia dell'italiano scritto*, II. *Prosa letteraria*, Roma, Carocci, 2014: 17-72.
- Gasperoni-Maffei 1966 = Marianne Gasperoni, Sabina Maffei, *Considerazioni sul manoscritto f. fr. 688 della biblioteca Nazionale di Parigi: l'«Ystoire Romane» e l'«Ystoire de li Longobart» di Paolo Diacono*, «Francofonia» 30 (1966): 53-80.

- Gualdo 2017-2018 = Irene Gualdo, *La tradizione manoscritta dei volgarizzamenti del Liber de doctrina dicendi et tacendi*, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», A. A. 2017-2018.
- Improta–Zinelli 2015 = Andrea Improta, Fabio Zinelli, *Frammenti di una nuova Bibbia napoletana, con alcune riflessioni sul ms. fr. 688 della Bibliothèque Nationale de France*, in Giancarlo Alfano, Emma Grimaldi, Sebastiano Martelli (a c. di), *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*. Atti del Convegno «Boccaccio angioino. Per il VII centenario della nascita di Giovanni Boccaccio» (Napoli-Salerno, 23-25 ottobre 2013), Firenze, Cesati, 2015: 81-106.
- Kujawiński 2010 = Jakub Kujawiński, *Alla ricerca del contesto del volgarizzamento della «Historia Normannorum» di Amato di Montecassino: il manoscritto francese 688 della Bibliothèque Nationale de France*, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo» 112 (2010): 91-136.
- Kujawiński 2013 = Jakub Kujawiński, «*Non se troue que cestui capitule die plus, toutes noiez la rubrica plus demostre*». Alcuni problemi della ricerca sui rapporti fra volgarizzamento e tradizione del testo latino (esempio della collezione storiografica del codice Paris, BnF, fr. 688), in Alessandro Musco, Giuliana Musotto (ed. by), *Coexistence and cooperation in the middle ages*. IV European Congress of Medieval Studies F.I.D.E.M. (Palermo 23-27 June 2009), Palermo, Officina di Studi Medievali, 2013: 745-61.
- Leonardi–Cerullo 2017 = Lino Leonardi, Speranza Cerullo (a c. di), *Tradurre dal latino nel Medioevo italiano. «Translatio studii» e procedure linguistiche*, Firenze, SISMEL · Edizioni del Galluzzo, 2017.
- Librandi 2003 = Rita Librandi, *Il lettore di testi scientifici in volgare*, in Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi, Enrico Menestò (a c. di), *Lo spazio letterario del medioevo*. 2. *Il Medioevo volgare*, vol. III. *La ricezione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 2003: 125-54.
- Luti 2017 = Matteo Luti, *Un testimone poco noto del volgarizzamento di Albertano da Brescia secondo Andrea da Grosseto*, *Bibliothèque de Genève, Comites Latentes* 112, «Medioevvi» 3 (2017): 35-94.
- Maffei 1999 = Sabina Maffei, *Il manoscritto f. fr. 688 della Biblioteca Nazionale di Parigi: appunti per un tentativo di identificazione del committente*, in Aa. Vv., *Lingua, rima, codici: per una nuova edizione della poesia della scuola siciliana*. Atti della giornata di Studio (Bologna, 24 giugno 1997), Bologna, Pàtron, 1999: 371-94.
- Manni 1979 = Paola Manni, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, «Studi di grammatica italiana» 8 (1979): 115-71.
- Manni 1990 = Paola Manni, *Testi pistoiesi della fine del Duecento e dei primi del Trecento. Con introduzione linguistica, glossario e indici onomastici*, Firenze, Accademia della Crusca, 1990.



- Manni 2003 = Paola Manni, *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Bologna, il Mulino, 2003.
- Martín 2001 = Jose Carlos Martín, *La tradition indirecte de la Chronique d'Isidore de Séville*, «Revue d'histoire des textes» 31 (2001): 167-225.
- Martín 2005 = Jose Carlos Martín, *Les remaniements de la seconde rédaction de la Chronique d'Isidore de Séville: Typologie et Motivations*, «Revue Bénédictine» 115 (2005): 5-26.
- Milani 2001 = Matteo Milani, *La tradizione italiana del «Secretum secretorum»*, «La Parola del Testo» 5/2 (2001): 209-53.
- Mostra 1957 = Aa. Vv., *Mostra di codici romanzzi della biblioteche fiorentine*. VIII Congresso internazionale di studi romanzzi (3-8 aprile 1956), Firenze, Sansoni, 1957.
- Narducci 1893 = Enrico Narducci, *Catalogus codicum manuscriptorum, praeter graecos et orientales, in Bibliotheca Angelica olim coenobii Sancti Augustini de Urbe*, Roma, Cecchini, 1893.
- Nencioni 1953 = Giovanni Nencioni, *Fra grammatica e retorica: un caso di polimorfia della lingua letteraria dal secolo XIII al XVI*, «Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"» 38 (1953): 211-59 [poi in Id., *Fra grammatica e retorica: un caso di polimorfia della lingua letteraria dal secolo XIII al XVI*, Firenze, Olschki, 1953: 3-49]
- Petrucci 1983a = Armando Petrucci, *Il libro manoscritto*, in Alberto Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana*, vol. II, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983: 499-524.
- Pomaro 1993 = Gabriella Pomaro, *Ancora, ma non solo, sul volgarizzamento di Valerio Massimo*, «Italia medioevale e umanistica» 36 (1993): 199-232.
- Schiaffini 1926 = Alfredo Schiaffini, *Testi fiorentini del Duecento e dei primi del Trecento. Con introduzione, annotazioni linguistiche e glossario*, Firenze, Sansoni, 1926.
- Segre 1953 = Cesare Segre, *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, Torino, UTET, 1953.
- Segre–Marti 1959 = Cesare Segre, Mario Marti, *La prosa del Duecento*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1959.
- Segre 1995 = Cesare Segre, *I volgarizzamenti*, in Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi, Enrico Menestò (a c. di), *Lo spazio letterario del Medioevo*, 1. *Il Medioevo latino*, III. *La ricezione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1995: 271-98.
- Segre 2003 = Cesare Segre, *La traduzione come fenomeno culturale. Primi secoli*, in Arturo Calzona (a c. di), *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento*. Atti del convegno internazionale (Mantova, 18-20 ottobre 2001), Firenze, Olschki, 2003: 1-8.
- Serianni 1972 = Luca Serianni, *Ricerche sul dialetto aretino nei secoli XIII e XIV*, «Studi di filologia italiana» 30 (1972): 59-191.
- Toschi 1965 = Paolo Toschi, *Il «Sogno di Maria»*, in Aa. Vv., *Studi in onore di Alfredo Schiaffini*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2 voll., II: 1104-27.

- Toschi 1966 = Paolo Toschi, *Ancora sul «Sogno di Maria»*, «Lares» 33 (1966): 113-38.
- Vaccaro 2011 = Giulio Vaccaro, *L'arte del dire e del tacere. Un censimento dei manoscritti del «De doctrina loquendi et tacendi» nei volgari italiani*, «Medioevo Letterario d'Italia» 8 (2011): 9-55.
- Villari Pasquale 1865 = *Antiche leggende e tradizioni che illustrano la «Divina Commedia»*, Pisa, Nistri, 1865.
- Witt 2017 = Ronald G. Witt, *L'intellettuale laico nel Medioevo e l'origine del Rinascimento (800-1300)*, Roma, Viella, 2017.
- Zamuner 2005 = Ilaria Zamuner, *La tradizione romanza del «Secretum secretorum» pseudo-aristotelico. Regesto delle versioni e dei manoscritti*, «Studi medievali» 46 (2005): 31-116.
- Zarco Cuevas 1924-1929 = Julián Zarco Cuevas, *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, Madrid, Imprenta Helénica, 1924-1929, 3 voll.
- Zinelli 2000 = Fabio Zinelli, *Ancora un monumento dell'antico aretino e sulla tradizione italiana del «Secretum secretorum»*, in Isabella Becherucci, Simone Giusti, Natascia Tonelli (a c. di), *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, Firenze, Le Lettere, 2000: 509-61.
- Zinelli 2012 = Fabio Zinelli, *«Je qui li livre escrive de letre en vulgare»: scrivere il francese a Napoli in età angioina*, in Giancarlo Alfano, Teresa D'Urso, Alessandra Periccioli Saggese (a c. di), *Boccaccio angioino: materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Bruxelles, Peter Lang, 2012: 149-74.
- Zinelli 2015 = Fabio Zinelli, *I codici francesi di Genova e Pisa: elementi per la definizione di una «scripta»*, «Medioevo romanzo» 39/1 (2015): 82-127.
- Zinelli 2018 = Fabio Zinelli, *Inside/Outside Grammar: The French of Italy between Structuralism and Trends of Exoticism*, in Nicola Morato, Dirk Schoenaers (ed. by), *Medieval Francophone Literary Culture Outside France Studies in the Moving Word*, Turnhout, Brepols, 2018: 31-72.

RIASSUNTO: Un manoscritto del XIV secolo oggi conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze conserva un volgarizzamento fin qui inedito del *Chronicon* di Isidoro di Siviglia di area toscana. Il manoscritto fa parte di un nutrito gruppo di codici vergati dal copista del ms. Panciatichiano 32, il piú antico testimone del *Novellino*. Il saggio si propone di approfondire in particolare le dinamiche di interazione fra testo originale e traduzione e di collocare il volgarizzamento nell'ambito della tradizione volgare del *Chronicon*.

PAROLE CHIAVE: Isidoro di Siviglia, volgarizzamento, edizione critica.

ABSTRACT: A manuscript kept in the the Biblioteca Nazionale Centrale of Florence contains, among other texts, a vernacularization of Isidore of Seville's *Chronicon* from Tuscany till now unpublished. This manuscript was copied by the scribe who assembles the oldest witness of the italian *Novellino*. Furthermore, the essay explores the interactions between text and translation; at the same time, it aims to place the vernacularization within *Chronicon*'s manuscript tradition.

KEYWORDS: Isidore of Seville, vernacularization, critical edition.



S A G G I



# PER UN'EDIZIONE DELLA *PATERNOSTRE* DI MAESTRO SILVESTRE

## 1. INTRODUZIONE

**L**a *Paternostre en françois* è un ampio *sermon* in *couplets d'octosyllabes à rimes plates* attualmente conservato in quattro manoscritti di area francese databili tra la metà del secolo XIII e l'inizio del XIV: Paris, Arsenal, ms. 3142 (**A**); Paris, BNF, fr. 12467 (**P1**); Paris, BNF, fr. 2162 (**P2**); Paris, BNF, fr. 1807 (**P3**).

L'importanza della *Paternostre* nel panorama delle parafrasi romanze del *Pater* – e, in generale, in quello dei testi moraleggianti o di argomento religioso – è stata ampiamente riconosciuta dagli studiosi fin dall'Ottocento, specie per l'antichità della composizione e per la varietà di temi e la ricchezza dei contenuti (l'autore non si limita *sic et simpliciter* a parafrasare l'*oratio dominica*, ma propone un'esegesi morale e pragmatica); tuttavia non si è mai provveduto a fornire un'edizione critica del testo. Lo stato della trasmissione testuale presenta problemi di varia natura e non tutti di agevole risoluzione. Una prima questione riguarda la paternità dell'opera: la *Paternostre*, infatti, può essere attribuita a Maestro Silvestre solamente tramite il nome – *Silvestre*, appunto – con cui l'autore si auto-definisce in tre diversi passaggi del testo.<sup>1</sup> Una seconda questione riguarda la data di stesura dell'opera: l'unico elemento utile a collocare cronologicamente la composizione del testo è la dedica finale trädita da due dei quattro codici,<sup>2</sup> nella quale si legge il nome di Ida di Boulogne, contessa di Boulogne *suo iure* dal 1173 al 1216. Infine, due codici della tradizione sono latori di un rimaneggiamento del testo, traccia del fatto che lo stesso deve aver goduto di un discreto successo al di fuori della cerchia

<sup>1</sup> Precisamente «Silvestre, qui torne sa cure» (v. 9), «K'avez vous dit, maistre Silvestre?» (v. 258), «Silvestre, que avez vous dit» (v. 743). In tutto il saggio il testo della *Paternostre* impiegato nelle citazioni è quello da me procurato nella mia tesi di laurea magistrale (*Paternostre* [Fragomeli]).

<sup>2</sup> «C'est Ide a cui Boloigne amonte / fille Mahui le gentil comte» (vv. 1016.g-1016.h). La dedica è inserita all'interno di un lungo *explicit* tramandato solamente dai manoscritti **P2** e **P3** (cf. *infra*, p. 14). Nel testo le integrazioni di **P2** e **P3** sono segnalate mediante una diversa numerazione costituita dal numero del verso immediatamente precedente accompagnato da una lettera dell'alfabeto.

di fruitori cui era inizialmente destinato e a distanza di decenni dalla presunta data di composizione dell'opera.

## 2. IL PANORAMA CULTURALE

Il *sermon* di Maestro Silvestre appartiene alla numerosa e variegata serie delle traduzioni e degli adattamenti della Bibbia in francese. I testi giunti fino ai nostri giorni suggeriscono che tali attività abbiano avuto inizio, in area oitanica, intorno al 1100, quando gli allievi di Lanfranco da Canterbury tradussero il Salterio:<sup>3</sup> scelta non casuale, considerato che i salmi erano ritenuti come i più adatti all'esercizio della pietà dei laici e ai loro bisogni spirituali.<sup>4</sup> Insieme al Salterio, una delle prime traduzioni galloromanze di un testo scritturale fu quella del Cantico dei Cantici, testo di riferimento per la formazione spirituale di innumerevoli famiglie monastiche: benedettini, certosini, cisterciensi, canonici regolari, premostratensi e agostiniani. Nel secolo XII la fortuna del Cantico raggiunse il suo vertice, come testimoniato dalla notevole produzione manoscritta e dalla fioritura, a partire dalla seconda metà del secolo XII e principalmente in area francese,<sup>5</sup> di opere in volgare dedicate al commento e alla parafrasi dell'opera, tra le quali ricordiamo il *Chant de chanç* anglonormanno<sup>6</sup> e la parafrasi tradita dal manoscritto Paris, BNF, fr. 14966.<sup>7</sup> Non si dimentichi, infine, la traduzione francese dei Libri dei re, considerata da Berger «l'un des documents les plus importants de notre langue et de notre littérature»,<sup>8</sup> riguardo alla quale molto si è dibattuto sull'originaria *mise en texte* dell'opera, cioè se essa sia da considerarsi la *mise en prose* di un testo in versi anteriore (come suggerirebbe il dettato) o meno.<sup>9</sup> La storia delle traduzioni e degli adattamenti in francese della Bibbia ha inizio, quindi, nel secolo XII con opere in prosa, mentre quelle in versi inizieranno a comparire solamente mezzo secolo dopo.<sup>10</sup>

<sup>3</sup> Berger 1884: 1; De Poerck–Van Deyck 1970: 25; si vedano anche: Hasenohr 1988: 266-305; Smeeths 1970: 48.

<sup>4</sup> Brayer 1970: 3.

<sup>5</sup> Paradisi 2009: 33 e 43-44.

<sup>6</sup> Hunt 2004.

<sup>7</sup> Hunt 2006.

<sup>8</sup> Citato in De Poerck–Van Deyck 1970: 27.

<sup>9</sup> Smeeths 1970: 49 e 51.

<sup>10</sup> *Ibi*: 50.



L'area francese gode di un primato cronologico sulle altre aree della Romània: qui i primi adattamenti e le prime traduzioni dei testi biblici comparvero intorno ai secoli XII e XIII,<sup>11</sup> una precocità che mostra, tuttavia, un netto ritardo rispetto all'area germanica (specie quella sassone, tanto continentale quanto insulare) di cui si hanno testimonianze di attività traduttoria già a partire dai primi secoli dell'era cristiana. Il distacco può essere spiegato se si considera che una parte consistente della classe intellettuale galloromanza, costituita da chierici, conservava una certa familiarità con il latino nella propria comunicazione quotidiana, tanto scritta quanto orale; solo più tardi ha preso a considerare sempre più necessaria una traduzione funzionale a una miglior comprensione del dettato scritturale. D'altro canto, chi era *illitteratus* viveva un cristianesimo più pratico e meno libresco, e si rimetteva placidamente ai precetti del clero secolare e regolare per indirizzare la propria pietà.

Nel caso specifico della Francia, il ritardo può essere giustificato dal fatto che sotto Carlo Magno, in un quadro politico dominato dai disegni di accentramento, le traduzioni in volgare dei testi sacri si scontravano con l'idea di rilancio dell'uso pubblico del latino. A partire dai Capetingi, tuttavia, anche in Francia le traduzioni delle Sacre Scritture si fecero progressivamente sempre più sistematiche.<sup>12</sup>

Come accennato, i primi libri a essere tradotti furono i Salmi, accompagnati dai Proverbi e dal Cantico dei Cantici: l'attenzione dei traduttori si concentrò inizialmente su questi libri soprattutto per la testualizzazione poetico-sequenziale e paronomastica, più adatta ad una riscrittura; e non va dimenticato che la preminenza dei libri veterotestamentari era dovuta alla centralità assegnata dal cristianesimo al Nuovo Testamento, considerato dal mondo cristiano fonte di suprema verità e, quindi, più difficilmente sottoponibile ad un volgarizzamento o a una traduzione senza incorrere nel rischio di una banalizzazione blasfema. Per questo, almeno fino a tutto il Duecento, non ci sono giunte vere e proprie traduzioni antiofrancesi dei Vangeli; peraltro, l'attività traduttoria dedicata al Nuovo Testamento si è limitata a poemetti di lunghezza variabile che hanno privilegiato soltanto alcuni aspetti o determinati momenti delle narrazioni evangeliche e scritturali, ed in particolar modo quelle di maggior impatto narrativo, quali l'Infanzia e la Passione di Cristo.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*: 51.

La storia delle traduzioni della Bibbia s'intreccia con la storia dell'omiletica in volgare. Nonostante la scarsa testimonianza scritta di sermoni in volgare, l'uso delle lingue romanze nelle prediche indirizzate al popolo era largamente diffuso; basti ricordare come già il Concilio di Tours (813) raccomandasse ai vescovi l'uso della lingua del popolo per le omelie, che dovevano seguire la lettura delle Sacre Scritture «quo facilius cuncti possint intellegere quae dicuntur».<sup>13</sup> Di queste prediche volgari ci sono giunte trascrizioni succinte e riepiloghi in latino; in effetti, le omelie erano sovente redatte sulla base di appunti raccolti dai chierici che ascoltavano la predicazione, stesi dagli stessi di norma in latino, lingua della scrittura per eccellenza, meglio posseduta del volgare dal punto di vista della sua grammatica scrittoria. Gli appunti erano poi rielaborati e adeguati stilisticamente al contenuto religioso, e solo raramente tradotti in volgare. Molto spesso queste "trascrizioni" delle prediche erano impiegate come modelli topici veri e propri, "canovacci" di argomenti predicabili (i cosiddetti *predicabilia*) impiegati dai predicatori di qualunque nazione cristiana, utili per adattare i propri sermoni ai diversi pubblici e da pronunciare nei diversi volgari.<sup>14</sup> È significativo sottolineare l'uso del latino che si può osservare nei pochi testimoni conservati dei secoli X e XII: la lingua della Chiesa è limitata nell'uso per lo più agli *incipit* o ai prologhi e agli *explicit* o ai congedi delle prediche, così come alle citazioni scritturali o alle asserzioni di contenuto teologico o filosofico.<sup>15</sup>

Un'attenzione particolare va dedicata ai *sermons* in versi. Il termine che li definisce, impiegato dai manoscritti, non deve trarre in inganno: la definizione di genere non avviene solo in virtù del loro contenuto edificante o religioso, moraleggiante o catechetico, ma per il loro modo di diffusione, che è il canto o la recitazione, purtroppo quasi mai indicato esplicitamente.<sup>16</sup> La nascita di questo genere è da collocarsi in ambiente ecclesiastico; successivamente, però, la lettura e la fruizione di questi testi si è estesa anche in ambienti laici, contestualmente al cambiamento del *medium* performativo (orale/scritto) e linguistico (latino/volgare). La forma adottata dai *sermons* in versi segue la nuova metrica, che dal tardo secolo XII ha rimpiazzato la prosodia classica:<sup>17</sup> rimane il tipo latino della

<sup>13</sup> *Concilia aevi Karolini* (742-842); Segre 1970: 58; Meneghetti 2007: 19.

<sup>14</sup> Segre 1970: 58.

<sup>15</sup> *Ibi*: 59.

<sup>16</sup> *Ibi*: 60.

<sup>17</sup> Brayer 1970: 6.

terzina rimata *aab* e i suoi derivati,<sup>18</sup> ma è affiancato da modelli di versificazioni presi in prestito dalla letteratura profana, quali *tirades* di lunghi versi monorimi, *décasyllabes* e *alexandrins*, quartine monorime, *couplets d'octosyllabes*. In particolare, gli *alexandrins* o gli *octosyllabes* si prestano bene alle parafrasi del *Pater*, che diventano uno degli argomenti piú trattati nei *sermons*.

Nell'ambito di questa tipologia testuale, grande fortuna hanno le parafrasi del *Pater noster*, preghiera che rappresenta una pietra angolare della cultura cristiana: è l'unico *λόγιον Χριστοῦ* attestato dai Vangeli, in particolare Mt 6,9-13 e Lc 11,2-4. Già sant'Agostino aveva distinto le due redazioni rispettivamente in estesa ed implicita, poiché in Matteo il testo del *Pater* è diviso in sette pericopi (o domande), ridotte a cinque in Luca. Precisamente, in Matteo l'enunciazione del *Pater* si inserisce all'interno dell'insegnamento eucologico fra la pratica dell'elemosina e quella del digiuno; in Luca, invece, parte dalla richiesta dei discepoli di Cristo.<sup>19</sup> Sempre al modello interpretativo agostiniano si deve la divisione in due parti,<sup>20</sup> la prima dossologica e la seconda postulatoria, e in sette *petitiones*.<sup>21</sup> A loro volta le prime tre *petitiones* del testo posso essere distinte dalle ultime quattro in base a diversi criteri, dei quali il piú diffuso è quello di Pietro Comestore, che divide le domande concernenti la vita futura (*sub ternario*) da quelle che riguardano la vita presente (*sub quaternario*).<sup>22</sup> Anche l'ordine in cui compaiono le domande è stato discusso: nella *Glossa* si parla di ordine discendente e ascendente, mentre alcuni teologi considerano l'ordine del testo, cosí come è stato trádito, un ordine "artificiale" perché va da Dio

<sup>18</sup> La terzina poteva essere composta sia da versi di lunghezza uguale, sia da due versi lunghi rimati *aa* seguiti da un verso piú corto o al contrario da due versi corti e uno piú lungo a seguire. Naturalmente erano possibili altre combinazioni che potevano prevedere l'aggiunta di terzine a formare una sestina o la variazione dello schema rimico.

<sup>19</sup> Leoni 2018: 109-22.

<sup>20</sup> Gagliardi 2010: 80.

<sup>21</sup> Come afferma Dahan (2015: 13-4), nel Medioevo questa divisione è largamente condivisa dai teologi, ma in almeno due casi non è accettata. Nella *Glossa* ordinaria, una nota al Vangelo di Luca spiega che nel Vangelo di Matteo tra la sesta e la settima domanda («et ne nos inducas in temptationem sed libera nos a malo») è presente la congiunzione *sed* e non *et*, per cui le due domande sarebbero da intendere come unica (e di conseguenza il numero delle domande del *Pater* passerebbe da sette a sei). Pietro Abelardo e Pietro Comestore dividono il testo in otto *petitiones*, poiché considerano l'invocazione («Pater noster qui es in coelis») separata dal versetto successivo («sanctificetur nomen tuum»).

<sup>22</sup> *Ibi*: 17.

all'uomo, mentre l'ordine "naturale" muove dall'uomo a Dio (per questo alcuni autori, come Anselmo di Laon e Pietro Comestore, preferiscono commentare il *Pater* partendo dalla settima domanda).<sup>23</sup> La divisione in sette *petitiones* permette di instaurare delle connessioni con i sette doni dello Spirito Santo, con le sette virtù (divise a loro volta in *teologali* e *cardinali*), con i sette peccati capitali e con le sette beatitudini (Mt 5,3-9).<sup>24</sup>

Si è già accennato alle differenti redazioni del *Pater noster* in Matteo e in Luca: al di là della variazione del numero di *petitiones*, i teologi hanno largamente discusso sul cambiamento del referente aggettivale che accompagna il sostantivo *panem*: in Matteo il *panem* è *supersubstantialem*, in Luca è *cotidianum*. La maggior parte dei teologi si ispira al commento di Gerolamo, che sottolinea come nella versione greca dei Vangeli, sia Matteo sia Luca utilizzano l'aggettivo *επιουσιον*, mentre nell'apocrifo *Vangelo degli Ebrei* si trova l'aggettivo *sogolla*, 'eccellente, scelto': per Gerolamo il termine ebraico o aramaico era stato tradotto da Matteo nel senso di *egregius* e da Luca con il significato di *peculiaris*.<sup>25</sup>

La centralità del *Pater* nella teologia cristiana determina lo sviluppo, intorno agli inizi del secolo XII, di commenti e chiose esplicative al testo. I commenti superstiti databili entro la fine del secolo XII sono, tuttavia, relativamente pochi: all'incirca una dozzina di testi, che segnalano l'interesse suscitato dal *Pater* specialmente nelle sue implicazioni più squisitamente teologiche:<sup>26</sup> il commento di alcune pericopi problematiche dal punto di vista esegetico («fiat voluntas tua», «sed libera nos a malo») era infatti occasione di discussione per i teologi e gli esegeti medievali. Ad esempio, Ruperto di Deutz, nel *De omnipotentia Dei*<sup>27</sup> commenta la pericope «fiat voluntas tua» per muovere una critica alla distinzione di Anselmo di Laon tra le due volontà di Dio,<sup>28</sup> mentre nel suo *De gloria et honore*

<sup>23</sup> *Ibi*: 18.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibi*: 19.

<sup>26</sup> Brayer 1970: 13-5.

<sup>27</sup> Rupertus Tuitiensis, *De omnipotentia Dei*.

<sup>28</sup> Anselmus Laudunensis, *Enarrationes in Matthaeum*: «Duae sunt voluntates in Deo: una misericordiae, quae non est cogens, nec aliquid libero arbitrio aufert, qua omnes homines vult salvos fieri, quod tamen in libera voluntate illorum positum est. Est alia quae est de effectibus rerum».

*fili hominis. Super Mattheum*,<sup>29</sup> coglie l'occasione per esprimere il suo pensiero sul problema del male; ancora, nel commentare il *Pater* di Matteo, Ruperto coglie l'occasione per polemizzare contro chi sosteneva che la preghiera fosse inutile, perché Dio sa già cosa vuole chiedere l'uomo e di cosa ha bisogno.<sup>30</sup>

Oltre ai commenti evangelici, esiste una serie di commenti specifici al *Pater* databili al secolo XII: si ricordino almeno l'*Explanatio dominicae orationis* del benedettino Frowin d'Engelberg;<sup>31</sup> le *Allegoriae* di Ugo di san Vittore,<sup>32</sup> integrate dal suo commento al *Pater*; il *Super fide catholica et oratione dominica* di Ugo di Rouen;<sup>33</sup> l'*Expositio cuiusdam super orationem dominicam* di Alano di Lilla,<sup>34</sup> ma l'elenco potrebbe essere molto più esteso.<sup>35</sup> Almeno fino alla fine del secolo XII non vi è una netta distinzione tra commenti e sermoni dedicati al *Pater noster*: in tal senso, basti pensare che gli scritti di Ivo di Chartres<sup>36</sup> o di Pietro Abelardo<sup>37</sup> sono assai più vicini allo stile del sermone che non a quello del commento, ma in realtà sono considerati – a buon diritto – dei commenti a tutti gli effetti.<sup>38</sup>

Un importante commento in lingua francese è quello di Maurice de Sully,<sup>39</sup> che si propone come un vero e proprio testo pedagogico e catechetico: il presule parigino, attraverso la traduzione e il commento pericope per pericope del *Pater*, si rivolge sia ai predicatori, per i quali il testo è un modello da seguire, sia ai fedeli *illitterati*.<sup>40</sup> L'opera di Maurice non è, tuttavia, il solo commento anticofrancese al *Pater*: esiste infatti una nutrita varietà di traduzioni e commenti al testo, che vanno dal *Beau Pere qui estes*

<sup>29</sup> Rupertus Tuitiensis, *De gloria et honore filii hominis* (Haacke).

<sup>30</sup> Brayer 1970: 11.

<sup>31</sup> Frowinus abbas Montis Angelorum (Beck–De Kegel)

<sup>32</sup> Hugo de San Victore, *Allegoriae in Novum Testamentum*, Siri 2015.

<sup>33</sup> Hugo Rothomagensis, *Super fide catholica et oratione dominica*.

<sup>34</sup> Alanus ab Insulis (Häring): 149-77.

<sup>35</sup> Per un repertorio completo si veda: Schneyer 1969-1990.

<sup>36</sup> Ivo Carnotensis, *De oratione dominica*.

<sup>37</sup> Petrus Abaelardus, *Expositio dominicae orationis*.

<sup>38</sup> Dahan 2015: 13.

<sup>39</sup> Maurice de Sully (Robson): 83-7.

<sup>40</sup> Come sottolinea Zink (1982: 35), l'idea di “doppio pubblico” è importante perché torna in numerose raccolte di sermoni.

*en cel et en terre*<sup>41</sup> al commento di frate Laurent nella sua *Somme le roi*<sup>42</sup> fino alla *Summa de ecclesiasticis officiis* di Jean Beleth.<sup>43</sup>

Tra i piú interessanti, sia per antichità di composizione che per varietà di temi e ricchezza di contenuti, spicca quello attribuito a Maestro Silvestre.<sup>44</sup>

### 3. LA PATERNOSTRE DI MAESTRO SILVESTRE

La *Paternostre*, come si è detto, è un *sermon*<sup>45</sup> di 1016 versi<sup>46</sup> in *couplets d'octosyllabes à rimes plates* che non si limita alla parafrasi di ciascuna pericope del *Pater*, ma che vuole fornire un'esegesi morale e pragmatica dell'*oratio dominica*.<sup>47</sup> Il testo è articolato in undici sezioni: a un'introduzione iniziale seguono nove parti, che contengono parafrasi e commento delle *petitiones*, e una dedica finale.<sup>48</sup> Ciascun commento alle singole *petitiones* si apre con il testo evangelico in latino seguito dalla traduzione in volgare e procede secondo un andamento retorico di impianto catechetico che prevede una serie di domande alle quali Silvestre dà risposta.

L'opera inizia con un'invocazione allo Spirito Santo, cui segue la dichiarazione d'intenti dell'autore (il quale non desidera scrivere un «lai, conte, ne fable ne aventure», ma un «sermon» in versi «pour ce que mieus

<sup>41</sup> Paris, BNF, lat. 2702, inedito (Hasenohr–Laurquin-Labie 2015: 240).

<sup>42</sup> Frère Laurent (Brayer–Laurquin-Labie).

<sup>43</sup> Edizione in preparazione a cura di T. Matsumura. Per un catalogo completo delle traduzioni e dei commenti del *Pater* in lingua d'oïl si veda: Hasenohr–Laurquin-Labie 2015: 235-48.

<sup>44</sup> Merceron (2002: 148) afferma che l'opera di Silvestre può aver avuto un'influenza sulla proliferazione delle menzioni della *sainte paternostre* a partire dal 1170.

<sup>45</sup> Così lo definisce lo stesso autore: «demoustrer le veut par sermon». (v. 18).

<sup>46</sup> La misura si riferisce alla redazione dei mss. **A** e **P1**; come si vedrà *infra*, il testo presenta in **P2** e **P3** una redazione infarcita di inserzioni seriori.

<sup>47</sup> Bonnard (1884: 145), segnala: «Silvestre [...] développe d'abord une application morale, puis il cherche et propose diverses explications allégoriques». In realtà il testo non presenta figurazioni allegoriche, quanto piuttosto una serie di riflessioni situazionali in cui il dettato letterale e anagogico del testo scritturale può fornire utili consigli per la vita religiosa e pratica dei destinatari.

<sup>48</sup> La dedica è presente solamente nei manoscritti che costituiscono il ramo **β** della tradizione e solleva alcuni problemi sia di carattere ecdotico (vedi *infra*, p. 14), sia cronologico (come verrà trattato nel paragrafo successivo).

soit ensaignie») e una spiegazione sulla necessità di scrivere un commento al *Pater* (vv. 27-29):

Car l'oroison n'ententez mie  
 Car aussi estes com la pie  
 Qui parole, et ne set que dit.

Infatti, nonostante i laici fossero tenuti a conoscere e recitare il *Pater*,<sup>49</sup> non era così scontato che avessero contezza del significato delle parole che pronunciavano.

Il testo continua con il commento alla prima *petitio*, «Pater noster qui es in caelis» (v. 34). È chiarito innanzitutto il motivo per cui Dio è chiamato *Pater* invece che *Seignor*, perché il lemma contiene in sé il significato dell'amore (vv. 42-43):

Cis mos de «Pere» note amor  
 En ce que «Pere» le clamons.

Segue l'esplicazione dell'aggettivo *noster*: Silvestre accenna solamente alla condizione dei cristiani, dicendo che «tout sommes d'un pere» perché «lavé par baptesme»:<sup>50</sup> è quindi il battesimo ad affratellare la *natio christiana*. Infine, è specificato il motivo per cui Dio è detto *in caelis*, sebbene in realtà sia presente ovunque (vv. 139-140):

Ne le devons mie apeler  
 En chose qui ne puist durer.

La terza parte del testo commenta il secondo elemento della medesima *petitio*, «sanctificetur nomen tuum» (v. 148): Silvestre si avvale di due citazioni dei Salmi (4,7 e 20,7) per compiere un breve *excursus* sull'etimologia

<sup>49</sup> Uno dei canoni del IV Concilio di Toledo (633) stabiliva che tutti i laici dovessero conoscere e recitare il *Symbolum* e il *Pater* perché «in iis duabus sententiis omne fidei christianae fundamentum incumbit et nisi quis has duas sententias menoriter tenuerit et ex toto corde crediderit, et in oratione sepiissime frequentaverit, catholicus esse non poterit» (Gagliardi 2010: 81).

<sup>50</sup> Al contrario, in un *sermon* anticofrancese e anonimo del secolo XIII tradito dal ms. Paris, BNF, lat. 14925, l'autore scrive che Dio è padre di tutti gli uomini, anche degli ebrei e dei saraceni, ma riserva l'appellativo di *fils* solamente ai cristiani, precisando che non intende tutti i battezzati, ma solamente coloro che vivono secondo l'ideale di umanità che è fondamento della *crestienté* (Hasenohr 2003: 511 e 521).

della parola *Cristo* ‘unto di crisma’ («Christus: ce est enoins de cresse», v. 169), e spiegare quindi che Dio ama talmente tanto i suoi figli da aver dato loro il suo nome.

Nella quarta parte è commentata la seconda *petitio*, «adveniat regnum tuum» (v. 192). L'autore coglie l'occasione per inserire una lunga invettiva contro i vizi dei suoi contemporanei, che sembrano più interessati ai piaceri materiali che alla salvezza delle proprie anime: scrive Silvestre che il regno di Dio non è nel peccato o nella fellonia, nei vizi o nelle vane gioie, nel cibo o nei vestiti riccamente decorati, perché «toute richece va et vient» e «li ame n'a nul besoing» di tutto ciò che non si può portare nella vita dopo la morte. Per dare ulteriore slancio alla sua requisitoria, Silvestre si serve del *topos* dell'*ubi sunt*, largamente utilizzato dai retori medievali che, interrogandosi sulla morte dei grandi personaggi del passato, vogliono riflettere e far riflettere sulla caducità di ogni esperienza umana (vv. 244-249):

Mors est Artus, mors est Rollans,	1
Mors est Charles, li rois poissans,	
Mors est Cesar qui conquist Romme,	
Mort sont li prince et li haut home:	
Tout sont alé en la grant ost	
Et nous apres les suirrons tost.	

Silvestre sottolinea come l'orgoglio e la fellonia impediscano all'uomo di accedere al regno di Dio e, al contrario, siano causa di dannazione eterna: a questo proposito cita i Vangeli: «nemo potest duobus dominis servire»<sup>51</sup> (v. 286).

La quinta parte parafrasa la *petitio* «fiat voluntas tua / sicut in caelo et in terra» (vv. 317-318): Silvestre commenta innanzitutto il motivo di quest'esortazione («dont n'est faite sa volentez?», v. 321) spiegando che Dio è sovrano del mondo e si compiace quando è compiuta la sua volontà in terra. La vita terrena, però non può essere senza peccato, perché «quant li angles en descendi / en terre mist savour de fiel» (vv. 344-345): l'allusione alla cacciata degli angeli ribelli è topica in tutti i testi di natura religiosa che si propongono di combattere il peccato di superbia. Silvestre si chiede allora in cosa consista la volontà di Dio; la risposta che dà è la seguente: fare la sua volontà vuol dire vivere in pace, in castità e in pietà,

<sup>51</sup> Mt 6,24 o Lc 16,13.



onorando la chiesa e i suoi ministri. La volontà di Dio in cielo è già compiuta, infatti gli angeli intonano il *Sanctus* (Is, 6,3), tocca agli uomini compierla concretamente nella vita di ogni giorno.

Nella sesta parte è commentata la quarta *petitio*, «panem nostrum cotidianum da nobis hodie» (v. 389). Silvestre riprende l'interpretazione già presente in Agostino del triplice significato della parola *panem*:<sup>52</sup> il primo lo intende “utile” al sostentamento della vita fisica («pains est la principaus viande / que chascune chose demande», vv. 428-429); il secondo nel senso di “parola di Dio”, quale nutrimento dell'anima («la parole Dieu est peuture / a l'ame», v. 450); il terzo come “corpo di Cristo” in riferimento al sacramento dell'Eucaristia: Silvestre spiega che la celebrazione eucaristica dei cristiani d'Oriente si svolge secondo modalità diverse da quelle adottate in Occidente<sup>53</sup> (vv. 512-519):

Encore est en Grece coustume	1
C'on ce sacrement acoustume	
A faire d'un pain formentin	
Et d'une grant coupe de vin;	
Et quant li prestres a chanté	
Et cel haut sacrement finé,	
Il si en prent premierement	
Et puis si enpart a la gent.	

Si tratta della comunione sotto le due specie del pane e del vino, ancora largamente praticata nei riti orientali e non sconosciuta alla liturgia cattolica occidentale. Immediatamente aggiunge: «mais la nostre est plus acesmee» (v. 521), per dare compiuta spiegazione del significato che l'Eucaristia ha per i cristiani d'Occidente.

<sup>52</sup> Agostino, *De Sermone Domini in monte*, II: «Quarta petitio est: *Panem nostrum cotidianum da nobis hodie*. Panis cotidianus aut pro his omnibus dictus est quae huius vitae necessitatem sustentant, de quo cum praeciperet ait: *Nolite cogitare de crastino*, ut ideo sit additum: *Da nobis hodie*; aut pro sacramento corporis Christi, quod cotidie accipimus; aut pro spiritali cibo, de quo idem Dominus dicit: *Operamini escam quae non corrumpitur*, et illud: *Ego sum panis vitae, qui de caelo descendi*. Sed horum trium quid sit probabilius, considerari potest [...] Si quis autem etiam [illa quae] de victu corporis necessario vel de Sacramento Domini corporis istam sententiam vult accipere, oportet ut coniuncte accipiantur omnia tria, ut scilicet cotidianum panem simul petamus et necessarium corpori et sacratum visibilem et invisibilem verbi Dei».

<sup>53</sup> Bonnard (1884: 46) commenta: «On sait, en effet, que les chrétiens d'Orient ont toujours conservé la communion sous les deux espèces. Silvestre était donc loin d'être un ignorant».

La settima parte è dedicata alla *petitio* «et dimitte nobis debita nostra» (v. 588): Silvestre chiarisce subito che *debita* è da intendersi come sinonimo di “peccati”, non come “debiti” *strictu sensu*,<sup>54</sup> perciò la richiesta è da intendersi come «pardones nous nos pechiez, Sire!» (v. 615). Strettamente collegata a questa è l’ottava parte del testo, in cui è commentata l’altra metà della *petitio*, «sicut et nos dimittimus debitoribus nostris» (v. 662). Per spiegarne il significato Silvestre usa un paragone: quando chiediamo l’assoluzione dei nostri peccati a Dio senza aver prima perdonato i nostri fratelli, e anzi avendoli ancora in odio, ai suoi occhi sembriamo folli quanto colui che si reca dal re di Francia dichiarando di voler guerreggiare o uccidere o esiliare il figlio di questi senza averne prima calcolato le possibili reazioni. Condizione necessaria per ottenere il perdono di Dio è quindi l’aver perdonato coloro che ci hanno offeso. Silvestre aggiunge che dobbiamo seguire l’esempio di Cristo, ponendoci in una condizione di pietà verso il prossimo, e che solo la confessione può concederci il perdono dei peccati. A conclusione del commento Silvestre riporta una citazione evangelica, stavolta da Matteo (Mt 18,23) (vv. 871-872 e vv. 880-881):

[...] Peres [*scil.* san Pietro] li demanda: 1  
 «Domine, quando frater meus in me peccaverit quotiens  
 dimittam ei?»  
 [...]  
 Dont li dist Dieus: «Petre, Petre:  
 Non septies dico sed septuagies septies».

La nona parte è dedicata al commento della sesta *petitio* «et ne nos inducas in temptationem» (v. 903). Silvestre distingue due significati della stessa: la prima tentazione può venire da Dio, che può tentare l’uomo per metterlo alla prova e costringerlo a riflettere su sé stesso; più comunemente, l’uomo può, invece, essere tentato dal demonio, «car qui Dieu aime anemi tempte» (v. 953). In entrambi i casi, Silvestre invita il suo pubblico a pregare per superare la tentazione.

<sup>54</sup> Anche in questo caso in Mt 6,12 e Lc 11,4 si leggono due lezioni diverse: nel primo *debita*, nel secondo *peccata*. Maurice de Sully e gli altri esegeti vicini a Silvestre, pur vedendo nella parola *debita* (o meglio, *ὀφειλήματα*) un substrato semitico che dà un significato giuridico al termine, considerano *debita* e *peccata* equivalenti nell’esegesi biblica (Dahan 2015: 24).

Con la decima parte si conclude la *Paternostre*, che parafrasa l'ultima *petitio*: «sed libera nos a malo» (v. 989). In questo caso, Silvestre non approfondisce il commento dell'esortazione, poiché la considera molto eloquente.

Solamente in **P2** e **P3**, dopo il commento all'ultima *petitio*, è tramandato un lungo *explicit* che raccoglie, tra l'altro, la dedica del testo: «c'est Ide a cui Boloigne amonte / fille Mahui le gentil comte» (vv. 1016.g-1016.h). Il nome è stato, fino ad oggi, l'elemento impiegato dagli studiosi per datare la composizione della *Paternostre* all'ultimo quarto del secolo XII; un'attenta analisi di alcuni elementi di carattere storiografico strettamente collegati alle vicende della contea di Boulogne permettono però di individuare con maggiore precisione quali possano essere stati gli anni di composizione del *sermon*.

La dedicataria dell'opera è stata identificata in Ida di Boulogne (1160-1216), figlia di Matteo di Alsazia (1137-1173) e di Maria I contessa di Boulogne (1131-1182), nipote di Stefano di Blois, re d'Inghilterra.<sup>55</sup> Maria di Boulogne, novizia a Lillechurch (Kent) e monaca presso l'abbazia di Romsey (Cambridgeshire), fu eletta badessa del monastero nel 1155. Alla morte del fratello Guglielmo, diventò contessa di Boulogne *suo iure* e fu costretta, quindi, ad abbandonare la vita monastica e a sposare Matteo di Alsazia nel 1161. La reazione della Chiesa non si fece attendere: papa Alessandro III scrisse all'arcivescovo di Reims, redarguendolo per il fatto. Nel 1170 il matrimonio venne annullato e Maria rientrò nella vita religiosa come monaca benedettina a Sainte-Austrebert, presso Montreuil, dove morì nel 1182. Dal canto suo, Matteo di Alsazia, che era il figlio secondogenito di Teodorico, conte delle Fiandre, dopo essere diventato conte di Boulogne, guidò le truppe fiamminghe al seguito del re Luigi VII di Francia contro l'esercito di Enrico II Plantageneto e rimase mortalmente ferito durante l'assedio del castello di Driencourt (Normandia).

Alla morte di Matteo (1173), Ida divenne contessa di Boulogne. Nel 1181 sposò Gerardo di Gheldria, che morì nello stesso anno. Si unì,

<sup>55</sup> Le notizie storico-biografiche presenti in questo paragrafo, se non diversamente indicato, sono riportate dal database *Medieval Lands* a cura della *Foundation for Medieval Genealogy* (consultabile in rete all'indirizzo <http://fmg.ac/Projects/MedLands/Intro.htm>, voce consultata il 09/04/2019).

quindi, in matrimonio a Bertoldo IV Duca di Zähringen, ma rimase vedova per la seconda volta nel 1186. In seguito, Ida sposò Rinaldo di Dammartin ed ebbe da lui una figlia, Matilde di Dammartin.

I dati biografici di Ida di Boulogne sono utili per provare a risolvere due problemi sollevati dal testo di Silvestre. In primo luogo, permettono di individuare con ragionevole approssimazione gli anni in cui avvenne la composizione dell'opera: infatti è possibile fissare come *terminus post quem* il 1173 e come *terminus ante quem* il 1181. Prima del 1173 Ida non era ancora formalmente contessa di Boulogne, e comunque era troppo giovane per essere la dedicataria di un'opera come la *Paternostre*; dopo il 1181, a seguito del matrimonio con Gerardo di Gheldria, sarebbe stata verosimilmente indicata come sposa di Gerardo piuttosto che quale figlia di Matteo, come invece avviene nei versi poco sopra ricordati.<sup>56</sup>

Resta però da chiarire il motivo dell'omissione della dedica nei codici **A** e **P1**. Per quanto riguarda **A**, il fatto che il codice sia un prodotto di alta fattura, confezionato per Maria di Brabante, moglie di Filippo III e regina di Francia,<sup>57</sup> può aver suggerito al copista di omettere una dedica rivolta ad un'altra figura femminile del passato, peraltro di rango inferiore; per quanto attiene al ms. **P1**, confezionato nello stesso *atelier* di **A**, sebbene sia di fattura più modesta e *recentiore*, può valere una giustificazione simile (o, forse, condivide semplicemente l'omissione con l'antigrafo comune). L'assenza potrebbe anche essere giustificata da ragioni di opportunità. Ida era stata al centro di uno scandalo del quale ci informa Lamberto di Ardres nella sua cronaca:<sup>58</sup> dopo la morte del marito Bertoldo IV di Zähringen, la contessa s'innamorò di Arnolfo II di Guînes e lo sedusse, apparentemente riuscendoci; in realtà, Arnolfo fingeva di ricambiare i sentimenti di Ida solo perché interessato ad ottenere la contea di Boulogne. Nel 1190 il conte Rinaldo di Dammartin rapì la contessa (tutto sommato destino non raro per le ereditiere del Medioevo centrale) e la portò in Lorena. La situazione si complicò quando Arnolfo ricevette dei messaggi da Ida: accorse immediatamente in aiuto della nobildonna, ma fu catturato e imprigionato dagli alleati di Rinaldo a Verdun. Arnolfo fu liberato solo grazie all'intervento dell'arcivescovo di Reims Guglielmo.

Tanto Arnolfo quanto Rinaldo avevano progettato di unirsi in matrimonio con Ida per ragioni politiche: il primo infatti aveva perso il titolo

<sup>56</sup> Bonnard 1884: 146.

<sup>57</sup> Busby 2002: 526; Kraus–Stones 2006: 417.

<sup>58</sup> Lamberti Ardensis, *Historia comitum Gbisenensium*.

di duca di Borgogna a causa del matrimonio tra Federico Barbarossa e Beatrice di Borgogna, il secondo mirava a far diventare la contea di Boulogne feudo diretto del re Filippo II. In ogni caso, la disinvoltura della nobildonna poteva destare la suscettibilità, se non addirittura il biasimo, di lettrici che ne avessero inteso il nome al termine di un testo volto a instillare nelle classi aristocratiche comportamenti aderenti al dettato evangelico.

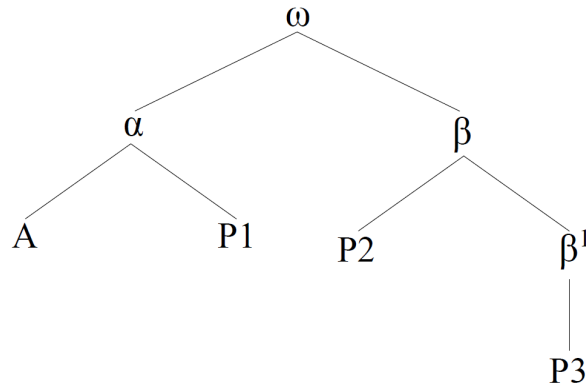
#### 4. IL TESTO

Come ricordato, la *Paternostre* di Maestro Silvestre è trådita da quattro codici<sup>59</sup> attualmente conservati a Parigi; un quinto manoscritto (Torino, BNU, L.V.32) è andato distrutto nell'incendio del 1904.<sup>60</sup>

La collazione dei testimoni ha permesso di delineare uno *stemma codicum* bifido nel quale si oppongono i rami  $\alpha$  e  $\beta$ , discendenti da un archetipo comune di cui è possibile postulare l'esistenza. Il ramo  $\beta$  presenta un subarchetipo  $\beta^1$ , latore di una redazione intermedia tra i testi conservati in **P2** e in **P3**.

<sup>59</sup> Van Hamel (1885: CLXXXIX-CXC) riconosce una riscrittura ampiamente rimaneggiata della *Paternostre* di Silvestre, basata presumibilmente sul ms. **A**, nei codici Paris, BNF, fr. 763 e Paris, BNF, fr. 12555, il secondo è *descriptus* del primo. Esula dagli scopi di questo contributo indagare la fondatezza di tale affermazione, che pure è stata fornita sia per ragioni di completezza, sia perché il testo della riscrittura ha consentito di sciogliere un dubbio riguardante uno dei *loci* critici comuni a tutti i codici (cf. *infra*, p. 18).

<sup>60</sup> Si veda: Braccini 2001. La copia settecentesca a cui si fa riferimento nell'articolo è il codice Paris, BNF, Moreau, 1727 confezionato da Georges-Jean Mouchet per Jean-Baptiste La Curne de Sainte-Palaye nella seconda metà del secolo XVIII. Dall'analisi diretta del manoscritto è emerso che Mouchet non ha ricopiato il testo della *Paternostre* contenuto nel codice torinese, probabilmente perché, già alla sua epoca, il manoscritto doveva essere mutilo di un quaderno in corrispondenza dell'opera (Långfors 1914: 42). Per una descrizione del codice L.V.32: Scheler 1867. Per una descrizione del codice Moreau 1727: Omont 1891: 147. Per un ulteriore approfondimento: Capusso 2006: 1-18; Von Wartburg 1912: 288-91, in particolare 289.



La presenza di almeno un errore sicuro comune a tutti i testimoni non è registrata, ma l'esistenza di un archetipo può comunque essere postulata per la probabile diffrazione *in absentia* registrata al v. 10:<sup>61</sup>

v. 10 A traitier *d'une* escripture

*ci vne* **A**  
*de sainte* **P1**  
*diuine* **P2**  
*diuine* **P3**

Le lezioni presenti in **AP2P3** sono sintatticamente carenti.<sup>62</sup> La lezione di **A** si avvicina, presumibilmente, a quella che doveva essere la lezione d'archetipo: la presenza di un errore paleografico in corrispondenza di *d'une* può aver dato origine alla diffrazione. **AP2P3** sembrerebbero conservare traccia della lezione d'archetipo, mentre la lezione di **P1**, seppur sintatticamente e metricamente soddisfacente, potrebbe essere una correzione *ex ingenio* suggerita dalla parola *escripture*.

<sup>61</sup> Le lezioni messe a confronto sono indicate in carattere corsivo: per facilitare la contestualizzazione delle varianti si riporta il verso integrale seguito dalla *varia lectio* identificata dalla sigla del codice o del subarchetipo dello stemma.

<sup>62</sup> Per la loc. *traitier de*, cf. *FEW*, s.v. TRACTARE 13,2: 141a.

In caso di errori comuni – o plausibilmente comuni – ai due rami dello stemma, **A** conserva le lezioni migliori;<sup>63</sup> tuttavia non è raro che **β** fornisca delle buone *lectiones difficiliore*s. Registriamo dapprima quelle di **A**, a seguire quelle di **β**:

v. 424 Vo soustenance adès *parmain*

*parmain* **A**  
*par pain* **P1**  
*par pain* **P2**  
*pain* **P3**

La lezione corretta è quella trådita da **A**. Le lezioni degli altri codici possono essere spiegate come un errore causato dall'influenza del contesto in cui si trova il verso, che parafrasa la pericope «panem nostrum cotidianum da nobis hodie».

v. 941 *De temptement que demandez*

*De temptement que* **A**  
*Dont desfension* **P1**  
*Dont confession* **P2**  
*Dont deffention* **P3**

La lezione di **A** sembra essere migliore rispetto alle altre per la maggiore aderenza al contesto, che commenta la pericope «et ne nos inducas in tentationem». La variante di **P2** è un'evidente trivializzazione; **P1** e **P3** sono con ogni probabilità influenzati dal v. 943 in cui compare il termine *deffension* («encor querez deffension»).

<sup>63</sup> Nella proposta di edizione critica costituita dalla mia tesi magistrale si è deciso di adottare come testo base **A**, in quanto latore di una lezione piú stabile rispetto a quella degli altri manoscritti. Laddove ci sia stato bisogno di emendare errori di **A**, si è assunta a testo la lezione di **P1**, testimone del medesimo ramo della tradizione. Anche sulla scorta delle scelte operate da Cesare Segre nella sua edizione della *Chanson de Roland* e teorizzate nel saggio dedicato al concetto filologico di *diasistema* (Segre 2014), si è scelto di pubblicare come parte del testo le inserzioni del ramo **β** (secondo la lezione di **P2**) allo scopo di dare plastica visibilità all'evoluzione cui il testo della *Paternostre* è andato progressivamente incontro. I rimaneggiamenti di **P2** e **P3** relativi a singoli versi o a parte di essi, tuttavia, non sono mai stati accolti a testo, ma segnalati in apparato.

v. 562 *As ames prendons dampnement*

*dampnement* **A**  
*iugement* **P1**  
*iugement* **P2**  
*iugement* **P3**

Anche qui la lezione di **A** sembra essere migliore delle altre, in quanto il giudizio da essa descritto è puntuale e non generico: si tratta del giudizio divino dell'eterna dannazione.

v. 98 *Qui lavé par baptesme sont*

*laue* **A**  
*regne* **P1**  
*rene* **P2**  
*christien* **P3**

La lezione di **A** è preferibile per ragioni di senso e, dunque, può essere, con qualche prudenza, considerata *difficilior*; si aggiunga che anche un testimone extrastemmatico, latore di una riscrittura largamente rimaneggiata della *Paternostre* (Paris, BNF, fr. 763, c. 277v), pare condividere la genesi di questa lezione, recando «qui en aigue batizié sont». La presenza della parola *aigue* rafforza la lezione di **A**, la sola che, oltre a mostrarsi più convincente dal punto di vista semantico, possa giustificare un trasferimento di senso anche al testo seriore rimaneggiato.

v. 248 *Tout sont alé en la grant ost*

*grant ost* **A**  
*longue ost* **P1**  
*longe ost* **P2**  
*lautre ciecle* **P3**

La lezione di **A** è un *topos* morfematico largamente attestato in testi di rievocazione epica coevi o posteriori.<sup>64</sup> Lo stesso non si può dire per le

<sup>64</sup> A titolo di esempio: Nelson–Mickel 1999; Holtus 1985; *TL*, s.v. *ost*.



lezioni di **P1** e **P2**, mentre quella di **P3** può essere spiegata come una riscrittura sviluppatasi in un contesto che non recepisce stilemi espressivi propri del mondo epico-cavalleresco e feudale.

v. 169 Christus: ce est *enoins* de cresse

*en non* **A**  
*en non* **P1**  
*enoins* **P2**  
*el non* **P3**

La lezione corretta è quella di **P2**: *enoins* è il participio passato del verbo *enoindre*, che ha il significato specifico di ‘ungere col crisma’.

v. 886 Par ·vii· fies *septance fois*

·lx· *et trois* **A**  
 ·lx· *et trois* **P1**  
*septance fois* **P2**  
 ·lx· *foiz* **P3**

Questo verso appartiene a un passo in cui Silvestre cita Mt 18, 22 «non dico tibi usque septies sed usque septuagies septies». Appare evidente che la lezione corretta sia quella tradata da **P2**.

L'opposizione tra  $\alpha$  e  $\beta$  è provata sia dalle inserzioni seriori presenti in **P2** e **P3**, sia da una serie di *loci* in cui compaiono lezioni separative:

v. 424 Vo soustenance *adès* parmain

*ades*  $\alpha$   
*a dieu*  $\beta$

Il ramo  $\alpha$  presenta la lezione *adès*, verosimilmente corretta rispetto a quella di  $\beta$ , forse sviluppatasi come fraintendimento della stringa grafematica (con *des* abbreviazione per *deus/dieu*).

v. 274 Car cil qui d'orgueil *le non tient*

*le non*  $\alpha$   
*regne* **P2**  
*re non* **P3**

La *varia lectio* di  $\beta$  permette di considerare *re non* di **P3** come corruzione di *le non* di  $\alpha$ ; il copista di **P2** avrebbe invece tentato di emendare, senza successo, la forma presente dell'antigrafo  $\beta$  che riteneva errata.

v. 80 *Ouvrons* contre sa volenté

*Ouvrons*  $\alpha$   
*Alons*  $\beta$

Le due lezioni sono concorrenti adiafore dal punto di vista del contenuto, sebbene *ouvrons*, che indica l'azione cosciente messa in atto contro la volontà di Dio, implichi una consapevolezza piú marcata del generico *alons*.

v. 928-9 *Dieus meismes l'amonesta* | *Ses apostres, qu'il commanda*

<i>amonesta</i> $\alpha$	<i>commanda</i> $\alpha$
<i>commanda</i> $\beta$	<i>molt ama</i> $\beta$

Il ramo  $\alpha$  rende l'idea di un rapporto divino che impartisce un ordine, probabilmente retaggio lessicale della figura del signore feudale. In  $\beta$  la variante *molt ama* sottolinea, invece, la figura di Dio come padre amorevole e può lasciar sottintendere una modifica cosciente (e seriore) del valore assegnato all'*amonestement* del padre (cfr *infra* p. 24).

All'interno del ramo  $\beta$ , i testi tramandati da **P2** e **P3** presentano talvolta delle divergenze sia a fronte delle lezioni di  $\alpha$  sia tra di loro; la collazione ha permesso di individuare la presenza di alcune inserzioni di versi (o di gruppi di versi) tràdite solamente da **P2** e alcuni *loci* nei quali il testo di **P3** è in accordo con il ramo  $\alpha$  e contro **P2**. Per spiegare la presenza di questi fenomeni, si può ipotizzare l'esistenza di un subarchetipo  $\beta^1$  *interpositum* tra  $\beta$  e **P3** che rappresenterebbe una redazione intermedia tra quella dei due testimoni **P2** e **P3**, connotata da un diverso trattamento

delle innovazioni e delle inserzioni. Se infatti **P2** ha continuato la rielaborazione del testo secondo un criterio che prevede l'inserimento di versi riadattati sulla base delle scritture bibliche (in particolare, ma non solo, del Vangelo),  $\beta^1$  avrebbe eliminato le inserzioni che non riteneva cogenti e avrebbe rielaborato il testo in maniera autonoma, come dimostrano i tratti di riscrittura e le inserzioni presenti solo in **P3**.

Inoltre, l'esistenza di  $\beta^1$  può spiegare l'omissione di 133 versi (dal v. 630-762 dell'ed. critica), in **P3**. Osservandone le caratteristiche codicologiche è possibile ipotizzare la caduta di una carta nell'antigrafo di **P3**: infatti, i vv. 630 e 762 sono rispettivamente l'ultimo verso di c. 150v e il primo verso di c. 151r. Inoltre, la *mise en page* di questa parte del codice prevede uno specchio di scrittura a doppia colonna e un numero di righe di scrittura variabile da 32 a 33 per colonna. Se l'antigrafo di **P3** presentava la stessa *mise en page*, l'omissione dei versi può essere più agevolmente spiegata come risultato di una lacuna per guasto meccanico piuttosto che una decisione arbitraria di scorciamento del testo adottata dal copista.

Alcune delle innovazioni presenti in  $\beta$  meritano un'attenzione particolare, perché ci mostrano qualche indizio utile a indagare le ragioni del rimaneggiamento. Vediamo qualche esempio:

v. 368 *En amour et en piété*  $\alpha$

*Et es russiaus de charite* **P2**

*Et est russiaus de clarite* **P3**

La variante al v. 368 è quella più rilevante perché in **P2** e in **P3** si ha una rielaborazione completa del verso di  $\alpha$ . Il verso fa parte del commento alla pericope «fiat voluntas tua / sicut in caelo et in terra». Silvestre, nei versi immediatamente precedenti, si chiede cosa sia la volontà di Dio («et que est dont sa volentes?», v. 361): nella versione di  $\alpha$  essa si sostanzia nella castità, nell'amore e nella pietà, mentre nella versione di **P2** e **P3** l'amore e la pietà sono sostituiti da un'immagine mistica, il “ruscello di carità”. La stessa espressione si può trovare negli scritti di san Bonaventura, nello specifico nel *Vitis mystica*,<sup>65</sup> un trattato di teologia mistica che ha lo scopo di invitare i cristiani all'incontro col Cristo. La particolarità

<sup>65</sup> Bonaventura da Bagnoregio, *Vitis mystica, seu tractatus de passione Domini*: 191. Per ulteriori approfondimenti, Leonardi 2012: 165 ss.

di questa variante sembrerebbe dipendere da una mutata prospettiva teologica-intellettuale del rimaneggiatore, forse da riconoscere in un membro della fiorentine comunità francescana che, dal secondo quarto del Duecento, si impone come nuova esperienza di riflessione mistica. L'immagine del *rivus caritatis* è, in questo senso, una spia eloquente che può aver condotto il rimaneggiatore a rielaborare le posizioni più genericamente catechetiche di Silvestre. D'altronde anche in altre parti del testo il rimaneggiatore mostra di padroneggiare il lessico e i testi di natura religiosa: il manoscritto **P2** è l'unico che conserva la forma corretta *enoins* (cf. *supra*, p. 19); ancora, in presenza di citazioni dalle Sacre Scritture, il rimaneggiatore sente il bisogno di completarle (per esempio, in **AP1P3** si legge «Domine, quando frater meus in me peccaverit quotiens dimittam ei?»,<sup>66</sup> **P2** completa con «remittam ei usque septies»).

v. 110 Nous otroit que en *firmité*  $\alpha$

*fraternité*  $\beta$  (*fratinité* **P2**, forse per *lapsus calami*)

v. 292 Pais et concorde et *fermetes*  $\alpha$

*fraternites*  $\beta$

È molto significativa la regolare sostituzione, in tutte le sue occorrenze, del termine *firmité* con *fraternité*. Il v. 110 si trova nel passo di commento alla *petitio* «Pater noster qui es in caelis», nel punto in cui Silvestre spiega che Dio concede ai suoi figli, che dopo essere stati battezzati possono considerarsi vicendevolmente fratelli, di vivere in concordia e fermezza. Il v. 292, invece, si trova nel commento alla *petitio* «adveniat regnum tuum» e nel punto interessato l'autore elenca le caratteristiche del regno di Dio, tra le quali spiccano la pace, la concordia e la fermezza. Considerati i contesti in cui compare il termine *firmité*, la sostituzione con *fraternité* potrebbe nuovamente dipendere da influenze francescane: nel suo ideale

<sup>66</sup> Mt 18,21.

di uniformità, di uguaglianza e d'amore, san Francesco ha adottato il termine “fratello” per designare sé stesso e i suoi compagni uniti da una esperienza di vita comunitaria che si fonda sulla *fraternitas*.<sup>67</sup>

v. 232 *Houces, mantiaus, chapes forrees*  $\alpha$

*Capes, mantiaus* **P2**

*Mantiaus et granz* **P3**

v. 233 *Orfroisies et engoulees*  $\alpha$

*De boens sebelins* **P2**

*De sebeline* **P3**

Il contesto è quello del commento alla *petitio* «adveniat regnum tuum», nel quale Silvestre conduce un'invettiva contro i signori che, incuranti della parsimonia e dell'umiltà, possiedono ingenti quantità di vesti: «cotes, surcos et sor plicon, / houces, mantiaus, chapes forrees, / orfroisies et engoulees» (vv. 231-233). In **P2** *sor plicon* diventa *chaperon*, ‘capperone’, una sorta di copricapo derivato dal cappuccio della cappa e diventato indipendente da essa a partire dal secolo XII.<sup>68</sup> Al v. 232 scompare in **P2** il termine *houces*, parola che indicava un corto soprabito dalle maniche larghe, tagliato ai lati e analogo alla dalmatica,<sup>69</sup> sostituito dal piú generico *capes*; in **P3** si ha una parziale rielaborazione del verso, che diventa «mantiaus et granz chapes forees». In  **$\beta$** , quindi, la sostituzione con termini piú generici di un vocabolo che poteva evocare nei fruitori un paramento liturgico può essere spiegata se si ipotizza che il testo di  $\alpha$  fosse originariamente pensato per un pubblico clericale. In **P2** e **P3**, l'uso di un lessico diverso per indicare il vestiario potrebbe essere un indizio di aggiornamento del testo in ragione di un nuovo statuto del pubblico, ora laico e cittadino.

Tale ipotesi potrebbe spiegare anche la presenza delle varianti presenti al v. 233: il termine *orfroisies*, infatti, indica le bordure intessute d'oro

<sup>67</sup> *Fraternitas* prendeva anche il significato di *confraternitas*, termine che evoca l'atmosfera della *caritas*, nella quale amore, fratellanza e beneficenza si trovano intimamente legati (Le Goff 1981: 106-8).

<sup>68</sup> Enlart 1916: 153; cf. anche *FEW*, s.v. *cappa*, 2: 269a ss.

<sup>69</sup> Enlart 1916: 50; cf. anche *FEW*, s.v. *\*bulfīa*, 16: 260b.

applicate ai vestiti e in particolare, in ambito religioso, alla casula o al piviale.<sup>70</sup> In **P2** e **P3** *orfroisies* è sostituito rispettivamente da *de boens sebelins* e *de sebeline*: alle bordature d'oro vengono preferiti i colletti di pelliccia di zibellino, indossati dagli uomini più facoltosi.<sup>71</sup>

L'analisi delle varianti fin qui presentate sembra mostrare che l'opera di Silvestre abbia avuto successo anche al di fuori dell'ambiente benedettino per il quale, verosimilmente, era stata concepita; anzi, la sua sopravvivenza nel secolo XIII mostra la stringente attualità dei suoi "aggiornamenti" in chiave francescana e borghese. L'interesse per il *Pater* in ambiente francescano è d'altronde noto, come testimonia la presenza tra gli *Opuscola* attribuiti a Francesco d'Assisi di una parafrasi del *Pater*, una sorta di canovaccio adoperato dal santo come base per le sue prediche;<sup>72</sup> inoltre, tra le opere di Bonaventura si trova un commento teologico al *Pater*, che segna una cesura rispetto alla speculazione precedente più concentrata sulla semplice esegesi.<sup>73</sup> Il testo di Silvestre, quindi, mostra una interessante prova del fenomeno di riuso e adattamento che, tra i secoli XIII e XIV, ha caratterizzato molte esperienze – non solo ristrette all'ambito morale e religioso – della letteratura educativa medievale.

Chiara Fragomeli  
(Università degli Studi di Milano)

<sup>70</sup> Burns 2009: 48.

<sup>71</sup> Du Cange, s.v. *gula mantelli*: «GULA MANTELLI, apud Ugutionem, pars vestis seu togae superior, qua caput immititur. [...] Hinc Gulis ejusmodi instructae pelliculae Armenicae et Zibellinae, Hermine, et Zebelines Engoulées dicuntur Poetis nostratibus [...] Reclusus de Moliens MS., in suo Patenostre: Houches, manteus, chappes fourrées / De sebelines Engoulées, etc.». I versi riportati da Du Cange (attribuiti erroneamente al Renclus de Moiliens) sono in una forma ibrida tra **α** e **P3**: tale attestazione indiretta potrebbe costituire, con qualche prudenza, un'ulteriore testimonianza della circolazione di una redazione intermedia **β**<sup>1</sup>.

<sup>72</sup> *Fontes Franciscani*: 115-6; Fumagalli 2002.

<sup>73</sup> Gagliardi 2010: 82.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Agostino, *De Sermone Domini in monte*, II = Agostino, *De Sermone Domini in monte*, II, in *PL*, XXXIV: 1279-81.
- Alanus ab Insulis (Häring) = Alanus ab Insulis, *l'Expositio cuiusdam super orationem dominicam*, éd. Nikolaus M. Häring, *A Commentary on the Our Father by Alan of Lille*, «Analecta Cisterciensia» 31 (1975).
- Anselmus Laudunensis, *Enarrationes in Matthaeum* = Anselmus Laudunensis, *Enarrationes in Matthaeum*, in *PL*, CLXII: 1307.
- Bonaventura da Bagnoregio, *Vitis mystica, seu tractatus de passione Domini* = Bonaventura da Bagnoregio, *Vitis mystica, seu tractatus de passione Domini* in *Bonaventurae Opera Omnia*, VIII, Ad Claras Aquas (Quaracchi), 1898.
- Concilia aevi Karolini* (742-842) = *Concilia aevi Karolini* (742-842), in *MGH, Leges*, I: 288.
- Fontes Franciscani* = Stefano Brufani, Enrico Menestò, Giuseppe Cremascoli, Emore Paoli, Luigi Pellegrini, Stanislao da Campagnola, Giovanni Boccali (a c. di), *Fontes Franciscani*, S. Maria degli Angeli, Porziuncola, 1997.
- Frère Laurent (Brayer–Laurquin-Labie) = Frère Laurent, *La Somme le Roi*, éd. par Édith Brayer, Anne-Françoise Leurquin-Labie, Paris, Société des Anciens Textes Français · F. Paillart Éditeur, 2008.
- Frowinus abbas Montis Angelorum (Beck–De Kegel) = Frowinus abbas Montis Angelorum, *l'Explanatio dominicae orationis*, éd. par Sigisbert Beck, Rolf de Kegel, Turnhout, 1998 (CCCM 134).
- Holtus 1985 = Günter Holtus (a c. di), *La versione franco-italiana della Bataille d'Aliscans: Codex Marcianus Fr. VIII [=252]*, Tübingen, M. Niemeyer, 1985.
- Hugo de San Victore, *Allegoriae in Novum Testamentum* = Hugo de San Victore, *Allegoriae in Novum Testamentum*, in *PL*, CLXXV : coll. 774-89.
- Hugo Rothomagensis, *Super fide catholica et oratione dominica* = Hugo Rothomagensis, *Super fide catholica et oratione dominica*, in *PL*, CXCII : 1323-46.
- Hunt 2004 = Tony Hunt, *Le Chant des Chançz*, London, Anglo-Norman Text Society, 2004.
- Hunt 2006 = Tony Hunt, *Les Cantiques Salemon. The «Song of Songs» in MS Paris BNF Fr. 14966*, Turnhout, Brepols, 2006.
- Ivo Carnotensis, *Sermo XXII: De oratione dominica* = Ivo Carnotensis, *Sermo XXII: De oratione dominica*, in *PL*, CLXII: 599-604.
- Lamberti Ardensis, *Historia comitum Gbisenensium* = Lamberti Ardensis, *Historia comitum Gbisenensium*, in *MGH, SS* 24: 604-7.

- Maurice de Sully (Robson) = Charles Alan Robson, *Maurice of Sully and the Medieval Vernacular Homily*, Oxford, Basil Blackwell, 1952.
- Nelson–Mickel 1999 = Jan A. Nelson, Emanuel J. Mickel (ed. by), *The Old French Crusade cycle, III. Les enfances Godefroi and le retour de Cornumarant*, Tuscaloosa · London, University of Alabama Press, 1999.
- Paternostre* (Fragomeli) = *La «Paternostre» di Maestro Silvestre: saggio di edizione critica*, tesi di laurea magistrale, rel. Roberto Tagliani, corr. Massimiliano Gaggero, Università degli Studi di Milano, a.a. 2016-2017.
- Petrus Abaelardus, *Sermo XIV* = Petrus Abaelardus, *Expositio dominicae orationis*, in *PL*, CLXXVIII, coll. 489-95.
- Rupertus Tuitiensis (Haacke) = Rupertus Tuitiensis, *De gloria et honore filii hominis. Super Mattheum*, éd. par Rhabanus Maurus Haacke, Turnhout, 1979 (*CCCM* 29).
- Rupertus Tuitiensis, *De voluntate dei* = Rupertus Tuitiensis, *De voluntate Dei*, in *PL*, CLXX: 437-54.
- Rupertus Tuitiensis, *De omnipotentia Dei* = Rupertus Tuitiensis, *De omnipotentia Dei*, in *PL*, CLXX: 453-78.
- Schneyer 1969-1990 = Johannes Baptist Schneyer, *Repertorium der lateinischen Sermones des Mittelalters: für die Zeit von 1150-1350*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1969-1990.
- Van Hamel 1885 = Anton-Gerard Van Hamel, *Li romans de Carité et Miserere du Renclus de Moiliens, poèmes de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Édition critique accompagnée d'une introduction, de notes, d'un glossaire et d'une liste des rimes*, Paris, Vieweg, 1885.
- Von Wartburg 1912 = Walther Von Wartburg, *Le Lai du Conseil. Ein alt-französisches Minnegedicht. Kritischer Text, mit Einleitung und Anmerkungen herausg. von Albert Barth*. 1911, «Romania» 41 (1912): 288-91.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Aikin 1841 = Arthur Aikin, *Illustrations of Arts and Manufactures*, London, Van Voorst, 1841.
- Berger 1884 = Samuel Berger, *La Bible française au Moyen Âge: étude sur les plus anciennes versions de la Bible écrites en prose de langue d'oïl*, Paris, Imprimerie Nationale, 1884.
- Bonnard 1884 = Jean Bonnard, *Les traductions de la Bible en vers français au Moyen Âge*, Paris, Imprimerie Nationale, 1884.
- Braccini 2001 = Mauro Braccini, *Unica e esemplari creduti irrecuperabili dopo l'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino: un ulteriore controllo sulla copia settecentesca del cod. L.V.32*, «Studi mediolatini e volgari» 47 (2001): 191-204.



- Brayer 1970 = Edith Brayer, *Catalogue des textes liturgiques et des petits genres religieux*, in Hans Robert Jauss, Erich Köhler (hrsg.von), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters (GRLMA)*, Bd. VI/1: *La littérature didactique, allégorique et satirique*, dir. Hans Robert Jauss, Heidelberg, Winter, 1970: 1-21.
- Burns 2009 = E. Jane Burns, *Sea of Silk: A Textile Geography of Women's Work in Medieval French Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009.
- Busby 2002 = Keith Busby, *Codex and Context: reading old French verse narrative in manuscript*, Amsterdam · New York, Rodopi, 2002, 2 voll.
- Cadioli–Mantovani–Saviotti 2008 = Alberto Cadioli, Dario Mantovani, Federico Saviotti, *Premessa*, in *La materialità della filologia*, «Moderna 10/2 (2008): 144-56.
- Capusso 2006 = Maria Grazia Capusso, *La copia settecentesca del Lai du Conseil (Paris BNF, Collection Moreau 1727)*, in Grazia Sommariva (a c. di), *Amicitiae munus. Miscellanea di studi in memoria di Paola Sgrilli*, La Spezia, Agorà, 2006: 1-18.
- Dahan 2015 = Gilbert Dahan, *L'exégèse du «Notre Père» au XII<sup>e</sup> siècle. Quelques lignes générales*, in Francesco Siri (a c. di), *Le «Pater noster» au XII<sup>e</sup> siècle. Lectures et usages*, Turnhout, Brepols, 2015: 7-28.
- De Poerck–Van Deyck 1970 = Guy de Poerck, Rika Van Deyck, *La Bible et l'activité traductrice dans les pays romans avant 1300*, in Hans Robert Jauss, Erich Köhler (hrsg.von), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters (GRLMA)*, Bd.VI, fasc.1: *La littérature didactique, allégorique et satirique*, dir. Hans Robert Jauss, Heidelberg, Winter, 1970: 21-48.
- Du Cange = Charles Du Fresne Sieur Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, L. Favre, 1883-1887, 10 voll.
- Enlart 1916 = Camille Enlart *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, III. *Le costume*, Paris, Picard, 1916.
- Fumagalli 2002 = Edoardo Fumagalli, *San Francesco. Il Cantico, il Pater Noster*, Jaca Book, Milano, 2002.
- Gagliardi 2010 = Isabella Gagliardi, *Il «Padre nostro» nei secoli XIII-XV: alcune tracce per una lettura*, «Annali di scienze religiose» 3 (2010): 77-112.
- Hasenohr 1988 = Geneviève Hasenohr, *La littérature religieuse*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Bd. VIII/1, *La littérature française aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, dir. Daniel Poirion, Heidelberg, Winter, 1988: 266-305, oggi in Ead., *Textes de dévotion et lectures spirituelles en langue romane (France, XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, éd. par Sylvie Lefèvre, Marie Clotilde Hubert, Anne-Françoise Leurquin-Labie, Christine Ruby, Marie-Laure Savoye, Brepols, Turnhout, 2015.
- Hasenohr 2003 = Geneviève Hasenohr, *Une exposition «humaniste» du «Pater» en langue d'oïl du XIII<sup>e</sup> siècle*, in Sophie Cassagnes-Brouquet, Amaury Chauou, Daniel Pichot, Lionel Rousselot (éd. par), *Religion et mentalités au Moyen Âge*.

- Mélanges en honneur d'Hervé Martin*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003: 271-81.
- Hasenohr–Lieurquin–Labie 2015 = Geneviève Hasenohr, Anne-Françoise Labie–Lieurquins, *Traductions et commentaires médiévaux du «Pater» en langue d'oïl. Inventaire provisoire*, in Francesco Siri (a. c. di), *Le «Pater noster» au XIIe siècle. Lectures et usages*, Turnhout, Brepols, 2015: 235-48.
- Kraus–Stones 2006 = Kathy M. Krause, Alison Stones, *Gautier De Coincy: Miracles, Music, and Manuscripts*, Turnhout, Brepols, 2006.
- Långfors 1914 = Arthur Isak Edvard Långfors, *Les incipit des poèmes français antérieurs au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1914.
- Le Goff 1981 = Jacques Le Goff, *Franciscanisme et modèles culturels du XIIe siècle*, in *Francescanesimo e vita religiosa dei laici nel '200*. Atti dell'VIII Convegno Internazionale, Assisi 16-18 ottobre 1980, Assisi, Università degli studi di Perugia, 1981: 83-128.
- Leonardi 2012 = Claudio Leonardi (a. c. di), *La letteratura francescana*, III. *Bonaventura: la perfezione cristiana*, Milano, Mondadori, 2012.
- Leoni 2018 = Juri Leoni, *La preghiera del Signore nei primi tre secoli del cristianesimo*, «Credere oggi» 223 (2018): 109-22.
- Meneghetti 2007 = Maria Luisa Meneghetti, *Le origini delle letterature medievali romanze*, Roma, Laterza, 2007.
- Merceron 2002 = Jacques E. Merceron, «*Paternoster*» et «*patenostre*»: de la liturgie à la sanctification érotique, in «*Romania*» 120 (2002): 148.
- Omont 1891 = Henri Omont, *Inventaire des manuscrits de la Collection Moreau*, Paris, Picard, 1891.
- Paradisi 2009 = Gioia Paradisi, *La parola e l'amore. Studi sul «Cantico dei Cantici» nella tradizione francese medievale*, Roma, Carocci, 2009.
- Scheler 1867 = Auguste Scheler, *Notice et extraits de deux manuscrits français de la Bibliothèque Royale de Turin*, «*Le Bibliophile Belge: Bulletin trimestriel publié par la Société des Bibliophiles de Belgique*» 2 (1867): 1-33.
- Segre 1970 = Cesare Segre, *Le forme e le tradizioni didattiche*, in Hans Robert Jauss, Erich Köhler (hrsg.von), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters (GRLMA)*, Bd. VI/1: *La littérature didactique, allégorique et satirique*, dir. Hans Robert Jauss, Heidelberg, Winter, 1970: 58-145.
- Segre 2014 = Cesare Segre, *La natura del testo e la prassi ecdotica*, in Alberto Conte, Andrea Mirabile (a. c. di), *Cesare Segre. Opera critica*, Milano, Mondadori, 2014: 335-55.
- Siri 2015 = Francesco Siri, *En quête d'ordre. Hugues de Saint-Victor commentateur du «Notre Père»*, in Id. (a. c. di), *Le «Pater noster» au XII<sup>e</sup> siècle. Lectures et usages*, Turnhout, Brepols, 2015: 75-92.
- Smeeths 1970 = Jean Robert Smeeths, *Les traductions, adaptations et paraphrase de la Bible en vers*, in Hans Robert Jauss (hrsg.von), *Grundriss der romanischen*

*Literaturen des Mittelalters (GRLMA)*, Bd. VI/1: *La littérature didactique, allégorique et satirique*, dir. Hans Robert Jauss, Heidelberg, Winter, 1970: 48-57.

Zink 1982 = Michel Zink, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Honoré Champion, 1982.

## DIZIONARI E RISORSE ONLINE

*Medieval Lands* a c. della *Foundation for Medieval Genealogy*, on line consultabile all'url <http://fmg.ac/Projects/MedLands/Intro.htm>.

TL = Adolf Tobler, Erhard Lommatzsch (hrgs.von), *Tobler-Lommatzsch: Altfranzösisches Wörterbuch. Édition électronique conçue et réalisée par Peter Blumenthal et Achim Stein* [CD-ROM], Stuttgart, Steiner, 2002.

FEW = Walther von Wartburg et al., *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Bonn · Heidelberg · Leipzig-Berlin · Bâle, Klopp · Winter · Teubner · Zbinden, 1922-2002, 25 voll., on line all'url <https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/index.php/>.

RIASSUNTO: L'obiettivo di questo articolo è illustrare alcuni elementi emersi durante la stesura dell'edizione critica della *Paternostre* di Silvestre, autore attivo alla corte di Ida di Boulogne nell'ultimo quarto del secolo XII. Il testo, un lungo *sermon* in *couplets d'octosyllabes à rimes plates*, si inserisce nel panorama delle parafrasi e dei commenti al *Pater noster*. L'analisi testuale dell'opera ha consentito di rilevare, nelle attestazioni seriori, la presenza di "aggiornamenti" in chiave francescana e borghese, testimoni del successo che la *Paternostre* sembra aver avuto anche al di fuori dell'ambiente benedettino per il quale era stata concepita.

PAROLE CHIAVE: Silvestre, *Pater noster*, Ida di Boulogne, *couplets d'octosyllabes*.

ABSTRACT: The article aims to present some elements revealed during the study of the *Paternostre*, a *sermon* written by Silvestre, a writer who lived in the court of Ide de Boulogne in the last quarter of the XII century. The text is written in *couplets d'octosyllabe à rimes plates* and it fits into the panorama of *Pater noster* paraphrases and comments. In the latest manuscripts Franciscan and bourgeois revision witness the success that *Paternostre* might have had even outside the Benedictine environment for which it was conceived.

KEYWORDS: Silvestre, *Pater noster*, Ide de Boulogne, *couplets d'octosyllabes*.



# LES MOTIFS DE LA CHASSE MERVEILLEUSE ET DE LA CHASSE MYSTIQUE DANS UN ÉPISODE DE LA *CHANSON D'ESCLARMONDE*\*

## 1. PRESENTATION

**L**a *Chanson d'Esclarmonde* (*Esclarmonde*) nous a été transmise par le ms. L.L.II.14 de la Biblioteca Nazionale di Torino, *olim* g.II.13, ms fr. XXVI, noté R 1639 dans le catalogue de Mazzatinti.<sup>1</sup> Ce *codex*, actuellement divisé en 4 volumes, est un précieux grand format en parchemin appartenant à la typologie des grands recueils, richement enluminé et malheureusement endommagé par l'incendie qui ravagea la bibliothèque turinoise en 1904. Son apparat décoratif consiste en 86 enluminures, dont la plupart ont été attribuées au travail du Maître de la Vie de sainte Benoîte d'Origny.<sup>2</sup> La foliotation des 4 vols. est la suivante: vol. I, ff. 1-167 (en réalité il s'agit du f. 2r; les ff. 1 et 5 manquent et plusieurs feuillets résultent gravement endommagés, voire illisibles); vol. II, ff. 168-296; vol. III, ff. 297-460 (entre les ff. 396 et 397 se trouve le f. 396b, déchiré); vol. IV, ff. 461-583 (les ff. 584-586 ont été détruits durant l'incendie et les derniers feuillets restants, bien que lisibles, sont en mauvais état). Les parties les plus touchées par le feu sont les marges et, souvent, les brûlures et les déchirures ont provoqué une perte de texte, notamment dans les vols. I et III et à la fin du IV<sup>e</sup>. Par rapport au nombre total de feuillets, qui originellement était de 586, il faut signaler l'absence du f. 189 déjà avant l'incendie, ainsi que la perte des 3 derniers ff. après 1904 (voir Stengel 1873: 11). La numérotation est double, parfois triple ou quadruple, au crayon et à l'encre, et est située à droite dans la marge supérieure: les numérotations plus anciennes sont à l'encre en chiffres romans et arabes, tandis que les plus récentes sont au crayon, en chiffres arabes.

\* Je remercie Mattia Cavagna pour ses suggestions.

<sup>1</sup> Mazzatinti 1890, XXIII. Voir également Pasini 1749, II: 472; Stengel 1873: 11-38; Wahlgren 1934: 17-20; Peyron 1987. Ce dernier catalogue se trouve en photocopie à la Biblioteca Nazionale di Torino, sous la côte Cons. Mss Bnuto Peyron 3.

<sup>2</sup> Cet artiste fut actif entre la fin du XIII<sup>e</sup> et le début du XIV<sup>e</sup> siècle: voir Stones 1990: 378-400 et Castronovo 2002: 57-60.

Le manuscrit transmet les textes suivants:<sup>3</sup>

1. f. 2r:<sup>4</sup> extrait de la *Bible* ou *Roman de Sapience* de Herman de Valenciennes (XII<sup>e</sup> siècle), 180 vv. environ, traitant de la création du Paradis terrestre et d'Adam;<sup>5</sup>
2. f. 10ra-10va *Chi commenche l'estore des Loberens*;<sup>6</sup>
3. f. 10va-b: *Noirons li arabis*, débat entre Néron et Virgile, qui prophétise la naissance du Christ;<sup>7</sup>
4. ff. 3va-12va: résumé en décasyllabes de l'Ancien Testament attribué à Virgile, allant du bannissement d'Adam du Paradis jusqu'à Abraham;<sup>8</sup>
5. ff. 12va-24vb, extrait de la *Bible* de Herman de Valenciennes (d'Abraham à l'ascendance de Marie);
6. ff. 24vb-47rb: extrait du *Romanz de saint Fanuel* (d'Élisabeth aux miracles de l'enfant Jésus), combiné avec l'*Histoire de Marie et de Jésus* (ff. 26rb-47rb);<sup>9</sup>

<sup>3</sup> La foliotation du premier volume étant perturbée du f. 1 au f. 10, nous indiquons l'ordre actuel des folios (1, 10, 2-9), en rétablissant cependant la succession originarie des œuvres.

<sup>4</sup> La numérotation actuelle du premier vol. commence à partir de 2r. Les folios 2r-3v sont presque illisibles à cause des dommages causés par l'incendie.

<sup>5</sup> Voir Stengel 1873: 11-2 et *Li romanz de Dieu et de sa mère* (Spiele): 153.

<sup>6</sup> Voir Stengel 1873: 12-3 et *Li romanz de Dieu et de sa mère* (Spiele): 520-5, en part. Annexe XXV: 521: «Le texte lui-même contient une généalogie de Garin et de Fromont, les ancêtres des deux clans ennemis de la *Geste des Loberains*. Le morceau déchiré nous a fait perdre une partie du texte concernant Hervis et une partie de la généalogie de Fromont».

<sup>7</sup> Désormais le texte est presque illisible. Voir Comparetti 1872, II: 89-91, 196-205, ainsi que Ziolkowski–Putnam 2008: 937-42.

<sup>8</sup> Comparetti 1872, II: 91, observe qu'une fois démontré l'imminence de la naissance du Christ «il rapsodo arrivato al suo scopo, sciorina giù un profluvio di versi a migliaia, perdendo affatto di vista Virgilio, e dimenticando anche alla fine di dirci come terminò la sfida fra Nerone e Virgilio; v'ha però in fondo una scena finale che ha luogo in inferno, nella quale parlano Nerone e Maometto, e da cui si desume che Nerone fu decapitato da Virgilio». Voir également Stengel (1873): 19.

<sup>9</sup> Voir Stengel 1873: 20-1; *Li Romanz de Saint Fanuel et de Sainte Anne et de Nostre Dame et de Nostre Segnor et de ses apostres* (Chabaneau) et *Le Romanz de Saint Fanuel* (Chabaneau). D'après Ruini 2014: 110-1, «l'*Histoire de Marie et de Jésus* (c. 26b) presenta la stessa redazione comune a LE (compreso il lungo brano di seguito al v. 2158: cc. 33c-47b). Diversamente da questi testimoni, T offre due inserzioni: la prima, di 52 versi, figura dopo il v. 1660 (c. 30c-d=) e consiste in un panegirico della concezione miracolosa di Gesù da parte di Maria ricavato dalla *Conception Nostre Dame* di Wace; la seconda, di maggiore estensione, è collocata tra la fine della parte del lungo brano comune a

7. ff. 47rb-49rb: autre passage de la *Bible* de Herman de Valenciennes, de la visite de l'ange à Joseph jusqu'à la Tentation du Christ;<sup>10</sup>
8. ff. 49rb-79ra: extrait du *Romanz de saint Fanuel*, des Noces de Cana à la Résurrection, se terminant avec le expl.: «Chi faut li roumans de nostre dame et la souffranche Jhesu Christ si coummenche sa venganche»;<sup>11</sup>
9. ff. 79rb-83ra: prologue à la *Vengeance nostre Seigneur*, qui narre la découverte de la Sainte Croix par Sainte Hélène.<sup>12</sup> Cette section transmet également une histoire en décasyllabes de la vie de Mahomet (ff. 82ra-83ra);<sup>13</sup>
10. ff. 83rb-102va: *Vengeance Nostre Seigneur* (f. 102va: «Explicit li roumans de Vespasien»);<sup>14</sup>
11. ff. 103rb-104vb: *Chi commence l'estore des Loberens*: prologue des *Lorrains*;<sup>15</sup>
12. ff. 105ra-177rb: *Hervis de Metz*;<sup>16</sup>
13. ff. 177rb-282rb: *Garin le Lorrain*;<sup>17</sup>

JSDN(p)LE, che si conclude a c. 37b col miracolo del morto che si alza ed invita ad aprire la porta della città e l'inizio della parte condivisa solo da LET (che prende il via a c. 46b coll'incontro col ladrone Yzacars)».

<sup>10</sup> Ruini 2014: 96, rappelle comme déjà Chabaneau, dans son édition du *Romanz de saint Fanuel*, soulignait la tendance de cette œuvre à se fondre avec la *Bible* de Herman de Valenciennes. Voir aussi Stengel 1873: 21-2 et *Li romanz de Dieu et de sa mère* (Spiele): 153.

<sup>11</sup> Ruini 2014: 112: «L'*Histoire de Marie et de Jésus* riprende in corrispondenza del v. 2362 dell'ed. Chabaneau (mancono quindi i vv. 2159-2361). La *Passion des Jongleurs* (c. 51r), inizia in corrispondenza del v. 2865 dell'ed. Chabaneau, benché il seguito si allontani spesso dall'edizione. Dopo la scena del lavaggio dei piedi di Gesù da parte di Maria Maddalena e le discussioni di Gesù con Simone e Giuda, il compilatore ha inserito un brano di 560 versi ca. incentrato sulla *Convoitise* (cc. 51d-55a). Dopo la sezione sull'Assunzione della Vergine (c. 76c), il testo è così concluso: *Chi faut li roumans de nostre mere et la souffranche Jhesu Christ* (c. 78c)». Voir également Stengel 1873: 22.

<sup>12</sup> Voir *La Vengeance Nostre Seigneur* (Gryting) et *La Vengeance de Nostre-Seigneur* (Ford).

<sup>13</sup> Voir Stengel 1873: 22-3 et Graf 1889.

<sup>14</sup> Voir Stengel 1873: 23-4.

<sup>15</sup> Voir *ibi*: 25-9; *Li romanz de Dieu et de sa mère* (Spiele): 525-35, Annexe XXVI et Herbin 1999: 131-50.

<sup>16</sup> Voir l'éd. Herbin 1999.

<sup>17</sup> Correspond aux v. 1-17963 de *Garin le Loberenc* (Gittleman), qui, à la p. 23, écrit par rapport à T: «Dans l'épisode de la mort de Bégon, la leçon qui suivait jusque-là les transformations radicales de *I* et *N* revient au texte de la Vulgate après le v. 11320 2 col. 45v».

14. ff. 283ra-296vb: *Roman d'Auberon*;<sup>18</sup>
15. ff. 297ra-354vb: *Huon de Bordeaux*;<sup>19</sup>
16. ff. 354vb-374rb, *Chanson d'Esclarmonde*;<sup>20</sup>
17. ff. 374rb-394va *Clarisse et Florent*;
18. ff. 394vb-401va: *Yde et Olive* (*Yde et Olive I*, f. 389-395, suivi par *Croissant*, assonancé, f. 395v-397v) et *Yde et Olive II*, qui incorpore la digression intitulée *Huon et les géants*, f. 397r-401v);
19. ff. 401va-460vb: *Chanson de Godin*;<sup>21</sup>
20. ff. 461r-576rb: *Beuve de Hantone*, III<sup>e</sup> version (f. 576v blanc);
21. ff. 577ra-579vb: *C'est ensi que Pylates fu engenrés*, incluant une vie de Judas (f. 579vb-583va);<sup>22</sup>
22. ff. 583va-583vb: *Dit de l'unicorne* (manque la fin et, par conséquent, les ff. 585va-586va qui contenaient le fabliau *Ci est de la bouche ou Housse partie*).

Une large partie du III<sup>e</sup> vol. du ms est consacrée au cycle de *Huon de Bordeaux* (*HdB*) et à ses continuations, parmi lesquelles figure *Esclarmonde*. Cet ensemble textuel en décasyllabes comporte la création d'une saga liée au célèbre héros bordelais se rattachant à la chanson éponyme en forme de prologue (*Roman d'Auberon*) ou de suite (d'*Esclarmonde* jusqu'à *Godin*). Parfois les continuations n'ont pas été séparées l'une de l'autre par une nouvelle laisse de façon que, comme l'a écrit François Suard (2011: 226), on a à faire à «une longue continuation de près de 19000 vers, dans laquelle il faut distinguer les 8420 premiers vers, qui poursuivent les aventures de Huon et de ses descendants par les femmes, et les autres, consacrés à l'histoire de son fils Godin». Au delà d'*Esclarmonde*, qui se rattache directement à *HdB* sans solution de continuité au f. 354vb, le récit se

<sup>18</sup> Voir *Le Roman d'Auberon* (Subrenat).

<sup>19</sup> Voir *Huon de Bordeaux* (Ruelle) et *Huon de Bordeaux* (Kibler–Suard) 2003.

<sup>20</sup> Les suites turinoises de *Esclarmonde* jusqu'à *Yde et Olive* ont été publiées par *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive* (Schweingel) et par *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive, Croissant* (Brewka). Nous préparons une nouvelle édition de *Esclarmonde*.

<sup>21</sup> Voir *La Chanson de Godin* (Meunier), à intégrer avec le compte rendu de Monfrin 1961.

<sup>22</sup> Voir D'Ancona 1869: 98-9 et Stengel 1873: 35. D'après Giannini 2012: 16, le fait qu'après le colophon se trouvaient encore deux textes, aujourd'hui perdus, devrait inviter à «se méfier du colophon, notamment quand il ne fait pas suite au dernier texte d'une unité codicologique, car il pourrait aussi avoir été transcrit tel quel à partir du modèle. Mais l'examen des différents composants du recueil ne s'opposent nullement à une telle datation».



déroule sans interruption jusqu'à *Clarisse et Florent* inclus, f. 374rb. En revanche, *Yde et Olive* et *Croissant* débutent à partir d'une nouvelle laisse et d'une nouvelle miniature (respectivement aux ff. 394vb et 401v). En outre, *Auberon* est introduit par une riche miniature (f. 283r), tout comme *Godin* (f. 402ra).

## 2. ANALYSE DU RECIT

L'intrigue d'*Esclarmonde* est parfois très compliquée. Voyons-en un résumé détaillé:

Après le congé d'Auberon, de Charlemagne et Huon, ce dernier revient à Bordeaux. Entretemps trois pèlerins, aidés par Esclarmonde, font retour à Vienne et décrivent au comte Raoul la grande beauté de la femme d'Huon. Raoul tombe amoureux de la belle princesse sarrasine et décide de tuer Huon. Pour réaliser son projet, il part à Mayence, en Allemagne, pour aller chercher l'empereur son oncle. Esclarmonde accouche d'une fille, Clarisse, qui selon les fées se mariera avec Florent d'Aragon après de longues adversités (1-174). Raoul se déguise, arrive à Bordeaux et décide enfin de participer à un tournoi qui lui permettra de tuer Huon. Pourtant à Mayence, Gautier, proche de Huon, le met en garde contre les mauvaises intentions de Raoul. Ainsi, le héros se rend à Mayence pour se venger et, une fois la vengeance accomplie, il s'échappe. Durant la fuite, Huon tue aussi Galerant, neveu de l'empereur puis il se dirige à Bordeaux avec sa suite. Ici Esclarmonde le pousse à demander l'aide de son oncle Silibiaus, roi d'Aufanie. Finalement l'empereur arrive à Bordeaux et assiège la ville: durant le combat Gautier, auparavant adoubé chevalier par Huon, tue Rogier, frère de Raoul. Une fois refusée par l'empereur la demande de grâce d'Huon, le héros quitte Bordeaux avec une poignée de chevaliers en s'embarquant aussitôt en direction d'Aufanie, pour demander l'aide de Silibiaus (175-780). Finalement, l'empereur vainc la résistance de Bordeaux et Geriaume, le commandant de l'armée bordelaise, est tué. Heureusement Bernart emmène Clarisse à Cluny, où il confie la fille d'Esclarmonde et d'Huon à l'abbé Ouedon, oncle du héros, tandis qu'Esclarmonde est conduite à Mayence dans l'attente de capturer Huon. Durant son voyage en mer, ce dernier et son équipage s'égarent et tombent sur Judas qui, les mains liées et les yeux bandés, expie sa trahison. Après cette troublante rencontre, le héros et sa suite naviguent trois jours durant, jusqu'au moment où un marinier repère une sorte de forêt. Malheureusement, il s'agit des mats des bateaux capturés par l'Aimant (781-1114). Malgré les difficultés, Huon reste en vie, alors que son équipage ne survit pas à la famine. Un jour un griffon géant vient prélever les cadavres pour les transporter dans son nid afin de s'en

nourrir avec ses petits. Le héros décide alors d'exploiter cette lugubre chance de quitter le bateau et se cache parmi ses copains morts, en s'habillant préalablement de deux hauberts, de façon que le griffon croit qu'il s'agit d'une proie particulièrement appétissante et l'emmène avec lui. Une fois la bête et sa descendance tuées, Huon se retrouve dans une île qui appartient à l'émir de Perse; ici pousse le fruit de jeunesse, qui fut jadis béni par le Christ lors qu'il était sur terre et qui a le don de rajeunir jusqu'à l'âge de trente ans celui qui a la chance d'en goûter. Huon mange l'un des trois fruits qu'il a pu cueillir pour se soigner des blessures infligées par les griffons mais un ange, envoyé par le Christ, le prévient de ne plus en manger et de conserver les pommes qui restent. Ensuite, l'ange l'invite à boire de l'eau d'une source dotée de pouvoirs magiques et lui dit, avant de l'aider à quitter l'île, que Bordeaux est perdue et qu'Esclarmonde a été capturée (1115-1365). En suivant les indications de l'ange, Huon trouve un bateau qu'Aubéron avait mouillé dans un fleuve appelé Iplaire, où Jesus se baignait et où le gravier provenant de Jovent se transforme en pierres précieuses. Huon s'embarque sans hésiter et navigue à travers l'obscurité jusqu'au point où l'eau se déverse dans le golfe de Galilée. Enfin, le bateau rejoint des eaux plus calmes et s'approche de Bocident, une ville sarrasine. Climent, un marchand français, reconnaît Huon, qui lui révèle à son tour être en possession des pierres précieuses apportées d'Iplaire. Ainsi Climent aide le héros à rencontrer le gouverneur de Bocident et Huon lui offre des pierres, en obtenant ainsi la liberté des français qui se trouvaient dans la ville en tant que prisonniers. Pour remercier leur sauveur, ceux-ci décident de l'accompagner jusqu'au Saint Sépulcre. Le gouverneur regrette pourtant de ne pas pouvoir suivre Huon à cause de sa vieillesse: grâce à une pomme de jeunesse, il revient immédiatement à l'âge de trente ans et accepte aussitôt d'être baptisé. Finalement, ils partent tous ensemble en direction d'Acre (1366-1718). Durant le voyage une tempête surgit soudainement et le navire doit être ancré près d'Abilant où demeure un ennemi qui détruit les bateaux. Huon insiste pour débarquer seul, afin de constater ce qui se passe de ses propres yeux; entretemps, une tempête emporte l'embarcation avec tout son équipage. Huon voyage un jour durant et arrive près d'un terrain marécageux où se trouve Caïn, que Dieu a enfermé dans un tonneau cloué à l'intérieur. Huon promet à Caïn de le libérer en utilisant un maillet pour rompre le bois du tonneau s'il lui indique le chemin pour sortir de la terre où il se trouve et, grâce à une tromperie, il obtient l'information qu'il lui faut. Ainsi, il se rend chez un batelier qui l'embarque aussitôt, croyant se trouver devant Caïn en personne. Par la suite, Huon se fait emmener jusqu'à la ville de Coullandres, où les Sarrasins se préparent à attaquer les français qui avaient accompagné Huon. La bataille commence et, après avoir retrouvé ses compagnons, Huon et sa suite conquièrent Coullandres. Entretemps Gaifier s'était converti, mais dès que le sultan apprend cette nouvelle, il se rend aussitôt à Acre avec ses hommes pour attaquer la ville. Huon vainc le géant Agrapin, puis la bataille continue jusqu'à

l'arrivée des Templiers. Le sultan demande une trêve de cinq ans et, tout d'un coup, Huon se souvient d'Esclarmonde et décide d'aller chercher sa femme et sa fille (1719-2061). Le héros se déguise en pèlerin et arrive à Cluny, où il prétend avoir vu Huon durant son voyage! L'abbé Ouedon lui offre son aide, en regrettant d'être désormais trop âgé pour aller chercher lui-même le héros bordelais. Huon voit finalement Clarisse et dévoile son identité, puis rajeunit l'abbé au moyen d'une pomme et, par la suite, il lui confie toutes les pierres magiques provenant d'Iplaire sauf dix, qu'il garde pour lui. Ainsi, il se dirige vers Mayence où il apprend que le Vendredi Saint l'empereur satisfera la première requête qu'on lui fera dans l'église. Le jour suivant Huon, toujours déguisé, se rend à l'église et, une fois attirée l'attention de l'empereur grâce à la lumière dégagée par ses pierres, avant de se manifester, il obtient le pardon de Charlemagne pour toute offense de sa part envers l'empereur, en demandant aussi qu'on lui rende sa femme, ses terres et ses hommes. Malgré lui, l'empereur ne peut que respecter sa parole. Une fois la paix rétablie, Huon raconte ses aventures et rajeunit l'empereur aussi. Par la suite, il rejoint Esclarmonde et ensemble se dirigent vers Bordeaux, accompagnés par l'empereur. Entretemps, l'abbé Ouedon arrive à Bordeaux avec Clarisse et l'empereur, avant de repartir en Allemagne, offre son aide à Huon s'il en aura besoin (2062-2540). Après deux mois et demi Huon se prépare à partir vers le royaume de Féerie; l'abbé est chargé de s'occuper des pierres qui serviront un jour comme dot pour le mariage de Clarisse, tandis que Bernart s'occupera des possessions du héros pendant son absence. Durant la navigation, une tempête détruit le bateau d'Huon et d'Esclarmonde, qui seront finalement les seuls survivants. Le couple traverse une forêt et arrive près d'un château où il est dignement hébergé. Au matin, Huon et Esclarmonde sont surpris par le fait que les moines quittent le lieu avant la fin des matines. Huon interroge l'un des moines et découvre ainsi qu'il fait partie d'un troisième groupe d'anges lesquels, au moment du conflit entre Lucifer et Dieu, n'avaient pas décidé pour qui prendre parti. Par conséquent Lucifer et ses proches avaient été envoyés en Enfer, les amis de Dieu restèrent avec lui et, au final, le groupe d'indécis dut attendre le Jour du Jugement. Entretemps, le droit de prononcer le nom de Dieu leur a été interdit. Huon oblige le moine à l'emmener tout de suite jusqu'au territoire d'Auberon, où le fils d'une fée appelé Clarimondes aide Huon et Esclarmonde à traverser une rivière et leur annonce que le roi de Féerie est gravement malade. Une fois arrivés à Monmur, Malabrun et Gloriant félicitent Huon, puis lui et sa femme sont chaleureusement accueillis par Auberon. Ce dernier réunit les fées et leur annonce l'intention de nommer Huon comme son héritier, puis prédit une bataille entre Huon et Arthur qui disputera au premier le pouvoir sur le royaume. Auberon annonce aussi sa mort imminente, puis se dirige avec Huon vers le lieu où il veut qu'on construise une abbaye destinée à accueillir son corps. Entretemps Arthur, accompagné de sa suite, arrive et s'oppose fièrement au choix d'Auberon à cause du fait que deux mortels n'ont

pas le droit de demeurer dans le royaume de Féerie. Morgane, mère d'Auberon, soutient la décision de son fils et ce dernier statue finalement qu'Huon et Arthur s'affrontent le jour du milieu de l'été et que le vainqueur prenne le contrôle des possessions du perdant. Auberon confie à Huon sa coupe préférée juste avant de mourir, puis les anges emmènent son âme au Paradis. Enfin, le conflit entre Arthur et Huon se déclenche, sans que l'un arrive à prendre le dessus sur l'autre; par conséquent, les adversaires décident de se battre au jour de la Saint-Jehan, jusqu'à ce que le vainqueur soit proclamé (2541-3164). Huon réunit ses sujets afin qu'ils lui rendent hommage, mais les fées se refusent en raison du fait qu'Esclarmonde est une mortelle. Ainsi Morgane, Oriande, Marse et Sebile transportent Esclarmonde au paradis terrestre où, avec l'aide de Christ, elle reçoit les pouvoirs magiques et revient à Monmur. Enfin, les fées acceptent de rendre hommage à Huon et lui et Esclarmonde sont couronnés selon la volonté d'Auberon. Ainsi, Huon défiera Arthur jusqu'à la fin du monde, comme il était convenu (3165-3484).

### 3. LA RECEPTION DES SUITES

En général, les *unica* se trouvant dans le codex turinois n'ont été guère appréciés par la critique: notamment les suites de *HdB* ont fait l'objet de sévères jugements de la part de Léon Gautier et, par la suite, ont été classées pendant longtemps comme un étrange et improbable mélange de chanson de geste et de roman.<sup>23</sup> À cette opinion s'oppose Jean Subrenat, qui exclut la possibilité de «parler de prédominance d'un genre narratif ou littéraire particulier, dans le sens que la chanson de geste, le roman, la matière de Rome, jusqu'aux légendes propres à la culture chrétienne, ne sont que des composants d'un "hybride"» (*Le Roman d'Auberon* [Subrenat]: LXIX). S'exprimant en outre sur le choix de la laisse en décasyllabes, le chercheur écrit:

Les longues épopées du XIII<sup>e</sup> siècle comme *Gaydon*, *Gaufrey*, pourraient encourir le même reproche [qui leur avait été adressé par Léon Gautier], car les épopées tardives ont tendance à se transformer en longues suites d'aventures. C'est peut-être d'ailleurs l'origine du malentendu: dès qu'un poème est écrit

<sup>23</sup> Voir Gautier 1865-1868, t. 1: 528, et la 2<sup>e</sup> édition refondue 1878-1894, t. 3: § XXVIII. Sur la réception de ces textes nous renvoyons à Cazanave 2008: 18-9. Enfin, sur la nature composite de l'épopée française, voir Guidot 2001 et Suard 2005.

en laisses, on pense à une épopée [...] il faut donc admettre qu'un roman d'aventures puisse être écrit en laisses et le juger comme tel (*ibi*: LXVIII).<sup>24</sup>

C'est donc compréhensible qu'étant *HdB* une chanson dans laquelle épique et roman dialoguent presque sans solution de continuité, la même tendance se poursuit avec les textes composés autour du texte-souche, souvent d'une manière encore plus poussée par rapport à ce dernier.<sup>25</sup> D'ailleurs, les sources exploitées dans *Esclarmonde* ne se limitent pas à la seule l'influence de la chanson-mère, ni à la typologie textuelle dit «romanesque»:<sup>26</sup> d'après la critique, l'un des modèles principaux serait en fait un poème allemand intitulé *Herzog Ernst* qui fut également traduit en hexamètres latins vers 1212-1218, puis mis en prose vers la moitié du même siècle (voir Cazanave 2008: 67).

Par la suite, on a identifié des emprunts faits à la *Navigatio sancti Brendani* et à la littérature visionnaire contemplant le voyage du protagoniste en Enfer et sa rencontre avec Judas.<sup>27</sup> Encore, après avoir tué le griffon

<sup>24</sup> De sa part, Suard (1980: 458) précise: «La production épique tardive est à considérer d'un autre œil que celui dont l'examinaient les premiers critiques. Il ne s'agit pas de reprendre des critères valables pour les poèmes anciens, et parfois pour le seul *Roland* d'Oxford. Replacés dans leur perspective propre, ces textes, une fois édités, se feront apprécier d'eux-mêmes; on reconnaîtra en eux des œuvres d'abord destinées aux nobles, qui associent la structure épique traditionnelle et la complexité narrative du roman, le charme du merveilleux et la rigueur des actions héroïques, la volonté de conter et celle de dire le vrai».

<sup>25</sup> Rossi 1979, version numérisée <http://books.openedition.org/pup/2636>: 19, a observé que «de texte de la Chanson d'Esclarmonde est d'ailleurs nourri de légendes et de folklore, bien différent en cela du poème qu'il prétend continuer». D'après Gingras 2016: 85, «parallèlement s'affirme dès le XIV<sup>e</sup> siècle la réception problématique de ce récit syncrétique [*HdB*] auquel on refuse assez tôt l'association avec l'histoire véritable pour le rejeter plutôt vers la zone trouble de la fiction romanesque. La mise en cycle dont témoigne le manuscrit de Turin au siècle suivant renversera le rapport de force en faveur des épisodes fabuleux et inscrira pour de bon *Huon de Bordeaux* dans la famille, parfois peu recommandable, des romans d'aventure et de chevalerie».

<sup>26</sup> Sur la nécessité de remettre en question le rapport entre épopée et roman, voir Kay 1995: 4-5, ainsi que les considérations de Roussel 2005: 47-9 et de Cavagna 2015: 99.

<sup>27</sup> «Puis le meinest Brandans par mer, / des signacles les fait armer. / Veient en mer une boche / sicum ço fust une roche; / e roche fut verablement [...] sur la roche u sunt venud / trovent seant homme nud. / Mult ert periz e detirez, / delacherez et descirez. / D'un drap liéed sun vis aveit, / a un piler se teneit. [...] Jo sui Judas qui serveie / Jesu que jo traïseie» (*Le voyage de Saint Brendan* [Short–Merrilees]: vv. 1211-1266). Voir Dando 1980: 80.

– présent également dans la *Navigatio* (*Le voyage de Saint Brendan* [Short–Merrilees]: vv. 1007 ss.) – qui la protégeait, Huon arrive dans l'île de Jouvent, où prospère l'arbre de Jouvent et jaillit la fontaine éponyme rappelant les fontaines miraculeuses du *Roman d'Alexandre* (voir Cazanave 1990: 43). Dans l'île court également Iplaire ou Yplaire, un fleuve dont le lit est fait de pierres précieuses et qu'Huon même, dans *Esclarmonde*, dénommera *Jourdain*. Ce dernier motif est une nouvelle réminiscence de la *Lettre du Prêtre Jean* et, également, un emprunt de la Bible qui devient encore plus manifeste lors que l'ange invite de manière péremptoire le héros à ne manger qu'un seul fruit de Jouvent, tel quel un nouvel Adam.<sup>28</sup> D'ailleurs, il sera opportun de rappeler que dans la partie initiale du codex T se trouvent deux renvois au paradis terrestre et au bannissement d'Adam. Visiblement, il ne s'agit pas de la seule reprise interne au manuscrit turinois exploitée dans la construction du récit de notre suite: par exemple, le motif des anges déchus ou celui du châtement de Judas sont présents dans *Esclarmonde* et dans d'autres parties du recueil. Par conséquent, il faut éviter de considérer les textes transmis par ce ms indépendamment du contexte général, ce qui empêcherait d'interpréter correctement le rôle et le sens que chaque pièce avait dans le processus de constitution et de sélection du codex.

<sup>28</sup> Voir Cazanave 1990: 49: «La *Lettre du Prêtre Jean* lui apportant sur un cours d'argent le *flum/ la rivière Ydonus/Ydonis/Ydoines* qui vient de Paradis, le conteur trouve le motif idoine et s'en empare, mais en travestissant le nom de l'accessoire de décor en Iplaire/Yplaire». D'après Baroin 1988: 62, «l'Arbre de Jovent est-il assimilé à l'Arbre de la connaissance du bien et du mal. Sous ces deux aspects, d'arbre producteur du fruit revivifiant et d'arbre au fruit défendu, le pommier de Jovent correspond donc à la fois à l'Arbre de Vie et à l'Arbre de la connaissance». Baroin (*ibi*: 62, n. 15) nous rappelle également que «la version en alexandrins situe explicitement le Paradis terrestre sur l'île de Jovent» (11424 suiv.), un élément déjà présent dans *Esclarmonde* en décasyllabes. Dans la version en alexandrins on lit: «Beau segneurs, c'est vng fruis qui jamais n'est pourris [...] / et jver et esté chilx fruis j est toudis / et depuis c'Adam fust et fourmés et furnis / et que son corps wida terrestre Parradis / ne fust ce nobille arbre ne sechié ne pourris» (*Chanson d'Esclarmonde* [Schäfer]: 33, vv. 19-24). Dans la mise en prose Huon mange à satiété, «si choisist moult grant vergier ouquel avoyt tant d'arbres portans fruyctz de plusieurs manieres que grant beaulté estoit a les veoir, car tant estoit beau le jardin a veoir (f. 106vb) que myeulx sembloit ung paradis que chose terrestre».

## 4. LE MOTIF FÉERIQUE

On a souligné à plusieurs reprises la prétendue influence du «merveilleux» dont s'inspire normalement le roman sur *Esclarmonde* (voir Suard 2011: 108-10); il s'agit, à dire vrai, d'un héritage aux origines bien plus complexes provenant notamment de *HdB* et largement exploité dans *Auberon* car, comme le dit Suard (1980: 452),

Le merveilleux est, dès le départ, lié au mode d'écriture de la chanson de geste: puisque le domaine et les modalités d'action du héros épique se situent hors de toute mesure, le merveilleux concourt à la recherche de l'hyperbole, expression fondamentale de l'épopée [...] mais dans les premiers textes épiques l'élément merveilleux n'est, pour reprendre la terminologie de Propp, qu'un auxiliaire du récit: dans les chansons tardives, il peut devenir élément dramatique ou esthétique essentiel.

Toutefois, par rapport à *HdB* et à son prologue, dans *Esclarmonde* le merveilleux ne s'avère pas superficiel, au contraire:<sup>29</sup> en revanche, cette suite rationalise et célèbre en même temps une féerie profondément christianisée, surtout durant la transformation d'Esclarmonde en fée.<sup>30</sup> À ce propos, on ne peut que partager l'avis de Anne Berthelot (2001: 831), lors qu'elle se demande

Qu'est-ce que la «féerie»? C'est apparemment une notion originale, qui fait son apparition pour la première fois dans *Huon*, et qui se trouve développée pour la première fois dans *Huon*, et qui se trouve développée et exploitée de manière rationnelle, si l'on peut se permettre cet *oxymoron*, dans le *Roman d'Auberon* et la *Chanson d'Esclarmonde*. Jusqu'à ce point, la chanson de geste s'intéresse peu au surnaturel, si ce n'est sous la forme de miracle chrétien.

<sup>29</sup> D'après Suard (2011: 226), «cette partie de la continuation est celle qui présente les traits merveilleux les plus nombreux, sous l'influence à la fois de la chanson mère et de l'épopée allemande *Herzog Ernst*».

<sup>30</sup> «Admettre le merveilleux, donc le miracle, en dehors de la puissance divine, c'aurait été tomber dans un dualisme bien hérétique; tenter au contraire de montrer que toute puissance surnaturelle vient de Dieu même si l'homme n'est pas conscient, révèle un sens du sacré assez admirable» (*Le Roman d'Auberon* [Subrenat]: LXXI). Suard (2011: 275) souligne l'importance du merveilleux arthurien et folklorique notamment dans les chansons tardives, sans pourtant oublier que «le merveilleux chrétien, avec l'intervention des saints ou des anges, tend également à occuper une place plus importante que dans des chansons plus anciennes, comme si l'épopée développait ici une tendance holistique signalée dès le début du genre».

Afin d’approfondir le lien entre notre chanson et le merveilleux folklorique et chrétien, nous allons examiner d’abord un passage peu étudié d’*Esclarmonde* où le schéma du voyage initiatique du héros, à la forte empreinte féerique, rappelle de près les cadres narratifs typiques des lais de Marie de France, en se bornant au modèle le plus célèbre du récit bref médiéval. L’épisode en question se situe dans la laisse XLVII: Huon vient de tuer le griffon et ses faons qui l’ont attaqué, donc il est affaibli, blessé et effrayé. Par la suite, un ange se manifeste devant le héros et, après l’avoir sermonné à propos du fait qu’il ne doit plus toucher aux «pommes de jouvence» (vv. 1309-1310), il indique à Huon la voie à suivre pour sortir du Paradis terrestre:<sup>31</sup>

Jhesus te mande c’au fruit plus n’adezés, car c’e[st li] fruis de jouvent que tenés [...]	1309
[Tout droit au cie] de la montaigne irés, D[e l]a montaigne aval descenderés. I[luec]ques [est a]t[achie une n]ef. Quë Auberons i [mi]st, li roys faés, Pour vous aidier: l[a] dedens enterrés. Cuelliés du fruit, en la nef en m[etés].	1317

Voyons par la suite le déroulement du récit une fois l’ange congédié:

Or s’en va Hues, qui les oiziex doutoit, Par le sentier; quanqu’il puet se hastoit. Mainte grant beste devant lui encontroit Mout s’esmerveille cascune quant le voit, C’onques mais hom la sus esté n’avoit. Chierf le poursivent, dont plenté i avoit, Pour les armures que Huelins portoit. <sup>32</sup>	1370
--	------

Les bêtes sauvages, définies par le nom collectif *grant beste*, s’étonnent de la présence d’un être humain: l’auteur veut souligner une fois de plus l’entreprise extraordinaire du protagoniste qui, on l’apprendra plus tard, est arrivé jusqu’à la montagne de Jouvent, en dépassant les limites restées auparavant inaccessibles à quiconque («c’onques mais hom la sus esté

<sup>31</sup> Les citations de *Esclarmonde* sont tirées de notre édition à paraître.

<sup>32</sup> Cazanave 1990: 38, se limite à constater l’émerveillement des bêtes, en observant qu’«au lieu de nourrir ses *faons* d’une viande de cerf tué sur place, le griffon préfère effectuer une course exténuante jusqu’à l’Aimant quand parvient jusqu’à lui *des mors la flairisom*».



n'avoit»). Toutefois, ce qui a suscité notre intérêt est, justement, la présence des cerfs: il s'agit, à vrai dire, d'un passage dont le sens n'est pas facile à saisir, car l'auteur dit seulement que le héros est poursuivi par ces animaux «dont plenté i avoit / pour les armures que Huelins portoit», *armures* qu'il avait endossées pour se protéger des serres et du bec du griffon. Le cerf est évidemment très présent dans les bestiaires, ainsi que dans les textes encyclopédiques, et il est normalement décrit comme un animal ayant peur de l'homme, en raison du fait qu'il le chasse sans cesse. Sous le plan allégorique, le cerf est perçu comme un symbole christologique et, par conséquent, il est ennemi du serpent, qui représente le Mal.<sup>33</sup> Comme on le verra, dans le passage ci-dessus d'*Esclarmonde*, on est en présence d'un renversement du motif traditionnel de la chasse merveilleuse introduisant le chasseur à l'autre monde car, n'ayant jamais connu l'homme, les cerfs qui peuplent Jouvent ne sont pas conscients du danger que ce dernier représente et réagissent en conséquence. En revanche, ils pressentent instinctivement une menace à travers l'armure de Huon, ce qui les pousse à *poursivre* le héros, un détail absent dans les versions tardives du conte.

Or, sachant que le trouvère avait l'habitude d'interpoler des digressions provenant de sources disparates, nous nous sentons autorisés à formuler l'hypothèse suivante: il est possible qu'on se trouve en présence d'un vestige de la chasse féerique, un motif d'ailleurs largement exploité au Moyen Âge, notamment par les lais. On sait bien que dans ce schéma narratif, dont un exemple particulièrement réussi se trouve dans le *Lai de Guigemar*, durant une partie de chasse le héros tombe sur une biche blanche (l'animal guide) qui servira d'intermédiaire avec l'au-delà, où une fée attend le chasseur blessé qui arrivera sur une barque enchantée.<sup>34</sup> Certes, entre ce type de récit et le façonnement d'*Esclarmonde* on relève des différences significatives, mais la suite du conte invite à insister sur ce parallélisme. En fait, le héros s'abrite pour la nuit à côté d'un arbre et, le lendemain,

Devant lui garde, une riviere voit:  
[...]

1379

<sup>33</sup> Voir par ex. Dubost 1994: 287-310 et Pichon–Dufournet 1994: 311-20.

<sup>34</sup> Pour Guigemar et les lais de Marie de France nous renvoyons à *Les Lais de Marie de France* (Rychner). Pour une analyse détaillée du motif des origines de la rencontre avec l'animal guide et du voyage dans l'au-delà, on peut voir Harf-Lancner 1984: 221-41 et Donà 2003.

Iplaire ot non, u Jhesus se baignoit;  
 Toute li iaue qui de Jouvent issoit  
 Devenoit pierre quant en Iplaire entroit.  
 Li lius est dignes, nus ne le troveroit  
 Fors par miracle, se Dix l'i envoioit. 1389

Normalement cette rivière est inaccessible (*nus ne le troveroit*), sauf *par miracle* opéré par Dieu lui-même.<sup>35</sup> À partir de ce moment, le motif d'origine biblique est mis de côté, au profit d'un brusque retour au féérique:

Tant ala Hues que la nef aperchoit;  
 Venus i est, tantost dedens entroit:  
 La nef est bele, homs vivans nel feroit.  
 Du fruit va querre, par dedens le metoit,  
 C'autre vitaille li quens Hues n'avoit;  
 Sa nef destace, a Diu se commandoit. 1395

La barque sans timonier est une réminiscence du voyage du héros vers le royaume d'une fée.<sup>36</sup> L'intervention d'un ange qui prévient Huon de la présence et de la provenance de l'embarcation «quë Auberons i [mi]st, li roys faés, / pour vous aidier: l[a] dedens enterrés» (v. 1319-1320) gâche évidemment l'effet de surprise propre au motif originel. De plus, la présence même de l'ange nous ramène vers le territoire propre à la chasse mystique, à son tour un motif rendu célèbre par l'hagiographie de saint Eustache où une voix de nature divine révèle au chasseur le symbolisme se trouvant derrière l'épiphanie du cerf: la conversion à la religion chrétienne et l'abandon de la vie précédente (voir Donà 2003: 312 ss.). En définitive, dans *Esclarmonde* on est en présence de deux éléments du récit féérique particulièrement significatifs par rapport au motif traditionnel:

1. La christianisation de certains détails;
2. l'aide d'Auberon qui permet à ce passage de se tenir avec le récit-cadre de la suite et avec le texte-souche.

<sup>35</sup> Comme le signale Cazanave 1993: 140, dans la version occitane de la Lettre du Prêtre Jean se trouve un passage concernant la fontaine de vie qui explique la difficulté dont parle l'auteur d'*Esclarmonde*: «E pero si es sert que aquella font non es revelada a persona vivent ni la podon trobar si non aquels en que Jhesu-Crist ven en plazer» (cit. de *La Lettre du Prêtre Jean* [Gosman]: 520).

<sup>36</sup> Pour la présence du même motif dans un texte chevaleresque castillan du XIV<sup>e</sup> siècle faisant partie des œuvres s'inspirant de la vie de saint Eustache, voir Maulu 2013.

Dans le récit d'*Esclarmonde*, on comprend que la barque est conduite par la volonté du Tout-Puissant; cette barque – c'est bien le poète qui nous le dit – est d'origine surnaturelle, car elle *est bele, homs vivans nel feroit*. D'après *Esclarmonde* en prose, la description du bateau est plus détaillée et se rapproche davantage de la description analogue du *Guigemar*, par exemple:<sup>37</sup>

(f. 107vb) Ainsi comme vous oyez, estoit Huon sur la riche riviere dedans la nef, laquelle estoit bordee de blanc yvoire et toute clouee de cloux de fin or, et le chastelet de desus d'ung blanc crystal entremeslé de ung riche cassidoine, dont par dessus y avoit une chambre en laquelle estoit le ciel dessus estincelé d'or et de pierres precieuses que si grant clarté rendoyent que quant ce venoyt que la nuyct estoit obscure, il y faisoit si trescler que l'on veoit (108ra) comme en plain jour. Et quant est du lict ouquel Huon se gisoit, il n'est langue humaine qui dire ne racompter le vous sçeust estimer ne priser. La dedans toute la nuyt estoit couché Huon et par jour estoit en la nef ou il se pourmenoit. Moulit estoit ennuyé de ce que ainsi seul et sans compaygnye fut leans.

La description des finitions luxueuses de l'embarcation et, surtout, la présence d'un lit – absent dans *Esclarmonde* en décasyllabes – pour lequel «il n'est langue humaine qui dire ne racompter le vous sçeust estimer ne priser» rappellent le lit sur lequel Guigemar s'allonge et s'endort.<sup>38</sup>

Par contre, la version en alexandrins, transmise par le ms Bnf, fr. 1451, reste très vague sur les détails concernant le bateau, à partir du fait qu'on omet de dire qu'elle a été amarrée par Auberon même, jusqu'aux caractéristiques de l'embarcation: tout simplement, «le bastel a trouvé, s'est rentré ou mouillon / et a pris a nager a fforche et a bandon».<sup>39</sup> Ainsi, Huon trouve le fleuve *Yplatte*, charge la barque de pierres précieuses et,

<sup>37</sup> La tradition en prose est exclusivement imprimée. D'après Cazanave 2014: 495, «quatre témoins portent la même date: Paris, Michel Le Noir, 26 novembre 1513 [Aberystwyth, NLW, b-13-P-3(1); London, BL, C-97-c-1; Oxford, Bodl. Libr., Douce 164] et Paris, Jean Petit, 26 novembre 1513 [Boston, PL, G-f-400-38]; seule la dernière marque, de Jean Petit, différencie l'exemplaire de Boston». Pourtant, dans l'*explicit* des incunables, on se réfère à une version manuscrite de provenance bourguignonne datée de 29 janvier 1455, intitulée *Les prouesses et faitz merveillex du noble Huon de Bordeaux per de France, duc de Guyenne*. Sur les mises en prose voir *Huon de Bordeaux en prose* (Raby) et *Chanson de Croissant* (Raby).

<sup>38</sup> «En mi la nef trovat un lit / dunt li pecul e li limun / furent a l'ovre Salemun / taillé a or, tut a triffoire, / de ciprés e de blanc ivoire...» (vv. 168-173).

<sup>39</sup> Voir *Chanson d'Esclarmonde* (Schäfer): 35, vv. 18-19. Voir également Schäfer 1892 et *Huon de Bordeaux* (Briesemeister).

après une navigation de trois jours qui n'a absolument rien de dramatique, arrive finalement à Boscident. Finalement, dans cette version, le schéma narratif «féerique» n'a pas été retenu, à partir du motif des cerfs qui poursuivent le héros après l'aventure du griffon, jusqu'au voyage souterrain où l'embarcation devient à peu près un simple moyen de transport.

En revenant au récit en décasyllabes, une fois arrivé au bateau il ne reste au héros que de monter à bord et, malgré ses craintes, l'embarcation part à toute vitesse vers une destination inconnue; toutefois, Huon a eu le temps de se ravitailler en fruits avant son départ. Ainsi, en correspondance de la laisse XLVIII d'*Esclarmonde*,

La nef a Hues tantost aceminee	1396
Par la riviere qui tant est bele et clere:	
Hues naga plus de .xv. liuees.	

Huon arrive enfin près d'une montagne:

Cele montaigne avoit non Tenebree,	1403
Chou est li gouffres c'on dist de Gallilee.	
Cele riviere dont je vous ai contee	
Ciet ens u gouffre, qu'est noire com pevree	

Par la suite le protagoniste se désespère:

Dist [Huelins: «Sainte Marie nee],	1409
Secourés moi! U est m[a] nef tournee?	
Or voi jou bien que ma vie est outree	
Se jou ne pui[s] faire la ret[ou]rnee» <sup>40</sup>	

Le bateau poursuit inévitablement son chemin à grande vitesse, bien qu'Huon l'ait chargé de pierres pour l'arrêter:

De rices pierres i met .iiij. carees.	1420
Carcier le cuide tant qu'il ait arrestee,	
Mais ne vaut riens, car tous jours est alee;	
Le gouffre aproce, sa nef i est tournee.	

<sup>40</sup> «[Guigemar] repose sei, sa plaie li doelt. / Puis s'est levez, aler s'en voelt; / il ne pout mie retourner: / La nef est ja en halte mer! / Od lui s'en vat delivrement, / bon oret out et suëf vent» (vv. 189-194).

La vitesse de l'embarcation est soulignée une fois de plus:

N'est pas merveille s'è il s'espoenta, 1426  
 Car ne voit goute ne ne set ou il va,  
 N'onques saiete si tost ne descocha  
 Com le nef erre ou Huelins entra.

Jusqu'ici les liens au modèle des lais et des contes féeriques s'avèrent très poussés, mais c'est à la fin du voyage qu'ils se manifestent complètement: Huon, étourdi par le bruit des eaux du gouffre, «ciet pasmés, en la nef s'enversa, / la s'endormi de la paine qu'il a» (v. 1433-1434).<sup>41</sup> La perte de conscience assimile une fois de plus Huon aux personnages du folklore et du merveilleux breton, en nous préparant également à la fin de cette étape de son parcours qui, contrairement aux lais, emmène le héros du Paradis terrestre à un pays étranger peuplé d'hommes et non d'êtres surnaturels. Donc, une fois remis de son voyage et après avoir supplié Auberon pour qu'il l'aide, l'embarcation entre dans les eaux paisibles de la Mer Serie, de sorte que

Adonc [rist] Hues, au mengier se repret.  
 Il perchoit [ter]re et grant plenté de gent,  
 Et bours et villes, castiax et casemens.  
 Sa nef apr[oce] le port isnelement:  
 C'est la cités c'on dist de Bocident 1464

Il s'agit d'une ville sarrasine, malheureusement dépourvue d'une belle fée qui attend le héros au réveil pour lui octroyer ses soins et son amour: le schéma suivi jusqu'à présent est désormais superflu, donc il peut être mis de côté. Par la suite, les habitants s'émerveillent à la vue de la barque et le récit-cadre principal prend de nouveau le dessus:

La nef Huon aperchiurent la gent; 1476  
 Cele part va, chascuns au corre entent:  
 Ains mais ne virent de mer escapement,  
 Nef qui du gouffre peüst issir noient

<sup>41</sup> «[Guigemar] mult est dolenz, ne seit ke faire! / N'est merveille se il s'esmaie / kar grant dour out en sa plaie [...] / A Deu prie k'en prenge cure [...] / el lit se colche, si s'endort» (vv. 196-203).

Le bateau disparaît, mais les traces d'une aventure féerique extraordinaire, placée entre un topos biblique comme celui du paradis terrestre et la conversion des infidèles de Bocident, sont le témoignage d'une unité réalisée à partir de motifs disparates.

## 5. CONCLUSIONS

L'épisode analysé est l'un des nombreux emprunts fait à la littérature d'évasion de son époque par le trouvère qui composa cette suite: dès lors qu'on considère chacun de ces emprunts, on reste étonné par leur quantité et leur variété, tant et si bien qu'on serait tenté de parler de «boulimie narrative». Néanmoins, cette cumulation de motifs et d'aventures est propre non seulement à cette suite mais, en général, à la composition des tous les *unica* gravitant autour de la chanson de *HdB* et, plus généralement, à l'épopée dite «tardive». <sup>42</sup> De plus, si on inclut dans cette réflexion le ms turinois dans sa totalité, on remarque le fait que cette fantaisie débordante et érudite a inspiré le canon du recueil même.

Malgré la séparation des aventures dans la suite du récit, la réinterprétation du motif de la chasse merveilleuse et de la *nef* enchantée dans *Esclarmonde* se rattache principalement au couronnement de Huon et d'Esclarmonde au royaume de Féerie, où demeure «l'une des principales figures du cycle arthurien, la fée Morgue [...] souvent liée à l'enlèvement d'un héros (Lancelot de préférence) qu'elle veut retenir auprès d'elle» (Harf-Lancner 2011: 82). L'évolution du modèle féerique où, normalement, un héros arrive dans un royaume enchanté et tombe amoureux d'une fée, se complète ici d'une façon innovante: dans *Esclarmonde* le motif de la chasse, celui de Morgue *femme fatale* qui retient les chevaliers auprès d'elle et, surtout, celui de la fée guérisseuse lié à ce dernier personnage, ont été neutralisés en faveur du rôle de fée-marraine, lui aussi dégagé de toute ambigüité. <sup>43</sup> En revanche Morgane, déjà présentée dans *Auberion* en tant que mère d'Auberion et femme de Jules César, dans notre suite paraît également en qualité de sœur d'Arthur, ce qui constitue en soi

<sup>42</sup> «Recourant à une organisation complexe, le poète cherche à soutenir l'intérêt du lecteur par l'abondance et l'imbrication des péripéties, au cours desquelles apparaissent des personnages nouveaux; le type de la *chanson d'aventure* fait école, en s'appuyant de plus en plus sur les motifs d'origine folklorique» (Suard 1993: 109).

<sup>43</sup> À propos du rôle de la fée marraine voir Harf-Lancner 1983: 27-34.

une ultérieure réminiscence des traditions folkloriques et littéraires largement diffusées dans les romans arthuriens.<sup>44</sup> Toutefois, dans la suite turinoise Arthur se porte très bien et la guérison des blessures d'Huon durant la bataille contre le griffon n'a pas été confiée aux enchantements de la fée, ni de ses sœurs, mais aux fruits et à la fontaine de Jouvent, c'est-à-dire à la volonté de Dieu. Si on considère que le trouvère était au courant de la tradition mettant en rapport Morgue et Arthur et à laquelle il fait allusion, il faut donc interpréter l'aventure féérique comme une opération visant à préparer le public à la contraposition entre les deux aspirants héritiers à la couronne d'Auberon, Huon et Arthur, contraposition qui verra finalement Morgue contraster son frère. Ainsi, d'après Suard (1980: 453):

Comme dans les romans arthuriens, l'autre monde côtoie l'univers du récit, et le voyage en Avalon devient consécration de la valeur héroïque: Huon de Bordeaux dans *Esclarmonde*, Ogier le Danois, le Bâtard de Bouillon, Dieu-donné de Hongrie, Lion de Bourges accomplissent ainsi, comme autrefois Rainouart, le voyage initiatique pendant lequel ils deviennent souvent l'amant de la fée Morgue. Sous l'influence probable de *Huon de Bordeaux*, des êtres surnaturels règlent la destinée des héros, tandis que l'enchantement devient spectacle.

Dans la réalisation de son projet narratif l'auteur d'*Esclarmonde* fait des allusions assez fréquentes à la tradition folklorique: parfois il s'agit de clins d'œil à peine ébauchés, comme dans le cas des cerfs, parfois on a à faire avec des emprunts bien plus manifestes, comme pour la barque enchantée ou le couronnement en Féerie. De ce fait, le poète a tâché d'harmoniser un ensemble de légendes religieuses et apocryphes, principalement liées au Paradis terrestre, avec un dessin précis concernant l'élévation suprême du héros bordelais et de sa lignée future dans un contexte narratif purement féérique. Comme on l'a vu, cette élévation se réalise non pas dans le monde réel, ni dans un fief quelconque, mais contre la volonté du roi Arthur même et, surtout, dans un royaume magique qui, en revanche, a été dûment christianisé et adapté aux exigences de cette ambitieuse structure diégetique. Donc, si d'après une tradition consolidée

<sup>44</sup> Sur l'origine du lien de parenté entre Morgue et Arthur, Harf-Lancner 1984: 266, écrit: «1) Arthur mourant est soigné dans l'autre monde par une femme surnaturelle qui répond au nom de Morgane. 2) Avec le développement du roman breton dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, le roi Arthur, et du même coup Morgane, prend une importance grandissante. Morgue va devenir une fée puissante».

Arthur séjournait dans ce royaume en compagnie de Morgue soignant ses blessures, dans notre chanson il en est autrement: ici l'adversaire d'Huon n'est pas seulement destitué en faveur de ce dernier mais – ce qui n'est pas négligeable – cet événement se concrétise avec la complicité de la fée à laquelle le destin d'Arthur avait été associé depuis longtemps. En définitive, cette destitution permet de placer Huon au sommet d'une Féerie chrétienne, tandis que son ennemi s'accroche aux anciennes mœurs féeriques concernant ce royaume, en proclamant que «nus hom de char qui ait femme espousee / ne doit manoir en iceste contree» (vv. 3026-3027). Malgré le soutien à Arthur de la part de la Féerie, Morgane permettra à Esclarmonde de devenir fée avec l'aide de Dieu, de façon qu'Huon pourra hériter légitimement de la couronne d'Auberon sans être obligé de se séparer de son épouse. Une telle architecture ambitieuse du merveilleux est également bâtie grâce aux choix lexicaux opérés par le poète: par exemple, afin de mieux décrire les événements qui se déroulent dans cette section de la suite, le trouvère n'hésite pas à inventer un verbe, *faër* («et le sien cors, se il veut, feera» v. 3316) 'soumettre à une influence magique exercée par des fées', et un substantif, *faëriement* («je sarai ja se c'est voirs u comment / pooit ouvrer par [f]aëriement», v. 3187) 'enchantement', les deux non attestés.

Or, compte-tenu du conflit potentiel entre le surnaturel chrétien et la mythologie féerique, le résultat obtenu non seulement dans *Esclarmonde* et dans les autres suites de *HdB* – mais également dans la perspective du dessin général caractérisant le ms T – est à nos yeux tout sauf banal: il s'agit, justement, d'une synthèse admirable de la culture cléricale, plus marquée au début du recueil, et de celle épico-chevaleresque, légitimée par la première partie du codex et touchant son apogée dans le vaste cycle consacré au héros bordelais. Au milieu de ce vaste ensemble de motifs, se trouvent les fées qui, par contre, n'ont pas été «satanisées» durant l'opération de christianisation généralisée de la féerie; au contraire, elles sont décrites comme proches des anges, capables de dialoguer avec Dieu en personne et – notamment *Morgue la fée* – en tant qu'ennemies du *maufés*, le diable:

La estoit Morgue et tante fee belle.  
 Artus seoit a une fenestrele,  
 Voit Esclarmonde qui estoit jovenencele;  
 En tout le mont, je cuich, n'avoit plus bele.  
 Il n'i a fee volentiers ne le serve  
 Et li Maufés de l'autre part revele.

3085



Morgue le voit, Dame Esclarmonde apelle:  
 «France roïne qui tant iés gente et bele,  
 Garde toi bien de chiaux qui ci martelent».  
 Morgue la fee Esclarmonde moustra 3090  
 Les anemis et qu'ele s'en gardast  
 Et Esclarmonde toute s'en esfrea.

Tout bien considéré, malgré les difficultés à suivre l'enchaînement des événements et après une lecture plus réfléchie, on parvient à mieux apprécier le fait que l'auteur d'*Esclarmonde* montre une capacité remarquable pour exploiter la matière folklorique afin de l'intégrer de façon pertinente dans son œuvre et au sein du recueil qui l'a accueilli.<sup>45</sup> De plus, le trouvère vise à remplacer Arthur et la tradition liée à ce personnage avec Huon et sa lignée, en le situant dans un royaume, la Féerie, désormais christianisé et proche non seulement du Paradis en général, mais également de ce Paradis terrestre même d'où la barque enchantée avait jadis levé l'ancre. En partant d'un tel contexte, le choix d'un développement narratif synthétisant les motifs typiques des principales traditions narratives médiévales est à nos yeux parfaitement conséquent: alors, tout en restant loin d'être des chefs d'œuvre, *Esclarmonde* et les autres suites nécessitent néanmoins plusieurs clefs de lecture pour en permettre une interprétation moins hâtive et superficielle que dans le passé et, surtout, notre interprétation ne doit pas se passer d'une connaissance adéquate du canon créé dans et par le manuscrit turinois. Visiblement, malgré l'imposante bibliographie qui caractérise certaines pièces, un bilan plus définitif de l'importance de l'héritage littéraire, historique et artistique de ce témoin reste toujours à faire.

Marco Maulu  
 (Università degli Studi di Sassari)

<sup>45</sup> «Le “romanesque” de la chanson de geste ne serait pas de la sorte directement issu du roman, mais de la liberté donnée par le canevas folklorique; de même, le caractère édifiant du roman – dont les procédés, comme la prière fréquente, peuvent être inspirés par la chanson de geste – est rendu nécessaire par l'extraordinaire dureté du conte» (Suard [1985: 377]).

## RENVOIS BIBLIOGRAPHIQUES

## ÉDITIONS DE TEXTES

- Chanson d'Esclarmonde* (Schäfer) = *Chanson d'Esclarmonde. Erste Fortsetzung der Chanson de Huon de Bordeaux, nach der Pariser Handschrift Bibl. Nat. fr. 1451*, hrsg. von Hermann Schäfer, Worms, A. K. Boeninger, 1895.
- Chanson de Croissant* (Raby) = *La chanson de Croissant en prose du XV<sup>ème</sup> siècle*, éd. par Michael J. Raby, New York, Peter Lang, 2001.
- Chanson de Godin* (Meunier) = *La Chanson de Godin*, éd. par Françoise Meunier, Louvain, Publications Universitaires, 1958.
- Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive* (Schweingel) = «*Esclarmonde*», «*Clarisse et Florent*», «*Yde et Olive*». *Drei Fortsetzungen der Chanson von Huon de Bordeaux*, nach der einzigen Turiner Handschrift zum Erstenmal veröffentlicht von Max Schweingel, Marburg, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1889.
- Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive, Croissant* (Brewka) = Barbara Anna Brewka, *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive I, Croissant, Yde et Olive II, Huon et les geants. Sequels to Huon de Bordeaux as contained in Turin Ms. L.II.14. An Edition*, Ph.D, Wanderbilt University, 1977.
- Garin le Loberenc* (Gittleman) = *Garin le Loberenc*, éd. par Anne Iker Gittleman, Paris, Champion, 1996.
- Gesta Ernesti ducis* (Jacobsen–Orth) = *Gesta Ernesti ducis: die Erfurter Prosa-Fassung der Sage von den Kämpfen und Abendteuern des Herzogs Ernst*, hrsg. von Peter Christian Jacobsen, Peter Orth, Erlangen, Universitätsbund Erlangen-Nürnberg, 1997.
- Herbin 1999 = Jean-Charles Herbin, *Le début de la «Geste des Loberains» dans le ms. L.II.14 de Turin, «Lez Valenciennes» 25 (1999): 131-50.*
- Huon de Bordeaux* (Briesemeister) = Hermann Briesemeister, *Über die Alexandrinerversion der «Chanson de Huon de Bordeaux» in ihrem Verhältnis zu den anderen Redaktionen*, Greifswald, Abel, 1902.
- Huon de Bordeaux* (Kibler–Suard) = *Huon de Bordeaux*, Édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par William W. Kibler et François Suard, Paris, Champion, 2003.
- Huon de Bordeaux* (Ruelle) = *Huon de Bordeaux*, éd. par Pierre Ruelle, Louvain, Publications universitaires de Louvain, 1958.
- Huon de Bordeaux en prose* (Raby) = *Le «Huon de Bordeaux» en prose du XV<sup>ème</sup> siècle*, éd. par Michael J. Raby, New York, Peter Lang, 1998.
- Lais de Marie de France* (Rychner) = *Les lais de Marie de France*, éd. par Jean Rychner, Paris, Champion, 1983.

- Lettre du Prêtre Jean* (Gosman) = *La Lettre du Prêtre Jean. Les versions en ancien français et en ancien occitan*, Textes et commentaires, éd. d'après les manuscrits connus par Martin Gosman, Groningen, Bouma, 1982.
- Roman d'Auberon* (Subrenat) = *Le Roman d'Auberon. Prologue de Huon de Bordeaux*, Édition critique avec une introduction et des notes par Jean Subrenat, Genève, Librairie Droz, 1973.
- Romanz de Dieu et de sa mère* (Spiele) = Ina Spiele, *Li romanz de Dieu et de sa mère d'Herman de Valenciennes*, Leyde, Presse Universitaire de Leyde, 1975.
- Romanz de Saint Faniel* (Chabaneau) = Camille Chabaneau, *Le Romanz de Saint Faniel (Suite et fin)*, «Revue des Langues Romanes» 32 (1888): 360-409.
- Romanz de Saint Faniel et de Sainte Anne et de Nostre Dame et de Nostre Segnor et de ses apostres* (Chabaneau) = Camille Chabaneau, *Li Romanz de Saint Faniel et de Sainte Anne et de Nostre Dame et de Nostre Segnor et de ses apostres*, «Revue des Langues Romanes» 28 (1885): 118-23, 157-258.
- Vengeance de Nostre-Seigneur* (Ford) = *La Vengeance de Nostre-Seigneur. The Old and Middle French Prose Versions: The Version of Japheth*, ed. by Alvin E. Ford, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1984.
- Venjanse Nostre Seigneur* (Gryting) = *The Oldest Version of the Twelfth-Century Poem «La Venjanse Nostre Seigneur»*, ed. by Loyal A. T. Gryting, Michigan, University of Michigan Press, 1952.
- Voyage de Saint Brendan* (Short–Merrilees) = Benedeit, *Le voyage de Saint Brendan*, Texte, traduction, présentation et notes par Ian Short et Brian Merrilees, Paris, Champion, 2006.

## BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

- Baroin 1988 = Jeanne Baroin, *Le fruit merveilleux d'Esclarmonde*, dans Aa. Vv., *De l'étranger à l'étrange ou la "conjointuré" de la merveille (En hommage à Marguerite Rossi et Paul Bancourt)*, Aix-en-Provence, CUERMA, 1988: 57-70.
- Berthelot 2001 = Anne Berthelot, «*Huon de Bordeaux*» ou l'irruption de la féerie dans la geste, dans Salvatore Luongo (éd. par), *L'Épopée Romane au Moyen Âge et aux Temps Modernes. Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencesvals pour l'Étude des Épopées Romanes*, Naples, 24-30 juillet 1997, vol. II, Napoli, Fridericana Editrice Universitaria, 2001: 829-42.
- Castronovo 2002 = Simonetta Castronovo, *La biblioteca dei conti di Savoia e la pittura in area savoiarda (1285-1343)*, Torino · Londra · Venezia, Umberto Allemandi & C., 2002.
- Cavagna 2015 = Mattia Cavagna, «*Les Enfances Louis*», le «*Charlemagne furieux*» ou la «*Chanson de la reine Sebile*»: notes sur la biographie poétique de Charlemagne à partir d'un fragment épique conservé à Bruxelles, «*Vox Romanica*» 74 (2015): 99-123.

- Cazanave 1990 = Caroline Cazanave, *L'imagination au pouvoir: le décor onirique du périple de Huon dans la «Chanson d'Esclarmonde»*, dans Jean-Michel Racault (éd. par), *Ailleurs imaginés. Cahiers CRLH-CIRAOI n° 6*, Paris, Diffusion Didier-Erudition, 1990: 21-55.
- Cazanave 1993 = Caroline Cazanave, *Hénoch et Elie: «et c'est la fin des temps pour quoi ils sont ensemble...»*, dans Aa. Vv., *Fin des temps et temps de la fin dans l'univers médiéval*, Aix-en-Provence, Publications du CUERMA, 1993: 125-43.
- Cazanave 2008 = Caroline Cazanave, *D'Esclarmonde à Croissant: «Huon de Bordeaux», l'épique médiévale et l'esprit de suite*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2008.
- Cazanave 2014 = Caroline Cazanave, *Huon de Bordeaux*, dans Maria Colombo Timelli (éd. par), *Nouveau répertoire des mises en prose, XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014: 495-510.
- Comparetti 1872 = Domenico Comparetti, *Virgilio nel Medioevo*, Livorno, Francesco Vigo, 1872, 2 voll.
- D'Ancona 1869 = Alessandro d'Ancona, *La leggenda di Vergogna. Testi del buon secolo in prosa e in verso, e la leggenda di Giuda, testo italiano in prosa e francese antico in verso*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1869.
- Dando 1980 = Marcel Dando, *Récits légendaires et apocryphes dans le manuscrit français L.II.14 de la Bibliothèque Nationale de Turin*, «Cahiers d'Études Cathares» 31/88 (1980): 3-29.
- Donà 2003 = Carlo Donà, *Per le vie dell'altro mondo: l'animale guida e il mito del viaggio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003.
- Dubost 1994 = Francis Dubost, *Les merveilles du cerf: miracles, métamorphoses, médiations*, «Revue des Langues Romanes» 98 (1994): 287-310.
- Gautier 1865-1868 = Léon Gautier, *Les épopées françaises. Étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, Paris, Victor Palmé, 1865-1868, 3 voll., 2<sup>e</sup> édition refondue, Paris, Palmé, 1878-1894.
- Giannini 2012 = Gabriele Giannini, *Poser les fondements: lieu, date et contexte: essai sur le recueil L.II.14 de Turin*, «Études Françaises» 48/3 (2012): 11-31.
- Gingras 2016 = Francis Gingras, *Quand la chanson devient roman: l'exemple de la transmission de «Huon de Bordeaux» du Moyen Âge à la Révolution*, dans Michèle Guéret-Laferté, Claudine Poulouin (éd. par), *Accès aux textes médiévaux de la fin du Moyen âge au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Actes de colloque établis sous la direction de Michèle Guéret-Laferté et Claudine Poulouin, Paris, Champion, 2016: 73-85.
- Graf 1889 = Arturo Graf, *Spigolature per la leggenda di Maometto*, «Giornale storico della letteratura italiana» 14 (1889): 204-11.
- Guidot 2001 = Bernard Guidot, *Formes tardives de l'épopée médiévale: mises en prose, imprimés, livres populaires*, dans Salvatore Luongo (éd. par), *L'épopée romane au Moyen Âge et aux temps modernes*. Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès International de la

- Société Rencesvals pour l'Étude des Épopées Romanes, Naples, 24-30 juillet 1997, vol. II, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2001: 589-610.
- Harf-Lancner 1983 = Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen âge. Morgane et Mélusine: la naissance des fées*, Paris, Champion, 1983.
- Harf-Lancner 2003 = Laurence Harf-Lancner, *Le monde des fées dans l'occident médiéval*, Paris, Hachette, 2011.
- Kay 1995 = Sarah Kay, *The Chansons de geste in the Age of Romance. Political Fictions*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- Maulu 2013 = Marco Maulu, *Lanval ou Yvain? L'aventure des «Islas dotadas» du «Libro del Cavallero Zifar»*, dans Annie Combes, Patrizia Serra, Richard Trachsler, Maurizio Viridis (éd. par), *Chrétien de Troyes et la tradition du roman arthurien en vers*, Paris, Classiques Garnier Éditeur, 2013: 271-90.
- Mazzatinti 1890 = Giuseppe Mazzatinti, *Inventarî dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, Forlì, Bordinandini, 1890-...
- Monfrin 1961 = Jacques Monfrin, *Compte rendu de La Chanson de Godin* (Meunier), «Le Moyen Âge» 67 (1961): 341-61.
- Pasini 1749 = Giuseppe Pasini, *Codices manuscripti Bibliothecæ Regiæ Taurinensis Athenæi per linguas digesti, & binas in partes distributi, in quarum prima Hebræi, & Græci, in altera Latini, Italici, & Gallici. Recensuerunt, & animadversionibus illustrarunt Josephus Pasinus regi a consiliis bibliothecæ præses, et moderator. Antonio Rivautella & Franciscus Berta eiusdem bibliothecæ custodes*, Taurini, Ex Typographia regia, 1749, 2 voll.
- Peyron 1987 = Bernardino Peyron, *Catalogo dei manoscritti francesi della Biblioteca Nazionale di Torino*, Manoscritto inedito presso la famiglia trascritto dal Dott. Gino Tamburini; riproduzione presso la Biblioteca Nazionale di Torino, Cons. Mss Bnuto Peyron 3.
- Pichon-Dufournet 1994 = Geneviève Pichon, Jean Dufournet, *Les cerfs dans les bestiaires*, «Revue des Langues Romanes» 98/2 (1994): 311-20.
- Rossi 1979 = Marguerite Rossi, *Sur un passage de la «Chanson d'Esclarmonde»* (vs. 2648-2826), dans Aa. Vv., *Le diable au Moyen Âge. Doctrine, problèmes moraux, représentations*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1979: 461-72, version numérisée <http://books.openedition.org/pup/2636>.
- Roussel 2005 = *Réécritures épiques tardives et mélanges des genres: le cas de «Jourdain de Blaye»*, dans Caroline Cazanave (éd par), *L'épique médiéval et le mélange des genres*. Colloque organisé par l'UFR Sciences du langage de l'homme et de la société de l'Université de Franche-Comté, du 3 au 5 octobre 2002 à Besançon, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005: 47-62.
- Ruini 2014 = Daniele Ruini, *Le «Romanz de Saint Fanuel»: note su fonti, struttura e tradizione manoscritta*, «Cultura Neolatina» 74 (2014): 95-143.
- Schäfer 1892 = Hermann Schäfer, *Über die Pariser hss. 1451 und 22255 der Huon de Bordeaux-Sage. Beziehung der hs. 1451 zur «Chanson de Croissant»; die «Chanson*

- de Huon et Callisse*; die «*Chanson de Huon, roi de Féerie*», Marburg, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1892.
- Stengel 1873 = Edmund Stengel, *Mitteilungen aus französischen Handschriften der Turiner Universitäts-Bibliothek*, Halle, Niemeyer, 1873.
- Stones 1990 = Alison Stones, *L'atelier artistique de la «Vie de sainte Benoîte d'Origny»: nouvelles considérations*, «Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France» n. n. (1990): 378-400.
- Suard 1980 = François Suard, *L'épopée française tardive (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, dans Jean-Marie d'Heur, Nicoletta Cherubini (éd. par), *Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire, offerts à J. Horrent*, Tournai, GEDIT, 1980: 449-60.
- Suard 1985 = François Suard, *Chanson de geste et roman devant le matériau folklorique: le conte de la «Fille aux mains coupées» dans la «Belle Hélène de Constantinople», «Lion de Bourges» et la «Manekine»*, dans Ernstpeter Ruhe, Rudolph Behrens (hrsg. von), *Mittelalterbilder aus neuer Perspektive*. Würzburger Kolloquium, 1985, München, Wilhelm Fink, 1985: 364-79.
- Suard 1993 = François Suard, *La chanson de geste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- Suard 2005 = François Suard, *Impure, en son début même, la chanson de geste...*, dans Caroline Cazanave (éd. par), *L'épique médiéval et le mélange des genres*. Colloque organisé par l'UFR Sciences du langage de l'homme et de la société de l'Université de Franche-Comté, du 3 au 5 octobre 2002 à Besançon, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005: 27-46.
- Suard 2011 = François Suard, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire: XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2011.
- Wahlgren 1934 = Ernst G. Wahlgren, *Renseignements sur quelques manuscrits français de la Bibliothèque Nationale de Turin*, «Studier i Modern Språkvetenskap» 12 (1934): 1-48.
- Ziolkowski–Putnam 2008 = Jan M. Ziolkowski, Michael C. J. Putnam (ed. by), *The Virgilian Tradition. The first fifteen hundred years*, New Haven · London, Yale University Press, 2008.

RÉSUMÉ: La *Chanson d'Esclarmonde* est l'une des suites de *Huon de Bordeaux* transmise par le Ms. L.II.14 de la Biblioteca Universitaria di Torino. La chanson contient plusieurs points d'intérêt comme, par exemple, la réminiscence de la chasse magique conduisant le héros dans la Féerie. Cette contribution porte sur l'adaptation originale de ce motif au sein du cadre narratif de la suite turinoise.

MOTS-CLÉS: Féerie; Chasse; Huon de Bordeaux; Suites; Manuscrit; Tradition textuelle.

ABSTRACT: The *Chanson d'Esclarmonde* is one of the *Huon de Bordeaux* continuations transmitted by the Ms. L.II.14 of the Biblioteca Universitaria di Torino. This poem has many points of interest, such as a reminiscence of the magic hunt leading the hero, Huon, in a fairy world. The specific subject of this contribution is the original adaptation of this motif in the *Chanson d'Esclarmonde's* narrative frame.

KEYWORDS: Fairy; Hunt; Huon de Bordeaux; *Suites*; Manuscript; Textual Tradition.





## SULL'UTILITÀ E IL DANNO DELLA RICERCA DELLE FONTI. IL CASO DEL *DECAMERON*

1 Il *Decameron*, come si sa, ricorre a un'enorme quantità e a una larghissima tipologia di fonti e di modelli, attingendoli alle più disparate tradizioni: la classicità greca e latina, il romanzo bizantino e tardoantico, la novellistica orientale, la letteratura mediolatina, la poesia provenzale e quella stilnovistica, tutte le forme di narrativa medievale lunga e breve in prosa e in versi, oltre alla tradizione orale, al repertorio agiografico, leggendario e folklorico, e a fonti di carattere non letterario – filosofico, medico, botanico, storico, geografico, giuridico – verso le quali l'onnivoro e non selettivo Boccaccio, in ciò assai più vicino a Dante che a Petrarca, mostrò sempre grande curiosità. Proprio per questo, però, qualunque discorso sui modelli e sulle fonti del *Decameron* esige cautela: se è ingenuo considerare le novelle come storie realmente accadute o, all'opposto, "inventate" *ex nihilo*, e se ormai nessuno mette più in dubbio la necessità di superare il tradizionale approccio "positivistico" alla ricerca intertestuale,<sup>1</sup> è parimenti inopportuno ridurre il *Decameron* a un *pastiche* allestito dal suo autore per puro gusto combinatorio, assemblando a tavolino, con una frenetica attività di ri-scrittura, frammenti di altri testi, come se Boccaccio fosse una specie di Umberto Eco del Medioevo e il suo capolavoro una sorta di antenato del *Nome della rosa*.

Dico questo per due ordini di ragioni. In primo luogo, se è difficile e anche improprio, spesso, individuare con precisione una e una sola fonte di una novella (Di Girolamo–Lee 1995: 144), è bene essere prudenti anche nel ricondurre varie parti di una novella a fonti molteplici, perché

<sup>1</sup> Cf. ad es. Quondam 2013: 64-5: «la ricerca delle "fonti" del repertorio narrativo decameroniano, che per tanto tempo è stato una sorta di canonico feticcio, sembra giunta a un punto di svolta [...], perché è molto più attenta ora alle complesse dinamiche interculturali e antropologiche, e non solo intertestuali». Non è meno vero, però, che una troppo fiduciosa scelta di campo a favore dell'interculturalità e dell'antropologia espone agli ancor più insidiosi rischi del riduzionismo strutturalistico e del determinismo formalistico, in nome della fede neo-averroistica in una «grammatica universale della narrazione alle cui ferree leggi soggiacerebbero i testi più disparati» (Rossi 2000: 13).

è possibile che talvolta Boccaccio attingesse a testi non giunti fino a noi, o a versioni di un racconto diverse da quelle che oggi conosciamo.<sup>2</sup> In altre parole, quella che a noi sembra un'operazione di *collage* compiuta dal Certaldese (e dalla quale ci pare di poter dedurre i caratteri peculiari del suo modo di lavorare) potrebbe in realtà essere stata già compiuta, in tutto o in parte, da un suo ipotesto a noi ignoto. Ad esempio, si è indicato giustamente nel *Lai du fresne* di Marie de France il referente primario della novella di Griselda,<sup>3</sup> ma la corrispondenza è effettiva solo in alcune sezioni e per alcuni episodi (il principe Gudrun che si innamora di una giovane di umili origini – Fresne, appunto – e la accoglie nel suo castello, dove i benevoli comportamenti della donna le guadagnano l'affetto dei cortigiani; i vassalli che spingono il principe a prendere in moglie una nobile, rinunciando a Fresne; la paziente e sottomessa Fresne che accetta di buon grado la decisione di Gudrun, partecipando ai preparativi delle nozze e allestendo la camera da letto della futura sposa); si potrebbe dunque pensare che questa fonte principale sia stata integrata e combinata da Boccaccio con altri testi, ma l'ipotesi più probabile, in realtà, è che già circolasse una storia analoga, poi ripresa dall'autore del *Decameron* nella Griselda, anche perché non è chiaro se e come Boccaccio potesse avere accesso diretto ai poemetti di Maria di Francia. Quando infatti Francesco Petrarca, nel 1373, lesse il *Decameron*, specialmente apprezzando, come si sa, proprio l'ultima novella, scrisse a Boccaccio che quella storia gli era piaciuta fin da quando, molti anni addietro, l'aveva udita narrare per la prima volta, e – vedendola ora riscritta dall'amico in volgare e collocata alla fine del suo libro – ha capito che piaceva molto anche a lui:<sup>4</sup> chiaro

<sup>2</sup> E questo «anche a causa della proliferazione di versioni dello stesso racconto (è superfluo ricordare l'*auctoritas* debole connessa alla narrativa breve medievale)»: *ibi*: 143.

<sup>3</sup> Picone 2008: 345-54. Per testo e traduzione italiana del *Lai du Fresne* vd. Maria di Francia, *Lais* (Angeli): 121-49.

<sup>4</sup> Petrarca, *Seniles* (Rizzo-Berté): 446 (XVII 3, 4, epistola anteriore al 28 aprile 1373). L'ipotesi (avanzata da Severs 1942: 19, e poi ripresa da Martellotti 1951: 206, e da Berté-Rizzo 2014: 84-5) che fosse stato lo stesso Boccaccio, anni prima, a narrargli o a fargli leggere la novella in uno dei loro incontri, è smentita dalle parole del Petrarca («cum et michi semper ante multos annos audita placuisset, et tibi usqueadeo placuisse perpenderem, ut vulgari eam stilo tuo censueris non indignam et sine operis»: corsivo mio): in primo luogo, è da credere che, se avesse ascoltato la novella da Boccaccio, Petrarca lo avrebbe qui specificato; inoltre, si noti come la frase distingua chiaramente, nei tempi e nei modi, la conoscenza e l'apprezzamento della novella da parte del Petrarca stesso (cui essa piace da quando, anni prima, ebbe occasione di udirla, probabilmente in una lingua diversa

indizio del fatto che quella storia, o una storia molto simile, preesistesse al *Decameron*.

In secondo luogo, l'accanimento di certi studiosi sulla ricerca delle fonti e degli avantesti del *Decameron* (oggi favorito dalla facilità di accesso ai materiali consentita dalle banche dati e dagli strumenti informatici) non è una neutra operazione erudita: dietro di esso, infatti, si cela in alcuni casi l'interpretazione del *Decameron* come opera priva di profondi significati e di finalità didattico-morali, composta da Boccaccio con meri intenti di sperimentazione formalistica e retorica, e con il solo obiettivo di intrattenere e divertire i lettori, all'insegna del disimpegno e di un sostanziale agnosticismo e relativismo etico-religioso.<sup>5</sup> Come se per uno scrittore del Medioevo la letteratura "alta" fosse davvero concepibile alla stregua di un puro esercizio retorico o di una combinazione fine a se stessa di materiali inerti: idea, questa, che proietta nel passato una visione tutta moderna del fare letterario, muovendo dall'antistorica convinzione che un filo diretto leghi lo sperimentalismo e il formalismo medievale con quello novecentesco, e che l'uno aiuti pertanto a comprendere l'altro.

In modo opposto, ma equivalente nei risultati, si comportano quegli studiosi che si concentrano sulla ricerca delle fonti filosofiche dell'opera. Anche il sottoscritto, in passato, ha portato acqua a questo mulino (Bausi 1999), che è sicuramente importante e produttivo, soprattutto come antidoto salutare contro le sempre vive interpretazioni del *Decameron* in chiave puramente ludica, retorica e "laica"; ma andrebbe comunque evitata la tentazione di fare del *Decameron* un arduo "trattato", comprensibile solo a un lettore-studioso capace di cogliere ovunque – dialogando sapientemente con le fonti vere o presunte – le sottili implicazioni filosofiche e dottrinali delle novelle. Certamente, ci sono zone dell'opera in cui la dominante prospettiva morale moltiplica gli spunti ricavati dall'*Etica* aristotelica e dal relativo commento tomista (ben noto a Boccaccio, che

dal toscano) e del Boccaccio (cui Petrarca, leggendo ora il *Decameron*, si è accorto che piaceva non meno, al punto da riscriverla in volgare e da collocarla alla fine dell'opera).

<sup>5</sup> Esempio in tal senso questo passo di Picone 1989: 149: «Nel preciso momento in cui addita la necessità di un confronto originale/copia, fonte/novella, Boccaccio ci vuole suggerire di essere continuamente coscienti del dialogo che si instaura nella sua opera fra le vecchie forme narrative e la nuova forma, la novella appunto. In altre parole, egli incita il lettore a scoprire il giuoco dell'intertestualità: la scoperta delle regole di tale giuoco comporterà infatti la scoperta delle regole della sua scrittura, e manifesterà che la verità ricercata nel *Decameron* non è quella storica o morale, *in factis*, ma quella retorica e artistica, *in verbis*».

lo copiò di suo pugno in un codice ora conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano):<sup>6</sup> cosicché è senza dubbio di grande utilità, per interpretare nel modo corretto queste sezioni del *Decameron*, comprendere ad esempio che nella prima giornata la disamina dei diversi vizi segue con una certa sistematicità le categorizzazioni aristoteliche, e che l'ultima giornata descrive con notevole precisione concettuale e terminologica (e non senza alcune citazioni letterali) azioni e situazioni esemplificative della *magnanimità* e della *magnificenza* così come le teorizzano Aristotele e Tommaso. Tuttavia, non bisognerebbe mai dimenticare che siamo in presenza di un libro di novelle, in cui l'*utile* non è disgiunto dal *diletto*, e in cui, di conseguenza, anche le tematiche "serie" vengono sempre affrontate in modo "leggero" e talvolta decisamente comico; solo la decima giornata, che ha caratteristiche sue proprie e distinte da tutte le altre, prevede un più esplicito impegno filosofico, via via crescente man mano che si procede verso la fine, ma da un lato è indebito leggere l'intera opera alla luce di questa giornata e con le modalità da essa richieste, e dall'altro non sembra opportuno, neppure qui, spingere troppo il pedale della filosofia o addirittura della teologia (come, invece, farà Petrarca latinizzando la novella di Griselda).

È lo stesso autore a dircelo, e proprio verso la conclusione dell'ultima giornata, dove, tramite i suoi narratori (dei quali Boccaccio, in tutto il *Decameron*, si serve per fornire al lettore le opportune "istruzioni per l'uso"), lancia segnali che invitano a mantenere anche le storie più alte e moralmente complesse entro i confini dell'intrattenimento novellistico, come d'altronde era sempre accaduto nelle giornate precedenti: prima Panfilo, introducendo la novella 9 (quella di Torello e Adalietta), ricorda ai compagni e alle compagne che essi non si trovano lì «per dover correggere i difetti mondani o pur per riprendergli» (§ 4), e dichiara quindi di voler abbandonare la strada imboccata alla fine della novella 8 da Filomena con la sua lunga e impegnativa digressione sull'amicizia e sulle cause della sua presente decadenza nel mondo; poi Dioneo, nel preambolo e nel commento finale della Griselda, esorta a non prendere esempio dal protagonista maschile (Gualtieri marchese di Saluzzo) e dalla sua «matta bestialità», e a considerare la sua sposa Griselda come un «divino spirito» la cui virtù è di fatto inimitabile e inarrivabile, per cui i mariti non devono sperare di imbattersi in mogli siffatte e devono comportarsi ben

<sup>6</sup> Cf. Cursi-Fiorilla 2013: 52-3 (è il ms. A 204 inf.).

diversamente con le loro. E l'oscena battuta finale (§ 69: «al quale [Gualtieri] non sarebbe forse stato male investito d'essersi abbattuto a una che, quando fuor di casa l'avesse fuori in camiscia cacciata, s'avesse sí ad un altro fatto scuotere il pilliccione, che riuscita ne fosse una bella robà»),<sup>7</sup> non per nulla ripresa da due novelle comiche della IV e dell'VIII giornata,<sup>8</sup> chiude la nobile e altisonante novella su una nota comica e "bassa" che stride con il suo alto messaggio morale, oltre che con il contesto e l'impianto complessivo della giornata conclusiva, ma che ha chiaramente l'intento di ricondurre il *Decameron* e i suoi lettori, per così dire, dal cielo alla terra, ricordando loro che quello che hanno in mano è solo un libro di novelle, che tali restano anche se e quando affrontano argomenti "impegnati" e mettono in scena personaggi "virtuosi" e quasi "divini".

2. Insomma, occuparsi delle fonti del *Decameron* – come di qualunque altro testo – richiede prudenza e vigile senso storico, anche perché nel *Decameron* le due principali modalità, talora compresenti, con cui Boccaccio tratta le sue fonti sono quelle più comuni fra i letterati del Medioevo, quando si misurano con generi "bassi": il centone, vale a dire, e la parodia. Ciò è vero in particolare per le forme di narrazione breve (*Novellino* compreso), i cui generi, in quanto legati all'oralità e alla libera appropriazione, prevedono per statuto la libera commistione di materiali diversi e disparati, e in quanto finalizzati in prima istanza al diletto fanno ovviamente della parodia uno dei loro meccanismi comici privilegiati. In più, naturalmente, il Certaldese aggiunge le risorse della sua vastissima cultura e quelle della sua abilità narrativa e della sua peculiare *vis* comica.

Alcune novelle, ad esempio, realizzano un brillante connubio di fonti antiche e medievali, o meglio una efficace *translatio* o trasposizione di situazioni "classiche" e mitologiche in un contesto contemporaneo, di volta in volta cortese o borghese, secondo una tecnica assai diffusa nella tradizione narrativa romanza, che (Dante *docet*) vedeva Tristano e Isotta come anelli della stessa catena di amanti infelici comprendente gli esempi antichi di Fillide, Canace, Tisbe o Didone. La novella di Lisabetta da Messina (IV 5) è presentata come una sorta di *raço* della ballata siciliana del basilico, con un procedimento che si riscontra anche in alcuni *lais* di Maria di Francia; in realtà, però, la novella attualizza e rielabora in chiave

<sup>7</sup> Tutte le citazioni sono tratte da Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano), talora con minime modifiche all'interpunzione.

<sup>8</sup> Cf. IV 10, 46 e VIII 7, 103.

“tristianiana” la vicenda di Laodamia e Protesilao, così come è narrata da Ovidio nella XIII delle *Eroidi*, donde derivano sia l'apparizione in sogno dell'amato morto, sia il ricorso da parte della donna a un “sostituto” che ne compensi l'assenza (per Elisabetta, la testa di Lorenzo custodita nel vaso; per Laodamia, un'immagine di cera di Protesilao che essa sempre contempla e stringe al petto).<sup>9</sup>

Su questo tronco si innestano altre fonti antiche secondarie, coerenti con quella principale: il I libro dell'*Eneide*, dove Sicheo, apparendo in sogno a Didone, le svela come egli sia stato ucciso a tradimento da Pigmalione, fratello di lei (vv. 340-364); e soprattutto – dettaglio, salvo errore, a tutti sfuggito – una favola di Igino (CIV), in cui il padre di Laodamia, preoccupato per il morboso attaccamento della figlia alla statua del marito, gliela sottrae e la fa distruggere, spingendola così, involontariamente, al suicidio, come fanno i fratelli di Lisabetta portandole via il vaso e seppellendo la testa di Lorenzo (è il tema del “padre omicida”, recuperato da Boccaccio nella novella di Tancredi e Ghismonda, e sovrapponibile al caso di Marco di Cornovaglia e del nipote Tristano):

Laodamia Acasti filia amisso coniuge [...] fletum et dolorem pati non potuit. Itaque fecit simulacrum aereum simile Protesilai coniugis et in thalamis posuit sub simulatione sacrorum, et eum colere coepit. Quod cum famulus matutino tempore poma ei attulisset ad sacrificium, per rimam aspexit viditque eam ab amplexu Protesilai simulacrum tenentem atque osculantem; existimans eam adulterum habere Acasto patre nuntiavit. Qui cum venisset et in thalamos irrupisset, vidit effigiem Protesilai; quae ne diutius torqueretur, iussit signum et sacra pyra facta comburi, quo se Laodamia dolorem non sustinens immisit et usta est.<sup>10</sup>

Analogamente, la novella di Madonna Filippa (VI 7) si presenta come semiseria riflessione sul maschilismo imperante negli ordinamenti e nella

<sup>9</sup> «Dum tamen arma geres diverso miles in orbe, | quae referat vultus est mihi cera tuos: | illi blanditias, illi tibi debita verba | dicimus, amplexus accipit illa meos. [...] Hanc specto teneoque sinu pro coniuge vero | et tamquam possit verba referre, quorom» (così Laodamia scrive al marito ai vv. 151-154 e 157-158 dell'eroide).

<sup>10</sup> Hyginus, *Fabulae* (Marshall): 95. Nella favoletta, che, come si vede, sviluppa in chiave tragica uno spunto dell'eroide ovidiana, l'immagine in cera diventa un simulacro di bronzo, in virtù del facile scambio *cereum* / *aereum*, ma nelle edizioni moderne ha goduto di larga fortuna, in questo passo, l'emendazione *cereum* proposta nel XVII secolo da Ioannes Scheffer, il quale osservava che difficilmente Laodamia avrebbe potuto procurarsi di nascosto una statua bronzea, e che questa non sarebbe bruciata nel fuoco. Cf. Hyginus (Scheffer): 96.

prassi giudiziaria dei comuni toscani, oltre che come parodia delle controversie giuridiche (Giannetto 2004), ma il personaggio e la sua storia sono in effetti ricalcati sull'*exemplum* di Valerio Massimo (VIII 3, 3) relativo a Ortensia, figlia del celebre oratore Quinto Ortensio: come quest'ultima, infatti, quando le matrone romane vennero obbligate a pagare un esoso tributo per far fronte alle spese dello stato, parlò davanti ai triumviri contro questa ingiustizia con tale coraggio ed eloquenza da ottenere la cancellazione di gran parte dell'imposta, allo stesso modo la pratese Filippa, difendendosi in tribunale, riesce con la sua pronta e arguta parlantina a salvarsi la vita e addirittura a far abolire nella sua città la pena di morte per le donne colte in flagrante adulterio. L'individuazione di questo modello è di grande importanza, perché conferma che Boccaccio – come del resto dice Filostrato prima di narrare la novella, e come l'autore stesso affermerà riprendendo questo medesimo aneddoto di Valerio Massimo nel *De mulieribus claris* –<sup>11</sup> introduce la novella di Filippa quale dimostrazione di quanto alle donne possa essere utile in alcune circostanze l'abilità oratoria, e non certo come un esempio da seguire e un modello di retto comportamento femminile nelle cose amoroze e nella vita coniugale.

A conferma di ciò viene un'altra fonte utilizzata qui da Boccaccio. Per difendere il suo paradossale diritto ad avere un amante, visto che col marito adempie comunque i suoi doveri coniugali, Filippa cita, piegandoli *pro domo sua*, il diritto («le leggi deono esser comuni e fatte con consentimento di coloro a cui toccano») <sup>12</sup> e il Vangelo («io che doveva fare o debbo di quel che gli avanza? [*scil.* al marito] debbo io gittare a' cani?»): *Mt.*, 15, 26-7); ma in realtà la sua argomentazione si regge su una fonte ben diversa e ben altrimenti pertinente alla situazione, l'*Ars amandi* di Ovidio, dove le donne sono invitate a non negarsi agli uomini, perché ciò che esse possono dare loro, a differenza del ferro e della pietra, non si consuma, fossero pure mille quelli che ne godono (III 87-92):

<sup>11</sup> Boccaccio, *De mulieribus* (Brown): 348 (cap. LXXXIV): «Hortensia Quinti Hortensii egregii oratoris filia dignis extollenda laudibus est, cum non solum Hortensii patris facundiam vivaci pectore amplexa sit, sed eum etiam pronuntiandi vigorem servaverit quem oportunitas exquisivit, et qui sepiissime in viris doctissimis deficere consuevit». L'analogia evidente fra questo capitolo e la novella di madonna Filippa non è segnalata né dai commentatori del *Decameron*, né da Filosa 2012, che pure dedica l'intero cap. 2 del suo volume (pp. 89-140) allo studio dei rapporti fra *De mulieribus* e *Decameron*.

<sup>12</sup> Cf. Battaglia Ricci 2013: 131-2; Döring 2014.

Ite per exemplum, genus o mortale, dearum,  
 gaudia nec cupidis vestra negate viris.  
 Ut iam decipiant, quid perditis? omnia constant;  
 mille licet sumant, deperit inde nihil.  
 Conteritur ferrum, silices tenuantur ab usu:  
 sufficit et damni pars caret illa metu.

Questa è la vera e la sola *auctoritas* di Filippa, che ella sa astutamente occultare, con la sua abilità retorica, dietro le parole “alte” – abilmente distorte a suo vantaggio – del diritto e della religione.

Quest’ultimo caso dimostra come spesso le fonti “nascoste” e, per così dire, le “micro-fonti”, siano più importanti di quelle evidenti, e come l’individuazione dei cosiddetti intertesti diventi davvero utile quando se ne ricavano indicazioni per l’interpretazione delle novelle. Nella parte finale della IV 1 Boccaccio fa morire Ghismonda come Didone, guardando al quarto libro dell’*Eneide*, ed è una breve citazione letterale che mette il lettore sull’avviso: «tu hai il tuo corso fornito, e di tale chente la fortuna tel concedette ti se’ spacciato» (§ 52), dice Ghismonda, rivolgendosi a Guiscardo morto con le parole esatte della regina cartaginese in *Aen.* IV 653: «vixi et quem dederat cursum Fortuna peregi». Un’allusione alla vicenda di Didone torna, come abbiamo appena visto, anche nella storia di un’altra giovane morta per amore, Lisabetta da Messina; e a ciò devono essere aggiunti certi echi del discorso di Francesca nel quinto dell’*Inferno* disseminati nella medesima IV 1 e in altre novelle di questa giornata, nonché – sempre nella IV 1 – un curioso dettaglio che non credo casuale: quando, all’uscita della caverna sotterranea che porta alle stanze di Ghismonda, Guiscardo viene catturato da due uomini di Tancredi perché impacciato nei movimenti dal suo vestito di cuoio,<sup>13</sup> il pensiero corre a Paolo, che – nel resoconto di Andrea Lancia, poi accolto anche nelle boccacciane *Esposizioni* – cerca di fuggire dalla camera di Francesca attraverso una botola, ma rimane impigliato in un chiodo con un lembo del giubbotto e viene così ucciso da Gianciotto insieme alla donna.<sup>14</sup> Non è arbitrario, pertanto, supporre che Boccaccio intenda imprimere in queste storie e nei loro protagonisti il nero suggello dell’amore

<sup>13</sup> *Dec.*, IV 1, 22: «all’uscir dello spiraglio la seguente notte in sul primo sonno Guiscardo, così come era nel vestimento del cuoio impacciato, fu preso da due e segretamente a Tancredi menato».

<sup>14</sup> Lancia, *Chiose* (Azzetta): 183; Boccaccio, *Esposizioni* (Padoan): 316-7.



folle e delle sue tragiche conseguenze: che voglia insomma avvertire come anche molti dei personaggi della quarta giornata appartengano alla dantesca «schiera ov'è Dido» (*Inf.* V 85), composta da uomini e soprattutto donne che per la loro sfrenata passione tinsero «il mondo di sanguigno», cioè furono causa di sventura e di morte per sé e per altri.

Indicazioni analoghe si ricavano dalla novella IV 9, desunta da una fonte ben precisa (la *vida* del trovatore provenzale Guillem de Cabestaing, anche se non sappiamo per quali canali e in quale delle sue redazioni usufruita),<sup>15</sup> come lo stesso Boccaccio, eccezionalmente, dichiara in apertura («Dovete adunque sapere, secondo che raccontano i provenzali [...]»: § 4). Esaminare le modalità di rivisitazione della fonte è qui della massima importanza, perché gli scarti non derivano solo da intenti di rielaborazione letteraria o di più accurata definizione psicologica dei personaggi, e neppure possono interamente spiegarsi ipotizzando l'accesso del Boccaccio a una redazione della *vida* oggi perduta e diversa da quelle a noi giunte, ma denotano più profonde motivazioni culturali e ideologiche. Sotto quest'ultimo aspetto, in particolare, possiamo constatare quanto segue:

- l'intera vicenda perde nel *Decameron* alcuni dei connotati riconducibili al mondo feudale e cortese (Guiglielmo Guardastagno non è un poeta, ma un cavaliere, e dunque non è un vassallo di Guglielmo Rossiglione, ma un suo intimo amico e un suo pari);
- il Rossiglione è spogliato da Boccaccio dei caratteri negativi attribuitigli nella *vida*, dove il suo nome è Ramon, e dove egli è descritto come uomo geloso, malvagio, rude e crudele (tanto che, dopo aver ucciso il rivale, gli taglia la testa e la mostra alla moglie,<sup>16</sup> tentando poi di uccidere anche la donna: particolari, tutti questi, soppressi nella novella);
- di conseguenza, l'amore del Guardastagno e della moglie del Rossiglione viene presentato alla stregua di un puro e semplice tradimento, non giustificato né dalla malvagia natura e dai cattivi comportamenti del marito di lei,

<sup>15</sup> Per la complessa situazione testuale della *vida* e delle *razos* di Guillem de Cabestaing cf. Rossi 1983: 79-93. La redazione della *vida* più vicina alla novella boccacciana è quella trasmessa dai mss. Vat. Lat. 5232 della Biblioteca Apostolica Vaticana e Fr. 12474 della Bibliothèque Nationale di Parigi (a stampa in Boutière-Schutz 1964: 154-72).

<sup>16</sup> Un particolare, questo, che ricorda l'orrida scena finale del *Thyestes* di Seneca (vv. 1004-1005), in cui Atreo, dopo aver ucciso i figli di Tieste e avergli fatto mangiare le loro carni, mostra al fratello le teste e le mani mozzate dei fanciulli. Scena – detto tra parentesi – ripresa da Boccaccio nella novella V 9, laddove Federigo degli Alberighi getta davanti a monna Giovanna le penne, le zampe e il becco del suo falcone, da lui poco prima ucciso e servito in tavola all'ignara donna (§ 37).

- né dalla distanza che sotto questo aspetto lo separava, nella *vida*, dal cortese, colto e raffinato Cabestaing, che soleva scrivere poesie per la donna: non giustificato, insomma, dalla fatale e naturale attrazione fra cuori “gentili” che là conduceva inevitabilmente i due ad amarsi;
- il Rossiglione, dopo il delitto, mostra segni di pentimento, e alla fine, parendogli «aver mal fatto», fugge;
  - Boccaccio taglia del tutto la parte conclusiva, in cui il re d’Aragona fa arrestare Ramon, distrugge i suoi castelli e lo getta in prigione, e dove i due amanti vengono dipinti come eroi del vero e nobile amore, tanto da essere sepolti in un sarcofago davanti alla porta della chiesa di Perpignan per ordine del re d’Aragona, il quale stabilisce inoltre che ogni anno, nell’anniversario del terribile evento, dame e cavalieri vi si rechino in pellegrinaggio.

In un caso del genere, osservare il trattamento cui Boccaccio sottopone la sua fonte consente di verificare come egli prenda discretamente ma inequivocabilmente le distanze dall’immaginario cortese e da quella idea dell’amore, corrodendone dall’interno i capisaldi.<sup>17</sup> È vero che, rispetto alla fonte, nella IV 9 la vicenda viene presentata in modo più problematico e che i personaggi, di conseguenza, sono raffigurati in modo più complesso e meno schematico, ma sostenere che Boccaccio non prenda qui posizione e non formuli un giudizio sull’operato dei protagonisti<sup>18</sup> è possibile solo – come molti continuano a fare, e non solo riguardo a questa novella – trascurando le ragioni del libro, ossia ignorando quella perenne dialettica fra novelle e cornice, e fra novella e novella, che è il cuore pulsante del *Decameron* e al di fuori della quale l’interpretazione della singole storie è fatalmente esposta a gravi rischi di fraintendimento: nella fattispecie, trascurando sia i frequenti richiami (espliciti e impliciti) a non oltrepassare «il segno della ragione» (I intr. 65) e a fuggire come la peste ogni eccesso passionale (foriero solo di sventura e di morte, come, fra molte novelle, vogliono dimostrare la II 7 e la IV 3), sia il fatto che gli amori «felici» (nelle giornate V e X) sono tutti amori coniugali, sia, infine, l’atteggiamento critico di Boccaccio nei confronti del mondo cortese, del

<sup>17</sup> Cf. Terrusi 1998: 53-4 (che poi però sviluppa la sua analisi della novella in direzione prevalentemente metaletteraria).

<sup>18</sup> Così, ad es., Di Girolamo–Lee 1995: 148-9 e 161; e già Neuschäfer 1988: 307-9, che parla di «problematicità» e «indefinibilità del caso novellistico», di «struttura controversa della novella» e di «dilemma personale dell’autore» (seguito sotto questo aspetto anche da Terrusi 1998: 54).

quale apprezza e rimpiange alcuni valori etici (fedeltà, onore, liberalità, disinteresse) ma condanna senza appello l'ideologia d'amore.<sup>19</sup>

Solo la pervicace tendenza a guardare a ogni novella come a un microcosmo autonomo, isolandola tanto dal resto del libro, quanto dal complesso dell'opera e della personalità del suo autore, può permettere ad alcuni di continuare a proporre il *Decameron* e il Boccaccio quali antesignani del moderno pensiero laico e "aperto", considerando ad esempio le differenze – a dire il vero, modeste – che la novella di Melchisedech presenta rispetto alle sue fonti più dirette (soprattutto *Novellino*, LXXIII) come segnali di un atteggiamento "tollerante", agnostico e relativistico, contrapposto all'«integralismo» che emergerebbe dalle precedenti versioni del racconto.<sup>20</sup> Interpretazione, ancora una volta, cui possono dar luogo solo la totale obliterazione della cornice o la sua liquidazione come inerte e insincero cascame medievale o come semplice gioco retorico-ironico (ma davvero qualcuno pensa che si possa leggere così, ad esempio, il solenne preambolo teologico con cui Panfilo introduce la novella di ser Cepparello? o quello filosofico-morale da lui premesso alla novella di Alatiel?), oltre che la completa separazione del *Decameron* dagli scritti boccacciani precedenti e coevi (qualcuno potrebbe definire agnostico e scettico, che so, il Boccaccio del *Trattatello in laude di Dante*?). Per interpretare in quella chiave la I 3, pertanto – e chiedo venia per l'inelegante autocitazione – «bisognerebbe ammettere, con un'ipotesi indimostrabile e con un'inaccettabile forzatura esegetica, che Boccaccio abbia simulato per convenienza di essere cristiano nelle altre opere e nelle altre parti del *Decameron*, affidando prudentemente e copertamente la sua autentica opinione a un'esile storiella [...]; bisognerebbe parlare, insomma di una sorta di "nicodemismo" di Boccaccio, cioè di una sua adesione solo esteriore alle idee religiose dominanti. Davvero un peso eccessivo, questo, per le fragili spalle della novellina di Melchisedech».<sup>21</sup>

3. In altre novelle, invece, il medesimo obiettivo "critico" viene perseguito attraverso il gioco del rovesciamento ironico e parodistico. Un caso

<sup>19</sup> Come riconoscono ancora Di Girolamo–Lee 1995: 153-4, 157. Corretta ma troppo generica la diagnosi di Rossi 1983: 124: «Ne risulta [nella IV 9] una rievocazione attenta e accurata della società feudale, dalla quale emergono però anche la lontananza e il distacco del borghese e dell'umanista».

<sup>20</sup> Così – ma è solo uno fra i molti – Mercuri 2002: 136.

<sup>21</sup> Bausi 2017: 41. Un chiaro esempio di "sovrainterpretazione" di questa novella nel recentissimo Celada Ballanti 2017: 1-67.

emblematico è quello della IV 7, la novella di Simona e Pasquino, generalmente letta come esempio della boccacciana concezione “democratica” dell’amore, il quale – secondo quanto afferma Emilia nel preambolo, § 4 – «quantunque [...] volentieri le case de’ nobili uomini abiti, esso per ciò non rifiuta lo ’mperio di quelle de’ poveri, anzi in quelle sí alcuna volta le sue forze dimostra, che come potentissimo signore da’ piú ricchi si fa temere» (dove assistiamo a un altro caso di sovrapposizione di fonti, giacché Boccaccio riprende qui un passo dalla *Phaedra* di Seneca,<sup>22</sup> modificandolo però sulla scorta del *De amore* del Cappellano, in cui si legge che «quandoque, licet raro, contingat eos [*scil.* plebeios] ultra sui naturam amoris aculeo concitari»; vd. Cappellano, *De amore* [Ruffini]: 212).

La novella, però, presenta anche chiare sfumature parodistiche, che interessano sia ipotesti classici che situazioni “cortes”. Si pensi all’ambientazione sottoproletaria della vicenda; al misero giardino urbano in cui si consuma l’epilogo, parodia del “verziere” che è teatro degli incontri di Tristano e Isotta, ma anche di quello del poemetto *La dama del Verziú* o *del verziere*, intonato da Dioneo e Fiammetta nella Conclusione della terza giornata; ai miserabili e balordi personaggi che accompagnano Simona e Pasquino all’appuntamento nel giardino (rispettivamente, la Lagina e lo Stramba), sorta di vili caricature della nobile scorta di dame e cavalieri che accompagna Ginevra e Lancillotto nella notturna gita campestre che porterà al primo bacio tra i due amanti; e si consideri, ancora, il cesto di salvia che causa la morte dei due amanti, variante degradata tanto del “pino” tristaniano, quanto, in altro ambito culturale, del gelso all’ombra del quale Piramo e Tisbe si danno appuntamento e muoiono uno dopo l’altro – come Simona e Pasquino – per un tragico equivoco, suicidandosi col medesimo pugnale (storia ovidiana, quest’ultima, amatissima da Boccaccio, che se ne ricorda anche nelle novelle IV 1 e V 3, e che la narra o la menziona in molte altre sue opere; vd. Filosa 2006).

Nella stessa direzione va l’abbassamento parodico di spunti ricavati – forse per via indiretta – da alcuni dei piú celebri *lais* di Maria di Francia: ad esempio, la tenera delicatezza sentimentale del *Laustic* (dove l’usignolo è tramite e simbolo di un amore impossibile e, una volta ucciso dal marito della donna, viene da lei recapitato all’amante, che lo custodisce in un cofanetto d’oro e lo porta sempre con sé) e la fosca, dolente nobiltà dello

<sup>22</sup> Vv. 211-215: «cur sancta parvis habitat in tectis Venus / mediumque sanos vulgus affectus tenet / et se coercent modica, contra divites / regnoque fulti plura quam fas est putent? / Quod non potest vult posse qui nimium potest».

*Yonec* (dove la dama reclusa in una torre dal marito geloso riceve le visite amorose di un bellissimo cavaliere che si trasforma in un astòre per entrare dalla finestra, e viene poi crudelmente ucciso dal geloso marito di lei)<sup>23</sup> subiscono rispettivamente – perdendo qualunque connotazione tragica – la degradazione erotico-oscena della novella di Lizio e Caterina da Valbona (V 4, dove l'usignolo diviene esplicita metafora dell'organo sessuale maschile) e la riduzione comico-grottesca della novella di frate Alberto, che allo scopo di conquistare madonna Lisetta finge di essere l'arcangelo Gabriele che scende nottetempo a visitarla (IV 2). Straordinaria prova narrativa, quest'ultima, in cui la vicenda dello *Yonec* viene sovrapposta – con la tecnica consueta – alla fonte principale costituita da un episodio narrato nelle *Antiquitates Iudaicae* di Giuseppe Flavio (XVIII 4) che Boccaccio leggeva nella latinizzazione dello Pseudo-Egesippo (IV sec. d.C.) e che recupererà poi nel *De mulieribus*. Lì, il giovane Decio Mundo, appositamente mascherato, convince la credula matrona romana Paulina di essere il dio Anubi che nottetempo scende a giacere con lei, e una volta scoperto viene condannato all'esilio dall'imperatore Tiberio:<sup>24</sup> storia, questa, che la novella IV 2 attualizza e traspone in una gustosa ambientazione veneziana, ulteriormente complicandola con una giocosa e blasfema parodia dell'Annunciazione. Né si dimentichi la carica dissacrante della già ricordata battuta con cui Dioneo commenta la novella di Griselda, bruscamente rompendo l'incanto e l'atmosfera di una storia che si configura in sostanza come una riscrittura e una variazione del patetico *Lai du Fresne*.

L'abbassamento vertiginoso di spunti e situazioni che rimandano a celebri storie d'amore del mito antico e della letteratura cortese non mira però – come avveniva in taluni *fabliaux* – soltanto al divertimento del lettore; anche in questo caso, il gioco intertestuale non è solo un gioco, perché il capovolgimento parodico ha effetti di ironia demistificante, e invita a non prendere troppo sul serio ciò che si ascolta o a cui assiste. Nel caso specifico, a non prendere troppo sul serio la concezione ovidiano-cortese dell'amore, i suoi luoghi comuni, le sue fantasticherie “romantiche”, le sue storie passionali, contrastate e impossibili: in ultima analisi, a mettere in guardia (come aveva fatto Dante nel V dell'*Inferno*)

<sup>23</sup> Formisano 2014: 34-5; Picone 2008: 199-214. I due testi in Maria di Francia, *Lais* (Angeli), rispettivamente 257-65 e 225-55.

<sup>24</sup> Boccaccio, *De mulieribus* (Brown): 380-4 (cap. XCI, *De Paulina romana femina*). E cf. Cerbo 1981.

contro la tentazione di confondere letteratura e vita, e quindi contro i rischi cui va incontro chi provi a vivere secondo quei modelli il sentimento amoroso. Un monito, questo, che Boccaccio affida talvolta all'orrore suscitato da cupe storie di amore e morte, e in altri casi allo spirito irriguardoso del riso parodico, che evidenzia – con benefici effetti terapeutici – il lato inverosimile e potenzialmente ridicolo di certe situazioni e di certe teorie.

È questo un altro esempio di come lo studio delle fonti, e soprattutto del modo in cui Boccaccio le sceglie, le usa e le manipola, possa servire a meglio comprendere gli intendimenti che presiedono alla composizione del *Decameron*, giacché la critica dell'ideologia e della mitologia del cosiddetto “amor cortese” ne è senza dubbio uno dei motivi dominanti. Grande maestro di retorica, Boccaccio domina alla perfezione le tecniche del *delectare*, del *movere* e del *docere*, e sa bene che in un genere come la novella sia il diletto che l'utile si conseguono attraverso la mozione degli affetti, alternando cioè il pianto e il riso, l'uno e l'altro, in modi diversi, capaci di mostrare quanto pericolose possano essere una trattatistica e una letteratura che esaltano la dimensione dell'eccesso passionale, della fatalità ineluttabile dell'amore e della sua ostinata persistenza, contro tutto e contro tutti, *usque ad mortem*.

4. Della cautela sempre necessaria quando si tratta di fonti abbiamo conferma anche se spostiamo il discorso sul terreno filologico. È risaputo che ben tre novelle della prima giornata (3, 4, e 9) trovano la loro fonte o comunque uno dei loro diretti antecedenti in altrettante storielle del *Novellino* (nell'ordine, LXXIII, LIV e LI); un dato significativo, questo, che non trova riscontro in altre giornate e che è difficile credere casuale. Di recente, però, Alberto Conte ha proposto di rovesciare la trafila comunemente ammessa, suggerendo che chi, nel corso del Trecento, si applicò alla revisione e all'ampliamento del cosiddetto *Ur-Novellino* (databile forse all'ultimo scorcio del XIII secolo) abbia voluto intenzionalmente riprendere, apportandovi soltanto lievi ritocchi stilistici e sintattici, le novelle I 3 e I 9 del capolavoro boccacciano.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Conte 2013 (dove, pp. 36-7, si ritiene non dimostrabile, invece, la derivazione di *Dec. I 4* da *Novellino* LIV). L'ipotesi muove dal fatto che i racconti LI e LXXIII del *Novellino* non si trovano nella “forma” primigenia della raccolta, e si fonda sulla constatazione che Boccaccio «interveneva sistematicamente sui modelli ipotizzabili, anche contaminando racconti e suggestioni disparate, instaurando con grande abilità combinatoria

L'ipotesi merita considerazione e non è priva di fondamento, ma per spiegare la forte e eccezionale presenza del *Novellino* nella giornata inaugurale del *Decameron* potremmo forse più semplicemente supporre che in essa – come appare logico – si trovino alcune delle novelle boccacciane più antiche, appartenenti alla primitiva redazione dell'opera o a un nucleo di racconti composti dal Certaldese prima di concepire e realizzare il progetto del libro-*Decameron*; del resto, non poche novelle di questa giornata rivelano caratteri "arcaici" (brevità, semplicità stilistica, schematicità narrativa e psicologica) che denunciano il loro rapporto ancora assai stretto con la tradizione della *narratio brevis* medievale, e segnatamente col genere dell'*exemplum*. È vero che niente sappiamo dei modi e dei tempi di composizione del *Decameron*; ma, data la sua conformazione, è del tutto plausibile che Boccaccio vi abbia fatto confluire un certo numero di novelle scritte in precedenza, talora sottoponendole a una rielaborazione di cui possono essere indizio le aporie riscontrabili in alcuni intrecci.

Un caso filologicamente delicato è poi quello in cui ci imbattiamo nella già ricordata novella di Lisabetta da Messina, dove la protagonista, nel vaso in cui nasconde la testa di Lorenzo, pianta «parecchi piedi di bellissimo basilico *salernitano*» (§ 17, secondo la lezione dei tre manoscritti principali del *Decameron*: l'autografo Hamiltoniano berlinese, il codice Mannelli e il Parigino Italiano 482). Ora, è stato notato da più parti che il basilico salernitano non esiste, e che nei primi tre versi della canzone popolare siciliana su cui Boccaccio costruisce la novella si parla invece di basilico «selemontano»:

e raffinata tecnica compositiva una ricca tessitura di intrecci e rimandi testuali e operando su più livelli modifiche di vario genere, mirate, sempre significative e funzionali alla diversa destinazione». Di fronte a novelle come la I 3 e la I 9, che invece si attengono molto fedelmente alla fonte, è dunque lecito chiedersi «come mai egli possa essere andato contro la sua consuetudine così platealmente», giacché «è statisticamente improbabile che Boccaccio si sia attenuto a una fonte unica ed esclusiva così scopertamente, anche se solo sul piano contenutistico, e si sia limitato a intervenire su quello stilistico-sintattico, mentre è una possibilità documentata per il *Novellino*» (Conte 2013: 39-40, 44, 56).

Questo fu lo malo cristiano  
che mi furò la resta  
del basilico mio selemontano<sup>26</sup>

Michelangelo Picone, per questo, considera *salernetano* una *facilior* da emendare (adottando una delle lezioni trasmesse dagli altri codici, ad esempio *salermontano*),<sup>27</sup> e, ritenendo improbabile che Boccaccio, «benché copista disattento, banalizzasse il suo testo in un punto così decisivo», giunge addirittura a mettere in dubbio, su questa base, l'autografia dell'Hamiltoniano (Picone 2010: 49). L'errore di copia è qui certo possibile, né costituirebbe ostacolo l'accordo su *salernetano* dei tre manoscritti principali, visto che la natura dei loro rapporti è ancora tutt'altro che chiara (gli ultimi studi, ad esempio, indurrebbero a considerare il codice Mannelli un *descriptus* dell'autografo, come già sostenne Franca Ageno).<sup>28</sup> Emendare *ex fonte*, tuttavia, è in linea generale pericoloso, e in questo caso non pare raccomandabile,<sup>29</sup> giacché risulta più economico pensare a un errore d'autore, ossia a una banalizzazione dovuta non a un *lapsus* di Boccaccio copista, ma a un suo difetto di informazione, riconducibile o alle sue approssimative competenze di botanica, o al fatto che egli conoscesse, magari oralmente, una versione della canzone del basilico recante la lezione *salernitano*, o che ne ricordasse a memoria l'inizio in modo impreciso; né può escludersi che *salernitano* sia frutto della volontaria «correzione» boccacciana di un attributo oggettivamente oscuro come *selemontano*.<sup>30</sup> Inoltre, ignorando noi in quale forma a Boccaccio – che è il

<sup>26</sup> Così nel più antico dei due mss. che trasmettono la canzone, il Laurenziano 42, 38, della fine del Trecento (cf. Coluccia 1975: 65-6, 117-21; Mazzarino 1984: 479-87; Leone 1986: 7-8), che è anche l'unico a riportare questi versi, perché l'altro – il quattrocentesco Gaddiano 161 della stessa Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze – omette la prima stanza.

<sup>27</sup> Cf. Picone 2008: 219-23 (con l'avvertenza che egli parla di «errore d'autore», così definendo però, impropriamente, un *lapsus calami* dell'autore in veste di copista).

<sup>28</sup> Cf. D'Agostino 2012; Fiorilla 2015: 235-7 (e Brambilla Ageno 1980).

<sup>29</sup> Lo osserva anche Tufano 2007: 234.

<sup>30</sup> Alcuni proposero infatti di correggere, al v. 3 della canzone, *selemontano* in *selinuntano* (*Cantilene e ballate* [Carducci]: 49) o in *beneventano* (Boccaccio, *Opere* [Zingarelli]: 349); ma è probabile che *selemontano* sia rifatto su *selinum montanum* (pianta simile al *seseli montanum*: Coluccia 1975: 55) e che in questa poesia il «basilico selemontano» altro non sia che il basilico di montagna (Picone 2008: 223).



primo a citarla – fosse nota la canzone del basilico,<sup>31</sup> è decisamente immetodico, nei pochi versi che egli riporta, emendare una sua lezione sulla base della testimonianza di un solo e più tardo manoscritto della canzone.

Le lezioni attestate qui da molti codici del *Decameron* (*salermontano*, *salamentano*, *salomontano*, *seramontano*, *saramontano*, *sermontano*),<sup>32</sup> e interpretate da Picone quali varianti linguistiche di *selemontano*, sembrano piuttosto meri svarioni – sempre frequenti, come si sa, in presenza di toponimi e di aggettivi toponimici – oppure tentativi di correzione dell'incongruo *salernetano*. Poiché a molti copisti del *Decameron* la canzone del basilico era certamente nota (come dimostra il fatto che in una ventina di codici la citazione del suo *incipit* viene corredata anche del terzo verso della prima stanza, e talora addirittura del primo della seconda),<sup>33</sup> sarà da imputare loro, almeno in alcuni casi, l'iniziativa di introdurre, in luogo di *salernetano*, una lezione più vicina a quella che trovavano o che ricordavano essere nella poesia, e che meglio corrispondeva all'effettivo nome di una pianta di cui avevano conoscenza, benché diversa dal basilico: il *silermontano* o finocchiella maggiore (nome scientifico: *seseli montanum*), i cui semi erano largamente usati in medicina, come documentano i botanici e gli scrittori *de re rustica*.<sup>34</sup>

Picone suggerisce poi di correggere, nella citazione boccacciana (v. 2), *grasta in testa*, come si legge (col significato di 'vaso da fiori') nel Gaddiano 161<sup>35</sup> e in numerosi codici del *Decameron* (Mazzarino 1984: 449).

<sup>31</sup> Di cui, alla fine della novella (§ 24), cita i vv. 1-2: «Qual esso fu lo malo cristiano / che mi furò la grasta» (così nei tre mss. principali del *Decameron*). Senza dubbio, però, Boccaccio conosceva l'intero componimento, del quale la novella – sia nello svolgimento narrativo, sia in alcuni dettagli – reca tracce precise (cf. Tufano 2007: 230-2).

<sup>32</sup> Cf. Mazzarino 1984: 463. In un quadro di larga diffrazione (che, come sempre, testimonia un disagio della tradizione), le lezioni prevalenti sono *salamontano* (6 mss.), *sermontano* (3), *salamentano* (3), *saramontano* (2), *seramontano* (2).

<sup>33</sup> Mazzarino 1984: 448-9 e 463. Tali manoscritti, al § 24, presentano – nel terzo verso della canzone, che ripeto, è assente nei tre codici principali del *Decameron* – lezioni identiche o analoghe a quelle che adottano al § 17: tra queste, *salernetano* (o *salernitano*) è in entrambi i luoghi nettamente minoritaria, mentre in due codici spiccano al § 24 lezioni (*silermontano* e *silimontano*) ignote al § 17, assai vicine al *selemontano* della canzone, e corrispondenti, del tutto o quasi, al nome esatto della pianta (il *silermontano*, appunto).

<sup>34</sup> Ad es. Crescenzi, *Trattato di agricoltura* (Sorio), II: 326-7; e vd. Picone 2008: 222-3.

<sup>35</sup> Poiché, come già detto, il Gaddiano manca della prima stanza, nella redazione da esso trasmessa (edita da Coluccia 1975: 119-21) quelli in cui ricorre il termine *testa* sono i vv. 4, 27 e 44, e non, come accade nel Laurenziano per la corrispondente voce *resta*, i vv. 11, 34 e 51.

Qui la situazione è ancora piú delicata, sia perché *grasta* nel senso di ‘vaso da fiori’ è ben attestato in siciliano e in altri dialetti meridionali,<sup>36</sup> sia perché, volendo correggere *ex fonte*, la soluzione piú economica sarebbe quella di adottare *resta*,<sup>37</sup> che è lezione del piú affidabile e cronologicamente piú vicino Laurenziano 42, 38 (mentre *testa* parrebbe una lezione di ritorno, influenzata dalla novella boccacciana; vd. Tufano 2007: 234). Ma neppure qui l’emendazione sembra opportuna, sia perché – ripeto – non sappiamo in quale forma Boccaccio avesse accesso alla canzone, sia perché i due testimoni oggi noti della poesia sono entrambi posteriori al *Decameron*, e dunque non è consigliabile – trattandosi di un testo popolare, e come tale naturalmente soggetto ad alterazioni e rimaneggiamenti – correggere in base ad essi i due versi riportati da Boccaccio. Né, per le medesime ragioni, è bene adottare – qui come nel caso di *salernetano/selemontano* – le lezioni di codici decameroniani piú tardi, dove i copisti, conoscendo il componimento, potrebbero avere piú o meno volontariamente alterato il testo della citazione (come fa supporre, di nuovo, l’ampia diffrazione riscontrabile anche a tal proposito in quei manoscritti).<sup>38</sup>

Insomma, nella critica come nella filologia – e il caso del *Decameron* non fa eccezione – lo studio delle fonti non è un “metodo”, né, tanto meno, un *passé-partout* capace di aprire tutte le porte di un testo: è solo una delle tante modalità d’indagine esperibili, e come tale – riprendendo e adattando al caso nostro ciò che Boccaccio medesimo, invocando la responsabilità del lettore, scrive a proposito delle sue novelle nella Conclusione dell’opera, – «e nuocere e giovar può, sí come possono tutte l’altre cose».

Francesco Bausi  
(Università degli Studi della Calabria)

<sup>36</sup> Cf. già D’Ancona 1906: 24; e Cortelazzo–Marcato 1998: 228.

<sup>37</sup> Come già notava Carducci (*Cantilene e ballate* [Carducci]: 49), la rima imperfetta non farebbe difficoltà in una poesia popolare. Carducci, peraltro, proponeva l’emendazione *grasca*; mentre Mazzarino 1984, nella sua ed. critica della canzone (pp. 479-98) adotta la lezione congetturale *rasta* (allofono di *resta*), ipotizzando la trafila *rasta – resta – testa*.

<sup>38</sup> Vd. ancora Mazzarino 1984: 449, dove si documentano nella tradizione del *Decameron* le varianti *grasta*, *grasca*, *gresta*, *testa*, oltre all’errore *quasta*.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla, Giancarlo Alfano, Milano, Rizzoli, 2013.
- Boccaccio, *De mulieribus* (Brown) = Giovanni Boccaccio, *Famous Women*, ed. and translated by Virginia Brown, Cambridge (Mass.) · London, Harvard University Press, 2001.
- Boccaccio, *Esposizioni* (Padoan) = Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la «Commedia»*, a c. di Giorgio Padoan, Milano, Mondadori, 1965.
- Boccaccio, *Opere* (Zingarelli) = *Le opere di Giovanni Boccaccio scelte e illustrate*, a c. di Nicola Zingarelli, Napoli, Perrella, 1913.
- Cantilene e ballate* (Carducci) = *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali dei secoli XIII e XIV*, a c. di Giosue Carducci, Pisa, Nistri, 1871.
- Cappellano, *De amore* (Ruffini) = Andrea Cappellano, *De amore*, a c. di Graziano Ruffini, Milano, Guanda 1980.
- Crescenzi, *Trattato di agricoltura* (Sorio) = Pietro de' Crescenzi, *Trattato di agricoltura*, ridotto a migliore lezione da Bartolomeo Sorio, Verona, Vicentini e Franchini, 1851, 3 voll.
- Hyginus (Scheffer) = Hygini *Quae hodie extant*, adiuvante Johanne Scheffero, Hamburg · Amsterdam, Schultzen · Jansson, 1674.
- Hyginus, *Fabulae* (Marshall) = Hyginus, *Fabulae*, ed. Peter K. Marshall, Monachii et Lipsiae, In aedibus K.G. Saur, 2002<sup>2</sup>.
- Lancia, *Chiose* (Azzetta) = Andrea Lancia, *Chiose alla «Commedia»*, a c. di Luca Azzetta, Roma, Salerno Editrice, 2012, 2 voll.
- Maria di Francia, *Lais* (Angeli) = Maria di Francia, *Lais*, a c. di Giovanna Angeli, Parma, Pratiche Editrice, 1992.
- Petrarca, *Seniles* (Rizzo–Berté) = Francesco Petrarca, *Res seniles*, a c. di Silvia Rizzo, con la collaborazione di Monica Berté, Firenze, Le Lettere, 4 voll., 2006-2017.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Battaglia Ricci 2013 = Lucia Battaglia Ricci, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013.

- Bausi 1999 = Francesco Bausi, *Gli spiriti magni. Filigrane aristoteliche e tomistiche nella decima giornata del «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio» 27 (1999): 205-53.
- Bausi 2017 = Francesco Bausi, *Leggere il «Decameron»*, Bologna, Il Mulino, 2017.
- Berté–Rizzo 2014 = Monica Berté, Silvia Rizzo, «*Valete amici, valete epistole*»: l'ultimo libro delle «*Senili*», «Studi medievali e umanistici» 12 (2014): 71-108.
- Boutière–Schutz 1964 = Jean Boutière, Alexander Herman Schutz, *Biographies des Troubadours. Textes provençaux des XIII et XIV siècle*, Paris, Nizet, 1964.
- Brambilla Ageno 1980 = Franca Brambilla Ageno, *Il problema dei rapporti tra il codice Berlinese e il codice Mannelli del «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio» 12 (1980): 5-37.
- Celada Ballanti 2017 = Roberto Celada Ballanti, *La parabola dei tre anelli. Migrazioni e metamorfosi di un racconto tra Oriente e Occidente*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017.
- Cerbo 1981 = Anna Cerbo, *Una novella in latino del Boccaccio: «De Paulina romana femina»*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione romanza» 23 (1981): 561-606.
- Coluccia 1975 = Rosario Coluccia, *Tradizioni auliche e popolari nella poesia del Regno di Napoli in età angioina*, «Medioevo romanzo» 2 (1975): 44-153.
- Conte 2013 = Alberto Conte, *Il «Novellino», il «Decameron» e il primato della novella: intertestualità e cronologia*, «Filologia e Critica» 38 (2013): 33-67.
- Cortelazzo–Marcato 1998 = Manlio Cortelazzo, Giovanna Marcato, *I dialetti italiani. Dizionario etimologico*, Torino, Utet, 1998.
- Cursi–Fiorilla 2013 = Marco Cursi, Maurizio Fiorilla, *Giovanni Boccaccio*, in Giuseppe Brunetti, Maurizio Fiorilla, Marco Petoletti (a c. di), *Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento*, vol. I, Roma, Salerno Editrice, 2013: 43-103.
- D'Agostino 2012 = Alfonso D'Agostino, *Ancora sui rapporti fra l'autografo berlinese del «Decameron» e il codice Mannelli*, «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature» 3/2 (2012): 44-85.
- D'Ancona 1906 = Alessandro D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, seconda ed. accresciuta, Livorno, Giusti, 1906.
- Di Girolamo–Lee 1995 = Costanzo Di Girolamo, Charmaine Lee, *Fonti*, in Renzo Bragantini, Pier Massimo Forni (a c. di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995: 142-61.
- Döering 2014 = Pia Claudia Döering, *Madonna Filippa chiamata in giudizio. Diritto naturale e diritto positivo nel «Decameron»*, in Antonio Ferracin, Matteo Venier (a c. di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, 2014: 435-47.
- Filosa 2006 = Elsa Filosa, *Intertestualità tra «Decameron» e «De mulieribus claris»: la tragica storia di Tisbe e Piramo*, «Heliotropia» 3 (2006): 1-11.
- Filosa 2012 = Elsa Filosa, *Tre studi sul «De mulieribus claris»*, Milano, LED Edizioni, 2012.

- Fiorilla 2015 = Maurizio Fiorilla, *Sul testo del «Decameron»: per una nuova edizione critica*, in Michaelangiola Marchiaro, Stefano Zamponi (a c. di), *Boccaccio letterato*. Atti del convegno internazionale, Certaldo, 10-12 ottobre 2013, Firenze, Accademia della Crusca, 2015: 211-37.
- Formisano 2014 = Luciano Formisano, *Sul contatto tra narrativa cortese e "fabliaux" nel «Decameron»*, «Le forme e la storia» 7 (2014): 27-36.
- Giannetto 2004 = Nella Giannetto, *Madonna Filippa tra "casus" e "controversia": Lettura della novella VI 7 del «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio» 31 (2004): 81-100.
- Leone 1986 = Alfonso Leone, *La canzone del basilico*, «Studi e problemi di critica testuale» 32 (1986): 5-12.
- Martellotti 1951 = Guido Martellotti, *Momenti narrativi del Petrarca* (1951), in Id., *Scritti petrarcheschi*, a c. di Michele Feo, Silvia Rizzo, Padova, Antenore, 1983: 179-206.
- Mazzarino 1984 = Antonio Mazzarino, *Il basilico di Lisabetta da Messina* (Boccaccio, «Decam.» IV.5), «Nuovi annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina» 2 (1984): 445-87.
- Mercuri 2002 = Roberto Mercuri, *Echi del «Novellino» nella prima giornata del «Decameron»*, in Giorgio Patrizi (a c. di), *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, Roma, Bulzoni, 2002, 2 voll, I: 131-40.
- Neuschäfer 1988 = Hans-Jörg Neuschäfer, *Il caso tipico e il caso particolare: dalla "vida" alla novella*, in Michelangelo Picone (a c. di), *Il racconto*, Bologna, Il Mulino, 1988: 299-308.
- Picone 1989 = Michelangelo Picone, *L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione*, in Aa. Vv., *La novella italiana*. Atti del Convegno, Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, 2 voll., I: 119-54.
- Picone 2008 = Michelangelo Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, a c. di Nicole Coderey, Claudia Genswein, Rosa Pittorino, Ravenna, Longo, 2008.
- Picone 2010 = Michelangelo Picone, *La novella di Lisabetta da Messina di Boccaccio* («Decameron» IV.5), «Per leggere» 19 (2010): 37-51.
- Quondam 2013 = Amedeo Quondam, *Introduzione a Boccaccio, Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano): 5-65.
- Rossi 1983 = Luciano Rossi, *Il cuore, mistico pasto d'amore: dal «Lai Guirun» al «Decameron»*, in Aa. Vv., *Studi provenzali e francesi* 82, L'Aquila, Japadre, 1983: 28-128.
- Rossi 2000 = Luciano Rossi, «In luogo di sollazzo»: i "fabliaux" del «Decameron», in Francesco Bruni (a c. di), «Leggiadre donne...». *Novella e racconto breve in Italia*, Padova, Marsilio, 2000: 13-27.
- Severs 1942 = Jonathan Burke Severs, *The Literary Relationships of Chaucer's «Clerkes Tale»*, New Haven · New York, Yale University Press, 1942 (rist. 1972).

- Terrusi 1998 = Leonardo Terrusi, *Ancora sul "cuore mangiato": riflessioni su «Decameron» IV 9, con una postilla doniana*, «La parola del testo» 2 (1998): 49-62.
- Tufano 2007 = Ilaria Tufano, «Qual esso fu lo malo cristiano». *La canzone e la novella di Lisabetta («Decameron», IV.5)*, «Critica del testo» 2 (2007): 225-39.

RIASSUNTO: Il contributo si sofferma sulla questione delle fonti del *Decameron*, e soprattutto sui rischi connessi con un approccio puramente formalistico al problema, dietro il quale si cela l'idea del libro boccacciano come di un'opera composta con finalità in prevalenza retoriche, priva di profondi significati e aliena da qualunque intento didattico-morale. Si esaminano poi alcuni casi nei quali lo studio delle fonti può giovare alla retta interpretazione delle novelle, e altri in cui è sconsigliabile utilizzare le fonti per emendare il testo del Boccaccio.

PAROLE CHIAVE: Giovanni Boccaccio, *Decameron*, modelli e fonti, formalismo, filologia.

ABSTRACT: The essay deals with the sources of the *Decameron*, and particularly with the risk of a merely formalistic approach to this issue: the interpretation of the *Decameron* as a book written mainly with rhetorical purposes, without any deep meanings and moral aims. Furthermore I discuss some cases in which the study of the sources can contribute to the right interpretation of the tales, and examine others where correcting Boccaccio's text according to the sources is not necessarily a good choice.

KEYWORDS: Giovanni Boccaccio, *Decameron*, models and sources, formalism, philology.

«LA ROSTA DELLE CIANCE».  
LE FORME BREVI NELLA ZUCCA  
DI ANTON FRANCESCO DONI

1. VICENDE EDITORIALI

La *Zucca* di Anton Francesco Doni è un'opera eclettica, che impone innanzi tutto una riflessione sulla sua collocazione nel panorama dei generi letterari. Tale riflessione può partire da qualche cenno alle vicende editoriali che la hanno vista protagonista.

La prima opera doniana con il titolo di *Zucca* esce a Venezia per Marcolini nel 1551 ed è immediatamente ristampata con pochissime varianti.<sup>1</sup> Evidentemente essa aveva riscosso un successo tale da motivare una vicinissima ristampa condotta riga per riga sulla prima. Tra il 1551 e il 1552 a questo primo volume, se ne aggiungono tre nuovi: *Fiori della Zucca del Doni*, *Foglie e Frutti*, cosicché il titolo *Zucca* viene ad indicare sia il primo volume dell'opera, sia il complesso dei quattro volumi. Nell'ottobre 1551 esce anche la *Zucca en Spañol*, traduzione anonima del primo volume.<sup>2</sup> Fino a qui tutto per i torchi di Marcolini.

Nel 1565, sempre a Venezia, Francesco Rampazetto a istanza di Giovan Battista e Marchio Sessa pubblica un volume che comprende una riedizione dei primi quattro libri più un quinto, il *Seme della Zucca*, di fatto una ristampa delle già edite *Pitture* (Padova, Percacino, 1564), che non sarà presa in esame in questo studio. Dall'edizione Sessa-Rampazetto derivano quattro ristampe. Nel frattempo, nel 1589 la *Zucca* è sottoposta all'espurgazione censoria da parte di Gerolamo Giovannini da Capugnano.<sup>3</sup>

All'inizio del XVII secolo la vicenda editoriale dell'opera muta: dopo il 1607 essa non esce più in edizione integrale (sia pure censurata): è smembrata e ripresa in redazioni antologiche. Si tratta di un cambiamento fondamentale: la *Zucca* non esiste più come libro unitario, con una propria

<sup>1</sup> Doni 1551; sulle edizioni dell'opera cf. Pierazzo 1999, 2003 e 2008.

<sup>2</sup> La versione spagnola della *Zucca* è oggi leggibile in Doni 2015. Sulle sue specificità, sulla collocazione cronologica e sul rapporto con la redazione italiana cf. Capra 2015a, 2015b e 2015c.

<sup>3</sup> Cf. Pierazzo 1998b e Fragnito 2013.

architettura, ma diviene un repertorio da cui estrapolare frammenti.<sup>4</sup> Gli editori ottocenteschi e primonovecenteschi ne propongono esclusivamente una fruizione antologica. Esempio è il caso di Bartolomeo Gamba che pubblica nel 1815 quaranta novelle «dal bizzarro e giocondo umore del Doni scritte» (p. VI), tratte dalle lettere, dalla *Libreria*, dalla *Zucca*, dai *Marmi*, dai *Mondi*, dalla *Moral filosofia*, dai *Pistolotti d'amore* e dal commento al Burchiello.<sup>5</sup> Come si vede l'opera è stata disinvoltamente smembrata e non c'è traccia dell'impresa editoriale originaria. Si prosegue, a titolo esemplificativo, con Salvatore Bongi, Giuseppe Petraglione, Fernando Palazzi, fino a Ettore Allodoli che nel 1914 per Carabba promette di riprodurre filologicamente la *princeps* marcoliniana del solo primo volume della *Zucca*, tacciando i successivi (*Fiori*, *Foglie*, *Frutti* e *Pitture*) di «scarso valore intrinseco» (p. I).<sup>6</sup> Il primo volume invece merita per Allodoli la pubblicazione, come testimonianza di un momento poco indagato nella nostra storia letteraria, di cui Doni è un valido campione: «bizzarro autore, tipografo e poligrafo, vivace avventuriero e vagabondo in quella società così priva d'ideali» (p. I).<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Sulle notizie doniane nel XVIII sec. cf. Girotto 2013.

<sup>5</sup> Doni 1815. Dalla *Zucca* si ricavano le novelle 18, *Un signore di cervello grosso, volendo favellare a sproposito è cagione di molte risa in una brigata*; 19, *Per impensato caso Zanobi Fabene pisano è tolto dalla disperazione in cui lo aveva immerso la sua estrema indigenza*; 20, *Un baccellaccio marito, giacendo colla sua donna, si persuade che da un braccio domestico muova lo strepito che fa un drudo nella sua stanza*. Cf. Ricottini 1960.

<sup>6</sup> Rispettivamente Doni 1852, Doni 1907, Doni 1913 e Doni 1914. L'antologia di Bongi comprende 49 novelle: le stesse selezionate da Gamba (ma con cambiamenti nell'ordine) più altre tratte da *Mondi*, *Morale filosofia*, *Prose antiche* (alcune di queste ultime presenti anche nella *Seconda Libreria*). Nessuna nuova acquisizione dalla *Zucca*. Nel 1863 esce una nuova edizione della raccolta di Bongi (Doni 1863). Le novelle ivi comprese, a dispetto del titolo che ambisce alla completezza, sono le 49 dell'edizione precedente. Una nuova novella (*Non si può cavar della rapa sangue*) compare in una breve raccolta del 1869 (Doni 1869). Cf. Ricottini 1960: 179-80 e 189. Nel nuovo secolo Petraglione aggiunge 46 novelle a quelle già note grazie agli editori precedenti, di cui derivano dalla *Zucca* la 34, *Capaccio per correr dietro alla poca perdita lascia l'assai*; la 35, *Come un re, dopo un sogno, trova un tesoro di grandissima stima*; la 38, *Un commissario balordo crede che un breve papale sia una fede, e non s'accorge d'essere ucellato*; la 39, *Un barbagianni si addottora in libris, ed il padre non s'accorge d'aver gettato i denari per mantenerlo a studio*. La novella 22, *Nuovo modo per annoverare i mattoni di una casa e mandare il padrone in paradiso*, è sia nella *Zucca* (*Foglie*) sia nelle *Lettere*. Palazzi nel 1913 riprende le raccolte di Petraglione e di Bongi. Gli inediti dalla *Zucca* sono le novelle 18, *Le nozze della Civetta* e 19, *Le menzogne d'alcune antiche leggende*.

<sup>7</sup> L'introduzione di Allodoli è alle pagine I-VI (Doni 1914). Alla pagina V si legge con chiarezza il giudizio dello studioso sull'opera che sta pubblicando: «L'ingegno di-



Oggi il progetto della *Zucca* è restituito nella sua interezza e inserito nella collana dei «Novellieri italiani» dell'editore Salerno. La scelta di includere l'opera all'interno della collana è già indizio di una collocazione entro i generi. La novella, proteiforme per costituzione, si presta ad accogliere anche un progetto editoriale che poco ha da spartire con il modello decameroniano, ma che costituisce nel suo complesso un'interessante testimonianza di una delle forme che il libro di novelle può assumere.

Dal florilegio si ritorna dunque alla fruizione del libro *Zucca*: al punto che appare oggi necessario mettere in contatto il lettore proprio con l'esatta impaginazione e soprattutto con il corredo iconografico che è parte integrante dell'opera.<sup>8</sup> In questa prospettiva va il progetto di Giovanna Rizzarelli, il portale *L'officina scrittoria di Anton Francesco Doni*, che consente di navigare tra le pagine delle prime edizioni e di soffermarsi sulle figure, illuminate da un apparato di schede informative.<sup>9</sup> Il punto di arrivo del percorso editoriale dell'opera è di fatto un ritorno all'origine: alla *princeps* trasferita nel moderno supporto digitale.

La narrazione breve nella sua forma più canonica coincide con la novella, genere impresso, sia pure in modi diversi, da una qualche marca di oralità.<sup>10</sup> Fra i molteplici indizi di una remota genesi orale, merita attenzione qui l'esempio delle *Cene* di Antonfrancesco Grazzini, perché paradigma di un'altra strada (meno fortunata) intrapresa da un autore fiorentino, come Doni. Nell'introduzione al novellare si mettono in scena giovani donne e uomini che per trascorrere il tempo si apprestano alla

sordinato del Doni appare qui, in questo centone, spiccatamente: saltare di palo in frasca, adulare i potenti e nello stesso tempo dare un colpo o di fronte o nelle spalle a qualche nemico, filosofeggiare bonariamente ma senza convinzione su alcuni vizi e difetti degli uomini: ecco un facile giuoco della fantasia col quale egli si poteva permettere di pubblicare parecchie decine di volumi in pochi anni».

<sup>8</sup> Le immagini nell'opera doniana non sono soltanto esornative, ma divengono lo spunto su cui si sbizzarrisce la fantasia dello scrittore, come si vedrà anche in seguito. Sugli apparati iconografici delle opere di Doni esiste una ricca bibliografia. Si vedano Bolzoni 1987, Stefanini 1992, Pierazzo 1998a, Mulinacci 2000, Plaisance 2000, Masi 2007, Masi 2008, Rizzarelli 2012, Pellizzari 2015 e, con prospettiva allargata alla rappresentazione dell'utopia nel Cinquecento, Rivoletti 2003.

<sup>9</sup> Urbaniak 2013. A Giovanna Rizzarelli si deve la curatela di due raccolte di saggi su Doni (Rizzarelli 2012 e 2013). Il portale *L'officina scrittoria di Anton Francesco Doni* è in rete all'indirizzo [www.ctl.sns.it/doni/](http://www.ctl.sns.it/doni/).

<sup>10</sup> Fra i molti studi sulla novella italiana dalle Origini al Cinquecento segnalò la monografia Menetti 2015.

lettura a voce alta delle novelle di Boccaccio. La padrona di casa però propone di non leggere le «favole scritte del Boccaccio», ma di trovarne e dirne di loro, preferibili al libro trecentesco per la loro novità. Nel passo delle *Cene* si leggono (sia segnalato *en passant*) alcune parole d'ordine di quel Cinquecento «capriccioso e irregolare», come nel titolo di un celebre seminario in cui Doni era protagonista.<sup>11</sup> Ma, al di là del comune appello alle persone «ignegnose, sofistiche, astratte e capricciose»,<sup>12</sup> Doni e Grazzini declinano la narrazione breve in forme assai diverse: alla finzione di oralità del secondo, sulla scorta dell'archetipo del genere, corrisponde l'ostentazione del libro fatto per essere letto e guardato nel primo.

La *Zucca* di Doni è un buon esempio di una tendenza di fondamentale importanza nel XVI secolo: la stretta interazione fra autore ed editore. L'opera esce per i tipi di Francesco Marcolini, che non è solo uno stampatore-artista, un editore sensibile alla cultura figurativa, raffinato nella scelta dei caratteri, vigile a ogni fase del processo. Marcolini è anche l'uomo con cui Doni collabora a strettissimo contatto, al punto che il fiorentino subentrerà nelle preferenze dell'editore addirittura a una celebrità come Aretino (complici altre ragioni di frizione tra i due).<sup>13</sup> Scrittore e editore si trovano uniti in un progetto che ha il chiaro obiettivo di piacere al pubblico. Vi riescono, a giudicare dalla nuova impressione all'indomani della prima e dalla velocità con cui germinano le parti successive. Una delle immagini che meglio rappresenta la condizione professionale dello scrittore e, con essa, lo stato del letterato moderno che vive delle fortune editoriali sia dei propri scritti sia delle curatele delle opere altrui è delineata nella lettera di Marcolini a Pietro Maria Buoni da Rimini, inclusa negli *Inferni*, in cui si presenta Doni che scrive tra il rumore dei torchi per stare al passo con il ritmo dell'impressione.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Procaccioli–Romano 1999.

<sup>12</sup> Sono parole della *Introduzione al novellare* (Grazzini 1976: 11).

<sup>13</sup> Cf. Quondam 1980 e Masi 1988a.

<sup>14</sup> Cf. Rizzarelli 2014. Nel caso di opere composite come quelle doniane, è utile, per la migliore comprensione della *Zucca*, rimandare anche alla restante produzione dell'autore, fra cui si segnalano almeno Doni 1988, 1994, 2004 e 2017.

## 2. STRUTTURA DELL'OPERA

A questo punto è utile richiamare schematicamente la struttura dell'opera, affinché risulti evidente come una architettura tanto ramificata sia intrinsecamente legata alla pagina scritta e rovesci il presupposto dell'oralità fondativo dei novellieri tradizionali.

Il primo volume, *Zucca*, si compone dei *Cicalamenti*, delle *Baie* e infine delle *Chiachiere*. Ognuna di queste tre parti termina con una *Diceria*, una sorta di trattatello che include esempi e favole per argomentare un tema burlesco (il nome Giovanni, le corna e l'ignoranza).

Il secondo volume, *Fiori*, si distingue in *Grilli*, *Passerotti* e *Farfalloni*. Ogni *Grillo* è formato da un'introduzione, una *Istoria* e una *Allegoria*; ogni *Passerotto* ha una lettera, un *Discorso* e una *Risoluzione*; ogni *Farfallone* ha un'introduzione, un *Testo* e una *Chiosa*.

Il terzo volume sono le *Foglie* divise in *Dicerie*, *Favole* e *Sogni*; ciascuna delle prime due sezioni a propria volta è tripartita in *Diceria*, *Sogno* e *Favola*; la terza sezione, invece è formata da lettere, per lo più riprese da quelle edite nel 1547.<sup>15</sup>

Quarto volume: i *Frutti*, distinti in tre sezioni alle quali non è assegnato un titolo specifico; sono proposti come opera dell'Accademia Peregrina.<sup>16</sup>

Nel primo libro, la *Zucca* vera e propria, a principio di ogni parte l'autore pone un titolo, inscrivendo i *Cicalamenti* a Firenze nel segno di Boccaccio, le *Baie* a Venezia nel segno di Petrarca, e le *Chiachiere* in diversi luoghi nel segno di Dante. A questa etichetta non corrisponde un'effettiva differenza, salvo che nell'ambientazione, la quale, peraltro, di rado è promossa ad aspetto significativo del testo. La tripartizione rappresenta un vistoso esempio di come l'apparato paratestuale, in questo caso l'iconografia, condizioni il testo vero e proprio. La divisione sembra derivare dalla necessità di legittimare l'immagine dei tre sommi poeti posta all'inizio di ciascuna parte. Nessun elemento degli scritti dell'una o dell'altra sezione lascerebbe pensare ad una specifica corrispondenza con l'uno o l'altro degli scrittori trecenteschi. La narrazione si configura come aned-

<sup>15</sup> Sui rapporti tra le lettere e le novelle cf. Pellizzari 2004.

<sup>16</sup> Sull'esistenza dell'Accademia Peregrina i pareri non sono concordi: per Maylender (1929) è invenzione doniana, mentre Di Filippo Bareggi (1988) la trova menzionata in alcune lettere al duca Cosimo e pertanto la ritiene vera. Cf. anche Masi 1999 e Girotto 2017.

dotica finalizzata alla formulazione di uno o piú proverbi, spesso declinata in scambio dialogico. Nelle *Baie* si può forse notare una maggiore tendenza alla sentenza attribuita ad autorità rispetto alla prima parte.<sup>17</sup> Anche qui c'è una stretta interazione con le immagini: alcuni testi sono descrizioni dell'immagine o giustificazioni della sua pertinenza. Per quanto riguarda gli aneddoti, che rappresentano il testo vero e proprio di *Cicalamenti*, *Baie* e *Chiachiere*, l'aspetto piú rilevante è il protagonismo dell'io, che per lo piú si trova a dialogare con un personaggio spalla, così da poter formulare la sua battuta sferzante o sentenziosa a seconda dei casi. Capita che l'interlocutore sia una sorta di antagonista o soltanto uno sciocco, ideale destinatario del motto.

Con i *Fiori*, il secondo libro della *Zucca*, si passa da facezie e sentenze a favole e allegorie. La prima sezione dei *Fiori*, si compone dei *Grilli* ciascuno dei quali è articolato in questo modo: un titolo sommario che sintetizza la finalità didascalica del testo, una breve introduzione in prima persona in cui l'io narrante illustra il senso globale del suo testo e talvolta include un proverbio, una favola di animali che costituisce il corpo centrale, una *Istoria* di commento alla favola, una *Allegoria*, cioè esposizione allegorica. La seconda parte dei *Fiori* è formata da sette *Passerotti*, ciascuno dedicato a un conoscente, con recupero della corrispondente lettera dalle raccolte doniane. Dopo la lettera si trova il titolo *Passerotto* a cui segue una breve introduzione, con l'occasione autobiografica che motiva la favola seguente. Si legge poi una novellina che ha come protagoniste delle piante, una delle quali a un certo punto pronuncia un discorso, segnalato sotto la rubrica *Discorso*. L'altra rubrica, che tiene dietro al discorso, è la *Risoluzione*, illustrazione del significato morale della favola. Meritano segnalazione, all'interno di questa parte dell'opera, due lettere, entrambe già comprese nella raccolta stampata a Firenze nel 1547: quella indirizzata a Alberto dal Carretto, premessa al secondo *Passerotto*, e quella per Giulio Cinabro, premessa al quarto. La prima in particolare è uno spunto di riflessione per considerare la relazione con il genere novellistico: si tratta di un'apologia dell'autore, contro l'accusa di dire male delle donne. Il tema è frequente all'epoca; trovarlo affrontato in una raccolta definibile – sia pure problematicamente – sotto il titolo di novellistica conduce di necessità a osservare il rovesciamento del motivo decameroniano. La li-

<sup>17</sup> A Doni è attribuito anche un *Libro delle sentenze*, su cui cf. Bragantini 1988 e Masi 1988b. Sui proverbi in Doni, cf. Girotto 2014.

nea misogina si è imposta negli scritti di Doni, conformemente alla definizione di un io autoriale che è tutt'altro che amabile anche con gli uomini. È comunque chiaro che dir male delle donne è ormai un *topos* novellistico. La difesa dell'autore infatti punta sull'argomento del biasimo per burla, per «cacciar la mosca dei fastidi con la rosta delle ciance»<sup>18</sup> (Doni 2003: 313): è insomma il motivo comune del racconto misogino, fecondo in letteratura, e sicuramente ben radicato proprio nella novella. La riflessione metaletteraria è oggetto della lettera a Giulio Cinabro, qualche pagina più avanti. L'autore per indicare i suoi scritti parla di «cicalamento», «ghiribizzo», «capriccio», «ciance», «baia» e con metafora più ricca parla di «animali che svaporano delle buche del capo» (*ibi*: 320). I *Farfalloni*, terza e ultima sezione della seconda parte, sono solo cinque, ognuno distinto piuttosto forzatamente in tre parti. A dispetto delle rubriche non si individua di fatto una cesura fra i primi due segmenti del farfallone. Sono storielle realistiche che hanno per protagonisti uomini sciocchi e ambiziosi, alle prese con diverse situazioni sociali. Sotto il titolo di *Testo* si pone l'aneddoto divertente che mostra l'insipienza del 'farfallone', cioè dello stupido di turno, e sotto il titolo *Chiosa* sta un commento dell'io autoriale.

Le *Foglie* sono il terzo libro della *Zucca* di Doni. Dopo sei lettere, la tavola, due sonetti e l'incisione del ritratto dell'autore, cominciano le sette *Dicerie* dedicate a sette tra nobildonne e gentiluomini. I sottotitoli di ciascuna sono qui tre: in ordine *Diceria*, *Sogno*, *Favola*. Al primo corrispondono testi piuttosto diversi tra di loro, di sfondo realistico. Il *Sogno* è letteralmente il racconto di un sogno, che consente di recuperare le scene spesso non realistiche dell'apparato iconografico. La *Favola* è un breve testo morale. La seconda parte delle *Foglie* riprende la titolazione della prima, ma ne muta l'ordine: prima *Favola*, poi *Sogno* e infine *Diceria*. Sono però titoli privi di significato, poiché siamo di fronte, di fatto, a una raccolta di facezie, per buona parte derivata dai *Detti* di Poliziano, travestita solo superficialmente da libro unitario.<sup>19</sup> I legami gerarchici tra i segmenti sono affidati esclusivamente all'espedito paratestuale della rubricatura:

<sup>18</sup> Rosta: «Strumento noto da farsi vento, fatto in varie fogge, e di varie materie», secondo la prima ed. del *Vocabolario degli accademici della Crusca* ([www.lessicografia.it](http://www.lessicografia.it)).

<sup>19</sup> I debiti di Doni con la tradizione della facezia non si riducono certamente ai prelievi da Poliziano evidenti nella seconda parte delle *Foglie*; del resto il genere della facezia ebbe un'eccezionale fortuna nel XV secolo, che non è certo esaurita alla metà del secolo seguente. Sulla facezia cf. Curti 2019.

non ci sono elementi di coesione tematica né narrativa fra le tre parti della favola. Nei *Sogni*, terza parte delle *Foglie*, salta anche la velleità di una struttura modulare: sono testi già editi, principalmente lettere, molto interessanti soprattutto dal punto di vista linguistico per il loro parossismo idiomatrico. Vi sono anche sonetti e una descrizione in burla dell'alluvione toscana del 1547. La mancanza di progettualità in questo tomo risalta anche dall'affastellarsi di testi dopo la conclusione: al *Dopo ch'io ho scritto*, che fa conoscere finalmente un inedito composto specificamente per quest'opera, seguono sette lettere, una lunga ecfraasi *Sopra l'effigie di Cesare* (già edita) e un'ultima scusa ai lettori per gli errori compresi nei primi tre volumi della *Zucca*.

Il quarto libro porta il titolo *Frutti della Zucca del Doni*. Nei due testi soglia, cioè la dedica a Giovan'Antonio Pisano a firma di Doni e la dedica ai Lettori a firma dello Stracco accademico peregrino (Doni stesso), si menzionano distintamente sentenze e facezie. I *Frutti* sono divisi in tre parti, più un lungo *post scriptum*. In ciascun *Frutto* si trova un breve aneddoto che legittima la formulazione di almeno un proverbio da parte di uno degli accademici peregrini; spesso, come già in altre sezioni dell'opera, i proverbi si accumulano. Nel *Frutto XVIII* addirittura si annoverano ventidue sentenze, una per ciascun accademico, raccordate da una situazione cornice. Non c'è omogeneità nella amplissima serie di detti raccolti: si va dal distico latino, ai proverbi dall'oralità marcata anche con esibite figure di suono. Quando la serie rischia di essere portata troppo oltre, c'è persino, negli stessi toni di colloquiale proverbialità, l'avvertimento che è giunto il momento di chiuderla: «Che novelle son queste? Che baie, che frappe! E' si dice *Muro bianco, carta da matti*, ma per la fede mia, che questa carta non è già da savi questa volta» (Doni 2003: 569), si legge a epilogo del *Frutto XXIX* lungamente protratto sul tema dei proverbi che menzionano frutti. L'accumulazione dei detti o sentenze è assunta in modo sistematico nella seconda parte dei *Frutti* dove sotto la rubrica *Frutto* va una serie di detti talvolta anche molto brevi, ma raccolti in un'unica unità testuale, tale in forza del titolo e di una sintetica cornice introduttiva. La terza parte dei *Frutti* è inaugurata da una lettera ai lettori a cui segue una lettera latina, già stampata nella *Seconda Libreria*, polemica contro Domenichi.<sup>20</sup> Appartengono al genere delle lettere anche gli altri testi inclusi in questo terzo volume, esplicitamente indicati come debitori ai volgarizzamenti delle epistole attribuite a Falaride. Nei *Post scripta* sono raccolti brani delle *Prose antiche di Dante, Petrarca e Boccaccio* stampate nel 1547, anch'esse di genere epistolare.

<sup>20</sup> Solo in volgare in Doni 1555: 82-6.

## 3. LE CIANCE

L'articolata scansione interna all'opera è permessa soprattutto dalle scelte paratestuali.<sup>21</sup> Aprendo il primo libro si trovano inizialmente ben tre dediche e poi la tavola, con un indice alfabetico, un indice tematico, tre indici dei proverbi (uno per sezione), un indice dei personaggi, uno degli autori citati e infine il repertorio dei *post scripta*. La presenza della tavola sembra un invito alla fruizione antologica (che riconduce quindi alla via spicciolata della novellistica). D'altro lato, la sua stessa esistenza connette inevitabilmente l'opera alla scrittura.

Proprio nella tavola si incontra l'elenco dei testi brevi che il lettore sta per leggere. Le «favole, parabole, istorie» di boccacciana memoria si dilatano in ben trentuno sinonimi:

Tavola. Overo registro delle chiachiere, frappe, chimere, gofferie, arguzie, fi-  
lastroccole, castelli in aria, saviezze, aggiramenti e lambiccamenti di cervello;  
fanfalucole, sentenze, bugie, girelli, ghiribizzi, pappolate, capricci, frascherie,  
anfanamenti, viluppi, grilli, novelle, cicalerie, parabole, baie, proverbi, tresche,  
motti, umori e altre girandole e storie della presente leggenda per non dir  
libro, poche dette a tempo e assai fuor di proposito.<sup>22</sup>

L'elenco non è una proposta tassonomica. I termini sono equivalenti, non corrispondono a tipologie specifiche, diversamente da quanto si può pensare che accada nella serie decameroniana. L'intenzione esibita è mostrare la leggerezza dell'opera, inscrivere la nel segno della chiacchiera, del cicalamento; ma ovviamente la perizia inventiva della *variatio* sinonimica smentisce la dichiarata vanità del libro. In posizione liminare l'autore si presenta ai lettori nei panni che vestirà per tutta l'opera: è un maestro della parola e a questa parola assegna un valore essenziale, proprio al contrario di quanto va affermando, stando al significato (opposto al significante) del suo discorso proemiale.

È degno di nota che nell'enumerazione doniana fra i trentuno termini non compaia «ciancia», che corrisponde al significato di 'cosa di poco valore', nella definizione del *Vocabolario degli accademici della Crusca*,

<sup>21</sup> Non a caso a Doni è dedicato un intervento specifico nel convegno sui *Dintorni del testo* (Femeroli 2005).

<sup>22</sup> Doni 2003: 20 (*Tavola*, I). Il catalogo sinonimico richiama la lettera di Barbagrigia stampatore premessa al *Commento di Ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima Ficata di padre Siceo* di Annibal Caro, stampato a Roma da Blado nel 1539 (Caro 1863: 83). Cf. Figorilli 2008: 34.

sinonimo dunque di ‘chiacchiera’, ivi definita «cosa di poco pregio».<sup>23</sup> «Ciancia» è parola boccacciana, nel senso che ricorre nel *Decameron* in bocca all’io autoriale, in due capitali momenti di riflessione metaletteraria. Nell’introduzione alla quarta giornata molti sedicenti amici consigliano allo scrittore di stare con le muse in Parnaso piuttosto che mescolarsi tra le donne con «queste ciance». Nella *Conclusione dell’Autore* la critica è ribadita da chi dirà che le cose dette sono «troppe, piene e di motti e di ciance» e mal adatte a un uomo pesato e grave. Ma l’accusa è respinta dallo scrittore alla luce di un confronto di dantesca memoria con le prediche dei frati, «il più oggi piene di motti e di ciance e di scede». Il ricordo è *Pd* XXIX 109-110: «Non disse Cristo al suo primo convento: / “Andate, e predicate al mondo ciance”» e 115-116: «Ora si va con motti e con iscede / a predicare». «Ciance» nel *Decameron* sono anche le canzoni oscene con cui Dioneo vorrebbe chiudere la quinta giornata e, in bocca allo stesso personaggio, nella conclusione della sesta sono dette «ciance» le beffe delle donne ai mariti. È questo l’unico uso del termine in riferimento alle novelle non mediato dal giudizio negativo dei detrattori: le narrazioni della settima giornata sono «ciance», ma, superata la diffidenza iniziale, queste ciance diventeranno il modello per la regina dell’ottava giornata. Dioneo ha dovuto difendere la sua proposta, con argomentazioni che ricordano quelle opposte dall’io autoriale ai suoi accusatori: non a caso in entrambe le circostanze si è parlato di «ciance», ribaltando infine l’accezione negativa del termine. Proprio a questo punto, quando si stanno per narrare le beffe femminili, l’onesta brigata si trasferisce nella Valle delle Donne, in uno spazio di cui è stato sottolineato il marcato carattere di formalità cortese.<sup>24</sup> Ovvero: le ciance sono incorniciate rigorosamente dai contrassegni del *decorum*. Non solo: il passaggio a un luogo nuovo comporta una nuova messa a fuoco sulla brigata. È vero che essa non è mai trascurata nell’opera, ma con la topica descrittiva si rinnova ulteriormente l’attenzione sul contesto spazio-temporale della narrazione, dunque sulla finzione di oralità che è alla base del *Decameron*. Risalta l’acostamento tra la scena di civile conversazione e l’oggetto del racconto, che è definito «ciancia». La ciancia si innesta in una struttura eticamente regolata, qual è la Valle delle Donne. E si innesta anche in una struttura narrativamente regolata, qual è il *Decameron*.

Questa digressione sulla «ciancia» nel capolavoro boccacciano non

<sup>23</sup> s. v. Ciancia, nella prima ed., [www.lessicografia.it](http://www.lessicografia.it).

<sup>24</sup> Boccaccio 2013: 1047.



mira a illuminare relazioni di intertestualità tra *Decameron* e *Zucca*, ma a suggerire un paradigma per la narrazione breve che il caso doniano può esemplificare: appunto il paradigma della ciancia, alternativo al paradigma della conversazione, su cui si reggono i novellieri imperniati sulla finzione di una brigata di narratori.<sup>25</sup> È significativo in tal senso che il termine «ciancia» ricorra con una specifica concentrazione in un autore al quale è quasi naturale associare Doni: Pietro Aretino.<sup>26</sup> Nelle opere narrative profane del flagello dei principi la finzione di oralità sopravvive, sono scardinate invece le regole (e ovviamente rovesciato il *decorum*) cosicché i racconti si affastellano in modo esibitamente caotico. Il passaggio dal paradigma della conversazione a quello della ciancia è mirabilmente attestato da un passo in una sezione liminare, corrispondente alla cornice boccacciana: l'inizio della seconda giornata del *Ragionamento*, quella dedicata alla vita delle maritate (dunque corrispondente proprio alle ciance in cortese cornice della settima decameroniana). La giornata inizia con la parodia del *topos* del levare del sole, poi la Nanna e l'Antonia assolvono i loro doveri domestici, come accade alla brigata decameroniana, per disporsi infine nel giardino, che qui è simbolicamente concretato in una «ficaia» e scacciare il caldo con il «ventaglio delle ciance».

Doni elimina il raccordo con la forma del novelliere o del ragionamento in cornice, per sostituirvi una moltiplicazione di ciance, variamente declinate e incasellate in uno schema che ha modo di esistere solo sulla pagina: è la dissoluzione del modello di narrazione come gioco sociale regolato, dove la norma del genere è anche norma civile e morale, appunto secondo il modello della rinascimentale conversazione. Non si può parlare di sostituzione di un modello ad un altro, ma è vero che in area toscana alla metà del secolo – quindi nel momento di massimo splendore della penna doniana – la via del novelliere con cornice, di impronta più evidentemente boccacciana è praticata con ben poco successo: le *Cene* del fiorentino Grazzini resteranno inedite fino a metà Settecento, il senese Fortini sarà riscoperto persino più tardi. Al successo di pubblico dei cicalamenti doniani, per i torchi veneziani di Marcolini, fa riscontro il silenzio delle novelle di schietta tradizione fiorentina del Lasca.

<sup>25</sup> Sulla ciancia cf. Zampese 2018: 160-1.

<sup>26</sup> Significativamente il termine «ciancia» ricorre con una frequenza particolare nelle *Rime contro Pietro Aretino* di Nicolò Franco, con intento polemico: la ciancia è rovesciata contro Aretino, in accezione negativa. L'osservazione deriva dalla ricerca del termine nel *corpus* cinquecentesco della *Biblioteca italiana* ([www.bibliotecaitaliana.it](http://www.bibliotecaitaliana.it)).

Ciò non significa che la linea rappresentata dalla *Zucca* di Doni sia una novità; è chiaro infatti il richiamo al filone della facezia, di ben radicata costituzione e di eccezionale fortuna in epoca rinascimentale. Torna allora il contrassegno dell'oralità, proprio del genere novellistico, nelle fattezze della chiacchiera, delle infinite variazioni del testo breve, più o meno narrativo. L'oralità non è connessa con la presenza degli esecutori come nelle brigate di matrice decameroniana, bensì con la natura dei 'pezzi' accumulati entro il libro. Del resto la facezia è la modalità del conversare raccomandata nel *Cortegiano* e in generale nella trattatistica di comportamento, da Pontano a Guazzo. È dunque un genere performativo, che il nobile dovrebbe leggere e apprendere per essere in grado di riprodurre in società. Quello che manca nel libro di Doni è la messa in scena della situazione in cui snocciolare facezie.<sup>27</sup> Il libro non è neppure un repertorio di facezie, ma un impianto complesso in cui tra le varie ciance c'è posto anche per la facezia, ma non per la conversazione cortese. Il principio di armonia civile su cui poggia l'arte della facezia nelle riflessioni teoriche del XVI secolo è violato.

#### 4. IL BANCHETTO

Il rifiuto dello schema della conversazione risalta con buona evidenza da alcune novelline della *Zucca*. Meritano attenzione in particolare i testi che presentano il luogo tipico della socialità: il banchetto.<sup>28</sup>

Il *Cicalamento* III inizia circoscrivendo immediatamente lo spazio: «A Firenze, facendo una cena a tre nobilissimi, cortesi e virtuosi cittadini» (Doni 2003: 36). La triplice aggettivazione riconduce all'universo della cortesia, riportando alla mente i molti ragionamenti della tradizione letteraria. Per non dire che la «cena», coniugata con il contesto fiorentino,

<sup>27</sup> Sul rapporto con il mondo di corte cf. Bonazzi 2004.

<sup>28</sup> Si noti, a titolo esemplificativo, che la raccolta di facezie di Giovanni Gast, fonte privilegiata di Domenichi, ha il titolo *Convivales sermones*. Nell'*entourage* marcoliniano inoltre gravita Vincenzo Brugiantino che stampa nel 1554 una versione in ottave del *Decameron*: *Le cento novelle da Messer Vincenzo Brugiantino dette in ottava rima, et tutte hanno la allegoria, con il proverbio a proposito della novella*. Il libro di novelle in rima, contaminazione di due best sellers della narrativa di intrattenimento *Decameron* e *Furioso*, si apre con un'incisione che rappresenta proprio un banchetto. Alfano 2011 riprende da Deleuze il concetto di dispositivo per valorizzare i significati di cui si carica la rappresentazione letteraria del banchetto.

ricorda il già citato Grazzini. Il momento conviviale è l'occasione di contrattazione e di condivisione del codice etico e del sapere, paradigma opposto a quello, altrettanto fortunato in ambito letterario, della vita solitaria. La premessa potrebbe quindi condurre alla rappresentazione dell'intrattenimento cortigiano, nell'una o nell'altra delle sue modalità narrative: il dialogo tra i nobilissimi, destinato alla formulazione di sentenze morali, oppure il racconto di storie esemplari che dilettono gli astanti. Inutile dire che le aspettative sono disattese. In luogo di porsi in armonia con il contesto cortese, l'io marca il suo gusto diverso rispetto agli ospiti, con un atteggiamento di snobistico disprezzo che non fa nessuna concessione al dialogo. Invitato a sentire la mirabile imitazione di un giullare, in grado di contraffare i versi degli animali, l'io bruscamente risponde tacciando di bestialità l'artefice di un simile bestiale intrattenimento. L'intenzione disarmonica risalta maggiormente se si confronta con il modo in cui la stessa questione è posta nel *Cortegiano*. Nella sezione riservata alla facezia (II, XLIX-L) Bibbiena concede al buffone la facoltà di imitare e contraffare a scopo comico, facoltà negata al gentiluomo. Il giudizio mordace che l'io doniano riserva al buffone non è originale (se pure ha senso la categoria di originalità in un caso come quello della *Zucca*). Qui la citazione deriva da Erasmo, assegnata ad Agesilao.<sup>29</sup> Per l'umanista si trattava di un passaggio verso l'affermazione della superiorità della natura sulla finzione, centro della sentenza. Doni ne fa invece l'ennesimo pretesto per distinguere l'io dai presenti. Lo spazio conviviale non racchiude il progressivo maturare per passaggi non perentori di una conclusione morale condivisa, ma fa spiccare un io, latore unico del giudizio corretto.

Un altro banchetto è nella *Baia* V. Questa volta l'io sembra inizialmente ben disposto verso i suoi ospiti, propenso a conformarsi al codice cortese. A Venezia, a cena da uno «splendido giovane lombardo», in compagnia di «alcuni vivacissimi intelletti», «al qual convito, abbondante, prodigo e sontuosissimo così di vivande come di ciascun'altra cosa appartenente, dopo 'l mangiare s'entrò in varii ragionamenti» (Doni 2003: 113 s.). L'indicazione spaziale qui non è accessoria, giacché la conversazione prende una direzione campanilistica. I commensali deridono i fiorentini; il personaggio Doni dissimula il proprio fastidio, fingendo di non sentire:

<sup>29</sup> Cf. Erasmo 1546: I, Agesilao, c. 12v (nella traduzione di Fausto da Longiano). L'influenza di Erasmo sulla letteratura sentenziosa del Cinquecento italiano è posta in risalto da vari studi; in specifico, al rapporto tra Erasmo e la cultura padana è stato dedicato un convegno, nel quale, a proposito dell'opera di Doni, si segnala Cherchi 1995.

«come colui che ho un paio d'orecchi che seccherebbon centomila lingue» (ci scappa anche il proverbio). Quando però il padrone di casa lo provoca, egli non resiste. Non è tanto l'offesa per la sua città a bruciare, quanto la voglia di tirare la sua stoccata verbale:

«E i Fiorentini, che portano dove ei vanno, o che insegnano?». A questa parola tutti i convitati stavano aspettando la mia risposta, e io tacevo. «Dite liberamente» disse il padrone «perché io vi do libertà di dare un colpo a vostro modo». Quando io ebbi la mestola in mano, non volli più sopportare e deliberai di cancellar tutte quelle che io avevo udite per piacevolezza e più tosto perdere un amico che lasciar morire un tratto, bel tratto.<sup>30</sup>

In quanto fiorentino, l'io non può lasciarsi sfuggire l'occasione di un bel tratto. E in ambito di novelle, non si può non pensare al filone municipalistico del genere, che fa dei fiorentini i campioni del motto arguto, della giarda, spettacolare celebrazione degli spiriti ingegnosi, del gioco verbale di chi padroneggia tutte le sfumature della lingua. L'atmosfera conviviale è turbata dalla risposta scortese. Ma c'è di più: l'idea stessa di banchetto è qui contestata, in nome della temperanza, additata quale virtù dei fiorentini. Ospite al ricco banchetto l'io, per giunta un io scrittore, è tutt'altro che prono alla lusinga del suo ospite. Nella baia si notano, infine, l'infrazione dell'*urbanitas* conviviale e l'esaltazione della fiorentinità, che è uno dei temi fondamentali in Doni.

Passando alle *Chiachiere*, la XI e la XII vedono il protagonista seduto a tavola, a Mantova e a Venezia. Nel primo banchetto il dopo cena è allietato dai giochi (una pratica preziosa per le correlazioni con la novellistica). È l'occasione per l'io di ostentare la propria superiorità, in modo meno misantropico di quanto faccia spesso nell'opera, apparentemente infatti assume una posa di modestia, ma in verità sta prendendo per il naso il pubblico. Il suo strumento è la capacità affabulatoria. Giunto il suo turno infatti egli comincia a «framettere alcune parolette a proposito» e passando da un argomento all'altro mantiene l'attenzione dei convitati per un terzo d'ora. In questo modo elude la richiesta che il gioco gli imponeva, avendo già a lungo sostenuto la propria parte (*Chiachiera* XI, I; Doni 2003: 184 s.). La situazione assomiglia a quella appena vista nella *Baia* V: lo conferma un riscontro testuale: in entrambi i testi si legge l'espressione 'avere la mestola in mano'. È il richiamo al bel motto, ineludibile per un'intelligenza superiore rispetto ai presenti al convito. Ma

<sup>30</sup> Doni 2003: 114.

nella *Chiachiera* la scena è piú urbana: l'io è padrone del discorso e gli ascoltatori ne sono ammaliati. Scene simili sono rare nella *Zucca*, dove la sintesi prevale sulle potenzialità narrative dell'affabulazione e soprattutto dove domina la rappresentazione di un confronto contrastivo, polemico. E in effetti anche qui non si fa della parola un uso diretto alla conciliazione e all'accordo, secondo la massima che sigla il testo. La narrazione converge nel proverbio: «Le parole legano gli uomini e le funi i buoi». Se l'aneddoto ha quindi delineato una certa armonia, l'insegnamento punta all'affermazione del potere di dominare assegnato alla parola. Ma la *Chiachiera* non finisce qui: un secondo proverbio invita a non oltrepassare i confini delle proprie capacità: «Ognun facci quel che sa fare» (Doni 2003: 185). L'osservazione apparentemente banale è in verità una sottile promozione di sé da parte dello scrittore. Egli ha dato prova di sapere magistralmente operare con le sue parole, incantando gli ascoltatori.

Alla fine di questo primo libro la misantropia dell'io risulta piú sfumata, al punto che si trova persino un banchetto in cui anche l'io si presta alla formale cortesia tra invitati. È la *Chiachiera* XII, nella quale l'unico spunto narrativo è la difficoltà di disporre i tanti nobili commensali in ragione al valore di ciascuno. Antonio Maria Nero da Noale suggerendo di apparecchiare in tondo rivela un animo generoso, assurgendo a personaggio positivo, che insolitamente ruba la scena all'io.

Il *Grillo ultimo* (che chiude la prima sezione del secondo libro, i *Fiori*) già nella rubrica evoca il banchetto: «Convito onorato dove si loda e onora molti nobilissimi signori, e si vede quanto bell'ordine fosse a quella cena e quanto fosse bella e nuova l'invenzione di quel convito» (*ibi*: 284). È il convito del commissario Alessandro Malegonnelle a Pistoia. Lo scrittore qui depona la posa del guastafeste per farsi scrupoloso osservatore. Sorprende leggere addirittura l'augurio a tutta la compagnia perché si conservi sana. Domina chiaramente il motivo encomiastico, tradito dal lungo elenco dei partecipanti alla festa e dalla ricchezza delle portate e degli allestimenti: «un convito sí onorato, sí bello, sí ricco e sí reale, che io non mi terrei mai che di punto in punto non ve lo ritraessi, sperando che, sí come a me è stato sommo contento il vederlo e gustarlo, cosí a voi ne sia, leggendolo, parte di diletto ancora» (*ibid.*). Sembrerebbe una riconciliazione con il modello della conversazione, se non fosse per l'assenza della conversazione, pure in un contesto che sembra inclinare verso il ragionamento cortese. La compagnia non si intrattiene conversando, né nella forma del dialogo né in quella della novella. Fra le piacevoli attività

a cui si dedicano i nobili ospiti soltanto due sono connesse con il racconto e sono assegnate a figure subordinate, quasi come giullari: un servitore vestito da contadino e un finto pescatore che cavandosi i granchiolini dalla barba pronuncia varie «facezie». Il cibo, la musica e la danza: questi sono i dilettevoli che allietano la festa. Di fatto la conversazione non si compie neppure in questo scenario.

Un ultimo esempio può essere allegato a sanzione della sfiducia nel potere civilizzatore della conversazione. È il secondo *Farfallone*, in cui si presenta un giovane fiorentino buono a nulla. Il padre, che ne conosce l'inettitudine, per limitare i danni lo tiene per la più parte del tempo in campagna, dove egli perde le sue giornate a correr dietro a grilli e farfalle. Gli amici del padre allora lo fanno portare a Firenze, «quasi che per l'abito del conversare egli dovesse ridursi a buon termine» (*ibi*: 354). Ma anche qui l'effetto è breve e raggiunto solo con le minacce e le botte del padre, perché il giovane continua a dar prova della sua stupidità.

## 5. CONCLUSIONI

La via percorsa da Doni non è quella della novella raccontata in un'onesta brigata, è invece quella della commistione di forme narrative, che ho indicato sotto la categoria ampia della ciancia. La *Zucca* è di fatto un campionario di testi brevi. Basti pensare che vi si trova persino una categoria specifica di aneddoti, codificata come tale da Papini: gli aneddoti su Dante.<sup>31</sup> I motti faceti e i detti sentenziosi costituiscono, per più sezioni dell'opera, l'ordito su cui talvolta si innestano spunti più propriamente narrativi. Già qui si hanno due forme diverse: il motto, cioè il commento, la battuta ad effetto è differente dalla sentenza, che ha carattere morale e che è decontestualizzata, mentre il motto ad effetto richiede una specifica occasione per essere formulato. Inoltre la sentenza è altra cosa rispetto al proverbio, connotato da caratteri di oralità. Nell'associare il motto dilettevole alla sentenza morale Doni ricalca la nutrita tradizione apoftegma-

<sup>31</sup> Cf. Papini 1911. La fortuna del genere è confermata da un'edizione dedicata esclusivamente a questi testi: *Dante secondo la tradizione e i novellatori*, da uno fra i più celebri cultori della novella, Giovanni Papanti (Livorno, Vigo, 1873), dove sono riportati tre brani dalla *Zucca*: 1. *Dante riscontrando una mattina un contadino*; 2. *Dante desinando una mattina in casa messer Cane della Scala*; 3. *Dante disse un garbetto nell'udire un oratore*.

tica già latina, che tra XV e XVI secolo è oggetto di numerosi volgarizzamenti, così da essere fruibile anche ai sedicenti «uomini senza lettere». Vero è che la sentenza per vari motivi non si presta a una declinazione moderna, prima di tutto volgare, e infatti fra i moderni non aveva avuto fortuna. Si deve proprio a scrittori come Doni, Franco, Lando (insomma i cosiddetti “aretiniani”) l’adattamento del genere nella lingua e nelle forme moderne, come ha dimostrato Cherchi.<sup>32</sup> A dispetto delle nostre velleità catalogatrici, Doni mescola tutte le possibilità del repertorio estesamente definibile sentenzioso: sentenze vere e proprie, motti, proverbi. A tenere unita una congerie tanto variegata di forme occorrono un io autoriale forte e una messa in pagina accurata: è questa una delle facce del libro di novelle nell’età della stampa. Non è Doni il solo a praticarla: nel 1552 sempre a Venezia per Giolito esce un libro non a caso del sodale Ortensio Lando che proclama la propria indole variegata fin dal titolo: *Vari componimenti*,<sup>33</sup> dove le novelle più tradizionali (molte di ambientazione fiorentina) convivono con le favole esopiche, i ragionamenti, i quesiti e le facezie.<sup>34</sup> È un altro bel libretto, di buona fattura, con illustrazioni e attenzione alla piacevolezza grafica, un gusto moderno anche per gli occhi del lettore, ai quali la novellistica va puntando, non solo alle sue orecchie.

Sandra Carapezza  
(Università degli Studi di Milano)

<sup>32</sup> Cf. Cherchi 1995 e 1997. La modernità è notoriamente una delle parole d’ordine di questi scrittori. Doni nel *Grillo II* (Doni 2003: 243) si spinge a dichiarare: «Infine, quei nostri antichi pigliavano ancora eglino de’ granchi».

<sup>33</sup> Lando 1552.

<sup>34</sup> Una proposta di lettura dell’opera di Doni e di Lando che ne valorizza la portata eversiva, in connessione con il fermento di riforma che attraversa l’Europa (in primo luogo con le opere di Erasmo e Moro), è in Valori 2000. Le novelle di Lando sono state pubblicate in Lando 2007 e 2017.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio 2013 = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla, Giancarlo Alfano, Milano, Rizzoli, 2013.
- Caro 1863 = Annibal Caro, *Gli Straccioni, commedia. La Fischeide, comento. La Nasea e La statua della Foia, dicerie*, Milano, Daelli, 1863.
- Doni 1551 = *La zucca del Doni*, Venezia, Marcolini, 1551.
- Doni 1555 = *La seconda libreria del Doni al signor Ferrante Caraffa. Ristampata nuovamente con giunta de molti libri*, Venezia, Marcolini, 1555.
- Doni 1815 = Antonfrancesco Doni, *Novelle*, Venezia, s. n., 1815.
- Doni 1852 = *Novelle di Messer Antonfrancesco Doni. Colle notizie sulla vita dell'autore*, Lucca, Fontana, 1852.
- Doni 1863 = *Tutte le novelle. Lo Stufaiolo, commedia e La Mula e La chiave, Dicerie di Antonfrancesco Doni. Nuova e compiuta edizione diligentemente riveduta e corretta*, Milano, Daelli, 1863.
- Doni 1869 = *Quattro novelle di Messer Antonfrancesco Doni che non si leggono nell'edizione lucchese del 1852*, Livorno, Vigo, 1869.
- Doni 1907 = Anton Francesco Doni, *Novelle ricavate dalle antiche stampe*, Bergamo, Istituto Italiano Arti Grafiche, 1907.
- Doni 1913 = Anton Francesco Doni, *Scritti vari*, Genova, Formiggini, 1913.
- Doni 1914 = Anton Francesco Doni, *La zucca*, Lanciano, Carabba, 1914.
- Doni 1988 = Anton Francesco Doni, *Umori e sentenze*, a c. di Vincenza Giri, Giorgio Masi, Roma, Salerno, 1988.
- Doni 1994 = Anton Francesco Doni, *I mondi e gli inferni*, a c. di Patrizia Pellizzari, Torino, Einaudi, 1994.
- Doni 2003 = Anton Francesco Doni, *La zucca*, in Id., *Le novelle*, II, a c. di Elena Pierazzo, Roma, Salerno, 2003, 2 voll.
- Doni 2004 = *Pitture del Doni accademico pellegrino*, a c. di Sonia Maffei, Napoli, La stanza delle scritture, 2004.
- Doni 2015 = Anton Francesco Doni, *La Zucca en Spañol*, edizione critica a c. di Daniela Capra, Torino, Accademia University Press, 2015.
- Doni 2017 = Anton Francesco Doni, *I marmi*, a c. di Carlo Alberto Girotto, Giovanna Rizzarelli, Firenze, Olschki, 2017.
- Erasmus 1546 = Erasmo da Rotterdam, *Apoftemmi*, Venezia, Valgrisi, 1546.
- Grazzini 1976 = Antonfrancesco Grazzini (il Lasca), *Le cene*, a c. di Riccardo Brusca, Roma, Salerno, 1976.
- Lando 1552 = *Vari componimenti di M. Hort. Lando nuovamente venuti in luce*, Venezia, Giolito, 1552.



Lando 2007 = Ortensio Lando, *Novelle*, a c. di Davide Canfora, Bari, Edizioni di Pagina, 2007.

Lando 2017 = Paola Russo, *Ortensio Lando. Alcune novelle*, «Archivio Novellistico Italiano» 2 (2017): 84-164.

## LETTERATURA SECONDARIA

Alfano 2011 = Giancarlo Alfano, *Scene dal banchetto. Un dispositivo letterario di Antico Regime*, «Intersezioni» 31/1 (2011): 17-41.

Bolzoni 1987 = Lina Bolzoni, *Rinso e riscrittura di immagini. Dal Palatino al Della Porta, dal Doni a Federico Zuccari, al Toscanella*, in Giancarlo Mazzacurati, Michel Plaisance (a c. di), *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1987: 171-206.

Bonazzi 2004 = Nicola Bonazzi, *La corte inospitale. Critica e utopia del sistema cortigiano nella «Moral filosofia» di Anton Francesco Doni*, «Studi e problemi di Critica testuale» 68/1 (2004): 81-95.

Bragantini 1988 = Renzo Bragantini, *Presentazione*, in Doni 1988: XI-XXV.

Capra 2015a = Daniela Capra, *Introduzione*, in Doni 2015: VII-XXVII.

Capra 2015b = Daniela Capra, *Educare e divertire: la «Zucca del Doni en Spañol» e la creazione di un nuovo destinatario*, in Carrascon-Simbolotti 2015: 444-58.

Capra 2015c = Daniela Capra, *Gli ortaggi di settembre e «La Zucca del Doni en Spañol»*, in Guillermo Carrascón (a c. di), *In qualunque lingua scritta. Miscelanea di studi sulla fortuna della novella nell'Europa del Rinascimento e del Barocco*, Torino, Accademia University Press, 2015: 67-84.

Carrascon-Simbolotti 2015 = Guillermo Carrascón, Chiara Simbolotti (a c. di), *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea. Rizomi e palinsesti rinascimentali*, Torino, Accademia University Press, 2015.

Cherchi 1995 = Paolo Cherchi, *Aspetti della fortuna degli «Apophthegmata»*, in Aa. Vv., *Erasmus, Venezia e la cultura padana nel '500*. Atti del XIX Convegno internazionale di studi storici, Rovigo, Minelliana, 1995: 157-66.

Cherchi 1997 = Paolo Cherchi, *Alla ricerca di un'apoftegmatia e di sentenze moderne (1543-1552)*, «Rassegna Europea di Letteratura italiana» 10 (1997): 29-52.

Curti 2019 = Elisa Curti, *Le facezie umanistiche*, in Elisabetta Menetti (a c. di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2019: 63-79.

Di Filippo Bareggi 1988 = Claudia Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato libraio a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988.

Figorilli 2008 = Maria Cristina Figorilli, *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2008.

Fragnito 2013 = Gigliola Fragnito, *Anton Francesco Doni all'Indice*, in Rizzarelli 2013: 335-51.

Girrotto 2013 = Carlo Alberto Girrotto, *«Anton Francesco Doni richiede anch'egli qualche notizia speciale». Un secolo, o poco più, di ricerche doniane*, in Rizzarelli 2013: 405-24.

- Giroto 2014 = Carlo Alberto Giroto, *Schede sull'uso dei proverbi nelle opere di Anton Francesco Doni*, in Giuseppe Crimi, Franco Pignatti (a c. di), *Il proverbio nella letteratura italiana dal XV al XVII secolo*. Atti delle Giornate di studio, Roma, 5-6 dicembre 2012, Manziana (RM), Vecchiarelli, 2014: 113-38.
- Giroto 2017 = Carlo Alberto Giroto, *Le accademie di Anton Francesco Doni*, in Carla Chiummo, Antonio Geremicca, Patrizia Tosini (a c. di), *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, Roma, De Luca, 2017: 27-38.
- Masi 1988a = Giorgio Masi, «*Quelle discordanze sì perfette*». *Anton Francesco Doni*, «Atti e memorie dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere "La Colombara"» n. s. 39/53 (1988): 9-112.
- Masi 1988b = Giorgio Masi, *Introduzione*, in Doni 1988: 113-36.
- Masi 1999 = Giorgio Masi, *Coreografie doniane: l'Accademia Pellegrina*, in Procaccioli-Romano 1999: 45-86.
- Masi 2007 = Giorgio Masi, *Le magnifiche sorti delle immagini*, in Paolo Procaccioli (a c. di), *Studi per le «Sorti». Gioco, immagini, poesia oracolare a Venezia nel Cinquecento*, Treviso · Roma, Fondazione Benetton Studi e Ricerche & Viella, 2007: 139-56.
- Masi 2008 = Giorgio Masi (a c. di), «*Una soma di libri*». *L'edizione delle opere di Anton Francesco Doni*. Atti del Seminario, Pisa, 14 ottobre 2002, Firenze, Olshki, 2008.
- Maylender 1929 = Michele M. Maylender, *Accademia dei Pellegrini, Venezia*, in Id., *Storia delle Accademie d'Italia*, IV, Bologna, Cappelli, 1929: 244-8.
- Menetti 2015 = Elisabetta Menetti, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2015.
- Mulinacci 2000 = Anna Paola Mulinacci, *Quando «le parole s'accordano con l'intaglio». I «Mondi» e la «Zucca» del Doni*, in Angela Guidotti, Massimiliano Rossi (a c. di), *Percorsi tra parole e immagini (1400-1600)*, Lucca, Pacini Fazzi, 2000: 111-40.
- Papini 1911 = Giovanni Papini, *La leggenda di Dante. Motti, facezie e tradizioni dei secoli XIV-XIX*, Lanciano, Carabba, 1911.
- Pellizzari 2004 = Patrizia Pellizzari, *Le lettere-novelle di Anton Francesco Doni*, «*Filologia e Critica*» 29/1 (2004): 66-102.
- Pellizzari 2015 = Patrizia Pellizzari, *La «Moral filosofia» di Doni: l'iconografia della traduzione inglese*, in Carrascon-Simbolotti 2015: 234-54.
- Pierazzo 1998a = Elena Pierazzo, *Iconografia della «Zucca» del Doni: emblematica, ekfrasis e variantistica*, «*Italianistica*» 27/3 (1998): 403-25.
- Pierazzo 1998b = Elena Pierazzo, *Un intellettuale a servizio della Chiesa: Girolamo Giovannini da Capugnano*, «*Filologia e critica*» 23 (1998): 206-48.
- Pierazzo 1999 = Elena Pierazzo, *Le edizioni marcoliniane della «Zucca» del Doni (1551-1552)*, «*Italianistica*» 28/1 (1999): 49-71.
- Pierazzo 2003 = Elena Pierazzo, *Introduzione*, in Doni 2003, I: IX-XXXIII.

- Pierazzo 2008 = Elena Pierazzo, *Dalle «Nuove pitture» al «Seme della Zucca»: problemi editoriali e ipotesi critiche. Con una nota sulla datazione delle «Ville»*, in Masi 2008: 271-97.
- Plaisance 2000 = Michel Plaisance, *Il riuso delle immagini nei «Marmi» del Doni*, in Angela Guidotti, Massimiliano Rossi (a c. di), *Percorsi tra parole e immagini (1400-1600)*, Lucca, Pacini Fazzi, 2000: 9-18.
- Procaccioli–Romano 1999 = Paolo Procaccioli, Angelo Romano (a c. di), *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del classicismo*. Seminario di Letteratura italiana, Viterbo, 6 febbraio 1998, Manziana (RM), Vecchiarelli, 1999.
- Quondam 1980 = Amedeo Quondam, *Nel giardino del Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Doni*, «Giornale storico della letteratura italiana» 497 (1980): 75-116.
- Ricottini 1960 = Cecilia Ricottini Marsili-Libelli, *Anton Francesco Doni scrittore e stampatore*, Firenze, Sansoni, 1960: 169-72.
- Rivoletti 2003 = Christian Rivoletti, *La metamorfosi dell'utopia. Anton Francesco Doni e l'immaginario utopico di metà Cinquecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2003.
- Rizzarelli 2012 = Giovanna Rizzarelli (a c. di), *I Marmi di Anton Francesco Doni. La storia, i generi e le arti*, Firenze, Olschki, 2012.
- Rizzarelli 2013 = Giovanna Rizzarelli (a c. di), *Dissonanze concordie: temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, Bologna, il Mulino, 2013.
- Rizzarelli 2014 = Giovanna Rizzarelli, *Scrivere «fra i romori delle stampe». La prassi compositiva di Anton Francesco Doni*, in Chiara Cassiani, Maria Cristina Figorilli (a c. di), *Festina lente. Il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014: 243-59.
- Stefanini 1992 = Alberta Stefanini, *Illustrazioni marcoliniane e testi doniani*, in Emanuela Scarano, Donatella Diamanti (a c. di), *Riscrittura intertestualità transcodificazione*. Seminario di studi, Pisa, 1991, Pisa, Tipografia editrice pisana, 1992: 145-65.
- Temeroli 2005 = Paolo Temeroli, *Astuzie del paratesto e gioco delle parti tra autore e editore nelle stampe di Francesco Marcolini*, in Marco Santoro, Maria Gioia Tavoni (a c. di), *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*. Atti del Convegno internazionale, Roma, 15-17 novembre 2004, Bologna, 18-19 novembre 2004, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005: 493-504.
- Urbaniak 2013 = Martyna Urbaniak, *Gli archivi digitali del CTL. Metodologie e strumenti per la ricerca letteraria tra parole e immagini*, «Griseldaonline», pubblicato il 17 ottobre 2013.
- Valori 2000 = Alessandro Valori, *Il gioco progettuale delle parole nell'opera di Ortensio Lando e Anton Francesco Doni*, «Giornale storico della letteratura italiana» 578 (2000): 225-40.
- Zampese 2018 = Cristina Zampese, *«Le ciancie in forma di bambine». Oltranzie lessicali e stilistiche nell'«Aminta»*, in Marco Ballarini, Francesco Spera (a c. di),

*Carte e immagini di Torquato Tasso. Dies Academicus 2017*, Milano, ITL Libri: 157-76.

RIASSUNTO: Il saggio analizza la *Zucca* di Doni nel contesto del genere novellistico cinquecentesco. L'opera appare come una sorta di campionario delle forme brevi, alternativo al modello del novelliere con "cornice", dal quale differisce anche per il rovesciamento del principio della civile conversazione. Le novelle della *Zucca* che rappresentano il banchetto, momento conviviale per eccellenza, riproducono scene di conflittualità da cui emerge lo scrittore come detentore di ingegno e spirito superiore. Si sottolinea infine l'importanza delle soluzioni editoriali, a cui è affidata la coesione di un'opera tanto composita.

PAROLE CHIAVE: Anton Francesco Doni, novella, facezia, motto, Cinquecento, Marcolini, *Zucca*.

ABSTRACT: The essay analyzes the *Zucca (Pumpkin)* of Doni in the context of the sixteenth century short stories. The work is a sort of collection of the short forms. It's an alternative to the model of "frame-story tales", from which it differs also for the reversal of the principle of civil conversation. The tales of the *Zucca* set on a banquet, a convivial moment par excellence, represent scenes of conflictuality from which the writer emerges as a superior spirit. Finally, the importance of the publishing solutions is pointed up, since these solutions support the cohesion of such a composite work.

KEYWORDS: Anton Francesco Doni, tales, novella, witticism, Renaissance, printing, Marcolini, *Zucca*, *Pumpkin*.

DECAMERON IV 1.  
UNA LETTURA DI *TANCREDI E GHISMONDA*  
SECONDO L'AUTOGRAFO HAMILTONIANO

Nel 1992 Pier Massimo Forni pubblicava il libro *Forme complesse nel «Decameron»*. La nota monografia nasceva, come esplicitato nella premessa, per «dare ragione critica “complessiva” della novella di Tancredi e Ghismonda». <sup>1</sup> Un libro per la *lectura* di una novella potrebbe forse sembrare un eccesso di zelo, un'ingiustificata superfetazione di riflessioni critiche intorno ad un oggetto dalle dimensioni ridotte e circoscritte ad una misura che non può dirsi neppure esemplificativa, perché pari ad un centesimo rispetto all'architettura integrale dell'opera. In realtà la prima novella della quarta giornata diventa per Forni il pretesto per analizzare la combinatoria reticolare che presiede all'*inventio* boccacciana e che, sfruttando a fondo meccanismi di selezione e aggregazione, sotto l'egida del binomio «progetto e necessità», arriva a dare vita ad un sistema complesso, fortemente interrelato, nel quale nulla sembra essere lasciato al caso. Si giustifica così un'indagine che, muovendo dalla singola unità novellistica di Tancredi e Ghismonda, apre a recuperare intertesti classici, soprattutto ovidiani, romanzi e volgari, senza trascurare i nodi che legano il racconto alle altre novelle decameroniane, al fine di determinarne il ruolo specifico nell'economia del progetto generale. <sup>2</sup>

Oggi, a 25 anni di distanza, il commento più recente, rappresentato dalla scheda introduttiva di Giancarlo Alfano nell'edizione del *Decameron* Bur 2013, parla di «stilnovismo naturalistico», spostando la discussione sul livello della metatestualità. <sup>3</sup> Si conferma pertanto la poliedricità della

<sup>1</sup> Forni 1992: 7.

<sup>2</sup> Forni 1992: 111-6 ricorda soprattutto il mito incestuoso di Mirra e Cinira, narrato dalle *Metamorfosi*. Al regesto delle fonti classiche converrà aggiungere anche il IV libro dell'*Eneide*, dal quale potrebbe derivare il particolare dell'incontro degli amanti nella grotta, citata al par. 11 della novella decameroniana, pubblicata in appendice. Questo luogo sembrerebbe riecheggiare la virgiliana *spelunca* di *Aen.* IV 66, alcova degli amori di Didone ed Enea.

<sup>3</sup> *Decameron* (Fiorilla 2013): 662-5.

questione esegetica posta in essere da questa ambigua novella, per affrontare la quale un nuovo punto di partenza potrebbe essere paradossalmente rappresentato dal perseguimento di un percorso filologico *à rebours*, che risalga il corso dei secoli arrivando fino alla testimonianza piú autorevole, l'autografo hamiltoniano. È da qui, che a mio avviso, conviene ricominciare.

Boccaccio cura con grande attenzione l'impaginazione del testo del *Centonovelle* nel manoscritto autografo che allestisce negli ultimi anni della sua vita (Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Hamilton 90, sigla B).<sup>4</sup> Evidenze di questa preoccupazione sono ravvisabili all'interno del corredo ornamentale del manoscritto hamiltoniano, dove si distinguono degli accorgimenti esornativi di natura grafica e cromatica che, con regolarità, appaiono impiegati per sottolineare le differenti parti che compongono il testo. Se il colore rosso delle rubriche marca le 100 unità novellistiche della raccolta, all'elaborato sistema di maiuscole messo a punto dall'autore viene invece delegata l'individuazione delle suddivisioni interne alla narrazione.<sup>5</sup> Sono infatti presenti nel codice hamiltoniano cinque differenti varietà di maiuscole, distinte per decorazione (filettata *vs* semplice), colore (rosso/turchino *vs* giallo *vs* nerastro/bruno) e dimensione (la maiuscola non tocca altre righe di scrittura oltre a quella della parola di cui è l'iniziale/la maiuscola tocca una riga di scrittura oltre a quella della parola di cui è l'iniziale/la maiuscola tocca due righe di scrittura oltre a quella della parola di cui è l'iniziale/la maiuscola tocca tre righe di scrittura oltre a quella della parola di cui è l'iniziale), come schematizzato nella tabella seguente:

<b>Maiuscola</b>	<b>Decorazione</b>	<b>Colore</b>	<b>Dimensione</b>
1.Tipo	filettata	Alternativamente rosso e turchino	Tocca quattro righe oltre a quella della parola di cui è l'iniziale

<sup>4</sup> Il notissimo codice Hamilton 90, ascrivibile all'ultimo trentennio del XIV secolo, è un *in folio* membranaceo di mm. 371 x 266. Per la descrizione cf. Corsi 2013; una bibliografia aggiornata si legge in Fiorilla–Corsi 2013, in part. 48.

<sup>5</sup> Riassumo in sintesi quanto ho già esposto in Nocita 1999; Nocita 2002; Crivelli–Nocita 2002. Anche nella *mise en page* delle ballate hamiltoniane le maiuscole assolvono ad una funzione demarcatrice, in questo caso però finalizzata ad enucleare le unità metriche, cf. Nocita 2009. Una ricapitolazione complessiva e aggiornata si legge adesso in Nocita 2018: 11-28.

2.Tipo	filettata	Alternativamente rosso e turchino	Tocca due righe oltre a quella della parola di cui è l'iniziale
3.Tipo	semplice	Alternativamente rosso e turchino	Tocca una riga oltre a quella della parola di cui è l'iniziale
4.Tipo	semplice	Toccata di giallo	Non tocca altre righe oltre a quella della parola di cui è l'iniziale
5.Tipo	semplice	Nerastro/bruno	Non tocca altre righe oltre a quella della parola di cui è l'iniziale

Le iniziali filettate piú grandi (tipo 1) accompagnate da una maiuscola nerastro/bruna di dimensioni minori (tipo 4) indicano l'inizio della giornata; a seguito di ogni rubrica, invece, iniziali filettate del tipo 2 (quindi dalle dimensioni piú piccole e dalla decorazione meno elaborata) insieme ad una maiuscola del tipo 4 segnalano al lettore l'avvio di una nuova situazione narrativa, generalmente articolata in:

- 1 commento alla novella precedente
- 2 introduzione del narratore al racconto successivo
- 3 novella.

A renderci accorti del passaggio di voce al novellatore di turno come a marcare la soglia tra lo spazio metanarrativo della cornice e quello del racconto sono le maiuscole semplici del tipo 3, alternativamente colorate in rosso e turchino e sempre seguite da una maiuscola del tipo 4. Si profila cosí una gerarchia tra le iniziali, in ossequio alla quale differenti varietà di realizzazione grafica assolvono alla messa in rilievo delle diverse unità costitutive del racconto.

Le piú recenti edizioni del *Decameron* hanno scelto di riprodurre parzialmente questo sistema di articolazione del testo, abbandonando la tradizionale paragrafatura sintattica dell'edizione *Decameron* (Branca 1976), ma hanno limitato il restauro alle partizioni testuali individuate dalle maiuscole dei tipi 1, 2 e 3, con l'unica eccezione di Alfonso D'Agostino che, per la novella di Ser Cepparello (*Dec.* I 1), recupera anche le unità segnate con le iniziali di tipo 4.<sup>6</sup> Proprio a questa tipologia

<sup>6</sup> Mi riferisco a D'Agostino 2013; *Decameron* (Fiorilla 2001); *Decameron* (Fiorilla 2013); Nocita 2013. Ricordo inoltre che l'edizione in spagnolo *Decamerón* (Esteban 1984)

di maiuscole, negletta perlopiú fino ad oggi dagli editori, viene delegato dall'autore il compito forse piú delicato ed importante, ovvero quello di isolare delle porzioni di testo alle quali è possibile riconoscere una specificità tematica. Il procedimento appare analogo alla moderna divisione in periodi, cioè in unità autonome dal punto di vista grammaticale e logico, che in alcuni casi possono coincidere anche con l'individuazione dei paragrafi.<sup>7</sup>

L'identificazione di brani del discorso semanticamente conclusi e per questo graficamente separati all'interno della narrazione è in realtà già conosciuta dalla prosa antica. Le regole della sintassi medievale definiscono infatti con il nome di *clausulae* quei periodi logico-sintattici che risultano completi nella *constructio* e nella *sententia*. Nell'*usus scribendi* della prosa del XIV secolo la modalità di demarcazione di queste unità è di norma rappresentata dall'impiego della lettera maiuscola, preceduta nella maggioranza dei casi da un segno di interpunzione.<sup>8</sup>

Una conferma a questo procedimento d'impaginazione ci viene dalla tradizione manoscritta del romanzo antico francese, studiata a fondo da Anatole Pierre Fuksas, mentre un segno della sopravvivenza di tale modalità distributiva del testo letterario nella tradizione a stampa è stato accertato da Valeria Guarna nella storia tipografica del *Libro del Cortegiano*.<sup>9</sup> Sembra pertanto ragionevole avvalorare l'ipotesi di un'ascendenza retorica e di scuola, che possa rendere ragione dell'adozione dei capitoletera come strumento di partizione testuale.

Da una campionatura del testo hamiltoniano si nota infatti una certa regolarità, dovuta molto probabilmente al rispetto di queste prescrizioni, nell'impiego della maiuscola semplice di tipo 4 in quei periodi che iniziano con un costrutto anaforico, nella maggior parte dei casi aperto da un pronome relativo. Nella novella IV 1, riprodotta in appendice con

sembra riprodurre, seppur con qualche minima incongruenza, le divisioni del testo trasmesseci dall'autografo hamiltoniano.

<sup>7</sup> Secondo la definizione di *GI* «il *periodo* è l'insieme di due o piú proposizioni che unendosi formano un'unità indipendente dal punto di vista logico e grammaticale [...] Il paragrafo (o *capoverso*) è innanzitutto una porzione di testo formata da uno o piú periodi e isolata da ciò che precede e ciò che segue. All'interno del paragrafo sono raggruppate porzioni di informazione omogenee, perciò il passaggio a un nuovo capoverso (il cosiddetto *a capo*) implica una pausa molto forte nel testo».

<sup>8</sup> Rafti 1996: 65. Per uno studio della sintassi decameroniana cf. Stussi 1995; Manni 2016.

<sup>9</sup> Fuksas 2005, 2012a, 2012b, 2014, 2015; Guarna 2013.



le partizioni dell'autografo berlinese, rispondono a questa tipologia le unità 12, 13, 14, 15, 20, 23, 26, 41, 45, 52, 55, 56. Altrettanto costante è poi il ricorso alle maiuscole di tipo 4 per introdurre i periodi che iniziano con una congiunzione, sia essa copulativa (unità 6, 7, 17, 21, 24, 31, 36, 50) o avversativa (unità 18). L'iniziale semplice segnala inoltre di regola, ma non senza eccezioni, la presenza del discorso diretto (unità 25, 27, 30, 33, 43, 46, 47, 49, 53, 57).

La caratteristica però forse più interessante, a mio avviso, riscontrabile nella modalità di suddivisione del testo adottata da Boccaccio, è la tendenza a far iniziare le partizioni narrative segnate dalla maiuscola semplice con la menzione diretta, o mediata attraverso pronomi personale, dimostrativo o relativo, dei personaggi che, nella maggioranza dei casi, saranno protagonisti dell'azione nella sequenza individuata. In *Decameron* IV 1 sono ben 32 su 60 le unità che si aprono con questo accorgimento (nn. 1, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 28, 30, 32, 33, 40, 41, 43, 44, 45, 51, 52, 54, 57, 59).<sup>10</sup> Provando a leggere la novella secondo le partizioni del manoscritto, il racconto sembra assumere una nuova dinamicità, di tipo direi teatrale. L'accorgimento formale della lettera maiuscola mi pare richiamare infatti l'attenzione del lettore sui nomi degli attanti, mettendo così in rilievo il gioco delle parti sotteso alla trama.

Anche volendo circoscrivere la valenza dei capilettera autografi, riconoscendo cioè loro una funzionalità esclusivamente logica e sintattico-grammaticale,<sup>11</sup> potrebbe essere tuttavia legittimo domandarsi se questa frammentazione del racconto fosse stata pensata, oltre che come indicazione possibile per la comprensione del narrato, anche come guida per la lettura. L'interrogativo diventa ancora più cogente alla luce della recente rivalutazione della vocalità quale pratica privilegiata per la fruizione e la diffusione dell'opera medievale, e soprattutto grazie a nuovi studi, come il lavoro di Caroline Emmelius, centrato sulle strategie sociali di comunicazione nel medioevo e nella prima età moderna, o le ricerche dell'antichista Livio Sbardella, circoscritte all'analisi della gilda rapsodica greca del VI sec. a.C., investigata nell'ambito della questione omerica, approfondimenti che rappresentano entrambi un imprescindibile riferimento per lo

<sup>10</sup> Si noti come grazie a questa suddivisione originale appaia evidente la personificazione della fortuna all'unità 18, che deve essere perciò scritta con iniziale maiuscola, cf. l'ed. della novella in appendice.

<sup>11</sup> Cf. D'Agostino 2013: 72.

studio della tradizione orale e della sua pratica di trasmissione e codificazione letteraria.<sup>12</sup> L'ipotesi di una intenzionalità autoriale che riconoscesse nella declamazione ad alta voce la forma piú appropriata per la valorizzazione della scrittura novellistica del *Decameron* deve essere quindi considerata, se non come previsione di una modalità esclusiva o concreta di attualizzazione del testo, almeno in qualità di suggerimento teorico.

Vero è che, se la brigata può essere identificata come rappresentazione speculare del pubblico decameroniano,<sup>13</sup> attraverso una sorta di *mise en abyme*, espediente narratologico caro a Boccaccio, allora l'autore parrebbe aver fornito ai lettori, nella cosiddetta cornice, una esemplificazione del tipo di fruizione piú adatto per trarre piacere dal testo. Che ad una riuscita esecuzione novellistica fosse affidata parte considerevole del successo del genere lo testimonia l'episodio incorso a Madonna Oretta (VI 1), sul cui indubbio valore metatestuale la critica si è dichiarata sostanzialmente unanime.<sup>14</sup> In netta opposizione alla *actio* incerta del cavaliere di VI 1, la felice recitazione del testo, compiuta a turno dai giovani della brigata, teatralizza, mi si passi la metafora, l'azione novellistica nella forma discreta della lettura a voce alta dinanzi ad un ristretto uditorio. Tale pratica di esecuzione dell'opera pare incoraggiata dalla segmentazione narrativa attestata nell'autografo berlinese e, sia consentita una ultima suggestione, potrebbe fornire una chiave interpretativa anche per le eleganti figurine che incorniciano i richiami del codice. Nella tradizione del libro canterino non pochi sono gli esempi di manoscritti illustrati per finalità non estetiche ma puramente strumentali.<sup>15</sup> Alle indicazioni racchiuse nel testo, desumibili solo attraverso una lenta e meditata lettura, si affiancavano raffigurazioni iconografiche, di piú immediato e diretto impatto visivo, al servizio non solo della *inventio* giullaresca ma anche della pubblica rappresentazione della *fictio* narrativa. Una medesima efficacia

<sup>12</sup> Di grande rilievo in merito, sebbene circoscritte alla tradizione francese, le recenti considerazioni di Várvaro 2001; per la bibliografia piú aggiornata si veda i citati Emmelius 2010 e Sbardella 2012.

<sup>13</sup> Su questo tema cf. Baldissoni 1992: 7-43; Bevilacqua 1978; Perrus 1992; Stäuble 1975-1976.

<sup>14</sup> Per la ricca letteratura critica su questa novella cf. *Decameron* (Branca 1999): cv-cvi.

<sup>15</sup> Nella tradizione italiana del XIV secolo si pensi al caso de *Il Sollazzo* di Simone Prodenzani presentato in Beer 1996.

figurativa è restituita nei disegni boccacciani ai protagonisti del *Decameron*, animati con parole e immagini dalla penna dell'*Auctor* per una fortuna destinata a durare, imperitura, nei secoli a venire.

Alla luce di questa premessa, proviamo a rileggere la novella IV 1 secondo l'autografo hamiltoniano.

Tancredi, prenze di Salerno, uccide l'amante della figliuola e mandale il cuore in una coppa d'oro; la quale, messa sopr'esso acqua avvelenata, quella si bee e così muore. (1)<sup>16</sup>

L'icastica sintesi della rubrica enuclea al lettore i termini salienti di una storia nella quale omicidio e suicidio si ricompongono in una cornice tristaniana, dove amore e morte dominano incontrastati. Il sintagma dell'«amoroso sangue» (3) pare assurgere a metaforico stilema di una vicenda che si stacca dalla cronaca del caso cruento per posizionarsi su di un piano metanarrativo, come dimostra l'allusione, già presente nella rubrica, al rito ancestrale del cuore mangiato, *topos* della tradizione trobadorica, sul quale Boccaccio insisterà nella novella di Guglielmo Guardastagno, la nona di questa stessa giornata.

La materia è «fiera», come dichiara Fiammetta, cioè 'feroce', l'ambientazione feudale, i protagonisti aristocratici: siamo proiettati in un tempo passato che si colora dell'aurea mitica del mondo delle corti, evocato nella sua duplice declinazione letteraria, quella della lirica trobadorica e quella della narrativa romanzesca. La presenza di elementi interdiscorsivi e di riferimenti intertestuali a queste tradizioni d'Oltralpe è stata oggetto di studi importanti di Michelangelo Picone e di Luciano Rossi.<sup>17</sup> In particolare, Michelangelo Picone riconosce per Ghismonda, il cui nome proprio è citato solo all'unità 20, quando siamo ormai giunti ad un terzo del racconto, che secondo l'autografo consta di 60 segmenti testuali, l'adozione della tecnica romanzesca della *späte Namensnennung*, riservata agli eroi del romanzo arturiano: «[...] essendo la donna, la quale Ghismonda aveva nome, in un suo giardino con tutte le sue damigelle [...]» (20). A questa dimensione fittiva sembrano riconnettersi anche i numerosi termini relativi alla *descriptio* del *locus amoris*, la camera degli amanti, raggiungibile attraverso l'accidentata discesa in una grotta «Era allato al palagio del prenze una grotta cavata nel monte, di lunghissimi

<sup>16</sup> Tutte le citazioni di *Decameron* IV 1 sono tratte dal testo della novella riprodotto in appendice.

<sup>17</sup> Sono i notissimi saggi Picone 2004, 2008, 2017; Rossi 1983, 2002.

tempi davanti fatta [...]» (11), che ricorda la «fossure à la gent amant» della foresta del Morrois, dove avviene l'incontro di Tristano con Isotta. Pure l'espedito della lettera nascosta nel «bucciolo di canna» (9), propiziato dell'incontro segreto, richiama il «bastun» che Tristano firma nel bosco con il suo nome e che svolge l'analoga funzione di messaggio in codice per l'amata nel famosissimo lai di Marie de France *Chievrefoil*.<sup>18</sup> Una similarità tematica è stata supposta anche con il lai *Deus amanz*, il cui titolo viene tra l'altro citato ad apertura dell'unità ventiduesima «I due amanti stettero per lungo spazio insieme» (22). Nel racconto francese il gelosissimo re di Pistre sottopone ad una prova insuperabile i pretendenti alla mano della figlia, ma non riesce ad evitare che quest'ultima s'innamori di un *vallez*. Il giovane, per riuscire nella corsa impossibile di ascesa alla montagna, che gli consegnerebbe in sposa l'amata, si affida ad un infuso magico, un «beivre» fatto di «herbes et racines», proprio come la pozione di Ghismonda «erbe e radici velenose» (44) e che sortirà un analogo effetto nefasto perché, punto dall'orgoglio, il *vallez* si rifiuterà di assumerlo, andando incontro alla sua fine.<sup>19</sup> La sepoltura congiunta, vana onorificenza tributata da Tancredi alla coppia, sigla con il pentimento del principe di Salerno la conclusione della novella boccacciana, confermando che la narrazione è iscritta all'interno del paradigma di riferimento offerto dalla *matière de Bretagne*, variamente e ripetutamente allusa in tutto il racconto:

Così doloroso fine ebbe l'amor di Guiscardo e di Ghismunda, come udito avete: li quali Tancredi dopo molto pianto e tardi pentuto della sua crudeltà, con general dolore di tutti i salernetani, onorevolmente ammenduni in un medesimo sepolcro gli fé seppellire. (60)

Con la liturgia profana del cuore, unità 46-53, assistiamo ad una variazione del *topos* cardiofagico, per il quale modelli volgari sembrano agitare la memoria boccacciana.<sup>20</sup> Dall'esordio letterario del motivo, identificato nel lai *Guirun*, intonato da Ysolt nel *Roman de Tristan* di Thomas (XII sec. *ex.*) alla *vida* del trovatore provenzale Guillem de Cabestaing (1230 ca.), fino al *Roman du Castelain de Conci et de la dame de Fayel* di Jakemes (*post* 1285) il tema conosce una fortuna singolare ed

<sup>18</sup> *Lais* (Rychner 1983): 151-4.

<sup>19</sup> *Lais* (Rychner 1983): 93-101.

<sup>20</sup> Per la storia del *topos*, con riferimento specifico alla novella di Guglielmo Guardastagno, *Decameron* IV 9, cf. Terrusi 1998.

arriva a Dante, che nel primo sonetto della *Vita Nuova*, *A ciascun alma presa e gentil core*, descrive una «maravigliosa visione»:

Allegro mi sembrava Amor tenendo  
meo core in mano, e ne le braccia avea  
madonna involta in un drappo dormendo.  
Poi la svegliava, e d'esto core ardendo  
lei paventosa umilmente pascea:  
appresso gir lo ne vedea piangendo.<sup>21</sup>

Filippo Petricca si è occupato in un lungo saggio del rapporto tra Ghismonda e Beatrice. Se ad una prima lettura, al triangolo Amore, Beatrice, Dante sembrerebbe sovrapporsi la terna Tancredi Ghismonda, Guiscardo, l'atteggiamento infantile di Tancredi, che prorompe in lacrime, come evidenziato dal cortissimo paragrafo hamiltoniano «E questo detto bassò il viso, piagnendo sí forte come farebbe un fanciul ben battuto» (31), adombra certo un riferimento a *Vita Nuova* XII 2 «m'adormentai come uno pargoletto battuto lagrimando». Afferma Petricca:

In questo caso è la reazione di Tancredi che viene equiparata a quella di Dante, generando una serie di parallelismi che vengono proiettati in tutta la novella. Né è casuale che anche la consapevolezza della morte della figlia, e la conseguente impossibilità di rispondere del padre addolorato, siano tratte dal luogo dantesco che prefigura la morte di Beatrice: «l'angoscia del pianto» di Tancredi (§ 61) è un calco dello stato d'animo del poeta nella canzone *Donna pietosa e di novella etade* di *VN* XXIII, 15-16 («Era la voce mia sí dolorosa / e rotta sí da l'angoscia del pianto»).<sup>22</sup>

Effettivamente il vero interlocutore privilegiato di Boccaccio in questa novella è il Dante di *Inf.* V.<sup>23</sup>

Già a partire dalla macroscopica citazione del titolo «Comincia il libro chiamato *Decameron*, cognominato Prencipe Galeotto» assistiamo ad un confronto diretto con la *Commedia* dantesca e con il canto dei lussuriosi, che diventa ancor piú stringente in *Dec.* IV 1. C'è la sovrapposizione dei personaggi, Gianciotto, Francesca e Paolo vs Tancredi, Ghismonda e Guiscardo, il rapporto d'interrelazione dato dal

<sup>21</sup> *Vita Nuova* (Pirovano 2015): 93.

<sup>22</sup> Petricca 2013: 159; in merito cf. anche Bevilacqua 2008.

<sup>23</sup> Per le reminiscenze dantesche, ampiamente acclamate dalla critica, si consideri Forni 1992: 69-89.

triangolo amoroso, la morte cruenta, la citazione quasi *ad litteram* del v. 103, *Amor c'a nullo amato amar perdona* nella sentenza di Guiscardo, che costituisce anche l'unica battuta da lui pronunciata in tutta la novella al paragrafo «Amor può troppo piú che né voi né io possiamo» (27).

Come la voce di Francesca è depositaria del messaggio nella *Commedia*, in *Decameron* IV 1 è l'orazione di Ghismonda che racchiude la chiave per decodificare il racconto.

Si tratta di un brano lunghissimo, unità 33-39, nel quale la dimensione del paragrafo hamiltoniano sembra dilatarsi per scandire i due grandi snodi logici, rappresentati delle unità 35 e 36, attorno ai quali Ghismonda costruisce la sua argomentazione.

Esser ti dovè, Tancredi, manifesto, essendo tu di carne, aver generata figliuola di carne e non di pietra o di ferro; e ricordar ti dovevi e dei, quantunque tu ora sie vecchio, chenti e quali e con che forza vengano le leggi della giovinezza: e come che tu, uomo, in parte ne' tuoi migliori anni nell'armi essercitato ti sii, non dovevi di meno conoscere quello che gli ozii e le delicatezze possano ne' vecchi non che ne' giovani (35).

Questo primo caposaldo, che afferma l'ineluttabile forza della natura, rappresenta in realtà una ripresa del tema già affrontato nella novella di Filippo Balducci, inserita nella cornice introduttiva della IV giornata. Con l'apologo, Boccaccio si difende dalle accuse dei detrattori e arriva così a proiettare la sua identità autoriale, macchiata dalla medesima colpa imputata a Ghismonda, su quella della protagonista femminile, facendone a tutti gli effetti una sua portavoce.

La scelta di far succedere a questa novella comica la narrazione tragica di IV 1 risponde alla necessità di garantire un equilibrio tonale interno all'opera e viene sottolineata dalle parole introduttive di Fiammetta, che parla di «temperare la letizia avuta li giorni passati»; lo stesso principio guiderà la narratrice successiva Pampinea, pronta, per allentare la tensione, «a dire una novella, senza uscir dal proposto, da ridere», come sarà quella di Frate Alberto. Scrive Lucia Strappini:

La dimensione del tragico nel *Decameron* non ha mai carattere assoluto, totalizzante, come nella grande stagione della letteratura drammaturgica greca e latina, ma inaugura, con la mescolanza di registri, quella dimensione mescolata che troverà, tra gli esempi massimi, una perfetta realizzazione nel teatro shakesperiano e, poi, nel *Don Giovanni* di Da Ponte-Mozart.<sup>24</sup>

L'altro punto di forza dell'arringa di Ghismonda è il recupero della tematica della nobiltà d'animo, secondo la matrice stilnovistica.

La virtù primieramente noi, che tutti nascemmo e nasciamo uguali, ne distinse; e quegli che di lei maggior parte avevano e adoperavano nobili furon detti, e il rimanente rimase non nobile. E benché contraria usanza poi abbia questa legge nascosa, ella non è ancor tolta via né guasta dalla natura né da' buon costumi; e per ciò colui che virtuosamente adopera, apertamente sé mostra gentile, e chi altramenti il chiama, non colui che è chiamato ma colui che chiama commette difetto. (36)

La società cortese ed aristocratica è ormai alle spalle, ben aldilà del discrimine profondo segnato da un'esperienza culturale come quella stilnovistica, che si lega tanto alla fondazione di una nuova tradizione letteraria in volgare, quanto all'affermazione di una diversa etica laica (dalla quale Dante, poeta teologo, non esiterà a prendere recisamente le distanze prima nella *Vita Nuova* e poi con la *Commedia*). Ma per Boccaccio, autore di un poema centrato su di un'escatologia mondana, pensato cioè come repertorio di esemplificazioni, raccolte con la finalità di individuare nuove, concrete linee di reggenza da applicare ad una ricostruzione civile e storica della società e del mondo dopo la peste, non sussistono preoccupazioni morali.<sup>25</sup> L'opposizione *fol'amor/mezura*, che connota come dannata o salvifica l'esperienza amorosa trobadorica e, per il tramite di essa, orienta la poesia dantesca e quella di Petrarca verso la rinuncia della carne a favore della vita dello spirito, perde nella novella la sua centralità dirompente. L'obiettivo di Boccaccio è tutto focalizzato sulla rifondazione di un'armonica società cittadina, piuttosto che sul destino ultraterreno delle anime, del quale, del resto, si era egregiamente occupata la *Commedia* di Dante; anche la dicotomia tra peccato e salvezza, che dilania l'io lirico dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, sembra nel *Decameron* una problematica desueta. Con un'operazione fortemente dissimulatrice, i modelli del passato vengono perciò allusi per essere in realtà avversati.

<sup>24</sup> Strappini 2009: 10.

<sup>25</sup> Per questa lettura dell'opera, cf. Nocita 2018: 35-44.

Se guardiamo con attenzione IV 1 ripropone il triangolo amoroso, ma ad essere coinvolti non sono marito, moglie e amante bensì padre, figlia e fidanzato. Si proietta così un'ombra incestuosa sul legame tra i personaggi, che Alberto Moravia fu tra i primi ad intuire.<sup>26</sup> Ghismonda non è una giovane sprovveduta, ma una donna matura, addirittura una vedova scaltra, come l'Elena di VIII 7, la famosa novella dello scolare. Per la sua capacità di parola ricorda anche altre protagoniste femminili del *Decameron*, tra le quali la Marchesana di Monferrato di I 5, analogo caso di confronto uomo/donna, soggetto gerarchicamente superiore/soggetto gerarchicamente inferiore (qui re di Francia/Marchesana, nella prima novella della quarta giornata padre principe/figlia nobile), che si risolve a favore della supposta parte debole, con un inaspettato ribaltamento dei ruoli. Sempre sulla linea dell'*aprosdoketon* in IV 1 bisogna aggiungere anche che all'atteggiamento virile di Ghismonda fa da contraltare la debolezza femminile di Tancredi «Or via, va' con le femine a spander le lagrime» (39), nonché che tra i due assistiamo quasi ad uno scambio dell'età anagrafica con quella morale «E questo detto bassò il viso, piagnendo sí forte come farebbe un fanciul ben battuto» (31).

Lucia Battaglia Ricci ha messo in risalto il peso della formazione giuridica di Boccaccio e l'influenza del *Decretum Gratiani* in tutti i casi di "processo" inscenati nel *Decameron*.<sup>27</sup> Madonna Filippa, VI 7, Bartolomea, II 10, paladine delle leggi della carne *vs* la normativa giuridica, allungano la loro ombra su Ghismonda, ma non raggiungono l'esemplarità di quest'ultima, perché le loro storie si giocano in una dimensione quotidiana, quasi dei *faits divers*, e non si concludono nella tragedia del suicidio.

Con quest'ultimo atto sacrilego, celebrato attraverso la liturgia mondana cardiofagica, che adombra nel rituale quasi una parodia del sacrificio eucaristico, Boccaccio sferra il decisivo, inaspettato colpo di scena. Come può Ghismonda essere l'eroina della novella, il modello da seguire, il personaggio che surclassa in ogni sua azione tanto lo sventurato Guiscardo, di fatto quasi inesistente a livello narratologico, quanto il crudele Tancredi, piegato nell'atteggiamento di un bambino ferito, e, da ultimo, reo confesso e pentito, così da cercare il riscatto con il conferimento dell'onorificenza, vana, della sepoltura congiunta degli amanti? Solo in una prospettiva mondana e laica la novella può ritrovare

<sup>26</sup> Moravia 1964.

<sup>27</sup> Battaglia Ricci 2013: 116-33.



una sua coerenza interna. Se consideriamo che il messaggio del *Decameron* si gioca tutto nella dialettica della partenza, ovvero dell'abbandono di una società priva di regole e senza equilibri, e del ritorno, progettuale interpretato come l'inizio dell'inveramento di una metamorfosi terrena, allora l'esperienza del novellare diventa il momento in cui le basi teoriche del nuovo consorzio umano possono essere gettate. Le coordinate di questa avventura sono civili, non morali e neppure religiose.

L'insegnamento che possiamo credere di trarre dalle dieci giornate si risolve nella fondazione di un nuovo *habitus* comportamentale, realisticamente concepito all'interno di una dimensione storica, alla quale sono estranei scrupoli etici o dottrinali, che non abbiano anche una valenza collettiva. Nel nuovo regime di interrelazione, innescato dal rinnovamento della società, prodottosi dopo il flagello della peste, lo sguardo è rivolto verso il proprio simile e non è più intento a «rimirar le stelle». La preoccupazione è perciò piuttosto quella di trovare un nuovo equilibrio comune, su base razionale, all'interno del quale funzionino da collante le regole del rispetto reciproco, senza soffocare la liceità dei sentimenti ma sovvertendo usi e costumi ormai consumati dalla sconfitta maturata con il cambiamento dei tempi.

Questa linea parenetica stenta però ad essere correttamente recepita.<sup>28</sup>

La novella di Tancredi e Ghismonda è una delle poche che, come la Griselda, conosca anche una fortuna autonoma rispetto alla tradizione del libro decameroniano.<sup>29</sup> Nel XV sec. Leonardo Bruni e Filippo Beroaldo *senior* la traducono in latino; Francesco Accolti d'Arezzo la riassume in terza rima. A Girolamo Benivieni dobbiamo una delle due versificazioni in ottave quattrocentesche; l'altra è trasmessa dal ms. Ash. 1136 conservato alla Laurenziana di Firenze. Di questa redazione poetica anonima conosciamo una stampa fiorentina del 1553 e la seicentina pubblicata a Treviso da Girolamo Righettini.

Anne Tordi ha recentemente proposto l'edizione di una versione in ottava rima della novella IV 1, traendola dall'incunabolo 469.5 della Rare Book Collection at the University of North Carolina at Chapel Hill.<sup>30</sup> La

<sup>28</sup> Sottolinea il valore di *exemplum* nella novella boccacciana Neuschäfer 1969: 58-67. Per la figura di Tancredi cf. Getto 1972: 95-119.

<sup>29</sup> Si vedano Innocenti 1998; Poletti 2003.

<sup>30</sup> Tordi 2013.

studiosa non è riuscita ad identificare il testo, ma, ad un rapido confronto, vedo che si tratta dell'opera dell'Ash. 1136, con difformità testuali tanto marcate da lasciare pensare quasi ad un rifacimento del medesimo testo antigrafo o all'influenza di una diffusione orale. Non potendo procedere in questa sede ad una collazione sistematica ed integrale tra i due testimoni, che sarebbe tra l'altro poco giustificata perché, in casi, come questo, di tradizioni particolarmente attive appare sempre più congruente la scelta di pubblicare una singola redazione, rinunciando alla pratica lachmanniana, citerò nei pochi paragrafi che seguono il testo dall'edizione statunitense, conscia tuttavia del fatto che, in alcuni passi, risulta probabilmente più corretta la lezione del codice fiorentino.

La riscrittura in 80 strofe si apre con la dedica alle donne leggiadre e ai giovani amanti, segue la tradizionale invocazione ad amore e alla donna del poeta, denominata «ninja altera», quindi un breve riassunto della materia proposta dalla novella boccacciana, che si pone in contrasto con lo spaccato autobiografico, tutto improntato a movenze petrarchesche, riferito dall'autore nella strofa immediatamente seguente. La sua triste condizione d'amante non ricambiato, che esorbita dal tono tragico della novella boccacciana, ha il sapore di un'interpolazione ma potrebbe anche trattarsi di un'aggiunta *e contrario*, di un'attualizzazione che anticipa la lettura proposta nell'ottava finale:

Che debe far un hom ch'al suo piacere	5
ha la cosa in secreto e hala sola,	
o qual monaltro fato sostenere	
un riso, un sguardo, un ato una parola,	
ch'io arsi già né mi poria tenere	
palido e smorto quanto una viola,	10
o mie amor, vedendo la contrata,	
basai la terra dove era passata. <sup>31</sup>	

Dalla ottava 6 fino alla 79 l'autore segue pedissequamente e senza digressioni la trama della novella di Boccaccio. I versi conclusivi sono i soli che, assieme alla già ricordata ottava 5, introducano una glossa autoriale. È l'unico momento in cui il poeta si espone, estrapolando sinteticamente il succo della vicenda, e lo fa però senza esprimersi in prima persona, ma delegando alla voce della protagonista, Ghismonda,

<sup>31</sup> Tordi 2013: 539.

scalpita come epitaffio sulla sua pietra tombale per volontà del padre Tancredi:

Io son Ghismonda donna di Salerno	80
che per mio amator qui morta giazo	
il fiero padre il trasse a mal governo,	
el viver dopo lui mi fu d'impazo;	
lo spirito mio col suo è ne l'inferno,	
el corpo in questa tomba gli sta in brazo,	85
e fu li salda e sí mi strinse amore,	
che viva e morta sieguo il mio signore. <sup>32</sup>	

L'evidente sovrapposizione della memoria della Francesca dantesca è prova di un fraintendimento totale della novella boccacciana. Ghismonda è condannata all'inferno, assieme a Guiscardo, quasi novello Paolo, ma resta impenitentemente succube del dio d'amore. La sua immagine si sovrappone così al ritratto autobiografico e petrarchesco del poeta, presentato nell'ottava 5, dove si dice «palido e smorto». Il predominio della fortuna di Dante e Petrarca offusca il successo del *Decameron* di Boccaccio, anche tra i suoi epigoni. Niente rimane della complessità originale della riflessione boccacciana e il racconto si appiattisce sull'opposizione bene/male, salvezza/dannazione, con un evidente stravolgimento dei dati di partenza. Ghismonda e Guiscardo diventano due peccatori fedifraghi, Tancredi il giusto vendicatore di un crimine. *L'Amor vincit omnia* di virgiliana memoria scompagina la costruzione boccacciana di una nuova morale laica e libertaria, sacrificata in nome dell'affermazione di un'identità lirica ed erotica, destinata a trionfare nella tradizione della letteratura occidentale come modello vincente di autoconsapevolezza ed autoaffermazione.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Tordi 2013: 553.

<sup>33</sup> Su questo tema insiste Antonelli 2005, 2012.

## APPENDICE – IV 1

Riproduco il testo dell'ultima edizione critica *Decameron* (Fiorilla 2013): 699-714 dividendo la novella in paragrafi secondo le maiuscole hamiltoniane (cf. B, cc. 48d-50d) e adattando conseguentemente la punteggiatura alla nuova segmentazione narrativa. Per il nome della protagonista conservo l'alternanza tra la forma maggioritaria *Ghismunda*, unità 29, 30, 32, 44, 60, e quella minoritaria *Ghismonda*, unità 20, 21: quest'ultima nell'edizione Fiorilla è invece l'unica ad essere adottata. Adotto l'iniziale maiuscola per la Fortuna, 18, perché dalla nuova suddivisione emerge evidente la sua accezione personificata, cf. n. 10.

L'unità 2, che racchiude il commento esplicativo di Fiammetta circa le possibili ragioni della scelta di un argomento così singolare per la quarta giornata come quello tragico, è segnata da una coppia di maiuscole dei tipi 2+5; l'unità 3, con la quale inizia la novella di Ghismonda, è evidenziata dall'associazione di iniziali dei tipi 3+5, secondo la prassi usuale in tutta l'opera, sopra meglio descritta; tutte le altre maiuscole si ascrivono al tipo 4, ad eccezione di quelle che aprono le unità 13, 34 che non presentano il ritocco in giallo e rientrano perciò nel tipo 5. Tale assenza di colorazione, riscontrabile anche in altri luoghi dell'hamiltoniano, è stata imputata da Armando Petrucci a dimenticanza del rubricatore.<sup>34</sup> Altra disformità da segnalare è che le iniziali delle unità 15, 20, 21, 44 non sono precedute, come di consueto, da segno d'interpunzione.

[1] *Tancredi, prenze di Salerno, uccide l'amante della figliuola e mandale il cuore in una coppa d'oro; la quale, messa sopr'esso acqua avvelenata, quella si bee e così muore.*

[2] Fiera materia di ragionare n'ha oggi il nostro re data, pensando che, dove per rallegrarci venuti siamo, ci convenga raccontar l'altrui lagrime, le quali dir non si possono che chi le dice e chi l'ode non abbia compassione. Forse per temperare alquanto la letizia avuta li giorni passati l'ha fatto: ma che che se l'abbia mosso, poi che a me non si conviene di mutare il suo piacere, un pietoso accidente, anzi sventurato e degno delle nostre lagrime, racconterò.

[3] Tancredi, prencipe di Salerno, fu signore assai umano e di benigno ingegno, se egli nell'amoroso sangue nella sua vecchiezza non

<sup>34</sup> Petrucci 1974: 654.

s'avesse le mani bruttate; il quale in tutto lo spazio della sua vita non ebbe che una figliuola, e piú felice sarebbe stato se quella avuta non avesse.

[4] Costei fu dal padre tanto teneramente amata, quanto alcuna altra figliuola da padre fosse giammai: e per questo tenero amore, avendo ella di molti anni avanzata l'età del dovere avere avuto marito, non sappiendola da sé partire, non la maritava: poi alla fine a un figliuolo del duca di Capova data, poco tempo dimorata con lui, rimase vedova e al padre tornossi.

[5] Era costei bellissima del corpo e del viso quanto alcuna altra femina fosse mai, e giovane e gagliarda e savia piú che a donna per avventura non si richiedea. E dimorando col tenero padre, sí come gran donna, in molte dilicatezze, e veggendo che il padre, per l'amor che egli le portava, poca cura si dava di piú maritarla, né a lei onesta cosa pareva il richiederlo, si pensò di volere avere, se esser potesse, occultamente un valoroso amante.

[6] E veggendo molti uomini nella corte del padre usare, gentili e altri, sí come noi veggiamo nelle corti, e considerate le maniere e' costumi di molti, tra gli altri un giovane valletto del padre, il cui nome era Guiscardo, uom di nazione assai umile ma per virtù e per costumi nobile, piú che altro le piacque, e di lui tacitamente, spesso vedendolo, fieramente s'accese, ognora piú lodando i modi suoi. [7] E il giovane, il quale ancora non era poco avveduto, essendosi di lei accorto, l'aveva per sí fatta maniera nel cuor ricevuta, che da ogni altra cosa quasi che da amar lei aveva la mente rimossa.

[8] In cotal guisa adunque amando l'un l'altro segretamente, niuna altra cosa tanto desiderando la giovane quanto di ritrovarsi con lui, né vogliendosi di questo amore in alcuna persona fidare, a dovergli significare il modo seco pensò una nuova malizia.

[9] Essa scrisse una lettera, e in quella ciò che a fare il dí seguente per esser con lei avesse gli mostrò; e poi quella messa in un bucciuolo di canna, sollazzando la diede a Guiscardo e dicendo: «Fara'ne questa sera un soffione alla tua servente, col quale ella raccenda il fuoco». [10] Guiscardo il prese, e avvisando costei non senza cagione dovergliela aver donato e cosí detto, partitosi, con esso se ne tornò alla sua casa: e guardando la canna e quella vedendo fessa, l'aperse, e dentro trovata la lettera di lei e lettala e ben compreso ciò che a fare avea, il piú contento uom fu che fosse già mai e diedesi a dare opera di dovere a lei andare secondo il modo da lei dimostratogli.

[11] Era allato al palagio del prenze una grotta cavata nel monte, di lunghissimi tempi davanti fatta, nella qual grotta dava alquanto lume uno spiraglio fatto per forza nel monte, il quale, per ciò che abbandonata era la grotta, quasi da pruni e da erbe di sopra natevi era riturato; e in questa grotta per una segreta scala, la quale era in una delle camere terrene del palagio la quale la donna teneva, si poteva andare, come che da uno fortissimo uscio serrata fosse. E era sí fuori delle menti di tutti questa scala, per ciò che di grandissimi tempi davanti usata non s'era, che quasi niuno che ella vi fosse si ricordava: ma Amore, agli occhi del quale niuna cosa è sí segreta che non pervenga, l'aveva nella memoria tornata alla innamorata donna. [12] La quale, acciò che niuno di ciò accorger si potesse, molti dí con suoi ingegni penato avea anzi che venir fatto le potesse d'aprir quello uscio. [13] Il quale aperto e sola nella grotta discesa e lo spiraglio veduto, per quello aveva a Guiscardo mandato a dire che di venir s'ingegnasse, avendogli disegnata l'altezza che da quello infino in terra esser poteva. [14] Alla qual cosa fornire Guiscardo prestamente ordinata una fune con certi nodi e cappi da potere scendere e salire per essa e sé vestito d'un cuoio che da' pruni il difendesse, senza farne alcuna cosa sentire a alcuno, la seguente notte allo spiraglio n'andò, e accomandato bene l'uno de' capi della fune a un forte bronco che nella bocca dello spiraglio era nato, per quella si collò nella grotta e attese la donna. [15] La quale il seguente dí, faccendo sembianti di voler dormire, mandate via le sue damigelle e sola serratasi nella camera, aperto l'uscio nella grotta discese, dove, trovato Guiscardo, insieme maravigliosa festa si fecero; e nella sua camera insieme venutine, con grandissimo piacere gran parte di quel giorno si dimorarono; e dato discreto ordine alli loro amori acciò che segreti fossero, tornatosi nella grotta Guiscardo, e ella, serrato l'uscio, alle sue damigelle se ne venne fuori. [16] Guiscardo poi la notte vegnente, su per la fune sagliendo, per lo spiraglio donde era entrato se n'uscí fuori e tornossi a casa. [17] E avendo questo cammino appreso piú volte poi in processo di tempo vi ritornò.

[18] Ma la Fortuna, invidiosa di cosí lungo e di cosí gran diletto, con doloroso avvenimento la letizia de' due amanti rivolse in tristo pianto.

[19] Era usato Tancredi di venirsene alcuna volta tutto solo nella camera della figliuola e quivi con lei dimorarsi e ragionare alquanto e poi partirsi. [20] Il quale un giorno dietro mangiare là giú venutone, essendo la donna, la quale Ghismonda aveva nome, in un suo giardino con tutte le sue damigelle, in quella senza essere stato da alcuno veduto o sentito

entratosenne, non volendo lei torre dal suo diletto, trovando le finestre della camera chiuse e le cortine del letto abbattute, a piè di quello in un canto sopra un carello si pose a sedere; e appoggiato il capo al letto e tirata sopra sé la cortina, quasi come se studiosamente si fosse nascoso, quivi s'adormentò.

[21] E così dormendo egli, Ghismonda, che per isventura quel dí fatto aveva venir Guiscardo, lasciate le sue damigelle nel giardino, pianamente se ne entrò nella camera: e quella serrata, senza accorgersi che alcuna persona vi fosse, aperto l'uscio a Guiscardo che l'attendeva e andatisene in su il letto, sí come usati erano, e insieme scherzando e sollazzandosi, avvenne che Tancredi si svegliò e sentí e vide ciò che Guiscardo e la figliuola facevano. E dolente di ciò oltre modo, prima gli volle sgridare, poi prese partito di tacersi e di starsi nascoso, s'egli potesse, per potere piú cautamente fare e con minor sua vergogna quello che già gli era caduto nell'animo di dover fare.

[22] I due amanti stettero per lungo spazio insieme, sí come usati erano, senza accorgersi di Tancredi; e quando tempo lor parve discesi del letto, Guiscardo se ne tornò nella grotta e ella s'uscí della camera. [23] Della quale Tancredi, ancora che vecchio fosse, da una finestra di quella si calò nel giardino e senza essere da alcun veduto, dolente a morte, alla sua camera si tornò.

[24] E per ordine da lui dato, all'uscir dello spiraglio la seguente notte in sul primo sonno Guiscardo, così come era nel vestimento del cuoio impacciato, fu preso da due e segretamente a Tancredi menato; il quale, come il vide, quasi piagnendo disse:

[25] «Guiscardo, la mia benignità verso te non avea meritato l'oltraggio e la vergogna la quale nelle mie cose fatta m'hai, sí come io oggi vidi con gli occhi miei».

[26] Al quale Guiscardo niuna altra cosa disse se non questo:

[27] «Amor può troppo piú che né voi né io possiamo».

[28] Comandò adunque Tancredi che egli chetamente in alcuna camera di là entro guardato fosse; e così fu fatto.

[29] Venuto il dí seguente, non sappiendo Ghismunda nulla di queste cose, avendo seco Tancredi varie e diverse novità pensate, appresso mangiare secondo la sua usanza nella camera n'andò della figliuola: dove fattalasi chiamare e serratosi dentro con lei, piangendo le cominciò a dire:

[30] «Ghismunda, parendomi conoscere la tua virtù e la tua onestà, mai non mi sarebbe potuto cader nell'animo, quantunque mi fosse stato

detto, se io co' miei occhi non l'avessi veduto, che tu di sottoporti a alcuno uomo, se tuo marito stato non fosse, avessi, non che fatto, ma pur pensato; di che io, in questo poco di rimanente di vita che la mia vecchiezza mi serba, sempre sarò dolente di ciò ricordandomi. E or volesse Idio che, poi che a tanta dionestà conducer ti dovevi, avessi preso uomo che alla tua nobiltà decevole fosse stato; ma tra tanti che nella mia corte n'usano eleggesti Guiscardo, giovane di vilissima condizione, nella nostra corte quasi come per Dio da piccol fanciullo infino a questo dí allevato; di che tu in grandissimo affanno d'animo messo m'hai, non sapendo io che partito di te mi pigliare. Di Guiscardo, il quale io feci stanotte prendere quando dello spiraglio usciva, e hollo in prigione, ho io già meco preso partito che farne; ma di te sallo Idio che io non so che farmi. Dall'una parte mi trae l'amore il quale io t'ho sempre piú portato che alcun padre portasse a figliuola, e d'altra mi trae giustissimo sdegno preso per la tua gran follia: quegli vuole che io ti perdoni e questi vuole che io contro a mia natura in te incrudelisca: ma prima che io partito prenda, disidero d'udire quello che tu a questo dei dire». [31] E questo detto bassò il viso, piagnendo sí forte come farebbe un fanciul ben battuto.

[32] Ghismunda, udendo il padre e conoscendo non solamente il suo segreto amore esser scoperto ma ancora preso Guiscardo, dolore inestimabile sentí e a mostrarlo con romore e con lagrime, come il piú le femine fanno, fu assai volte vicina: ma pur questa viltà vincendo il suo animo altiero, il viso suo con maravigliosa forza fermò, e seco, avanti che a dovere alcun priego per sé porgere, di piú non stare in vita dispose, avvisando già esser morto il suo Guiscardo. Per che, non come dolente femina o ripresa del suo fallo, ma come non curante e valorosa, con asciutto viso e aperto e da niuna parte turbato cosí al padre disse:

[33] «Tancredi, né a negare né a pregare son disposta, per ciò che né l'un mi varrebbe né l'altro voglio che mi vaglia; e oltre a ciò in niuno atto intendo di rendermi benivola la tua mansuetudine e 'l tuo amore: ma, il vero confessando, prima con vere ragioni difender la fama mia e poi con fatti fortissimamente seguire la grandezza dell'animo mio.

[34] Egli è il vero che io ho amato e amo Guiscardo, e quanto io viverò, che sarà poco, l'amerò, e se appresso la morte s'ama, non mi rimarrò d'amarlo: ma a questo non m'indusse tanto la mia femminile fragilità, quanto la tua poca sollecitudine del maritarmi e la virtù di lui.



[35] Esser ti dovè, Tancredi, manifesto, essendo tu di carne, aver generata figliuola di carne e non di pietra o di ferro; e ricordar ti dovevi e dei, quantunque tu ora sie vecchio, chenti e quali e con che forza vengano le leggi della giovinezza: e come che tu, uomo, in parte ne' tuoi migliori anni nell'armi essercitato ti sii, non dovevi di meno conoscere quello che gli ozii e le delicatezze possano ne' vecchi non che ne' giovani. Sono adunque, sí come da te generata, di carne, e sí poco vivuta, che ancor son giovane, e per l'una cosa e per l'altra piena di concupiscibile disidero, al quale maravigliosissime forze hanno date l'aver già, per essere stata maritata, conosciuto qual piacer sia a cosí fatto disidero dar compimento. Alle quali forze non potendo io resistere, a seguir quello a che elle mi tiravano, sí come giovane e femina, mi disposi e innamorai mi. E certo in questo opposi ogni mia virtù di non volere a te né a me di quello a che natural peccato mi tirava, in quanto per me si potesse operare, vergogna fare. Alla qual cosa e pietoso Amore e benigna fortuna assai occulta via m'avean trovata e mostrata, per la quale, senza sentirlo alcuno, io a' miei disideri perveniva.

[36] E questo, chi che ti se l'abbia mostrato o come che tu il sappi, io nol nego. Guiscardo non per accidente tolsi, come molte fanno, ma con diliberato consiglio elessi innanzi a ogni altro e con avveduto pensiero a me lo 'ntrodussi e con savia perseveranza di me e di lui lungamente goduta sono del mio disio. Di che egli pare, oltre all'amorosamente aver peccato, che tu, piú la volgare opinione che la verità seguitando, con piú amaritudine mi riprenda, dicendo, quasi turbato esser non ti dovessi se io nobile uomo avessi a questo eletto, che io con uomo di bassa condizion mi son posta: in che non t'accorgi che non il mio peccato ma quello della fortuna riprendi, la quale assai sovente li non degni a alto leva, abbasso lasciando i degnissimi. Ma lasciamo or questo, e riguarda alquanto a' principii delle cose: tu vedrai noi d'una massa di carne tutti la carne avere e da uno medesimo Creatore tutte l'anime con iguali forze, con iguali potenze, con iguali virtù create. La virtù primieramente noi, che tutti nascemmo e nasciamo iguali, ne distinse; e quegli che di lei maggior parte avevano e adoperavano nobili furon detti, e il rimanente rimase non nobile. E benché contraria usanza poi abbia questa legge nascosa, ella non è ancor tolta via né guasta dalla natura né da' buon costumi; e per ciò colui che virtuosamente adopera, apertamente sé mostra gentile, e chi altramenti il chiama, non colui che è chiamato ma colui che chiama commette difetto. Raguarda tra tutti i tuoi

nobili uomini e essamina la lor vita, i lor costumi e le loro maniere, e d'altra parte quelle di Guiscardo riguarda: se tu vorrai senza animosità giudicare, tu dirai lui nobilissimo e questi tuoi nobili tutti esser villani. Delle virtù e del valor di Guiscardo io non credetti al giudizio d'alcuna altra persona che a quello delle tue parole e de' miei occhi. Chi il commendò mai tanto quanto tu commendavi in tutte quelle cose laudevole che valoroso uomo dee essere commendato? E certo non a torto: ché, se miei occhi non m'ingannarono, niuna laude da te data gli fu che io lui operarla, e piú mirabilmente che le tue parole non poteano esprimere, non vedessi: e se pure in ciò alcuno inganno ricevuto avessi, da te sarei stata ingannata.

[37] Dirai dunque che io con uomo di bassa condizion mi sia posta? Tu non dirai il vero: ma per avventura se tu dicessi con povero, con tua vergogna si potrebbe concedere, ché così hai saputo un valente uomo tuo servidore mettere in buono stato; ma la povertà non toglie gentilezza a alcuno ma sí avere. Molti re, molti gran prencipi furon già poveri, e molti di quegli che la terra zappano e guardan le pecore già ricchissimi furono e sonne.

[38] L'ultimo dubbio che tu movevi, cioè che di me far ti dovessi, caccial del tutto via: se tu nella tua estrema vecchiezza a far quello che giovane non usasti, cioè a incrudelir, se' disposto, usa in me la tua crudeltà, la quale a alcun priego porgeri disposta non sono, sí come in prima cagion di questo peccato, se peccato è; per ciò che io t'acerto che quello che di Guiscardo fatto avrai o farai, se di me non fai il simigliante, le mie mani medesime il faranno.

[39] Or via, va' con le femine a spander le lagrime, e incrudelendo, con un medesimo colpo altrui e me, se così ti par che meritato abbiamo, uccidi».

[40] Conobbe il prenze la grandezza dell'animo della sua figliuola ma non credette per ciò in tutto lei sí fortemente disposta a quello che le parole sue sonavano, come diceva; per che, da lei partitosi e da sé rimosso di volere in alcuna cosa nella persona di lei incrudelire, pensò con gli altrui danni raffreddare il suo fervente amore, e comandò a' due che Guiscardo guardavano che senza alcun romore lui la seguente notte strangolassero; e trattogli il cuore a lui il recassero.

[41] Li quali, così come loro era stato comandato, così operarono.

[42] Laonde, venuto il dí seguente, fattasi il prenze venire una grande e bella coppa d'oro e messo in quella il cuor di Guiscardo, per un suo

segretissimo famigliare il mandò alla figliuola e imposegli che quando gliele desse dicesse:

[43] «Il tuo padre ti manda questo per consolarti di quella cosa che tu piú ami, come tu hai lui consolato di ciò che egli piú amava».

[44] Ghismunda, non smossa dal suo fiero proponimento, fattesi venire erbe e radici velenose, poi che partito fu il padre, quelle stillò e in acqua redusse, per presta averla se quello di che ella temeva avvenisse.

[45] Alla quale venuto il famigliare e col presento e con le parole del prenze, con forte viso la coppa prese; e quella scoperchiata, come il cuor vide e le parole intese, cosí ebbe per certissimo quello essere il cuor di Guiscardo; per che, levato il viso verso il famigliar, disse:

[46] «Non si convenia sepoltura men degna che d'oro a cosí fatto cuore chente questo è: discretamente in ciò ha il mio padre adoperato» e cosí detto, appressatoselo alla bocca, il basciò, e poi disse:

[47] «In ogni cosa sempre e infino a questo stremo della vita mia ho verso me trovato tenerissimo del mio padre l'amore, ma ora piú che già mai; e per ciò l'ultime grazie, le quali render gli debbo già mai, di cosí gran presento, da mia parte gli renderai».

[48] Questo detto, rivolta sopra la coppa la quale stretta teneva, il cuor riguardando disse:

[49] «Ahi! dolcissimo albergo di tutti i miei piaceri, maladetta sia la crudeltà di colui che con gli occhi della fronte or mi ti fa vedere! Assai m'era con quegli della mente riguardati a ciascuna ora. Tu hai il tuo corso fornito, e di tale chente la fortuna tel concedette ti se' spacciato: venuto se' alla fine alla qual ciascun corre: lasciate hai le miserie del mondo e le fatiche e dal tuo nemico medesimo quella sepoltura hai che il tuo valore ha meritata. Niuna cosa ti mancava a aver compiute essequie, se non le lagrime di colei la qual tu vivendo cotanto amasti; le quali acciò che tu l'avessi, pose Idio nell'animo al mio dispietato padre che a me ti mandasse, e io le ti darò, come che di morire con gli occhi asciutti e con viso da niuna cosa spaventato proposto avessi; e dateleti, senza alcuno indugio farò che la mia anima si congiugnerà con quella, adoperandol tu, che tu già tanto cara guardasti. E con qual compagnia ne potre' io andar piú contenta o meglio sicura a' luoghi non conosciuti che con lei? Io son certa che ella è ancora quincentro e riguarda i luoghi de' suoi dilette e de' miei e, come colei che ancora son certa che m'ama, aspetta la mia dalla quale sommamente è amata».

[50] E cosí detto, non altramenti che se una fonte d'acqua nella testa avuta avesse, senza fare alcun feminil romore, sopra la coppa chinatasi piagnendo cominciò a versar tante lagrime, che mirabile cosa furono a riguardare, baciando infinite volte il morto cuore.

[51] Le sue damigelle, che da torno le stavano, che cuore questo si fosse o che volesson dir le parole di lei non intendevano, ma da compassion vinte tutte piagnevano e lei pietosamente della cagion del suo pianto domandavano invano e molto piú, come meglio sapevano e potevano, s'ingegnavano di confortarla.

[52] La qual poi che quanto le parve ebbe pianto, alzato il capo e rasciuttisi gli occhi, disse:

[53] «O molto amato cuore, ogni mio ufficio verso te è fornito, né piú altro mi resta a fare se non di venire con la mia anima a fare alla tua compagnia». E questo detto, si fé dare l'orcioletto nel quale era l'acqua che il dí davanti aveva fatta, la quale mise nella coppa ove il cuore era da molte delle sue lagrime lavato; e senza alcuna paura postavi la bocca, tutta la bevve e bevutala con la coppa in mano se ne salí sopra il suo letto, e quanto piú onestamente seppe compose il corpo suo sopra quello e al suo cuore accostò quello del morto amante: e senza dire alcuna cosa aspettava la morte.

[54] Le damigelle sue, avendo queste cose e vedute e udite, come che esse non sapessero che acqua quella fosse la quale ella bevuta aveva, a Tancredi ogni cosa avean mandato a dire. [55] Il qual, temendo di quello che sopravvenne, presto nella camera scese della figliuola, nella qual giunse in quella ora che essa sopra il suo letto si pose; e tardi con dolci parole levatosi a suo conforto, veggendo ne' termini ne' quali era, cominciò dolorosamente a piagnere.

[56] Al quale la donna disse:

[57] «Tancredi, serbati coteste lagrime a meno disiderata fortuna che questa, né a me le dare, che non le disidero. Chi vide mai alcuno altro che te piagnere di quello che egli ha voluto? Ma pure, se niente di quello amore che già mi portasti ancora in te vive, per ultimo don mi concedi che, poi a grado non ti fu che io tacitamente e di nascoso con Guiscardo vivessi, che 'l mio corpo col suo, dove che tu te l'abbi fatto gittare, morto palese stea».

[58] L'angoscia del pianto non lasciò rispondere al prenze.

[59] Laonde la giovane, al suo fine esser venuta sentendosi, strignendosi al petto il morto cuore, disse: «Rimanete con Dio, ché io mi

parto» e velati gli occhi e ogni senso perduto, di questa dolente vita si dipartí.

[60] Cosí doloroso fine ebbe l'amor di Guiscardo e di Ghismunda, come udito avete: li quali Tancredi dopo molto pianto e tardi pentuto della sua crudeltà, con general dolore di tutti i salernetani, onorevolmente ammenduni in un medesimo sepolcro gli fé seppellire.

Teresa Nocita  
(Università degli Studi dell'Aquila)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### LETTERATURA PRIMARIA

- D'Agostino 2013 = Giovanni Boccaccio, *La novella di Ser Cepparello. «Decameron» I 1*, revisione filologica, introduzione e note di Alfonso D'Agostino, Milano, Led, 2013.
- Decameron* (Branca 1976) = Giovanni Boccaccio, «*Decameron*». *Edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano*, a c. di Vittore Branca, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1976.
- Decameron* (Branca 1999) = Giovanni Boccaccio, «*Decameron*». *Nuova edizione riveduta e aggiornata*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1999.
- Decamerón* (Esteban 1994) = Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, ed. por Maria Hernández Esteban, Madrid, Cátedra, 1994.
- Decameron* (Fiorilla 2001) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, edizione critica a c. di Maurizio Fiorilla, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2001.
- Decameron* (Fiorilla 2013) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla, Gianfranco Alfano, Milano, Rizzoli, 2013.
- Decameron* (Singleton 1974) = Giovanni Boccaccio, *Decameron. Edizione diplomatico-interpretativa dell'autografo Hamilton 90*, a c. di Charles S. Singleton, Baltimore · London, The Johns Hopkins University Press, 1974.
- Lais* (Rychner 1983) = *Les Lais de Marie de France*, éd. par Jean Rychner, Paris, Champion, 1983.
- Nocita 2013 = Teresa Nocita, *Dieci Novelle*, Roma, Spolia, 2013.
- Vita Nuova* (Pirovano 2015) = *Vita Nuova*, a c. di Donato Pirovano, in Dante Alighieri, *Le Opere*, I. *Vita Nuova. Rime*, a c. di Donato Pirovano, Marco Grimaldi, Roma, Salerno, 2015: 3-289.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Antonelli 2005 = Roberto Antonelli, *Le "je" lyrique dans la poésie méditerranéenne au Moyen Âge*, in Dominique Billy, François Clément, Annie Combes (éd. par), *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge*, Toulouse, P.U.M., 2005: 187-99.
- Antonelli 2012 = Roberto Antonelli, *L'immagine femminile come funzione dell'Io maschile: «Chiare, fresche e dolci acque»*, in Angela Fabris, Will Jung (hrsg. von), *Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts*, Festschrift für Helmut Meier, Bonn, Bonn University Press, 2012: 137-45.
- Baldissone 1992 = Giusi Baldissone, *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Firenze, Olschki, 1992.
- Battaglia Ricci 2013 = Lucia Battaglia Ricci, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013.
- Beer 1996 = Marina Beer, *Alcune osservazioni su oralità e novella italiana in versi (XIV-XV secolo)*, in Marina Beer et alii (a c. di), *La novella, la voce, il libro. Dal "cantare" trecentesco alla penna narratrice barocca*, Napoli, Liguori, 1996: 5-35.
- Bevilacqua 1978 = Mirko Bevilacqua, *La brigata: ovvero il soggetto fruitore e produttore delle novelle*, in Id., *L'ideologia letteraria del «Decameron»*, Roma, Bulzoni, 1978: 23-34.
- Bevilacqua 2008 = Mirko Bevilacqua, *L'amore come "sublimazione" e "degradazione": il denudamento della donna angelicata nel «Decameron»*, in Id., *Leggere per diletto. Saggi sul «Decameron»*, Roma, Salerno, 2008: 59-86.
- Crivelli–Nocita 2002 = Tatiana Crivelli, Teresa Nocita, *Teatralità del dettato, stratificazioni strutturali, plurivocità degli esiti: il «Decameron» fra testo, ipertesto e generi letterari*, in Michelangelo Picone (a c. di), *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno internazionale di Certaldo, Certaldo, 20-22 settembre 2001*, Firenze, Cesati, 2002: 209-33.
- Cursi 2013 = Marco Cursi, *L'autografo berlinese del «Decameron»*, in Teresa De Robertis, Carla Maria Monti, Marco Petoletti, Giuliano Taturli, Stefano Zamponi (a c. di), *Boccaccio autore e copista*, Firenze, Mandragora, 2013: 137-8.
- Emmelius 2010 = Caroline Emmelius, *Gesellige Ordnung*, Berlin, De Gruyter, 2010.
- Fiorilla–Cursi 2013 = Maurizio Fiorilla, Marco Cursi, *Boccaccio*, in Giuseppina Brunetti, Maurizio Fiorilla, Marco Petoletti (a c. di), *Autografi dei letterati italiani. Le Origini e il Trecento*, I, Roma, Salerno, 2013: 43-103.
- Forni 1992 = Pier Massimo Forni, *Forme complesse nel «Decameron»*, Firenze, Olschki, 1992.
- Fuksas 2005 = Anatole Pierre Fuksas, *Ordine del testo e ordine del racconto nella tradizione manoscritta del «Chevalier de la Charrette» (vv.1-398)*, «Segno e testo» 3 (2005): 343-89.

- Fuksas 2012a = Anatole Pierre Fuksas, *Hierarchical Segmentation of Chrétien's «Chevalier au Lion» in ms. Princeton, University Library, Garrett 125*, «Segno e Testo» 10 (2012): 389-409.
- Fuksas 2012b = Anatole Pierre Fuksas, *Ordine del testo e ordine del racconto nella tradizione manoscritta del «Chevalier de la Charrette» (vv. 400-2023)*, «Critica del Testo» 15/2 (2012): 185-213.
- Fuksas 2014 = Anatole Pierre Fuksas, *The Divisio operis of Chrétien's Romances and the Paratextual System of the Guiot Manuscript (Paris, BnF, fr. 794)*, «Segno e Testo» 12 (2014): 309-22.
- Fuksas 2015 = Anatole Pierre Fuksas, *Hierarchical segmentation of Chrétien's «Chevalier au Lion» in ms. Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, Section Médecine, H 252 (ff. 1r-12v)*, in Lucio Corso, Franco De Vivo, Antonio Stramaglia (a c. di), *Nel segno del testo. Edizioni, materiali e studi per Oronzo Pecere*, Firenze, Gonnelli, 2015: 307-16.
- Getto 1972 = Giovanni Getto, *Vita di forme e forme di vita nel «Decameron»*, Torino, Petrini, 1972.
- GI = *La Grammatica italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2012 (versione Ebook).
- Guarna 2013 = Valeria Guarna, *Per una nuova parafrasi del «Libro del Cortegiano»*, «Filologia e critica» 10 (2013): 107-47.
- Innocenti 1998 = Manuela Innocenti, *Due rifacimenti in ottava rima della novella boccaccesca di Tancredi e Ghismonda (Dec. IV 1)*, in Gaetano Chiappini (a c. di), *Echi di memoria. Scritti di varia filologia, critica e linguistica in ricordo di Giorgio Chiarini*, Firenze, Alinea, 1998: 51-9.
- Manni 2016 = Paola Manni, *La lingua di Boccaccio*, Bologna, Il Mulino, 2016.
- Moravia 1964 = Alberto Moravia, *Boccaccio*, in Id., *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani 1964: 135-58.
- Neuschäfer 1969 = Hans-Jörg Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München, Fink, 1969.
- Nocita 1999 = Teresa Nocita, *Per una nuova parafrasi del testo del «Decameron». Appunti sulle maiuscole del cod. Hamilton 90 (Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz)*, «Critica del Testo» 2/3 (1999): 925-34.
- Nocita 2002 = Teresa Nocita, *La redazione hamiltoniana di «Decameron» I 5. Sceneggiatura di una novella*, in Aa. Vv., *Il racconto nel Medioevo romanzo. Atti del Congresso*, Bologna, 23-24 ottobre 2000. Con altri contributi di Filologia romanza, Bologna, Pàtron, 2002: 351-66 [«Quaderni di Filologia Romanza» 15 (2001)].
- Nocita 2009 = Teresa Nocita, *Le ballate del codice Hamilton 90*, in Furio Brugnolo, Francesca Gambino (a c. di), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni,*

- interpretazioni*. VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006, Padova, Unipress, 2009, II: 877-91.
- Nocita 2018 = Teresa Nocita, *Spigolature. Studi sulla letteratura volgare del Trecento*, Roma, L'Erma di Breitschneider, 2018.
- Perrus 1992 = Claude Perrus, *Remarques sur les rapports entre écrivain et public dans le «Décaméron» de Boccace*, «Croniques Italiennes» 31/32 (1992): 135-50.
- Petricca 2013 = Filippo Petricca, *Ghismonda e Beatrice. Il cuore mangiato e l'idea dell'amore tra Boccaccio e la «Vita Nuova»*, «Critica del testo» 16/3 (2013): 131-61.
- Petrucchi 1974 = Armando Petrucci, *Il ms. Berlinese Hamiltoniano 90. Note codicologiche e paleografiche*, in *Decameron* (Singleton 1974): 647-61.
- Picone 2004 = Michelangelo Picone, *La quarta giornata*, in Michelangelo Picone, Margherita Mesirca (a c. di), *Lectura Boccacci Turicensis. Introduzione al «Decameron»*, Firenze, Cesati, 2004: 115-39.
- Picone 2008 = Michelangelo Picone, *Dall'ai alla novella tragica: Ghismonda (IV 1)*, in Id., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, Ravenna, Longo, 2008: 185-98.
- Picone 2017 = Michelangelo Picone, *Petrarca e Boccaccio lettori del canto V dell'«Inferno»*, in Id., *Scritti danteschi*, a c. di Antonio Lanza, Ravenna, Longo, 2017: 679-92.
- Poletti 2003 = Federico Poletti, *Tra Griselda e Lucrezia: l'eroina d'amore nell'immaginario medievale e umanistico. Percorsi letterari e figurativi tra Boccaccio, Petrarca e Piccolomini*, «Rara volumina» 1 (2003): 4-24.
- Rafti 1996 = Patrizia Rafti, «*Lumina dictionum*». *Interpunzione e prosa in Giovanni Boccaccio. I*, «Studi sul Boccaccio» 24 (1996): 59-121.
- Rossi 1983 = Luciano Rossi, *Il cuore mistico pasto d'amore: dal «Lai Guirun» al «Decameron»*, «Romanica Vulgaria. Studi provenzali e francesi» 6 (1983): 28-128.
- Rossi 2002 = Luciano Rossi, *Il «Decameron» e la tradizione narrativa gallo-romanza*, in Michelangelo Picone (a c. di), *Autori e lettori di Boccaccio*. Atti del Convegno internazionale di Certaldo, Certaldo, 20-22 settembre 2001, Firenze, Cesati, 2002: 27-50.
- Sbardella 2012 = Livio Sbardella, *Cucitori di Canti*, Roma, Quasar, 2012.
- Stäuble 1975-1976 = Antonio Stäuble, *La brigata del «Decameron» come pubblico teatrale*, «Studi sul Boccaccio» 9 (1975-1976): 105-17.
- Strappini 2009 = Lucia Strappini, *Tragico e comico in due novelle del «Decameron»*, «Esperienze letterarie» 4 (2009): 3-12.
- Stussi 1995 = Alfredo Stussi, *Lingua*, in Renzo Bragantini, Pier Massimo Forni (a c. di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1995: 192-221 (poi in Id., *Storia linguistica e storia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2005: 81-119).



- Terrusi 1998 = Leonardo Terrusi, *Ancora sul "cuore mangiato". Riflessioni su Decameron IV 9, con una postilla doniana*, «La parola del testo» 2/1 (1998): 49-62.
- Tordi 2013 = Anne Tordi, *The Novella of Ghismonda and Guiscardo in verse: A Fifteenth-Century Inconabulum of Decameron IV 1*, «Annali d'Italianistica» 31 (2013): 536-60.
- Vàrvaro 2001 = Alberto V̀arvaro, *Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale*, «Romania» 119 (2001): 1-75.

RIASSUNTO: Rileggendo la novella IV 1 secondo la paragrafatura originaria, trasmessa dal codice autografo del *Decameron*, ms. Hamilton 90, è possibile approfondire l'analisi critica della triste storia di Tancredi e Ghismonda, arrivando ad un'interpretazione che rispecchia l'ultima volontà d'autore.

PAROLE CHIAVE: *Decameron*; Giovanni Boccaccio; Tancredi; Ghismonda; IV giornata; Hamilton 90; autografo hamiltoniano; paragrafatura; ultima volontà.

ABSTRACT: Thanks to a new reading of *Decameron's* novel IV 1 based on the original paragraphs transmitted by the autograph manuscript, ms. Hamilton 90, it is possible to deepen the critical analysis of Tancredi and Ghismonda's sad story, providing an interpretation that reflects Boccaccio's ultimate will.

KEYWORDS: *Decameron*; Giovanni Boccaccio; Tancredi; Ghismonda; IV day; Hamilton 90; autograph of *Decameron*.



## LA VITTORIA DEL *NOVELLINO* NELLA TRADIZIONE DELLE FORME NARRATIVE BREVI

**T**ra i luoghi comuni che più resistono a ogni revisione storiografica e critica è certamente quello che predica da tempo, troppo tempo, la presenza di una tradizione “boccacciana” nella prosa narrativa classicistica, quasi per immediata ragione di simmetria con quella “petrarchesca” nella poesia lirica (tanto più vistosa e incontrovertibile, questa), solo per restare ai due campi in cui si dispiega l’istanza modellizzante dei fondatori della moderna letteratura volgare, e in particolare di Pietro Bembo, che (tutti lo sanno) indica risolutamente Petrarca come modello per la poesia e Boccaccio per la prosa (senza peraltro trascurare il *Novellino*, tramite il fido Carlo Gualteruzzi: nell’edizione del 1525). O meglio, questo luogo comune funziona da tempo, troppo tempo, assumendo il *Decamerone* come obbligato metro di paragone di quanto è prima e di quanto è dopo negli altrimenti rigogliosi campi della *narratio brevis*. Con una caratteristica in più: se la descrizione analitica di quanto è prima del *Decamerone* ha imposto una prospettiva lunga e larga, in grado di mettere in gioco tutte le tradizioni medievali latine e romanze del racconto (breve e lungo, e anche in versi), con le dovute proiezioni verso Oriente, per quanto viene dopo, invece, la prospettiva cambia radicalmente: non solo si focalizza quasi esclusivamente sulla «novella classica “boccacciana”» (o presunta tale, allora e ora: nella sua estensione plurisecolare), ma soprattutto non riesce, se non raramente, ad andare oltre la barriera del Cinquecento, come se qui si esaurisse la storia non soltanto della “novella” (in senso proprio, sempre che ci sia), ma anche e soprattutto delle altre forme narrative brevi, che pure fanno parte di una comune, per forme e funzioni, e tanto più larga e diffusa, tipologia narrativa. Come se poi, oltre il Cinquecento, ci fosse solo il «declino seicentesco e settecentesco» (e non solo del genere della novella).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> In questo saggio riprendo, ampliandolo e rielaborandolo del tutto, l’intervento alla tavola rotonda conclusiva del convegno di Pisa del 26-28 ottobre 1998, sulle forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento: Quondam 2000. Sulla novella nei secoli mi limiterò a dare ragguagli bibliografici non solo essenziali ma anche molto recenti.

Questo rilievo proemiale avrebbe subito bisogno di ampie argomentazioni, necessariamente suffragate da inequivocabili dati documentari, dedicate all'analisi della pigra resistenza di questo luogo comune, ed è quanto le pagine che seguono proveranno a fare. A mo' di caparra propongo una sola battuta, intenzionalmente piacevole (novella *oblige*): «sommessi a lui [Boccaccio] si volsero» (o meglio: furono fatti volgere) i tanti secoli di multiformi pratiche narrative brevi, «come aspettando il fato; | ei fe' silenzio, ed arbitro | s'assise in mezzo a lor» (o meglio: fu fatto assidere). Fuori di battuta, nelle pagine che seguono cercherò in primo luogo di documentare quanto straordinariamente ricca e articolata sia stata nei secoli la fenomenologia della *narratio brevis*, in tutte le sue forme e funzioni, e soprattutto nelle sue forme più scorciate (quelle del *Novellino*, appunto), anche se, nel suo complesso, non ha mai conquistato lo statuto di genere forte e nitidamente distinto dagli altri, almeno fin tanto che è durato il sistema classicistico dei generi: solo nell'Ottocento, nella nuova letteratura e nel suo nuovo sistema dei generi, la novella esplose come genere primario, trovando nuove forme e anche nuovi nomi per autodefinirsi. Di queste dinamiche della novella nella lunga durata della sua metamorfica tradizione forniscono più o meno accurate mappe alcuni ben noti repertori eruditi e bibliografici che sono pubblicati proprio in questa congiuntura innovativa tra Settecento e Ottocento: e sono sia settoriali (cioè, dedicati ai soli “novellieri”) sia universali, impegnati, cioè, a descrivere in modo sistematico (con i criteri di allora, ovviamente) la mappa della *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, distinguendone generi, forme, tradizioni.

Per mettere in questione il luogo comune da cui sono partito, mi sembra opportuno ripartire da qui, intanto per doveroso senso pratico: queste mappe sono ancora proficuamente utilizzabili, almeno per quanto riguarda il catalogo complessivo degli autori e delle opere, tanto che le pur cospicue integrazioni fornite oggi dagli OPAC (il nostro SBN soprattutto) poco aggiungono in sostanza, se non le indispensabili verifiche dei dati bibliografici ottocenteschi, con molte correzioni e integrazioni, e persino omissioni, per l'estrema rarità di alcuni dati che si sono nel frattempo dispersi.<sup>2</sup> Vorrei però essere chiaro: l'accorto riuso di questi repertori che

<sup>2</sup> Ci tengo a dire subito che, tenendo conto di come si potesse allora lavorare nei campi del libro antico, questi repertori suscitano persino ammirazione, soprattutto quando prendiamo atto della precisione dei loro dati riscontrandoli con le cornucopie bibliografiche e le biblioteche digitali oggi disponibili in rete.

cercherò di fare non intenderà inseguire la selva dei loro dati solo per prendere atto della loro generosa numerosità, che però è di per sé un valore, se riferita all'avarò e ripetitivo canone predicato dai nostri luoghi comuni; avrà bensì l'ambizione di interrogarne il senso storico complessivo, per approssimare l'analisi delle dinamiche generali della "novella" nella lunga durata delle sue metamorfiche pratiche di scrittura e di lettura.

Come sempre, insomma, contare non basta, perché anche in questo caso occorre saper pesare i dati quantitativi: e per farlo ci vuole del metodo. E questi repertori, ancorché consapevoli che «niuno forse vorrà mai leggerli da capo a fondo», come scrive Giambattista Passano citando Bartolomeo Gamba (sono loro i due più autorevoli bibliografi ottocenteschi della novella), non disvelano preliminarmente il proprio metodo, e neppure quando (talvolta) annotano nelle loro schede propriamente descrittive (come è proprio di ogni bibliografia) la diversità dei valori letterari e delle diverse funzioni comunicative di ciascun titolo, anche se spesso con discriminanti moralistiche (a esempio, Borromeo, il primo in ordine cronologico, e Gamba escludono Aretino, che solo Passano recupera). Il loro metodo, evidente nell'insieme dei dati bibliografici che raccolgono e non nella loro singola consultazione *ad indicem*, è molto semplice: includere generosamente tutte unità bibliografiche note al bibliografo (e bibliofilo) pertinenti a una tradizione plurisecolare che siano approdate alla stampa, senza alcuna pregiudiziale *ad excludendum* né di tipologie narrative né di tipologie tipografiche, se non per le traduzioni di novelle in/da altre lingue e per la distinzione tra prosa e versi.

Il dato che mi sembra di assoluto rilievo è però questo: così operando, questi repertori bibliografici concorrono a inventare la multiforme tradizione della "novella" antica e lo fanno nel momento stesso in cui iniziano a dare conto del dilagante trionfo della nuova "novella" ottocentesca, che, pur nella sua straordinaria varietà di esperienze autoriali, vorrà, e saprà, ben presto costituirsi come genere letterario autonomo, consapevolmente distinto dal romanzo e soprattutto da quelle altre forme brevi della *narratio* con le quali per secoli si era intrecciata e da cui, quasi con ripulsa, prende ora le distanze, mentre intanto quelle forme decadono e scompaiono dal territorio della moderna letteratura. Nell'appassionato sguardo retrospettivo del bibliofilo | bibliografo ottocentesco affiora la consapevolezza di questa discontinuità profonda nella storia della novella e dei novellieri che pure vorrebbero rappresentare come unitaria. A esempio, risulta evidente in un dettaglio che Gamba nasconde in una

scheda che neppure avrebbe dovuto esserci, e proprio quando, dopo avere detto perché le due novelle di Giuseppe Orologi debbano essere escluse dal repertorio, scrive: «chi volesse esaminare una gran parte delle novelle scritte in Italia, e fuori, cominciando dal Boccaccio e seguendo sin al La Fontaine (per dire di due soli grandi novellatori) vedrebbe che più nel rabbellire che nell'inventare questo genere di componimenti sta il principale loro pregio». In estrema sintesi, Gamba si riferisce a due fattori che sono stati costitutivi e propri della lunga durata della tradizione novellistica, e ne hanno riguardato e connotato il glorioso passato: la grande varietà delle sue forme, a partire da quella primarie (prosa e novella: Boccaccio, La Fontaine: poesia e favola), ha per secoli implicato anche una varietà di funzioni nel buon governo dell'*utile* | *dulce*; vista retrospettivamente, dalle dinamiche in corso nella nuova novella e nella nuova letteratura del secolo XIX, questa tradizione può essere riconosciuta e riassunta nella sua economia propriamente retorica, nel primato dell'*elocutio* e della *dispositio* rispetto all'*inventio*.

Da quanto ho appena osservato, mi sembrano non trascurabili le ragioni che consiglierebbero di ripartire da questi repertori, sempre che si voglia davvero fare storia della “novella” per quello che nei secoli è stata. Perché documentano in termini sin troppo minuziosi (anche per la bulimia accumulatrice del bibliografo | bibliofilo) la lunga durata della tradizione narrativa “breve” nelle sue diversissime forme e funzioni e nelle sue continue metamorfosi dal Duecento all'Ottocento, con Boccaccio e oltre Boccaccio, e soprattutto oltre la barriera del Cinquecento. Perché neppure ci pensano a inseguire la presenza di una novella classica “boccacciana” (anzi, dati alla mano, dimostrano quanto marginale e fragile sia stata), o a ridurre il piacevole della *narratio brevis* a una troppo unilaterale e scontata pratica *de ridiculis* in senso tutto comico, peraltro riduttiva rispetto alla stessa varietà e flessibilità della piacevolezza decameroniana, non fosse altro perché i dati di questi repertori documentano quanto l'economia del piacevole sia tanto più ampia di quella del ridicolo, in particolare nella tipologia culturale del Classicismo di Antico regime. E non dimenticano mai che le forme brevi della narrazione sono sempre di per sé correlate, geneticamente intrecciate, alle altre forme narrative, a partire da quelle del romanzo, con la sua imponente presenza attraverso i secoli, nella doppia sua economia comunicativa (in prosa e in versi). Correlate e intrecciate anche, e soprattutto, dal punto di vista del lettore, che certo, onnivoro divoratore di storie (e altrettanto onnivoro suo narratore), non

ha mai saputo né voluto, nel corso dei secoli, indugiare in troppo sottili distinzioni di forme letterarie, che sono solo nostre, e talvolta inutilmente nostre.

Per rendersi conto degli intrecci genetici nel campo delle narrazioni brevi non c'è bisogno di andare tanto oltre nei secoli: basta restare a Boccaccio. Basta, cioè, scorrere i dati di SBN relativi alle edizioni delle sue opere narrative (tra 1470 e 1600, nel momento di maggiore presenza del suo modello: sono complessivamente 289) per prendere atto che il son tuoso primato del *Decamerone*, prima e dopo la sua condanna all'Indice nel 1559 e 1564 (con 136 edizioni), non è certo solitario, ma fa sistema (nell'autore come nel lettore) con le tante altre e tanto diverse forme del racconto, lungo e breve, in versi e in prosa, che Boccaccio pratica: l'*Ameto* (16 edizioni), l'*Amorosa visione* (5), il *Corbaccio* (28), la *Fiammetta* (25), il *Filocolo* (18), il *Filostrato* (4), il *Ninfale fiesolano* (11), il *Teseida* (3); senza trascurare i volgarizzamenti di alcune opere latine, folte di forme narrative brevi e brevissime, quelle che rinviano ad altre tipologie di remota fondazione e destinate a lunga durata: del *De casibus virorum illustrium* (5), della *Genealogia degli dèi* (19), del *Libro delle donne illustri* (5).<sup>3</sup> Questo riferimento all'insieme delle prove di Boccaccio narratore mi sembra particolarmente utile, sempre che si voglia sottoporre a revisione i luoghi comuni che persistono intorno alla “novella”, perché sollecita quella riflessione a tutto campo sull'intreccio genetico tra le forme narrative in versi e in prosa (dal punto di vista sia dell'autore sia del lettore) che solo una cultura come quella ottocentesca poteva considerare pressoché naturale, così pervasa, com'era, dalla pratica di forme profondamente innovative del racconto in versi, come, a esempio, quelle della ballata romantica.

Tale osservazione vuole essere in primo luogo autocritica, perché nelle pagine che seguiranno finirò per trattare quasi esclusivamente delle forme (e funzioni) della novella in prosa: sceglierò, insomma, i *Novellieri italiani in prosa* (editi nel 1864) di Giambattista Passano e non i *Novellieri italiani in verso* (1868), e ne faccio ammenda, ma «non omnia possumus omnes». Purtuttavia credo di poter dire che la seconda bibliografia sarà sempre presente nelle mie argomentazioni, e proprio perché la sua impostazione è significativamente diversa da quella dei novellieri in prosa: se questa dispone per oltre 400 pagine le sue schede in ordine alfabetico per autore o per titolo (nei casi di opere adespote), l'altra scandisce invece le

<sup>3</sup> Avverto subito che questi, come tutti gli altri dati quantitativi che proporrò, intendono avere soltanto un valore indicativo.

sue 300 pagine in due parti cronologicamente distinte. La prima «comprende le edizioni dei secoli XV, XVI, XVII e le loro ristampe», la seconda quella dei secoli XVIII-XIX (all'interno delle due parti è seguito l'ordinamento alfabetico). La divisione non è motivata da Passano nella *Prefazione*, ma credo che consegua dal fatto che – come ho già osservato – lo sguardo retrospettivo del bibliografo (attivo – ripeto – tra 1864 e 1868) è consapevole della necessità di registrare, nella lunga durata della forma “novella”, una mutazione profonda, una netta discontinuità. Usando le consuete partizioni secolari della bibliografia, questa mutazione | discontinuità non può che partire dal Settecento, quando la tradizione narrativa “breve” classicistica è sottoposta a una radicale trasformazione, per poi arrivare all'esplosione delle moderne forme del racconto breve ottocentesco, attestate da una miriade di scrittori registrati da Passano come *viventi*: quando la “novella” troverà il suo nuovo nome, “racconto”.<sup>4</sup>

Per iniziare a dare senso al titolo di queste pagine, dico subito che percorrendo anche in modo cursorio i dati dei repertori ottocenteschi, ne emerge con ogni evidenza uno, che mi sembra di lunga durata: tra le tante e tanto diverse tipologie della “novella” resta sempre molto forte e stabile attraverso i secoli quella delle “novellette” proposte come *exempla* “moral” con funzioni edificanti (in quanto variante primaria, dopo la loro *inventio* omiletica, dello strutturale assioma classicistico: «omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci»). Più precisamente: se nella nascita della novella è scontata la parte di rilievo che vi ha giocato la tradizione esemplare (con tante altre), o, in sintesi, se il *Novellino* è il testo emblematico, anche se non unico, di questa nascita, non si può non restare colpiti nel prendere atto di quanto duraturo e pervasivo attraverso i secoli sia stato il suo modello formale e funzionale. Quello del suo prologo, tanto per intenderci, dove la varietà esemplare dei testi raccolti è subito dichiarata: «facciamo qui memoria d'alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di belli risposi e di belle valentie, di belli donari e di belli amori, secondo che per

<sup>4</sup> In particolare, per quanto riguarda la prima parte, posso qui segnalare soltanto che la varietà delle forme e funzioni, costitutive e proprie sempre e comunque della novella, è tanto più documentata dalla bibliografia dei *Novellieri italiani in verso* soprattutto per la notevole abbondanza di *historie* adespote, e non solo, in ottava rima, che di per sé sono il segno nitido di una tradizione narrativa tanto forte quanto autonoma (rispetto anche al luogo comune “boccacciano” di cui ho detto).



lo tempo passato hanno fatto già molti». <sup>5</sup> O meglio: il modello di una raccolta larga e inclusiva di temi e di forme non è propriamente del solo *Novellino*, che rielabora storielle che vengono da lontano e da ogni dove, o non è soltanto suo, anche se lo rappresenta molto bene, ma quello che conta è il fatto che sia stato proprio questo modello a persistere anche quando nessuno più leggerà il *Novellino* e gli altri analoghi testi fondativi delle forme esemplari brevi (e brevissime), anche quando la loro stessa memoria sarà dissolta, almeno finché non arriveranno i cultori dei secoli d'oro della lingua, ma questa è tutt'altra storia.

Nel caso sembrasse eccessiva nel titolo di questo saggio la presenza di “vittoria” riferita al *Novellino*, preciso che vorrebbe avere più che altro una funzione simbolica: per segnalare fin dalla soglia che la tradizione della “novella morale” (in quanto *exemplum* edificante), singola o in raccolta, è costantemente rinnovata e persiste fino all'Ottocento. <sup>6</sup> Con una doverosa precisazione, però: questa storia di lunga durata è fatta di tante metamorfosi e di profonde interferenze con i processi (anche istituzionali) che connotano le dinamiche di quanto è stato costitutivo e proprio della “morale” attraverso i secoli, dalle prediche medievali alla virtù umanistica, dalle rigorose opzioni controriformistiche alle pratiche mondane e galanti, e anche libertine, di Antico regime, fino al nuovo decoro borghese. Rispetto alle nitide battute del prologo del *Novellino* («E se in alcuna parte, non dispiacendo a lui [Nostro Signore], si può parlare per rallegrare il corpo e sovenire e sostentare, facciasi con più onestade e con più cortesia che fare si puote») <sup>7</sup> tutto cambia, o sembra cambiare, nella lunga durata dei secoli, in particolare nel significato di *onestade* e *cortesia*, ma ben poco cambia invece quanto alla funzione primaria di «rallegrare il corpo e sovenire e sostentare». Questa funzione primaria resta geneticamente strutturale pur nelle sue variazioni: la novella come strumento ricreativo, che agisce con atti di parola performativi (in conversazione, nel senso originario della parola) e non con la sola lettura, che sappiano riusare con «intelligentia sottile» i *fiori* esemplari raccolti nel *Novellino* e nelle opere che ne seguiranno il modello «e chi avrà cuore nobile e intelligentia sottile, sí li potrà simigliare per lo tempo che verrà per innanzi, e argomentare e dire e raccontare in quelle parti dove avranno luogo, a

<sup>5</sup> Cito da Segre 1959: 797.

<sup>6</sup> Rinvio al fondamentale Delcorno 1989.

<sup>7</sup> Cito da Segre 1959: 797.

prode e a piacere di coloro che non sanno e desiderano di sapere». <sup>8</sup> Utile e dolce, da subito, e per sempre: un archetipo macrostrutturale, metamorficamente invariante nella lunga durata delle tradizioni culturali (non solo letterarie) occidentali, che certamente ha radici ben più remote e profonde di quelle che l'aurea sentenza oraziana, prima evocata, mirabilmente compendia e consegna ai secoli futuri («Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, | lectorem delectando pariterque monendo»).

Se ogni ricognizione nei campi della novella non può che partire dal *Novellino*, prima ancora che dal *Decamerone*, e da più lontano, dalla stessa nascita delle letterature neolatine, non può che riflettere sulle dinamiche di costituzione e diffusione delle forme primarie e secondarie che narravano storie di ogni tipo, ma sempre e comunque storie “brevi” rispetto alle storie “lunghe” e seriali dei romanzi, dalle forme che narravano storie sia in versi sia in prosa: le *novelle*, *favole*, le *parabole*, le *istorie*, appunto. Non soltanto queste forme, in principio, perché nell'universo tardomedievale del narrare sono dinamicamente presenti anche altre, e più antiche, forme e tradizioni: a esempio, quella della storia propriamente detta (nei codici e negli usi di quei tempi, pur sempre), quella, tanto più ricca e articolata, che raccontava storie di santi antichi e recenti, reali o inesistenti (anche rappresentandole in scena), quella che raccontava storie dei nuovi eroi guerrieri (e anche santi, talvolta), quella che narra monitorie storielle esemplari della tradizione esopiana (e non solo), senza dimenticare quella che iniziava a raccogliere storie di dèi pagani (i primi *mythographi*).

È quanto ci ha da tempo insegnato una serie autorevole di studi, da Ernst Robert Curtius in poi, sulle tradizioni letterarie del Medioevo latino e romanzo, in primo luogo ammonendoci ad abbandonare quelle frontiere “nazionali” inventate dalle storiografie ottocentesche (e nazionalistiche), repertori bibliografici compresi, e a considerare l'universo culturale dell'Europa medievale (e poi moderna: di Antico regime) come strutturalmente e funzionalmente continuo, metamorficamente continuo nel tempo e nello spazio, anche se mai omogeneo e unitario, e questo anche quando la *res publica christiana* si lacererà per sempre. In particolare, per quanto riguarda le forme e le tradizioni del narrare, quegli studi ci hanno insegnato a tenere conto del fatto che queste forme e tradizioni non sono mai distinte e separate nelle pratiche di lettura e di scrittura (e di ascolto), bensì sono sempre e ovunque caratterizzate da una formidabile reciprocità di interferenze, come è proprio di società tradizionali: interferenze

<sup>8</sup> *Ibid.*

tali da rendere difficile, se non impossibile, ricostruire la mappa genetica (una volta si diceva: le fonti) di un tema narrativo, di un personaggio, di una storia. E questo anche quando la specifica fisionomia di ogni forma e tradizione si è definita, con questi studi, nelle sue caratteristiche distintive: *chanson*, *roman*, *lai*, *fabliau*, *exemplum*, *res memorandae*, leggende, apologhi, detti, facezie, proverbi, eccetera.<sup>9</sup>

Su questi consolidati scenari della ricerca letteraria è poi intervenuto il recupero, che certo non ha avuto la stessa ampiezza né lo stesso impatto degli studi ora evocati, delle *Einfache Formen* di André Jolles: forme analizzate nella loro “semplicità” strutturale più che nella loro brevità, con una particolare attenzione interpretativa in chiave anche antropologica, in quanto forme prodotte da una “disposizione mentale” (forme di *Natur* prima che di *Kultur*). Un canone breve anch’esso, e ben noto: *Legende* (leggenda), *Sage* (saga), *Mythe* (mito), *Rätsel* (enigma), *Spruch* (massima), *Kasus* (caso), *Memorable* (ricordo), *Märchen* (fiaba), *Witz* (scherzo). In questa griglia di primarie “forme semplici” la nostra “novella” si dispiegherebbe in particolare tra *Kasus* e *Memorable*, ma sarebbe anche in relazione con le altre.<sup>10</sup> Per quanto sia da sempre personalmente molto attratto dai metodi e dai problemi della ricerca antropologica, che ritengo essenziali per ogni ricostruzione storiografica di tradizioni culturali (e letterarie) di lunga durata, come è quella della “novella”, nei termini inclusivi e metamorfici di cui ho sempre qui parlato, non ho la competenza per andare oltre questi elementari rilievi sull’opera di Jolles, e dunque mi fermo subito. Non senza però avere approfittato di questa doverosa allegazione metodologica e critica per ribadire che ogni ricorso alle *Einfache Formen* non può che implicare quello sguardo sui novellieri italiani tanto più consapevole delle loro infinite varietà propriamente formali e degli intrecci genetici da cui le loro novelle sono prodotte in una tradizione plurisecolare che va ben oltre il *Decamerone* e il Cinquecento e che, seppure

<sup>9</sup> Nell’impossibilità di dare in questa sede un qualche ragguaglio di questa imponente serie di studi, mi piace ricordare solo la bella sintesi di un grande studioso della narrativa medievale, prematuramente scomparso: Picone 2012; è dedicata alle diverse tipologie del racconto breve, partendo dalla latinità medievale e giungendo alla narrativa romanza e alla codificazione della novella, con Boccaccio (obbligato il rinvio a un altro fondamentale suo libro: Picone 2008); rinvio anche ad Alfano 2011. Questo saggio era già stato scritto quando è stata pubblicata la raccolta di saggi sulle forme brevi della narrativa nella loro lunga durata: Menetti 2019.

<sup>10</sup> Per una efficace analisi delle *Einfache Formen* di Jolles rinvio a Fonio 2016 (tutto il fascicolo della rivista è dedicato allo studioso olandese-tedesco).

in diversi modi e con diverse misure, conserva un legame genetico con le primarie “forme semplici” anche quando scrivere leggere narrare novelle acquisterà uno statuto consapevolmente “letterario”. A questo proposito mi verrebbe di dire che i nostri bibliofili | bibliografi ottocenteschi fossero già jollesiani un secolo prima di Jolles, e che, fuori di battuta, ci sollecitano a riflettere sulle ragioni per cui l’orizzonte di riferimento dei nostri studi sulla novella si sia sempre più ristretto, fino ad assumere le proporzioni di asfittico luogo comune.

Tornando alla feconda messe di studi di cui dicevo, mi sembra doveroso ricordare che ci hanno insegnato che le diverse forme di *narratio brevis* originarie delle culture e delle letterature romanze e mediolatine concorrono a rendere straordinariamente esuberante una nuova economia narrativa fatta sia di pratiche autoriali variamente formalizzate sia di molteplici pratiche di oralità testuale in cui la funzione d’autore non è ancora indispensabile. E ci hanno anche insegnato che questa ricca e varia economia narrativa, nell’impetuosa crescita dei suoi consumi ordinari, profila il pervasivo (e attrattivo) impiego di un tempo libero culturalizzato, da spendere sia in pratiche di lettura personali e silenziose sia in pratiche socializzate di reciproco ascolto (una pratica conversativa culturalmente connotata, insomma), dove le «oneste brigate» diventano consapevoli che il loro raccontarsi e ascoltarsi raccontare storie ha un suo specifico e autonomo valore performativo.

Gli incroci culturali non sono soltanto verbali, si compiono anche con altre economie di segni e con altre pratiche: questi studi ci hanno anche insegnato come e quanto i grandi protagonisti delle grandi narrazioni medievali, dipinti sulle pareti di tanti castelli e fatti rivivere nei nomi propri di tante persone.<sup>11</sup> siano perlopiù personaggi variamente titolari di una virtù eroica variamente travagliata. Cavalieri o santi, vissuti in antichità remote o in età prossime e persino contemporanee, titolari di storie brevi (e brevissime) o di narrazioni lunghe (e lunghissime: spesso seriali), sono sempre *exempla virtutis*, ma di una virtù in metamorfica mutazione, una virtù che si libera dalla topica, vincolante, correlazione con il vizio,

<sup>11</sup> Per le storie dipinte sui muri invio a Meneghetti 2012; per la diffusione dell’onomastica cavalleresca nell’Italia tardomedievale a Morlino 2010: 29 (essenziale anche per un quadro d’insieme della presenza in Italia delle letterature d’*oïl* e d’*oc*).

per costituirsi in valore autonomo, in quanto “seconda natura” di chi saprà mostrare di avere «cuore nobile e intelligenza sottile», tanto per restare al prologo del *Novellino*.<sup>12</sup>

Tutto questo, in estrema sintesi, prima di Boccaccio. Con Boccaccio e dopo Boccaccio tutto cambia, o sembra cambiare. Ma resta decisiva la sua esperienza narrativa che si dispiega sperimentalmente a tutto campo, misurandosi con forme e tradizioni diverse: è uno spartiacque. E lo è per una ragione molto semplice, su cui ho già ragionato nell'introduzione al *Decamerone* edito da BUR Rizzoli nel 2013, e che qui ripropongo in sintesi. Se per approssimare l'economia generale delle forme brevi e lunghe del narrare in questa fase della storia delle culture europee è stato necessario dispiegare tante ricerche nei campi delle tradizioni romanze e germaniche, oltre che degli intrecci interculturali con quelle orientali, per Boccaccio era ovviamente tutto più facile, e persino più chiaro. Navigava senza problemi, gioiosamente, anzi, e con leggerezza, in oceani di storie che avevano ben presto perduto la propria denominazione di origine, ammesso che l'avessero mai avuta, e trovavano anche il loro solidale mediatore-traduttore istantaneo destinato a restare ignoto nelle fitte trame delle reti interculturali medievali. Storie senza alcun tipo di controllo proprietario: *res nullius* perché davvero di tutti, patrimonio immateriale dell'umanità, si potrebbe dire. Storie di quel Medioevo che è tutto un raccontare e raccontarsi infinito, con la voce e con i corpi, in ogni situazione relazionale, e soprattutto in brigate variamente oneste che si formano e si disfano ovunque, in modi diversi e per ragioni diverse, nella lentezza ordinaria del tempo della natura, che è misura anche antropologica per la ritualizzazione e socializzazione di tanta parte dei suoi ritmi e delle sue pause, quando diventa il tempo dell'uomo e della donna in azione. Anche per narrare e narrarsi.

La straordinaria esperienza narrativa del *Decamerone* (ho già avuto modo di scriverlo), così come non ha antenati, è anche senza eredi. Senza famiglia, un *unicum* straordinario e irripetibile, una prova sperimentale che non riesce a essere imitata fino in fondo, ed è destinata a restare un campo di nicchia, peraltro poco praticato da scrittori e lettori, mentre continua a crescere la domanda e l'offerta di raccontini e storielle sul modello del *Novellino*. Senza famiglia, il *Decamerone*, perché la forma della novella che Boccaccio ricerca e sperimenta, prima ancora che la forma che ne seleziona e organizza cento in Libro, non riuscirà mai a costituirsi in

<sup>12</sup> Le citazioni del *Novellino* sono da Segre 1959: questa da p. 797.

genere autonomo nell'organico sistema dei generi classicistici: nella percezione di scrittori e lettori, prima che nella sua eventuale codificazione teorica. Almeno fino a quando – come ho detto – nel corso delle grandi mutazioni che connotano le culture letterarie nell'Ottocento, quando altri soggetti e altri temi ne diverranno protagonisti, la novella troverà il suo nuovo statuto comunicativo e diventerà un genere di fortissima identità e autonoma presenza: anche adottando un suo nuovo nome (“racconto”).<sup>13</sup> Solo in questo momento si cercherà anche di fondare la tradizione della novella attraverso i secoli, a partire dalla sua remota nascita, e se ne ricostruirà la genealogia e la Biblioteca, con i nomi degli autori e i titoli delle opere. Sarà questa, insomma, una delle tante invenzioni di tradizioni che le culture ottocentesche ci hanno consegnato.

Per dare un immediato riscontro documentario a questa troppo risoluta affermazione potrebbe oggi bastare una rapida consultazione dei dati che l'OPAC SBN propone come risposta a una prima ricerca generica con la stringa “novell\*” nel titolo: in grandissima parte sono relativi a libri stampati nell'Ottocento e non di soli contemporanei, se ripropongono tanti testi che vengono da lontano, spesso ancora inediti, anche raccogliendoli in collane editoriali intitolate ai «novellieri italiani». Solo per dare un'idea di questa esplosione ottocentesca della “novella”, e della correlata invenzione della sua lunga tradizione, potrebbe essere già significativo il dettaglio dei dati di SBN, per quanto siano certamente del tutto grezzi e bisognosi di scrupolosa verifica: se sono complessivamente circa 10.000 i risultati prodotti dalla ricerca con la stringa “novell\* (e “nouell\*) entro la lunga durata del libro tipografico stampato in Italia e in lingua italiana (nell'arco temporale tra il 1470 e il 1900, la quota relativa al solo secolo XIX è prossima al 78%, mentre quella del secolo precedente è pari a circa il 17%; la quota residua è quella che pertiene ai secoli XV-XVI.

L'eccezionale picco ottocentesco della novella, nel suo onnivoro comprenderne ogni tipologia sia antica sia moderna, non segnala soltanto quanto profonda sia la mutazione in atto nel sistema dei generi letterari

<sup>13</sup> Su questi problemi di quadro europeo offre spunti di grande interesse la parte iniziale della pregevole sintesi di Figorilli 2006, che ricorda che «è già con il Romanticismo tedesco, in corrispondenza con una rinascita del genere, dopo il declino seicentesco e settecentesco, che prende avvio una riflessione teorica sulla novella, soprattutto per opera di grandi scrittori», da Johann Wolfgang von Goethe ad August Schlegel e Ludwig Tieck (p. 53).

(e nelle strategie dell'industria culturale), ma anche che proprio qui e ora è il momento cruciale che dà motivazioni forti alla necessità di inventare la tradizione delle forme narrative brevi, di contro anche alla straordinaria esplosione del nuovo romanzo. Con un dato in più, di rilevantissimo impatto: come ho detto, nel corso dell'Ottocento la “novella” trova anche un altro nome, “racconto”, e infatti nel sistema dei titoli dei libri che raccolgono forme narrative brevi si inaugura quella doppia partita che giunge fino a noi, ed è tutta contemporanea. Sempre secondo i dati, di nuovo del tutto grezzi, di SBN il lemma “racconto” non compare mai nei titoli del secolo XVI,<sup>14</sup> ma ha circa 380 occorrenze nel XVII,<sup>15</sup> per restare attestato su queste dimensioni nel secolo successivo<sup>16</sup> e superare nell'Ottocento la quota di 3500.

<sup>14</sup> Se non nella *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* da Lodovico Castelvetro, nell'edizione del 1576, dove però non è usato come sinonimo di “novella”: «aggiuntovi nella fine un racconto delle cose più notabili che nella spositione si contengono». Sono bensì usate spesso (per circa 120 volte) forme impersonali del verbo *raccontare*: «si racconta», «si raccontano» (o altre forme, come *raccontate*), soprattutto nei titoli di libri di storia, ma anche in libri di novelle (Banchieri, Borgogni, Costo, Straparola).

<sup>15</sup> Perlopiù sono nei titoli di libri di storia antica e moderna, ma anche di storia ecclesiastica e di devozione religiosa («racconto storico» e «sagri racconti»), nel senso di “resoconto”, “relazione”, “ragguaglio”: nei titoli è molto spesso connotato come *breve*, ma anche *compendioso*, *compito*, *distinto*, *semplice*, *sincero*, *succinto*, *verace*, *veridico*, *vero*; in qualche caso riguarda fatti di cronaca: «nuovo racconto», in un senso contiguo pertanto a quello originario di *novella*; meno frequenti sono gli impieghi di forme del verbo (circa 150), nei modi già indicati per il Cinquecento: da segnalare le occorrenze nei titoli di libri di novelle (ancora Borgogni, e anche Firenzuola, Friano, Malespini, *Erasto*), nonché di alcuni romanzi in traduzione, come la *Vita del picaro Gusman d'Alfarace* e la *Historia di Amadis di Gaula*; la ricognizione di SBN consentirebbe di aggiungere alla lista dei novellieri del Seicento i *Racconti eroici* (1640) del marchese Borso Calcagnini, che narrano otto storie di personaggi mitici e storici, nonché la traduzione de *La Dorotea, ovvero racconto del pietoso fine d'una volontà sforzata* di Monsieur de Belley, che troveremo registrato da Gamba come autore di un'altra opera.

<sup>16</sup> Mi limito a segnalare alcune integrazioni al repertorio di Gamba, che riguardano raccolte di esemplarità, tutte molto rare: *Trattenimenti dello spirito e del cuore, ovvero nuova scelta raccolta di novelle, racconti, aneddoti, ed altro interessante le anime sensibili, e virtuose opera periodica con rami dedicata alle dame italiane* (1793-1796: 6 volumi), a cura di Lodovico Antonio Robbia; *Centurie dieci di racconti ed esempj per eccitare maggiormente l'utilissimo esercizio dell'orazioni giaculatorie* (1750), del gesuita Pietro Francesco Orta; *Giornale, ossia nuova raccolta di novelle e racconti de' più gravi autori italiani francesi ed inglesi per istruzione della gioventù e per ogni ceto di persone colte* (1788: due volumi); *La morale de' fanciulli, racconti dilettevoli e istruttivi per l'uno e l'altro sesso* (1784); e infine segnalo queste traduzioni di raccolte francesi di fiabe: *Il gabinetto delle fate tradotto dal francese in italiano, che contiene i racconti delle fate, le fate racconti de' racconti, nuovi racconti delle fate in due parti, i cavalieri erranti, la tirannia delle fate*

Inventare la tradizione, ricostruire l'albero genealogico, nominare gli antenati. Questo processo che riguarda la novella mi sembra motivato da una doppia *ratio*: da una parte intende documentarne la continuità tipologica e funzionale attraverso i secoli, applicando in modo coerente la lezione di tanta parte della ricerca erudita e storiografica tra Settecento e Ottocento, da Muratori al «Giornale storico della letteratura italiana», via Tiraboschi, con i loro «libri da indice», come li chiamava Ugo Foscolo; dall'altra presenta aspetti in controtendenza con quanto avviene invece negli altri generi letterari (e sono quelli “maggiori”: romanzo, tragedia, lirica), dove prevale invece l'istanza della discontinuità, predicata e praticata anche in termini radicali, sempre tra Sette e Ottocento.

Queste dinamiche che connotano in profondità un secolo davvero “lungo”, e drammaticamente contraddittorio, come ci ha insegnato Eric Hobsbawm,<sup>17</sup> richiederebbero ovviamente considerazioni ben più articolate e problematiche delle troppo stringate battute ora proposte, ma non potendo qui procedere in questo senso, posso solo dire che se non ci si accontenta dei primi dati quantitativi prima proposti (troppo grezzi, come ho detto), un utile riscontro della singolare posizione della novella | racconto rispetto agli altri generi dell'Ottocento è dato dall'abbondanza di due tipologie librerie che proprio in questa congiuntura sono pubblicate: le bibliografie dedicate in modo specifico alla sola novella (già più volte ricordate) e le «raccolte di novelle di varii autori», che cercano ora di rinnovare il successo delle *Cento novelle de' più nobili scrittori della lingua volgare* scelte da Francesco Sansovino (in prima edizione nel 1561).

Ne propongo questo selettivo elenco (desunto dal repertorio di Gamba) relativo alla sola prima metà dell'Ottocento, dal quale escludo le collane editoriali dedicate ai novellieri, o in modo autonomo (a esempio, quella fiorentina della Tipografia Borghi e compagni) o come sezione di classici italiani (a esempio, quella milanese di Giovanni Silvestri o quella torinese dei Pomba, nella «Nuova biblioteca popolare»), citando però,

*distrutta* (1782: in tre volumi): dalla raccolta curata da Charles-Joseph de Mayer; *I nuovi racconti delle fate tradotti dal francese nell'italiano* (1728): di Henriette Julie Murat contessa di Castelnau; *La tirannia delle fate distrutta. Nuovi racconti tradotti dal francese nel volgare italiano* (1752): di Louise de Bossigny contessa di Auneuil (1710); nonché la traduzione dei *Racconti orientali dall'idioma tedesco nell'italiana favella recati* (1771): di Amed ben Mohamed.

<sup>17</sup> La categoria storiografica di «Long 19th Century» è alla base dei tre libri di Hobsbawm, editi tra il 1962 e il 1987: *The Age of Revolution: Europe 1789-1848*, *The Age of Capital: Europe 1848-1875*, *The Age of Empire: Europe 1875-1914*; ritengo fondamentale per la storia della cultura europea dell'Ottocento il monumentale Sassoon 2006.



con rilievo, i 12 volumi del *Gabinetto scelto di novellieri italiani e stranieri del secolo decimonono* (Venezia, Tommaso Fontana, 1839-1841), a riscontro ulteriore dell'esplosione ottocentesca della novella | racconto. Il solo elenco dovrebbe evidenziare quanto diverse siano le strategie editoriali, che tra l'altro non sono soltanto italiane: libri con testi di autori noti e libri con testi di autori incerti, autori antichi e contemporanei, libri per la scuola (anche d'impianto puristico), libri per lettori colti, raffinate edizioni di e per bibliofili:

- Novelle otto stampate a spese de' Signori di Clambrasil, Stanley e Browne* (1790, a Londra): di autori del Cinquecento;
- Novelliero italiano* (1754: 4 volumi): a cura di Girolamo Zanetti, raccoglie 177 novelle di autori fino al Cinquecento: «la scelta – annoterà Gamba – è fatta di quelle novelle più morigerate che l'editore andò a ripescare»;
- Novelle di alcuni autori fiorentini* (1795, con più ristampe): 26 novelle fino al Settecento, a cura di Gaetano Poggiali;
- Novelle di autori senesi* (1796: 2 volumi, con più ristampe): a cura dello stesso Poggiali, che nel primo raccoglie le novelle di Sermini e Fortini, nel secondo quelle di altri cinque autori tra Cinque e Settecento;
- Raccolta di novelle dall'origine della lingua sin al 1700* (1804-1810: 3 volumi): nel primo sono le *Cento novelle antiche* nell'edizione precedentemente curata da Giulio Ferrario, nel secondo una selezione di quelle editate da Poggiali, nel terzo le *Cene* di Grazzini;
- Scelta di novelle de' più eleganti scrittori italiani ad uso de' giovanetti* (1812): curata dall'abate Robustiano Gironi, raccoglie complessivamente 28 novelle (volume I: autori del XVI) + 27 (autori del XVIII) + 51 (Gasparo Gozzi e Luigi Sanvitale, nonché una novella del curatore);
- Novelle scelte rarissime stampate a spese di XL amatori* (1814, a Londra): sono 5, di autori cinquecenteschi;
- Novelle e versi di autori incerti piacentini* (1817): 13 novelle in prosa e in versi da manoscritti del XVI e XVII secolo;
- Novelle scelte de' più celebri scrittori italiani antichi e moderni* (1818, a Vienna): 20 novelle per gli studiosi della lingua italiana;
- Novelle scelte dei più celebri italiani rischiarate con note ad uso della gioventù* (1821: 4 volumi);
- Novelle inedite* (1822): di soli autori «de' nostri giorni»;
- Scelta di racconti storici e favolosi tratti da ottimi testi di lingua italiana ad uso delle scuole* (1824): solo autori dei secoli d'oro della lingua;
- Bellezze delle Cento novelle antiche, del Pecorone di Giovanni Fiorentino e delle novelle di Francesco Sacchetti* (1825: secondo volume di una serie di 15 intitolati *Bellezze della letteratura italiana*): scelta di 44 testi del *Novellino*, 15 del *Pecorone*, 37 del *Sacchetti*;
- Novelle per far ridere le brigate, di varii autori* (1826, con diverse ristampe): a cura di Bartolomeo Gamba, seleziona testi tra il XV e il XVIII secolo;
- Novelle per far piangere le brigate* (1830): ancora Gamba sceglie 5 novelle (di Bandello, Giraldi, Bargagli, Cesari, e Balbo);

*Il narratore italiano, o sia raccolta di aneddoti, tratti storici e novelle scelte da autori moderni, cui si è aggiunto uno squarcio interessante di Ettore Fieramosca dell'Azzeoglio, e la Storia della Monaca di Monza del Manzoni e del Rosini* (1834, a Parigi); a cura di Luigi Sforzosi;  
*Tesoro dei novellieri italiani scelti dal decimoterzo al decimonono secolo e pubblicati per cura di Giuseppe Zirardini*, Parigi, Baudry Libreria europea, 1847 (2 tomi in un solo volume, in 8°):  
 seleziona 287 testi di 46 autori diversi, dal *Novellino* a Pietro Thouar.<sup>18</sup>

Questo fervore editoriale è accompagnato, nello stesso arco di tempo, da una singolare crescita di passioni collezionistiche che si dedicano alla raccolta, mirata in modo esclusivo, di libri di novelle d'ogni tempo, e che in diversi casi si trasformano in contributi bibliografici documentati e ben fatti, nell'ambito di una tanto più ampia e articolata attenzione che la nuova bibliofilia, in fase di elaborazione dei propri metodi, sta riservando alle edizioni antiche di ogni materia e tipo. Non saprei dire se l'addensarsi di tante bibliografie della novella e dei novellieri, cioè di un segmento considerato a lungo "minore" della *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, sia qualcosa che non trova riscontro negli altri generi "maggiori", ma certo mi sembra non irrilevante la costante sovrapposizione di figure e di ruoli nei protagonisti di questa passione tutta concentrata sui libri di novelle. Sono bibliofili prima che bibliografi, collezionisti accaniti, in qualche caso, comunque legati alla materialità del libro, eppure non disdegnato d'impegnarsi nel farsi curatori di repertori bibliografici che descrivono la biblioteca reale che hanno in casa o quella virtuale di cui pure sanno fare descrizioni accurate, malgrado le gravi difficoltà pratiche che incontrano per entrare in contatto diretto o mediato con gli esemplari di cui dare notizia. Li ho già citati quasi tutti, ma ora è tempo di dare qualche notizia in più.

<sup>18</sup> Persino a Boston è pubblicata nel 1832 un'antologia di sole 18 novelle come *Saggi de' novellieri italiani d'ogni secolo tratti da' più celebri scrittori*, a cura di Henry Wadsworth Longfellow, allora giovane «professore di lingue e letterature moderne» al Bowdoin College di Brunswick (Maine); sono proposte come testi per lo studio della lingua, e infatti nelle prime due novelle sono marcati gli accenti di tutte le parole; e la loro disposizione non è secondo un ordine cronologico: la prima è di Francesco Soave e l'ultima è la novella del Grasso; e poi: Luigi Bramieri, Domenico Maria Manni, Gasparo Gozzi, Antonfrancesco Grazzini, Matteo Bandello (2 novelle), Niccolò Machiavelli, Sabadino degli Arienti, Franco Sacchetti, Giovanni Boccaccio (5, e inoltre la descrizione della peste), Giovanni Fiorentino (2). Segnalo anche i 12 volumi del *Gabinetto scelto di novellieri italiani e stranieri del secolo decimonono*, Venezia, Tommaso Fontana, 1839-1841.

Il primo bibliofilo che si fa bibliografo è il conte Anton Maria Borromeo (1724-1813), «gentiluomo padovano», che nel 1794 pubblica la *Notizia de' novellieri italiani posseduti* e raccolti nella propria biblioteca (ristampata nel 1805 e nel 1817, come catalogo della collezione quando fu messa all'asta a Londra dagli eredi: destino ordinario nel farsi disfarsi rifarsi delle biblioteche di ogni tempo e luogo).<sup>19</sup> E poi Gaetano Poggiali (1753-1814), livornese di nobili origini, attivo anche come tipografo editore (a Livorno in società con Tommaso Masi): la sua notevole collezione, ricca di 12.000 volumi fra manoscritti incunaboli e libri a stampa (non solo di novelle, ovviamente), fu salvata dalla dispersione per intervento del granduca Ferdinando III di Lorena, e ora è nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. E poi Bartolomeo Gamba (1766-1841): bassanese di modeste origini, sin da ragazzo lavorò nella famosa tipografia dei Remondini dove arrivò ad assumere compiti di assoluto rilievo editoriale, per poi mettersi in proprio a Venezia con la Tipografia d'Alvisopoli; la prima edizione della sua bibliografia *Delle novelle italiane in prosa* è del 1833 (corretta e ampliata nel 1835). E poi Giambattista Passano (1815-1891): genovese, bibliografo e collezione di autografi (*post mortem* la sua collezione fu acquisita dalla Biblioteca Universitaria di Genova), autore de *I novellieri italiani in prosa indicati e descritti* nel 1864 (poi 1878: «migliorata e notevolmente accresciuta»), e nel 1868 de *I novellieri italiani in verso indicati e descritti*. E infine Giovanni Papanti (1830-1893), livornese di nascita: ancora un appassionato collezionista che si fece bibliografo, pubblicando nel 1871 il catalogo in due volumi dei *Novellieri italiani in prosa raccolti e posseduti* nella propria biblioteca, che alla sua morte fu venduta in blocco al libraio antiquario napoletano Francesco Casella, che ne curò la dispersione.

Di tanta ricchezza bibliografica posso dare, in questa sede, solo qualche rapido ragguaglio, strumentalmente finalizzato a documentare quanto ho dichiarato in partenza, e cioè che la storia della novella, e delle forme narrative brevi di cui è parte, non è riducibile né al modello decameroniano né alla sola fase quattro-cinquecentesca.

Una premessa è però necessaria per contestualizzare le bibliografie dei novellieri di cui darò conto e consegua da questa domanda altrettanto

<sup>19</sup> Ricordo anche il caso della ricca collezione di novellieri, anche manoscritta, raccolta dal conte Giulio Bernardino Tomitano (1761-1828), di Oderzo, dispersa nel 1842 in un'asta parigina di cui resta il catalogo: le «nouvelles en prose italienne» vi occupano le schede 928-1004.

necessaria: che informazioni bibliografiche erano disponibili a fine Settecento? L'opera di riferimento era il libro *Della eloquenza italiana* di Giusto Fontanini (1666-1736), «aggiuntovi un catalogo delle opere piú eccellenti che intorno alle principali arti e facoltà sono state scritte in lingua italiana», in prima edizione nel 1706 e piú volte ristampato con infinite correzioni e integrazioni al catalogo, in origine davvero poco informato in senso propriamente bibliografico. Malgrado gli errori e le omissioni, quest'opera resta la prima referencia in tutti i campi, tanto da essere nel presto «annessa» alla *Notizia de' libri rari nella lingua italiana divisa in quattro parti principali; cioè, istoria, poesia, prose, arti e scienze* di Nicola Francesco Haym, in prima edizione nel 1726. È poi radicalmente rifatta dalle minuziose annotazioni di Apostolo Zeno nel 1753, quando prese il titolo, già evocato in queste pagine, di *Biblioteca dell'eloquenza italiana*.

Ebbene, seguendo le vicende editoriali del catalogo di Fontanini si può rilevare che, al di là dei tanti e profondi suoi ampliamenti e rifacimenti, non vi si ritrova una sezione dedicata alle novelle, ed è questo il primo dato significativo, da correlare contrastivamente alla forte presenza degli altri generi (epica e «poemi di vario genere», lirica, tragedia, commedia), persino di quelli minori (satire, pastorali, pescatorie). Nella terza edizione del 1726, a esempio, la «classe ottava» del secondo libro è dedicata ai «prosatori diversi», a partire da Boccaccio, e le sole novelle che vi sono registrate sono quelle del *Novellino*, di Bandello e di Giraldi, con le *Prose* di Firenzuola. Nella *Notizia* di Haym dello stesso anno, la «parte terza» è complessivamente dedicata alle prose («cioè, novelle, facezie, romanzi, dialoghi, trattati d'amore», eccetera, come segnala l'"avvertimento"), mentre poi la sequenza delle informazioni bibliografiche è sotto l'etichetta di «prose in generale». Queste iniziano ancora con Boccaccio, ma per le novelle il quadro si amplia: il *Novellino*, Sabadino degli Arienti, Masuccio Salernitano, Matteo Bandello, Giovanni Fiorentino, Nicolò Granucci, Giambattista Giraldi, Agnolo Firenzuola, Giovan Francesco Straparola, Celio Malespini. Per articolare e complicare il quadro delle forme narrative brevi, offrendo al contempo un punto di vista "largo" che certamente è prezioso, ci sono anche le raccolte di facezie di Lodovico Domenichi, del Piovano Arlotto e del Gonnella, e quelle di motti sentenziosi, e, piú avanti, sono registrate alcune opere di Antonfrancesco Doni. Le *annotazioni* di Zeno non modificano questo quadro di sostanziale mancanza d'identità bibliografica per la novella e per le altre forme narrative brevi, anzi accentuano la mancanza di un loro profilo

autonomo: nel tomo secondo della *Biblioteca dell'eloquenza italiana* sono infatti rubricate nella «classe VI», che è *L'istoria*, e precisamente al «capo VI» *L'istoria favolosa moderna*.<sup>20</sup>

Questa impostazione viene da molto lontano e sembra fare parte della rappresentazione che il sistema letterario classicistico elabora della novella. È infatti già rilevabile nella *Libreria* di Anton Francesco Doni, che per quanto sia un testo bizzarro, è pur sempre opera di un fervido scrittore sia di novelle sia di forme brevi narrative, disseminate in tante, e famose, opere (e per questo sarà repertoriato con grande onore dai bibliografi ottocenteschi). Basti ricordare l'esemplare titolo de *La zucca*, in prima edizione veneziana per opera di Francesco Marcolini nel 1551: «divisa in cinque libri di gran valore, sotto titolo di poca consideratione; il ramo: di chiacchiere, baie et cicalamenti; i fiori: di passerotti, grilli et farfalloni; le foglie: di dicerie, favole et sogni; i frutti: acerbi, marci et maturi; et il seme: di chimere et castegli in aria». La «prima» *Libreria*, edita nel 1550 a Venezia dal grande Gabriele Giolito de' Ferrari, è così proposta: «nella quale sono scritti tutti gl'autori vulgari con cento discorsi sopra quelli, tutte le tradutioni fatte all'altre lingue nella nostra et una tavola generalmente come si costuma fra' librari» (una *Seconda Libreria*, dedicata alle opere manoscritte, è pubblicata nel 1552 a Venezia da Francesco Marcolini: e qui Doni si scatena in invenzioni paradossali). Ebbene, nella «parte terza» della «prima» *Libreria* Doni riorganizza per generi letterari le notizie prodotte in precedenza trattando dei singoli autori, e sono queste: umanità, dialoghi, commedie, tragedie, rime, lettere, romanzi, storie (quelle degli storici). Non ci sono le novelle: eppure, nelle pagine precedenti, oltre che di sé stesso, e con ampio rilievo, non aveva mancato di trattare di Giovanni Boccaccio, citando le *Cento novelle*, di Giovanni Sabinino degli Arienti, citando le *Settanta novelle*, di Niccolò Machiavelli, citando genericamente le sue *novelle*; e non aveva mancato neppure di dare spazio alle *Cento novelle antiche* (ne aveva, anzi, trascritto una, rielaborandola e significativamente definendola *novella*); in diversi casi però si era

<sup>20</sup> Con la nuova edizione arricchita dalle annotazioni zeniane (l'opera sarà ristampata ancora nel 1803) l'impianto della *Biblioteca dell'eloquenza italiana* diventa molto più articolato; la classe della storia è ora scandita in 15 capi: l'arte istorica, l'istoria letteraria, vite letterarie volgarizzate, l'istoria letteraria antica, l'istoria favolosa antica volgarizzata, l'istoria favolosa moderna, l'istoria favolosa meno antica [cioè, medievale] o sia moderna volgarizzata, l'istoria nummaria e lapidaria, l'istoria civile, vite di personaggi famosi in guerra e in pace, la cosmografia, geografi greci volgarizzati, istorici greci volgarizzati, istorici latini volgarizzati, l'istoria ecclesiastica.

limitato al solo titolo: così per Matteo Bandello (*Novelle, libri tre*), Giovanni Brevio (*Rime e alcune novelle*), Angelo Firenzuola (*Novelle*), Niccolò Franco (*Novelle*), Giovanni Francesco Straparola (*Cinque notti, primo libro, libro secondo*). Di altri scrittori aveva citato diverse loro opere narrative che però non hanno “novelle” nel titolo: Niccolò Franco, Ortensio Lando, Giovan Battista Gelli, Girolamo Parabosco, Giambattista Giraldi Cinzio. Mi sembra molto significativo che, pur fornendo tante informazioni, Doni non ravvisi la presenza di un genere (o di una forma) di narrazione breve che sia in grado di riconoscersi nella propria identità e di perimetrare una propria «materia unita», come per le altre: in quanto “novella”. E questo con tutto che Doni sia, come ho ricordato, un instancabile narratore di storie e storielle, anche di seconda mano, che dissemina nella *Libreria*, che proprio per questo, con altre opere doniane, è accolta dai bibliografi ottocenteschi.<sup>21</sup>

La testimonianza di Doni, aldilà delle tante bizzarrie che sono tutte sue, prospetta la novella come un genere debole rispetto agli altri del sistema classicistico che a metà Cinquecento è invece ben consolidato, soprattutto con l'irrompere della poetica aristotelica e con la fondazione di una organica teoria della letteratura e dei suoi generi (quelli della *Poetica*). Ne è diretto riscontro il fatto che nell'alluvione di trattatoni e trattatini, e commenti, di questa fase culturale, quando in particolare tanto si discute sul “romanzo” e sul “poema”, è possibile recuperare un solo esplicito intervento su questa specifica forma breve del narrare in prosa: è la *Lezione sopra il comporre novelle* di Francesco Bonciani (1522-1620), rimasta

<sup>21</sup> Sono stati discussi i rapporti della *Libreria* doniana con l'opera fondativa della bibliografia moderna, l'imponente *Bibliotheca universalis* di Conrad Gesner, in prima edizione a Zurigo nel 1545 (per i tipi di Christoph Froschauer): «sive catalogus omnium scriptorum locupletissimus, in tribus linguis, latina, graeca et hebraica, extantium et non extantium, veterum et recentiorum in hunc usque diem, doctorum et indoctorum, publicatorum et in bibliothecis latentium». Una *Bibliotheca* imponente (fornisce circa 12.000 dati), che però esclude i libri nelle lingue volgari e si occupa solo tangenzialmente di libri letterari e solo in senso rigorosamente classicistico. Gli stessi criteri saranno adottati dalla *Bibliotheca selecta* del gesuita Antonio Possevino, «qua agitur de ratione studiorum in historia, in disciplinis, in salute omnium procuranda»: *selecta* anche perché funzionale alle strategie della riforma cattolica.

inedita fino al 1727, come pure manoscritte rimasero altre sue opere legate alla sua partecipazione all'Accademia degli Alterati e all'Accademia fiorentina.<sup>22</sup>

La *Lezione* fu tenuta nell'Accademia degli Alterati, dove il poco piú che ventenne Bonciani, di nobile famiglia, era entrato nell'agosto 1573, e mostra con ogni evidenza come e quanto il suo impianto argomentativo sia propriamente accademico, quello, cioè, di tante altre "lezioni" di questa stagione. Non solo, nelle sue pagine mi sembra difficile cogliere qualcosa di piú di una diligente esposizione della poetica aristotelica applicata alle novelle di Boccaccio, dai tratti, però, molto scolastici (vi è evidente il magistero letterario e filologico di Pier Vettori): dove il *Decamerone* è l'equivalente diretto di Omero e dei tragici greci, dai quali la *Poetica* deduce le sue regole.<sup>23</sup> Quasi un sillogismo: se anche le novelle sono *favole*, non possono che essere «equivalenti a quella maniera di poesie che perfette son chiamate: tragica, eroica e comica», perché tutte hanno «un comune soggetto che è l'imitazione delle umane opere».

Non saprei dire perché mai questa giovanile lezione accademica abbia suscitato tante attenzioni: forse per il suo essere un *hapax legomenon*, o forse per la tanto diffusa quanto modesta domestichezza con il trionfante aristotelismo e i suoi disameni trattatoni, trattatini e commenti, e in particolare con l'economia costitutiva e propria di questo particolare aspetto della cultura letteraria del secondo Cinquecento, che consiste soprattutto nel commento, svolto perlopiú di ambito universitario, alla *Poetica* e, in subordine, nella discussione sui generi di cui Aristotile tratta, e soprattutto sul romanzo che c'è e sul poema che vorrebbe esserci (Ariosto o Tasso?). Eppure, in tanti hanno rilevato e rilevano (ancora un piccolo luogo comune) che la novella è in buona compagnia nella scarsa attenzione da parte di professionisti e dilettanti del classicismo aristotelico: la condivide, tanto per restare a generi e forme di primaria e pervasiva importanza, con la lirica e con il dialogo. Questo stato delle cose, a mio

<sup>22</sup> Sulla debolezza teorica della novella nella stagione del trionfo delle poetiche aristoteliche rinvio ad Alfano 2015, che opportunamente, pur distinguendone natura e funzione, tratta anche del *Discorso sopra il Decamerone* che Francesco Sansovino inserisce nella quarta edizione (1571) della sua antologia *Cento novelle de' piú nobili scrittori della lingua volgare*, e la sezione conclusiva del *Dialogo de' giuochi* di Girolamo Bargagli (1572); di un altro manoscritto di Bonciani, con il *Trattato di lingua toscana* e altre sue opere, informa Siekiera 2014.

<sup>23</sup> Dopo la prima edizione del 1727, nella *Raccolta di prose fiorentine*, la lezione è stata edita da Weinberg 1972.

parere, rende dispersivi gli affanni di chi con generosa dottrina ricerca i fondamenti teorici della novella, come di qualsiasi altro genere letterario, allora e ora, perché la forza dei modelli che funzionano nelle pratiche ordinarie di chi scrive e di chi legge (come pure, e soprattutto, nelle pratiche di qualsiasi tipologia culturale) è del tutto irrelata, con buona pace di noi professori di oggi come degli accademici di allora, da ogni elaborazione teorica: fa storia a sé, in felice autonomia. E se Bembo sa leggere i segni dei tempi quando addita il modello di Petrarca per la lirica, è meno fortunato, o forse meno lucido (anche se obbligato a farlo), quando addita il modello Boccaccio per la prosa (non trascura però il *Novellino*: ma non nelle *Prose*). Qui mi fermo subito, però, perché questo discorso mi porterebbe lontano, davvero fuori tema, e faccio ritorno ai nostri bibliografi della novella.

Rispetto all'assenza, o quasi, della novella, nella sua autonomia di genere, nei repertori di Doni e Fontanini & Zeno non può che sorprendere la ricchezza delle notizie presenti invece nella *Notizia de' novellieri italiani posseduti* e raccolti dal conte Anton Maria Borromeo, e più ancora la loro attenzione alla fluida varietà formale e funzionale della *narratio brevis* e alla sua metamorfica lunga durata. Vi sono infatti descritte complessivamente 169 unità bibliografiche, di cui 153 sono edizioni a stampa (26 riguardano il solo *Decamerone*), relative a 53 autori diversi (di novelle a stampa o manoscritte) o di raccolte d'autore, e di 13 intestazioni di novelle adespote; tutte le notizie biografiche sono disposte in ordine alfabetico d'autore o di titolo.<sup>24</sup> La collezione accoglieva però anche alcuni manoscritti di no-

<sup>24</sup> Disponendoli per secoli: XIII-XIV: *Novellino* (elencato con il nome di Gualteruzzi), Boccaccio, Giovanni Fiorentino, Sacchetti; XV: Arienti, Burchiello, Cornazzano, Ilicino, Masuccio; XVI: Bandello, Bargagli, Brevio, Brusantino, Cadamosto, Capelloni, Costo, Da Porto, De' Mori, Doni, Erizzo, Firenzuola, Giraldi, Granucci, Grazzini, Levanzio da Guidicciolo, Lando, Machiavelli, Malespini, Mariconda, Mantova Bonavides, Morlini (nella *Giunta*), Nelli, Parabosco, Scaramelli, Selva, Straparola, Giovambattista da Udine, e le *Cento novelle* di Sansovino, e 8 edizioni di novelle senza indicazione d'autore (una come *Istoria dilettevole*; un'altra novella di «incerto autore» è descritta e pubblicata in Appendice); XVII: Astolfi, Banchieri (in catalogo è registrato con lo pseudonimo del frontespizio: Camillo Scaligeri della Fratta), Basile, Bisaccioni, Borgogni, Loredano, Vedriani, oltre alle *Novelle amorose* degli Accademici Incogniti, a *Novelle scelte di diversi autori*, e a due novelle di un Accademico Oscuro; XVIII: Argelati, Carlo Gozzi, Gasparo Gozzi, Eustachio Manfredi (in Appendice), Nicola Salerno, Carlo Visconti, oltre al *Novelliero italiano*, a un *Pentamerone*



velle singole adespote o di raccolte d'autore, di cui è data notizia nel catalogo o nella sua giunta o nella sua appendice: complessivamente riguardano 14 autori, mentre 2 schede sono di novelle d'«incerto autore».<sup>25</sup>

Per quanto necessariamente scarni, questi dati evidenziano in termini molto nitidi quanto si sia ampliato e articolato, e sia finalmente autonomo nella sua dignità letteraria, il quadro dei novellieri a fine Settecento, e proprio rispetto alla *Biblioteca* di Fontanini & Zeno, che pure continua a circolare. Credo che le ragioni di questo mutamento di prospettiva conseguano direttamente – come ho già accennato – dalle nuove forme e funzioni che la novella ha assunto a fine secolo, e che diverranno tanto più radicali agli inizi del secolo successivo, ma chiamano in causa anche la parte dei collezionisti, la loro passione per la raccolta e la valorizzazione di cose rare (e molto rare e rarissime: tre livelli canonici nelle pratiche della bibliofilia di allora), certamente decisiva per la rigogliosa crescita delle bibliografie dei novellieri. Anche perché è strettamente alleata alla tradizione erudita e antiquaria che connota tanta parte della cultura settecentesca e in particolare a quell'attenzione alla lingua dei secoli d'oro, nell'età del purismo, che in questo volgere di anni porta al recupero di tanti testi rimasti per secoli inediti e alla riproposta di tantissimi altri, non-

con le *Metamorfosi* ovidiane ridotte a novelle, e al *Progetto nuovo d'una riforma d'Italia* con 8 novelle, ma in ottava rima.

<sup>25</sup> Nel catalogo sono presenti come autori di una o due novelle manoscritte: Luigi Alamanni (1), Giovanni Battista Amalteo (1), Giulia Bigolina (2), Pietro Fortini (1), Vincenzo Rota (1: XVIII secolo), oltre a due novelle di due diversi autori, amici di Borromeo, di cui è data solo la sigla (G. M., D. S.), e a un manoscritto di *Novelle in ottava rima* di «celebre autore vivente» di cui però non fa il nome; e come autori di raccolte manoscritte il catalogo registra Salvuccio Salvucci e Gentile Sermini, e in appendice due racconti di *successi*, anch'essi manoscritti, attribuiti a Giuseppe Orologi, pubblicandoli (nella seconda edizione informa che si tratta di traduzioni da Margherita di Navarra); in due casi il catalogo affianca alla descrizione di stampati quella di manoscritti: per Giovanni Fiorentino, oltre alle 5 stampe, il manoscritto con tre novelle, e per Morlini (nella "giunta"), oltre a una stampa, il manoscritto con 90 *Novellae*. Nella seconda parte del volume Borromeo pubblica alcune novelle inedite di cui ha dato notizia: Alamanni, Amalteo, Bigolina (una sola), Fortini, Rota, e del solo G. M. (una sola), cui aggiunge due novelle di Sermini e due di Morlini; in appendice, infine, dà notizia di un manoscritto con due novelle di Giovanni Bressani (XVI: pubblica solo la parte iniziale della prima) e di un altro con la *Novella di Dioneo e Lisetta d'incerto autore*, che poi pubblica solo nelle battute iniziali, per ragioni di censura, con una introduzione. Chiude il volume la descrizione di un ultimo manoscritto di *Novelle d'incerto autore* scritto nel 1602: pubblica il principio della prima novella.

ché ad antologie e raccolte di ogni tipo, come si è visto. In questo dinamico contesto la passione del bibliofilo di fine Settecento e primo Ottocento mi sembra assumere una funzione di stimolo, se non di traino; per una ragione molto semplice: la sua ricerca del pezzo raro, inedito, di pregio, si orienta sempre di più verso quella tipologia di stampe da sempre trascurate dai collezionisti (i *libricciuoli*), che di norma ricercavano prime edizioni, stampe di editori e tipografi di alto rango, esemplari perfetti se non intonsi, dalla carta bianchissima e senza rifilature, con legature antiche ed eleganti. Libri belli, da collezione.

Il conte Borromeo è testimone diretto di questo cambiamento profondo, e dalle profonde conseguenze, nella cultura del collezionista, se ricerca e accoglie nella sua biblioteca tante stampe di novelle spicciolate (nei casi in cui sono parte di un insieme) o singole (nei casi in cui non hanno famiglia): stampine di poche carte e di modesta qualità tipografica, dal destino assai incerto per la loro stessa sopravvivenza in una qualche biblioteca antica, geneticamente rarissime, e talvolta scomparse senza lasciare traccia nei nostri OPAC. Di questa nuova cultura del bibliofilo sono testimoni anche le altre bibliografie dei novellieri che seguono Borromeo, e che continuano a dare sempre maggiore spazio a questa tipologia libraria povera, e prima ancora ne sono testimoni le collezioni private che alcune bibliografie descrivono e quelle, ispirate a questi stessi nuovi criteri, che nessuna bibliografia ha mai descritto, ma che per fortuna sono felicemente approdate («rarae nantes in gurgite vasto»: nel naufragio di tantissime altre) in biblioteche pubbliche che ancora le conservano e valorizzano. Tra le tante mi piace ricordare la Trivulziana di Milano, che prende il nome dall'imponente lascito librario e documentario di quel grande collezionista che fu il principe Giangiacomo Trivulzio (1839-1902): quanti *libricciuoli* rarissimi, conservati in quell'unico esemplare, e non di sole novelle!

Nella prospettiva di queste pagine, il dato che più mi interessa cogliere nella collezione del conte Borromeo è quello relativo ai criteri della sua costituzione: sono larghi e inclusivi, attenti ad accogliere non solo i novellieri in senso pieno, autori di libri di novelle, quelli che da sempre rappresentavano la tradizione della novella dal Duecento al Settecento (con il primato, scontato, del Cinquecento), ma anche gli autori occasionali, e soprattutto gli autori delle altre forme brevi, non sempre propriamente narrative, ma da sempre presenti nelle pratiche del discorso morale o piacevole. Questa *ratio* larga e inclusiva della collezione è esposta da

Borromeo stesso con dovizia di argomenti (in primo luogo linguistici, storici, morali) nella lunga premessa «ai lettori», che meriterebbe un'analisi particolareggiata perché testimonia quale potesse essere la percezione e la valutazione della tradizione novellistica da parte di un lettore colto di fine Settecento, cioè alla fine dell'Antico regime e del suo Classicismo. Posso qui segnalare soltanto alcuni casi che documentano quanto articolata e varia potesse essere, a questa data, una biblioteca di novellieri che avesse l'ambizione di essere, come tutte le collezioni, non solo ampia ma anche riccamente rappresentativa delle diversità, di forme e funzioni, degli oggetti collezionati.

A esempio, per quanto riguarda le pratiche narrative del Seicento, tanto per partire da quelle che sono state e restano le più trascurate nel quadro complessivo della novellistica, accanto a Basile, Bisaccioni, Lorendan e agli Accademici Incogniti, il conte Borromeo non ha esitazione ad accogliere («con poca avvertenza», commenterà Gamba) i *Cento avvenimenti meravigliosi, stupendi e rari da cui si possono cavare utili precetti ed esempi giovevoli per eccitare ciascuno a ben operare* di Giovanni Felice Astolfi, un prolifico autore di raccolte di moralità esemplari attivo nella prima metà del Seicento (1603). Accoglie anche i *Cento avvenimenti ridicolosi, da' quali, oltre il faceto, si imparano molte moralità, ricavati da vari autori*, del sacerdote modenese Lodovico Vedriani (si firma con il nome di Dionigi Filadelfo), nell'edizione del 1678 (ma la prima è del 1665). I titoli di questi due libri sono significativi: «cento avvenimenti meravigliosi» e «cento avvenimenti ridicolosi», che non vogliono essere soltanto piccoli racconti che suscitino meraviglia o piacevoli facezie, perché la loro strategia è quella dell'antica, originaria, «novella esemplare», *giovevole* al ben fare, a insegnare e imparare «molte moralità». *Cento avvenimenti*, in entrambi i casi: e se «avvenne che ...» è clausola propriamente narrativa, onnipresente nel *Decamerone*, quel numero *cento*, di per sé e con ogni evidenza, intende proporre le due opere come correlate e al tempo stesso alternative al *Decamerone*, anche perché si presentano (è detto esplicitamente nella seconda) come il risultato di «un desiderio ardente di sollevare, e in uno stesso tempo giovare al mio prossimo», come è scritto della premessa ai «benigni lettori», perché – continua – «l'animo nostro tiene talhora necessità, stando le tante e noiose applicationi che lo stancano, di qualche honesta ricreatione e sollievo».

L'«honesto ricreatione»: proprio perché riassume efficacemente le funzioni della novella nella sua plurisecolare storia a partire dal *Novellino*,

questo sintagma potrebbe essere lo strumento di misurazione della varietà tipologica e delle tante metamorfosi delle forme brevi della narrazione. Ne è immediata riprova la presenza nella collezione del conte Borromeo di una singolare opera del bolognese (in doppia edizione nel 1627), monaco olivetano e insigne musicista, Adriano Banchieri, che si firma «Camillo Scaligeri della Fratta», dove già nel titolo è dispiegata la varietà delle sue forme brevi: *I trastulli della villa, distinti in sette giornate, dove si leggono in discorsi e ragionamenti: novelle morali, rime piacevoli, motteggi arguti, proverbi significanti, sentenze politiche, essempli praticati, hiperboli favolose, paradossi faceti, casi seguiti, detti filosofici, vivaci proposte et accorte risposte*. Tante e tanto diverse forme brevi per la funzione di sempre: per *ricreatione*, per *trastullo*. Con in più una caratteristica che mi sembra opportuno mettere in rilievo e riguarda proprio l'impianto dell'opera, peraltro condiviso da altre raccolte di forme brevi di questa stagione (a partire da altre dello stesso Banchieri). L'impianto è definito dall'autore come una «curiosità drammatica», propriamente teatrale: le sue «giornate» corrispondono infatti ad altrettanti «atti» di una rappresentazione di cui sono protagonisti alcuni locutori immaginari, figure comiche e grottesche, residenti nella «regia città di Cuzco» della «grand'isola del Perú». Nella messa in scena di questo cangiante «teatro rappresentante» (cioè, performativo) trovano posto anche le *novelle*, narrate sempre da uno dei locutori come sviluppo narrativo di uno scambio dialogico: sono 39, distinte a testo come «novella di | de' | del | della | delli ...», e sono indicizzate con i loro titoletti completi nell'apposita tavola che chiude il volume (è significativo che sia la sola forma breve, tra le tante, ad avere un appropriato indice). Le «novelle» dei *Trastulli della villa* sono molto brevi e trattano temi e situazioni molto diverse (ce n'è una, nella seconda giornata, che narra la «prodezza di don Chisciotto»), e sono incastonate, con le altre forme brevi, in «variati trattamenti di civile e virtuosa conversatione», fatti di «domestici discorsi e ragionamenti» (cioè, dialoghi a più voci), sempre introdotti da più o meno brevi narrazioni che li collocano in un contesto (una sorta di micro cornice).

Questi rapidi rilievi potrebbero spiegare perché, nella nota introduttiva che si rivolge «al capriccio di chi legge», Banchieri rivendichi per questo suo «capriccio de' capricciosi capricci» una genealogia illustre, che non riguarda propriamente la tradizione narrativa, se, dopo avere ribadito un antico assioma, secondo cui «i componimenti intrecciati tra 'l serio ed il faceto porgono gusto a' dotti et idiotti, quelli leggendoli per sollevamento

e questi per diletto», propone due sole citazioni di libri come primaria referenza. Se la prima è pressoché rituale nel sistema classicistico, nel suo rinvio alla retorica aristotelica, anche se in termini obliqui («veggasi sopra di ciò Aristotele nel III della *Rettorica ad Alessandro*»),<sup>26</sup> la seconda sorprende, invece, perché a questa data sembrerebbe sfumata l'efficacia di un modello *de ridiculis* (in quanto facezie) vecchio di cento anni: «ed anco il conte Baldo Castiglioni nel di lui *Corteggiano* volume secondo». In questo modo Banchieri intende ribadire che la funzione primaria delle narrazioni brevi, piacevoli e facete, è nella performatività socializzata: sulla scena della civile conversazione, che non è una mera “cornice”, bensì la situazione che dà senso etico allo scambio comunicativo tra conformi per seconda natura, dove, pur sempre, saper raccontare è una virtù distintiva che continua a fare la differenza. Questa funzione dei tanti e tanto diversi “capricci” che Banchieri raccoglie e sceneggia evidenzia anche che la funzione del loro costituirsi in libro, più che a pratiche di lettura continua, è finalizzata a consultazioni *ad locum* per un riuso in conversazione, che è “civile” anche perché piacevole.

Se il conte Borromeo descrive la propria biblioteca, reale, di libri posseduti, la prima descrizione analitica di una biblioteca virtuale della tradizione novellistica appartiene – come ho detto – alla stagione ottocentesca della nascita delle moderne scienze del libro, sempre con forti ed esplicite caratteristiche di bibliofilia collezionistica: ne fu autore il già più volte ricordato Bartolomeo Gamba.<sup>27</sup> Edita nel 1833 a Venezia, dalla Tipografia di Alvisopoli (di cui Gamba era responsabile: attento a curare la «serie dei testi di lingua»), con il titolo *Delle novelle italiane in prosa: bibliografia*, fu più volte ristampata nel corso dell'Ottocento: descrive 266 opere d'autore o anonime, distinte in sei sezioni secolari, dal Trecento al primo Ottocento; nella seconda edizione, del 1835, che utilizzerò per le rilevazioni,

<sup>26</sup> Il rinvio è ambiguo, perché la *Rettorica ad Alessandro*, che seppure parte integrante della tradizione aristotelica non è considerata opera di Aristotele, non è divisa in libri, mentre nel terzo libro della *Rettorica* di Aristotele è trattato lo stile dell'*elocutio*, con ampio spazio dato a quelle caratteristiche piacevoli del discorso che, nel decimo capitolo della sua *piena et larga parafrase nel terzo libro della Rettorica d'Aristotele a Tondette* (Venezia, Giovanni Varisco, 1572), Alessandro Piccolomini definisce così: «Dell'urbanità della locuzione oratoria, che cosa sia e in che consista, e quante cose possono concorrere a rendere il parlare urbano» (p. 302).

<sup>27</sup> Per un ampio profilo delle attività di Gamba rinvio a Berti–Ericani–Infelise 2008.

le schede saliranno a 310 (l'incremento è dovuto quasi tutto ad autori e testi ottocenteschi).<sup>28</sup> All'interno di ogni sezione l'ordinamento è alfabetico per nome di autore, raccogliendo le novelle anonime tutte in questa voce posta alla fine di ogni sezione, mentre le raccolte di novelle chiudono il libro con una sezione autonoma. Anche se non è il più completo ho scelto di utilizzare il repertorio di Gamba proprio per la sua scansione secolare: del resto le successive integrazioni di Passano e Papanti, pressoché tutte relative alla novella ottocentesca, aggiungeranno ben poco al suo quadro di Gamba per quanto riguarda le notizie bibliografiche fino a tutto il Settecento.

Per il «secolo decimoquarto» l'elenco di Gamba propone 51 unità bibliografiche relative a 10 intestazioni di autore o di opere anonime. Inizia però dal *Libro delle cento novelle antiche*, nell'edizione del 1525 (dà poi notizia di altre 7 edizioni) e prosegue con *Il reggimento e costumi delle donne* di Francesco da Barberino, nell'edizione del 1815, che è in assoluto la prima edizione di quest'opera rimasta manoscritta, uno dei tanti recuperi editoriali sette-ottocenteschi della tradizione narrativa di cui darò conto: confermando così la fluidità di forme e funzioni della «novella» già nella fase iniziale della sua lunga storia. La parte dedicata al *Decamerone* è progettualmente selettiva e dà notizia, a volte con ampie analisi bibliologiche, di 27 edizioni rispetto alle oltre 100 note a quel tempo, a partire dalla cosiddetta «Deo gratias» (Napoli, Tipografia del Terenzio, 1470 circa: *rarissima*: «vuolsi essere prima edizione»), per giungere a quella curata da Ugo Foscolo nel 1825 a Londra. Chiudono la sezione del Trecento i dati relativi al *Volgarizzamento del libro de' costumi e degli offizii de' nobili sopra il giuoco degli scacchi* di Jacopo da Cessole nell'incunabolo fiorentino e nell'edizione del 1829; più ampie sono le notizie relative al *Pecorone* di Giovanni Fiorentino: dopo quelle relative all'edizione del 1559 (non è la *princeps*), Gamba dà conto di altre cinque edizioni, fino a quella del 1830; segue la sezione delle «novelle d'incerti autori»: tre delle quattro edizioni che vi sono descritte sono molto recenti (l'altra è del 1627), a conferma di quanto ancora profonda sia in questa stagione la curiosità verso i testi antichi («del buon secolo»), ma anche del suo nuovo rivolgersi alle origini

<sup>28</sup> Gamba numera progressivamente le schede senza discontinuità tra le sezioni secolari, da 1 a 266; ogni scheda è intestata o all'autore o, nei casi di autore incerto, all'opera, e descrive una singola unità bibliografica pertinente: quando sono più di una, segnala la nuova scheda con un trattino lungo; spesso dà anche altre brevi notizie relative a ristampe.

di una tradizione narrativa vista come genere unitario pur nelle sue tante diversità di forme e funzioni. Chiudono la sezione le *Novelle* di Franco Sacchetti con la prima edizione del 1724 e la nuova del 1795, nonché con la selezione edita nel 1754.

La sezione dedicata ai «novellatori del secolo decimoquinto» descrive altre 81 unità bibliografiche relative a 18 intestazioni di autori o di opere anonime: 8 riguardano le Settanta *novelle intitolate Porretane* di Giovanni Sabadino degli Arienti e 11 *Il novellino* di Masuccio Salernitano; ma Gamba registra anche i *Motti e facezie del Piovano Arlotto* (in 2 edizioni e in un'altra ampliata come *Motti, buffonerie e burle del Piovano Arlotto, del Gonella e del Burlacchia*), e 7 edizioni dell'*Opera dilettevole et nuova de gratitudine et liberalità, dove si contiene un notabile caso de magnanimità usate infra due gentilhuomini, esempio raro e degno di essere da qualunque animo generoso inteso* di Bernardo Illicino; nonché due altre opere stampate però soltanto alla fine del Settecento e inizio Ottocento: una novella di Leonardo Bruni stampata nel 1511 (e ancora nel 1572 e nel 1817), le *Novelle* di Giraldo Giraldi edite nel 1796 e ristampate nel 1819 (ma Gamba le ritiene contraffazione di un autore contemporaneo).<sup>29</sup>

Di particolare rilievo è la sezione delle «novelle di autori incerti», dove sono descritte 5 edizioni antiche della *Novella di Lionora de' Bardi e Ippolito Buondelmonti* (poi attribuita a Leon Battista Alberti) e 11 della *Novella del Grasso legnaiuolo* (la cui attribuzione resta aperta) dal 1516 al 1820; oltre alle edizioni recenti (e veneziane) della *Novella di Anselmo Salimbeni e Angelica Montanini* (1813; è stata poi attribuita a Bernardo Illicino), di una *Novella antica scritta nel buon secolo della lingua* (1832), e di una *Novella d'incerto autore del secolo XV* (1834). In questa stessa sezione Gamba colloca le notizie relative a 5 edizioni delle *Facetie traducte de latino in vulgare* di Poggio Bracciolini, e alle edizioni di una novella di Luigi Pulci (edita nel 1557); e, soprattutto, qui dà conto delle recenti prime edizioni delle novelle di Giovanni Sercambi (una selezione da lui stesso curata nel 1816) e di Gentile Sermini (1796). I nuovi ingressi della seconda edizione riguardano la *Novella di Tancredi principe di Salerno* (1485 circa: è però la riscrittura in ottava rima della novella di Boccaccio) e la traduzione della *Historia de duobus*

<sup>29</sup> Le quattro novelle edite da Gaetano Cioni nel 1796, con il proemio del III libro, erano in realtà cavate dal manoscritto del *Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi; nella ristampa del 1819 furono aggiunte altre quattro novelle tratte sempre dal *Paradiso*: la prima edizione di questa opera, curata e attribuita a Giovanni Gherardi dal filologo russo Aleksandr Nikolaevič Wesselofsky, è del 1867 (Bologna, Romagnoli).

*amantibus* di Enea Silvio Piccolomini, di cui sono descritte 16 edizioni tra il 1489 e il 1554. In questa sezione Gamba sposta le notizie relative a tre edizioni dei *Proverbi* di Antonio Cornazzano tra 1525 e 1812, con una novella (nella prima erano nella sezione del XVI secolo).<sup>30</sup> Chiude la sezione del Quattrocento l'edizione, fuori catalogo, di «tre brevissime novelle» scritte da Lodovico Carbone (tratte da una recente stampa), che narrano altrettanti aneddoti della vita di Dante Alighieri.

Non è semplice dare conto, anche in modo sommario, della ricchezza dei dati contenuti nella sezione dei «novellatori del secolo diciassettesimo», affollata dalle notizie relative a 95 intestazioni di autori e di novelle di «incerto autore» (sono ben 18) e quindi dalla descrizione di 182 unità bibliografiche (e da diverse altre rapide informazioni relative a ulteriori edizioni antiche e moderne. Già da questi dati quantitativi risulta evidente che le pratiche di scrittura di testi narrativi brevi vanno ben oltre il canone dei novellieri che si è successivamente costituito nel luogo comune di cui ho detto: con la loro ricchezza ne sollecitano, anzi, una radicale revisione, per dare conto di quanto ampia e fluida sia nel corso del secolo (anch'esso molto lungo) la varietà delle pratiche narrative, e micronarrative, spesso innestate in opere di tutt'altro tipo e di tutt'altra strategia comunicativa, e di quanto forti e continue siano le interferenze che queste pratiche attivano con altre forme brevi del discorso, e con le relative loro funzioni, in particolare con quelle in versi. È in questo contesto tanto largo e variegato che deve, insomma, essere situata, contandola e pesandola, la presenza della novella che sperimenta invece consapevolmente e progettualmente l'imitazione del *Decamerone*. In particolare, i dati del repertorio di Gamba documentano come e quanto questo universo infinito e polimorfico di storie narrate resti sostanzialmente inscritto nell'antico, solidissimo, campo classicistico perimetrato dai poli del *dulce* e dell'*utile*, e come e quanto, anzi, questo campo si rafforzi nella seconda metà del secolo. Qualcuno direbbe: nell'età della Controriforma, quando tanti libri di novelle finiscono all'Indice, altri sono espurgati e rassettati, ma tanti altri fioriscono con forme e funzioni nuove, magari facendo di necessità virtù, perché *narrare necesse est*.

Per poter procedere alla ricognizione dei dati della bibliografia di Gamba mi sembra opportuno precisare che, come per gli altri secoli, tanto più per il Cinquecento non si potrà non tenere conto – come ho

<sup>30</sup> Nella scheda 81 dedicata a Giambattista Modio, *Il convito, ovvero del peso della moglie* (1558, 1821), Gamba registra la presenza delle stesse novelle di Cornazzano.



accennato – dell’attuale e vigente canone dei novellieri, per quanto fluido e mobile possa essere per il variare del punto di vista dei tanti studiosi che si sono occupati e si occupano della novella antica. Per non fare torto a nessuno degli studiosi italiani, adottato come parametro di riferimento l’ampia raccolta di *Conteurs italiens de la Renaissance* edita nella Bibliothèque de la Pléiade nel 1993, un’antologia che, peraltro, assumendo come criterio selettivo la categoria di “Rinascimento”, deve partire da lontano, dal cantare di Liombruno e da un’ampia scelta di narratori quattrocenteschi. Ebbene, il canone dei *Conteurs italiens* (folto di 34 presenze), per quanto riguarda il Cinquecento, è tutto attestato nel repertorio di Gamba, tranne un solo caso, e non poteva essere altrimenti, se si tiene intanto conto dei novellieri titolari di almeno un libro di novelle:<sup>31</sup>

Matteo Bandello, *Le tre parti delle novelle* (1554) e *La quarta parte* (1573), e poi 1560, 1566, 1740, 1791-1793, 1813-1814, tra 1554 e 1813;  
 Tommaso Costo, *Il fuggilozio, diviso in otto giornate* (1600);<sup>32</sup>  
 Sebastiano Erizzo, *Le sei giornate* (1567, 1794);  
 Pietro Fortini, *Novelle XIV* (1796), *Lo agnellino dipinto* (1812), *La terza giornata delle novelle di novizij* (1811);  
 Giambattista Giraldi, *Gli becatommithi* (1565, 1566, 1574, 1580, 1593, 1834);  
 Anton Francesco Grazzini detto il Lasca, *La seconda cena* (1743), *La prima e la seconda cena* (1756), *La prima e la seconda cena con una novella della terza* (1793), *Le cene* (1815);  
 Ascanio de’ Mori, *Prima parte delle novelle* (1585, 1794);  
 Girolamo Morlini, *Novellae* (80), *fabulae* (20) et *comoedia* (1520, 1799);<sup>33</sup>  
 Girolamo Parabosco, *I diporti* (1550 circa, 1552, 1558, 1564, 1795);<sup>34</sup>  
 Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti, nelle quali si contengono le favole con i loro enimi da dieci donne et duo giovani raccontate, cosa dilettevole né più data in luce* (1550-1553, 1557, 1599).<sup>35</sup>

<sup>31</sup> Non sono schedate da Gamba (e neppure da Passano) soltanto le *Novelle* di Niccolò Forteguerra, per il semplice fatto che resteranno inedite fino al 1871 (quando ne saranno edite due): la prima edizione completa sarà nel 1882; il primo a darne notizia sarà il *Catalogo* di Papanti nel 1871, in appendice registra l’edizione del 1871, e poi pubblica le due novelle. Gamba comprende però la raccolta di Celio Malespini, *Ducento novelle* (1609): sembra ignorare di quanti plagi siano frutto, se le definisce «curiose, dilettevoli, talvolta importanti, talvolta ributtanti per disonestà».

<sup>32</sup> Schedando questa sola edizione, Gamba registra Costo nella sezione del Seicento, ma la *princeps* è del 1596.

<sup>33</sup> Gamba coglie l’occasione per dare notizia di un’«altra novelletta di autore italiano scritta in latino»: è di Luigi Passerini, *Historia lepida de quibusdam ebriis mercatoribus*.

<sup>34</sup> Gamba segnala la presenza nelle edizioni delle *Lettere amorose* dello stesso Parabosco la presenza di «ora due ora quattro novelle».

<sup>35</sup> Il canone comprende, come ho detto, anche autori del secolo precedente (da riscontrare con le notizie di Gamba prima proposte): Leon Battista Alberti, Sabadino

Anche se questa scorciata sequenza di autori e titoli è ipercanonica,<sup>36</sup> i dettagli delle loro edizioni confermano un dato generale che mi sembra molto importante, che riguarda ancora una volta la grande attenzione retrospettiva nei confronti della tradizione novellistica che matura nel secondo Settecento e si fa molto forte nel primo Ottocento. Documentano infatti che non solo quasi tutti gli autori di libri di novelle del canone sono recuperati da nuove edizioni sette-ottocentesche, ma che non pochi sono editi per la prima volta proprio in questa stagione.

Con tutto che si fermi al 1835, il repertorio di Gamba informa che Fortini inizia a essere pubblicato nel 1796 (e poi nel 1811 e 1812) e Grazzini nel 1743 (e poi nel 1756, 1793 e 1813), senza dimenticare Barbieri, di cui dirò poi (1823); e tornando indietro nei secoli, fornisce la stessa informazione anche per Sermini, Sercambi e Gherardi (senza dimenticare Forteguerra, fuori portata solo per ragioni cronologiche). Il canone dei novellieri antichi secondo Gamba è dunque, in ampia misura, l'esito della ricerca antiquaria e filologica prodotta tra Settecento e Ottocento: è parte costitutiva e propria dell'invenzione retrospettiva della tradizione della novella. E tanto per insistere sul punto da cui sono partito, mi sembra che questo semplice rilievo metta in seria difficoltà il luogo comune che ha predicato e predica il primato cinquecentesco della novella classica "boccacciana", con tutto che non pochi autori e testi del suo canone, e certo non marginali, non siano mai stati letti per secoli.

Procedendo ancora nella ricognizione dei novellieri presenti sia nel canone della Pléiade sia nel repertorio di Gamba, ma in quanto autori di novelle comprese in altre loro opere o di una sola novella, il quadro si amplia (ricordo che Aretino è escluso per ragioni "moralì"; di Doni dirò più avanti):

degli Arienti, san Bernardino da Siena, Antonio Cornazzano, Masuccio Guardati, Antonio Manetti, Lorenzo de' Medici, Gherardi da Prato, Gentile Sermini, Piero Veneziano, Leonardo da Vinci; e inizia con il testo anonimo *Liombruno* e comprende *Motti e facezie del Piovano Arlotto*.

<sup>36</sup> Basti confrontarla con la selezione proposta dall'esemplare raccolta in quattro volumi de *Il novelliero italiano* (1754), con questa sequenza: Boccaccio, Sacchetti, Erizzo, Levanzio da Guidicciole, Granucci, Mori da Ceno, Malespini, Bargagli, Campeggi, di Giovanni Fiorentino, Masuccio Salernitano, Sabadino degli Arienti, Firenzuola, Da Porto, Molza, Brevio, Parabosco, Cademosto, Giraldi, Grazzini, Mariconda, Lando, Straparola, Bandello, Sansovino.

- Cristoforo Armeno, *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo* (1557, 1828, con altri dati del loro successo editoriale): adattamento di una storia orientale con una novella cornice che contiene «sette belle novelle di gusto orientale a buono stile italiano ridotte»;
- Baldassarre Castiglione, *Ve* 1528, «nel celebre *Libro del Cortegiano* [...] si trovano qua e là alcune graziose novelle»; cita poi due edizioni cominiane;
- Luigi da Porto, *Historia di due amanti* (1531 circa, 1535, 1539, 1553, 1831; con diverse altre notizie);
- Francesco Maria Molza, *Novella novellamente stampata e posta in luce* (1547);
- Agnolo Firenzuola, *Prose*, con otto novelle (1548, 1552, 1552, 1562, 1795; Gamba annota: «a me piacerebbe che un raccoglitore di novellieri italiani non si facesse scrupolo di aggiugnere alle novelle del Firenzuola anche l'*Asino d'oro* di Apulejo e i suoi *Discorsi degli animali*»);
- Ortensio Lando, *Varii componimenti* (1552: «quattordici sono le novelle, tra le quali alcune possono veramente leggersi con piacere»; poi Gamba annota: «storiette e facete narrazioni si leggono anche in altra opera»);
- Nicolò Machiavelli, *L'asino d'oro, con alcuni capitoli e una novella* (1549, 1588, 1796, 1810, 1820; Gamba replica la nota sui problemi attributivi con Brevio);<sup>37</sup>
- Giustiniano Nelli, *Innamoramento de due nobilissimi giovani senesi, quali infelicemente al loro amore diedero fine* (1530 circa), *Le amoroze novelle* (1530 circa, 1798).

Rispetto a questo canone di novellieri la bibliografia di Gamba propone un cospicuo incremento con diversi altri autori titolari di edizioni con una sola novella, o con un numero limitato di novelle, e possono essere relativi non solo a rarità marginali (talvolta neppure attestate in SBN), ma anche ad autori e testi canonici e di grande successo (per tutti: Luigi Da Porto, presente nel canone). Anche in questi casi è molto forte la presenza di prime edizioni sette-ottocentesche (sono numerose quelle curate o stampate dallo stesso Gamba), con novelle inedite tratte da manoscritti, ma anche ritagliate da altre opere, a conferma che è questo il momento in cui si inventa la tradizione della novella e dei novellieri:

- Luigi Alamanni, *Novella* (1794);
- Marc'Antonio Bendidio, *Novella* (1796, 1805);
- Giuseppe Betussi, *Novella* (1826): «tratta dal dialogo *Il Raverta*»;
- Giulia Bigolina, *Giulia Camposampiero* (1794), altre due restano manoscritte;

<sup>37</sup> Gamba aggiunge anche: Giovanni Brevio, *Rime e prose* (1545, 1819, 1823; è segnalato anche il problema attributivo per Belfagor); Marco Cademosto, *Sonetti et altre rime con proposte et risposte de alcuni huomini degni, e con alcune novelle, capitoli e stanze* (1544, 1799; Gamba cita quanto l'autore scrive: «Lettori, malgrado e a dispetto di fortuna, vi do queste sei novelle, che più non ve ne posso dare, peroché al tempo del sacco di Roma me ne furono rubbate 27»).

Giovanni Bressani, *Novella* (1794), edizione parziale da un manoscritto bresciano di «poesie e novelle», un altro manoscritto di tutte le novelle è a Venezia;  
 Silvano Cattaneo, *Novelle* (1813): «cinque novelle estratte dall'opera *Salò e la sua Riviera*» (edita nel 1745-1750);  
 Giovanni Battista Ghirlandari, *Pietoso e miserabile avvenimento di due amanti* (1576; «novella rarissima»);  
 Pierfrancesco Giambullari e Valerio Marcellino, *Tre novelle* (1824);  
 Luigi Lollino, *Teofilato, novella* (1816), *Tre novelle* (1822);  
 Girolamo Muzio, *Novella in forma di lettera ad Amalio de' Verzieri* (1831): narra «un suo giovanile avvenimento amoroso»;  
 Angelo Pendaglia, *La bellissima novella del conte di Villanova gentiluomo genovese* (s. d.);  
 Bernardino Percivalli, *Gualtieri, novella* (1563 circa);  
 Jacopo Salvi, *Novella* (1547): «galante e rarissima novella»;  
 Salvuccio Salvucci, *Novelle distinte particolarmente in dodici mesi dell'anno. Cominciando a gennaio, dette le mesate* (1591, 1795): «rarissimi libricciuoli»;  
 Giambatista da Udine, *Lacrimosa novella di duo amanti genovesi* (1551, s. d., 1828; ridotta in terzine nel 1832);  
 Carlo Zancaruolo, *Tito Tamisio, novella di Paolo Giovio tradotta in volgare* (1830).

La bulimica curiosità del collezionista, non solo tende all'accumulo, ma insiste in modo particolare sulle edizioni più rare, che spesso sono quelle di singole «novelle di autori incerti».<sup>38</sup> Con questa etichetta Gamba l'inserisce in repertorio, talvolta segnalando nella scheda il nome dell'autore, non indicato in frontespizio:

*Compassionevole avvenimento di Cleandro gentiluomo padovano* (s. d.): «rarissimo libretto», di cui non ho trovato notizia in Edit16 e SBN;  
*Copia d'un caso notevole intervenuto a un gran gentiluomo genovese* (1558): Gamba ricorda che è l'edizione spicciolata della prima novella di Straparola;  
*Dialogo nel quale si contengono vari discorsi, di molte belle cose, e massimamente de proverbi, de risposte pronte, e d'altre cose simili, a gli studiosi delle buone lettere forse non ingrati* (1561): «contiene molte faccette e novelle»;  
*Dilettevole historia de dui amanti i quali doppo molti travagliati accidenti ebbero del suo amore un lietissimo fine. Con le lettere amorose che continuamente si scrivevano l'uno all'altro* (1563, e un'altra edizione senza data, che dovrebbe essere quella del 1540: «con altri casi seguiti, hora dal Fortunato posti in luce»): Gamba annota che si tratta di «cattive copie tratte da diversi novellatori»;  
*Istoria dell'infelice innamoramento di Gianfiore e Filomena fiorentini* (1550 circa, s. d., 1583, 1813); Gamba annota: «plebea leggenda», «meglio sarebbe per la sua meschinità di non farne alcun conto»;

<sup>38</sup> La pulsione del collezionista alla rarità e al pezzo unico è manifesta nelle bibliografie di Gamba e Passano che si aprono entrambe con la «Nota delle novelle che si hanno impresse in pergamena e degli attuali loro possessori».

- La historia della serenissima regina di Polonia, la quale due volte iniquamente fu mandata nelle silve ad uccidere, dove molti anni passendosi d'herbe, infine nel cospetto de tre gran re fu riconosciuta et ritornò col marito consolata* (s. d.): «piuttosto romanzetto che novella ed assai trascuratamente dettato»;
- Lezione di maestro Nicodemo dalla Pietra al Migliaio sopra il Capitolo della salsiccia del Lasca* (1589): «assai graziosa novella», di cui Gamba discute l'attribuzione (Edit16 dà il Lasca come autore);
- Novella di Mariotto senese* (s. d.): ma Gamba informa che è di Masuccio Salernitano;
- Novella novamente intervenuta a Gambarà, villa dello Bresciano.1558* (1560): di «due poveri contadini»;
- Novella di Dioneo e Lisetta* (1808, 1820);
- Novella d'incerto autore* (1794): edita da Borromeo;
- Novella della giulleria* (1765): «si sa essere del Lasca»;
- Novella di Cornelia Bentivoglio e Alfonso d'Este* (1833): è traduzione da Cervantes, e quindi da «escludere dalla presente bibliografia»;
- Novella piacevole di un dottor bolognese, il quale odiava li ragionamenti amorosi e con astutia fu nelli medesimi laci avvolto* (s. d., ma SBN indica 1550 circa, e segnala che ne è autore Giovanni Sabadino degli Arienti): «rarissimo libricciuolo»;
- Novella di Rizzardo re di Thebe, quale doppo l'aver maritate tre sue figliuole in gran personaggi, la quarta marita a chi la venne a corere, et ne segue dubio de tre compagni* (s. d., ma SBN indica tra 1550 e 1563): «libricciuolo egualmente raro»;
- Novelle tre, della ingratitudine, della avaritia de' principi moderni, della eloquenza* (s. d., ma Edit16 indica 1530 circa): Gamba segnala che l'autore è Marco Mantova Bonavides «insigne leggista padovano»;
- Novo e compassionevole avvenimento occorso alli giorni passati nella città di Modena* (1563): «può escludersi dalle novelle, essendo la relazione soltanto dell'omicidio fatto da una giovane del suo vecchio marito per isposarsi coll'amante».<sup>39</sup>

Questi ultimi elenchi, definiti solo per affinità di tipologie librarie, mettono in evidenza come nella ricerca del pezzo raro o inedito il collezionista finisca per ripescare testi di modesto valore letterario, oppure, spinto dall'obiettivo di aumentare al massimo la sua raccolta, finisca per accogliervi testi che non sempre possono rientrare nella pur fluida forma della novella (non sono pochi i casi in cui i Gamba registra una scheda per poi

<sup>39</sup> Gamba registra anche tra quelle di incerto autore la *Novella dell'Angelo Gabriello*, inserita, con la *Pastorella di Marino* e la *Puttana errante* di Aretino, nel *Libro del perché* (una raccolta di testi osceni in versi e in prosa, in prima edizione «In Pelusio MMM.D.XIV»; in seconda edizione «A Pe-King, regnante Kien-long, nel XVIII secolo»), avvertendo in nota che «forse l'autore [...] piuttosto che essere vissuto nel secolo XVI appartiene al XVIII, nel quale caso dovrebbe quest'articolo trasportarsi a suo luogo», come in effetti è secondo SBN, che data la prima edizione al 1757 circa, la seconda alla fine del secolo.

dire che quell'opera non ha nulla a che fare con un repertorio di novelle).<sup>40</sup>

Certo, occorre pur sempre presente che l'ampliamento a dismisura del canone dei novellieri consegue soprattutto dalla fluidità stessa della forma della "novella", che consentirebbe di annettere in repertorio, solo volendolo, una qualsiasi delle tante altre pratiche narrative "brevi", che pure vengono da lontano: come nei casi, sporadicamente presenti, dei proverbi o delle facezie. Ma Gamba non procede in questa direzione: da infaticabile editore di novelle preferisce dare notizia di una tipologia diversa, repertoriando, con cura a volte ossessiva, la presenza di narrazioni brevi in tante opere in prosa dei più disparati generi. Sono infatti queste le novelle che possono essere estratte e autonomamente stampate, come è costume di tanti editori sette-ottocenteschi (lo si rileva anche dall'elenco che segue), tra cui primeggia proprio Gamba.

In questa serie, che potrebbe dilatarsi all'infinito, o quasi, correndo il rischio dell'accumulo indiscriminato, a trionfare è proprio l'estrema duttilità e pervasività delle forme narrative brevi (e brevissime), per una ragione tanto semplice quanto forte. E può essere così indicata, a mio avviso: queste forme sono di per sé parte costitutiva e propria dell'argomentazione classica e classicistica, come insegna l'arte retorica, e lo sono per opportuna *variatio* e funzionale *delectatio* di chi ascolta o legge, nonché per doverosa allegazione di *exempla*. Le numerose schede di Gamba pertinenti a questa tipologia sono le seguenti, e il loro nudo elenco dovrebbe bastare a documentare le osservazioni che ora ho proposto (nella discorsività classicistica tutto può o deve risolversi in novella):

Scipione Ammirato: negli *Opuscoli* (1637) «si trovano alcune novelle»;

Bartolomeo Arnigio, *Le dieci veglie degli ammendati costumi dell'humana vita* (1576): «entrano quand'a quando in narrazioni di detti, fatti e avvenimenti curiosi»;

<sup>40</sup> Come nel caso delle due novelle di Giuseppe Orologi, che già Borromeo nella seconda edizione riconobbe essere una traduzione da Margherita di Navarra; oppure nel caso di Paolo Caggio, *Flamminia prudente, novellita e ragionamenti* (1551), che già Borromeo definisce «una farsa in due atti», e in quello di Luigi Contarini, *Il vago e dilettevole giardino* (1589), dove «racconti a guisa di novelle non mancano, ma non hanno se non quel diritto d'essere qui registrati che s'ebbero l'Astolfi e l' Cappelloni», e rimprovera Borromeo per averlo schedato. Oppure ancora, nel caso dei *Proverbi sententiosi, detti et modi di parlare che oggidì nella comun lingua si usano* (prima del 1536), che – dice Gamba – non ha potuto esaminare e dunque esprime «il dubbio se debba aver luogo nella presente bibliografia»: non sono riuscito a individuare questa edizione in Edit16 e SBN.

- Ludovico Arrivabene, nel suo libro intitolato *Il Magno Vitei* (1597) «si leggono particolari racconti scritti alla boccacevole, tra' quali sono a guisa di novelle esposte *Le sceleratezze di Tiatira*»;
- Giovanni Maria Barbieri, *Novelle* (1823): «novellette estratte dalla sua opera *Della origine della poesia rimata*», edita per la prima volta da Tiraboschi nel 1790;
- Scipione Bargagli, *I trattenimenti, dove da vaghe donne e da giovani buomini rappresentati sono honesti e dilettevoli giuochi, narrate novelle ...* (1587, 1591, 1796);<sup>41</sup>
- Diomede Borghesi: «una novella briosamente scritta» è nella parte seconda delle sue *Lettere discorsive* (1584): riedita nel 1824;
- Gherardo Borgogni, *La fonte del diporto, dialogo nel quale si raccontano alcuni bellissimi e morali avvertimenti e si leggono nuove e diverse poesie e altre materie curiose* (1598, 1602, 1809);
- Ascanio Botta: «una graziosa novella, che puossi intitolare *Filogenio e Belidea*» si trova nell'ultima edizione del *Rurale* (1553);
- Pietro Calzolari: «curiosi avvenimenti si leggono, che dare possono soggetto a novelle, nella sua *Istoria monastica* (1561);
- Lorenzo Capelloni (1576) ma solo per escluderlo, di cui ho già detto descrivendo la biblioteca del conte Borromeo;
- Fra Sabba da Castiglione, *Ricordi, ovvero ammaestramenti, ne' quali con prudenti e cristiani discorsi si ragiona di tutte le materie honorate che si ricercano a un vero gentiluomo*, Ve Gherardo 1554 (e poi altre 2 altre) «ci porge qualche novella: veggasi il ricordo 109 in cui narrasi come un gentiluomo di Gian Galeazzo Visconti fossesi innamorato di una gentildonna di casa Correggio»;
- Iacopo Caviceo: «una curiosa novella» si legge nel fortunato suo romanzo *Il peregrino* (in prima edizione nel 1508);
- Alessandro Ceccherelli, *Delle attioni et sentenze del signor Alessandro de' Medici primo duca di Fiorenza ragionamento* (1564, con varie ristampe): «in cui sta qualche narrazioncella da tenersi in conto di graziosa novelletta»;
- Benvenuto Cellini, *Racconti* (1828): da un manoscritto del *Trattato dell'oreficeria*, *I compassionevoli avvenimenti di Erasto* (1542, 1784) «è formato sulle tracce lasciateci dall'indiano Sendabar e dal romanzo dei Sette savj detto Dolophatos; contiene graziose novellette scritte con bella disinvoltura»;
- Anton Giacomo Corso: una sua «compassionevole novella di due amanti della città di Venezia» si legge nelle *Lettere* di Orazio Brunetto (1547);
- Lodovico Dolce: «una novelletta» sta nel *Dialogo piacevole nel quale messer Pietro Aretino parla in difesa di mali avventurati mariti* (1532, 1824);
- Luigi Dardano, *La bella e dotta difesa delle donne in verso e in prosa* (1544): «contiene quantità di aneddoti e di brevi racconti»;
- Ludovico Domenichi, *Facetie et motti arguti di alcuni eccellentissimi ingegni* (1548, 1564, con varie altre notizie);<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Gamba annota che il fratello Girolamo, nel suo *Dialogo de' giuochi* (1572), dà molti avvertimenti «a coloro che imprendono a scrivere o narrare novelle, accennando i pregi e i difetti che, secondo l'autore, si scorgono in alcune del Boccaccio».

<sup>42</sup> Gamba ricorda anche la raccolta di *Facetie* curata da Tommaso Porcacchi (1565) e aggiunge la notizia di un'altra «operetta, che pure racchiude piccioli e curiosi racconti»: *Apologi nelli quali si scuoprano li abusi, sciocchezze, superstitioni, errori, idolatrie et empietà della*

- Tommaso Garzoni: fornendo l'elenco delle sue opere, Gamba si limita a mettere in evidenza che vi si ritrova «un ricco magazzino di accidenti curiosi, di esempj, di favole, di motti notabili, eccetera»;
- Niccolò Granucci, *L'eremita, la carcere e il diporto* (1569, 1574): «stanno in questo raro libro quattordici seccagginose novelle, nelle quali sono cacciati dentro morali avvertimenti»;
- Stefano Guazzo, *La civil conversazione* (1574): vi «stanno quand'a quando narrazioncelle cui si dié da taluno il nome di novelle», e anche ad «alcuni esempj» dei *Dialoghi piacevoli* «trovasi dato il nome di novelle»;
- Ludovico Guicciardini *Favole e motti* (1830), con qualche «succinta novelletta» tratta dai *Detti e fatti piacevoli* (1583);<sup>43</sup>
- Levanzio da Guidiccio, *Antidoto della gelosia distinto in doi libri, estratto dall'Ariosto, con le sue novelle* (1565, 1565);
- Cornelio Lanci, *Esempi della virtù delle donne* (1590): «contiene una raccolta di aneddoti tolti da storici antichi e moderni»;
- Valerio Marcellino: nel suo *Diamerone* (1564, 1824) «narrasi una luttuosa novella»;
- Antonio Mariconda, *Tre giornate delle favole de l'Aganippe* (1550): «de favole, o novelle, sono tolte dall'antica mitologia, ed in gran parte dalle *Metamorfosi* di Ovidio»;
- Poncino della Torre, *Le piacevole e ridicolose facetie*, 1585 (e notizie di altre 5);
- Cesare Rao, *Il sollazzevol convito nel qual si contengono molti leggiadri motti e piacevoli ragionamenti* (1561);
- Lorenzo Selva (Evangelista Marcellino), *Della metamorfosi, cioè trasformatione, del virtuoso libri quattro* (1582, 1583, 1598, e notizie di altre ristampe fino al 1818): «stanno sparse in quest'opera tredici novelle [...] nelle quali l'autore pistojese narra con buon garbo avvenimenti di streghe e strane fattucchiere atte a tenere il popolo divertito»;
- Baldassarre Scaramelli, *Dui canti del poema heroico di Scanderberg, con altre rime e prose* (1585): con tre novelle riedite nel 1721;
- Alessandro Sozzini, *Raccolta di burle, facetie, motti e buffonerie di tre huomini senesi, cioè, di Salvatore di Topo Scarpellino, di Iacomo alias Scacazzone et di Marianotto Securini fattore dell'Opera del duomo di Siena* (dopo il 1571): «in questo raro libricciuolo trasse il Poggiali [nel 1796] cinque novellette di bizzarri e ridicoli argomenti»;
- Bernardino Tomitano; nei *Quattro libri della lingua toscana* 1570 «stanno riportati motti e novellette che l'autore dice d'havere lette in altri scrittori o udite narrare da' suoi amici Sperone Speroni, Anton Francesco Doni e da altri»;
- Orazio Toscanella, *I motti, le facetie, argutie, burle et altre piacevolezze* (1561);
- Cristoforo Zabata, *Diporto de' viandanti, nel quale si leggono facetie, motti e burle, raccolte da diversi e gravi autori* (1589).

A ulteriore conferma di quanto pervasiva sia la presenza delle forme narrative brevi mi sembra opportuno considerare come caso a parte l'ampio

*sinagoga del Papa et spetialmente de' suoi preti, monaci et frati, opera insieme utile et dilectevole* (1554): ignorava che fosse opera di Bernardino Ochino stampata a Ginevra, come informa Edit16.

<sup>43</sup> Per questo autore e la sua opera, fondamentale – a mio avviso – per mettere a fuoco la varietà delle forme narrative brevi, rinvio alle notizie che darò più avanti.



rilevato riservato da Gamba ad Antonfrancesco Doni, e proprio a partire dal fatto che volle essere curatore (nel 1815) di un'edizione di *Novelle* (1815) tratte dalle tante sue opere. Come scrive nella prima scheda dedicata a questo scrittore (da solo occupa ben 14 pagine: record assoluto del repertorio): «giudico opportuno schierare qui il titolo e d'individuare la rispettiva importanza di quelle [edizioni originali] che contengono tratti spiritosi e racconti bizzarri esposti da questo strano cervello» e che potrebbero essere utilizzata per una più ampia raccolta di «briose novelle». Gamba dà conto della presenza di segmenti narrativi in quasi tutte le opere doniane: *Lettere* (1544, 1545, 1547: «vi stanno curiose lettere e racconti ghiribizzosi», 1552: «alquante novelle in essa narrate in forma di lettere furono poi dal Doni inserite in altri suoi libri»), *Libreria prima e seconda* (1550, 1550: «con la diceria della mula», 1551, 1555, 1557), *La zucca* (1551-1552, 1565: «in questo libro [...] narra il Doni sott'il titolo ora di *storia*, ora di *farfallone*, ora di *passerotto*, eccetera, storielle e novelle talvolta argute e facete, talvolta triviali ed insipide»), *I marmi* (1552-1553, 1609: «è forse l'opera che contiene tratti più spiritosi d'ogni altra, ed oltre a curiose notizie, somministra qua e là motti arguti, gravi sentenze e piacevoli novelle»), *I mondi* (1552-1553, 1562), *La moral filosofia* (1552, 1567: è «l'opera sua più ricca di favole, di novelle, di allegorie e di curiosi accidenti»), *Rime del Burchiello commentate* (1553, 1566), *L'asinesca gloria dell'inasinito accademico pellegrino* (1553), *Tre libri di pistolotti amorosi* (1558), *Il Cancellieri* (1562, 1589: «questi libricciuoli sono selve di motti, di detti, di sentenze tratte da antichi e moderni autori e dal Doni esposte talvolta con bella disinvoltura»).

La lunga descrizione delle opere doniane consente di precisare meglio il punto di vista dell'intenso lavoro bibliografico e filologico sulla tradizione dei novellieri che dal Sette-Ottocento si rivolge retrospettivamente ai secoli passati, scorrendo con voracità onnivora ogni prosa antica (per la poesia le pertinenze formali sono più nitide e vincolanti), ed è un punto di vista che risulta ancora più chiaro nelle osservazioni che Gamba propone nella scheda dedicata a Garzoni, dove è proposta, per le sue opere, questa metafora: «sono un ricco magazzino», ricolmo di «accidenti curiosi, di esempj, di favole, di motti notabili», cosicché «non [ne] tornerrebbe superfluo l'esame per chi avesse volontà di trarne fuori racconti e novelle». Ancora una volta Gamba mette in rilievo la presenza di

forme narrative brevi e brevissime, piú che novelle, e tanto meno di novelle classiche “boccacciane”: *accidenti curiosi, esempj, favole, motti notabili*. Il modello del *Novellino*, pur sempre.

Nella sezione finale dedicata alle «raccolte di novelle di varii autori» Gamba ne registra quattro stampate nel secolo XVI, ma dedica lo spazio maggiore a quella curata da Francesco Sansovino, in prima edizione nel 1561: *Cento novelle scelte dai piú nobili scrittori, nelle quali piacevoli et aspri casi d'amore et altri notabili avvenimenti si leggono*.<sup>44</sup> La raccolta è rivista e ampliata di edizione in edizione e nel 1571 comprende anche un *Discorso sopra il Decamerone*, in cui Sansovino ragiona, molto brevemente, anche dell'«arte delle novelle» boccacciane («tutte d'oro», aveva scritto nella nota ai lettori, mentre le cento che raccoglie e pubblica sono, al confronto, «pura e schietta limatura di rame»), ma le sue scarse osservazioni si risolvono nel riferire alle tre parti della retorica classica la «materia della favola» scelta da Boccaccio, e che è «la ragionevole tra tutte le favole, come quella ch'è piú propria allo huomo et ch'è usata comunemente in tutte le provincie et in tutte le città, dalle donne nelle private compagnie et nelle brigate loro per sollazzo et per diporto».<sup>45</sup> La scheda di Gamba è in assoluto la piú ampia di tutto il suo repertorio e offre una tavola comparativa delle dinamiche della raccolta tra le sue varie edizioni, che documenta quanto intenso e costante sia il lavoro del suo curatore (e di altri, dopo la sua morte) per rinnovare e aggiornare la selezione. Così impostata, la raccolta di Sansovino è certamente la piú nitida e orgogliosa rivendicazione del modello boccacciano della novella, proposta nel momento della sua piú intensa sperimentazione da parte di tanti scrittori del Cinquecento (dove i continui rifacimenti della selezione) e destinata a restare valida a lungo. Ma in modo altrettanto sicuro le *Cento novelle* non esauriscono la consapevolezza sansoviniana della tanto piú larga varietà delle forme narrative contemporanee, non fosse altro perché la sua intensa attività di editore e collaboratore editoriale gli offre un punto di vista molto particolare, a tutto campo.

<sup>44</sup> Le altre raccolte di cui Gamba dà notizia sono: *Prose antiche di Dante, Petrarca e Boccaccio e di molti altri nobili e virtuosi ingegni* (1547), curata da Doni, dove «si leggono alcune novelle e facezie di autori del buon secolo»; *Lieta giornata. Opera nuova nella quale si contiene varie et dilettevole novelle* (1552): con 6 novelle; *Novelle piacevoli del Fortunato raccolte per diletto di quelli che cercano di fuggir l'otio et allegramente vivere* (1566): libricciuolo con 4 novelle.

<sup>45</sup> Ricordo che Sansovino aveva pubblicato nel 1542 le *Lettere sopra le dieci giornate del Decamerone*, e aveva collaborato alla giolittina del 1546.

A questo proposito mi limito a citare tre sue curatele di libri che raccolgono forme brevi, e brevissime, di varia origine e funzione: nel 1560 pubblica, rimaneggiandola, la *Selva di varia lettione* di Pedro Mexia, già piú volte stampata in traduzione italiana (la prima edizione a Siviglia nel 1540), e sarà questa sua versione a dominare il mercato di questo *best seller*, con qualche disinvolto plagio che porta il nome di Sansovino stabilmente in frontespizio come autore della «quarta parte»;<sup>46</sup> nel 1578 pubblica i *Concetti politici raccolti da gli scritti di diversi auttori greci, latini et volgari, a beneficio et commodo di coloro che attendono a' governi delle repubbliche et de' principati, in ogni occasione cosí di guerra come di pace*: sono 803 microtesti, e nella nota ai lettori Sansovino precisa che avrebbe potuto intitolarla «piú tosto probabili, avvertimenti, massime, axiomi, precetti o sententie, che concetti»; nel 1565 era già stato protagonista di una disinvolta appropriazione editoriale di un'altra fortunata raccolta di forme brevi (nell'ultima redazione sono 700), quella dei *Detti et fatti piacevoli et gravi di principi et filosofi et cortigiani et ridotti a moralità* di Lodovico Guicciardini (nipote del grande Francesco), a lungo attivo ad Anversa: un altro tipo di «lettura piacevole», come Sansovino scrive dedicando la raccolta a Gabriello Strozzi.<sup>47</sup>

La sorpresa piú forte proposta dal repertorio di Gamba arriva quando i suoi dati vanno oltre la barriera del Cinquecento. Sebbene diventi ora molto selettiva, anche per ragioni di *pruderie* borghese verso la licenziosità e oscenità di tante opere, esplicitamente protagoniste del libertinismo seicentesco, e di prudenza per la loro condanna all'Indice, la raccolta dei dati relativi al «secolo decimosettimo» offre un quadro significativo delle nuove (e antiche) forme che la *narratio brevis* assume, in diretto rapporto, solidalmente emulativo, con la straordinaria storia del nuovo romanzo in prosa italiano ed europeo, e in particolare spagnolo, in questa Italia che, a Nord come a Sud, fa parte della Monarchia cattolica.

Sono soltanto 28 le schede dedicate a illustrare autori e opere, e sono anche tanto piú sobrie nel descrivere ristampe e nel dare ulteriori informazioni bibliografiche, e persino imbarazzate, talvolta, – come ho detto

<sup>46</sup> Per la storia della *Selva* in Italia rinvio a Bognolo 2012.

<sup>47</sup> Il libro ha una doppia storia editoriale: con questo titolo avrà ancora 15 edizioni veneziane; con il titolo d'autore *L'hore di recreatione* è invece pubblicata ad Anversa nel 1568 e ristampata molte altre volte: complessivamente sono 70.

– nei confronti di opere e autori messi all'Indice.<sup>48</sup> Il solito ordine alfabetico è curiosamente inaugurato da un titolo (*L'Arcadia in Brenta, ovvero la malinconia sbandita*: 1667) che prevale sul nome del suo autore (Giovanni Sagredo, patrizio e ambasciatore veneziano: in frontespizio è con il nome anagrammato). Basterebbe questo libro di grande successo editoriale per rappresentare le profonde metamorfosi delle forme brevi in età barocca e, più ancora, delle nuove ibridazioni che sperimentano con le dominanti forme della concettosità arguta: è infatti una raccolta di quarantacinque novelle intrecciate a quattrocento motti di spirito. La caratteristica principale di quest'opera è però nella situazione narrativa che inventa: è pur sempre un'«onesta brigata», ora di nobili veneziani, a esserne protagonista, ma è un'«onesta brigata» in continuo movimento, perché spende il suo tempo libero spostandosi in barca per una vacanza di otto giorni che si svolge tra le ville venete disposte lungo il Brenta.<sup>49</sup>

Le metamorfosi e le nuove ibridazioni della novella barocca diventano clamorose con *Lo cunto de li cunti, ovvero lo trattenimento de' peccerille* del letterato napoletano Giambattista Basile (1634), sia per l'uso del dialetto sia per il complesso impianto della cornice che si fa metanarrativo, e soprattutto per la strutturale scelta della forma della fiaba. E così è con *La lucerna* (1625) del medico e letterato veronese Francesco Pona, edita con lo pseudonimo di Eureka Misoscolo, singolare combinazione di raccolta

<sup>48</sup> Ricordo che Gamba registra in questa sezione *Il fuggilozio* di Tomaso Costo, che ho restituito al secolo XVI.

<sup>49</sup> Questa tipologia di situazione narrativa era già stata utilizzata in passato: nella *Barca di Venezia per Padova* di Adriano Banchieri, una “commedia madrigalistica” a più voci (1605 e, in nuova edizione, 1623), dove però i protagonisti sono barcaioli e viaggiatori comuni, di nazioni diverse (la barca, il Burchiello, per secoli in servizio tra Padova e Venezia, come micromondo); pur utilizzando la stessa situazione, del tutto diverso era l'impianto dei dialoghi, peraltro di notevole interesse storico e religioso, di Silvan Cattaneo intitolati, *La barca di Padova*: rimasta manoscritta è datata 1550. Sulla scia del successo di Sagredo troverà anche qualche imitatore, registrato da Gamba: *La nuova barca da Padova, in cui per cinque notti che va e viene da Padova a Venetia, vengon da' viandanti fatti diversi discorsi, gravi, ridicoli, morali et facetie curiosissime* (1684: secondo SBN è opera di Giuseppe Tramontin); preceduta però da *La barca da Padova, ove si raccontano da' passeggeri favole, motti, sentenze, burle*, di cui è autore Alessandro Zatta (1663, poi 1666 come *Seconda barca*); e *La barca di Padova, cioè facetie, novelle, argutie* (1689), di cui però non ho trovato riscontro in SBN.

novellistica a cornice e romanzo picaresco «a schidionata»,<sup>50</sup> e con i già citati *Trastulli della villa* (1627) di Adriano Banchieri.<sup>51</sup>

Per quanto imbarazzate e persino reticenti, le schede di Gamba non mancano di mettere in rilievo la parte fondamentale dei veneziani Accademici Incogniti nella sperimentazione di nuove forme narrative brevi, da correlare ovviamente alle nuove forme del romanzo.<sup>52</sup> Danno infatti notizia di diverse raccolte d'autore: le *Novelle amoroze* del ferrarese, poi trapiantato a Venezia, Girolamo Brusoni (1655)<sup>53</sup> e le *Novelle amoroze* del patrizio veneziano Giovanni Francesco Loredan (1656-1661);<sup>54</sup> ma anche dei *Panegirici, epitalami, discorsi accademici, novelle, et lettere amoroze* di Ferrante Pallavicino (1652),<sup>55</sup> e di diverse opere di un altro ferrarese poi trapiantato a Venezia, Maiolino Bisaccioni: *L'albergo, favole tratte dal vero* (1637-1638), *la Nave, ovvero novelle amoroze e politiche* (1643), *L'isola, ovvero successi favolosi* (1648), *Il porto, novelle più vere che finte* (1664). Ma nella sezione finale dei *Novellieri*, dedicata alle «raccolte di novelle di varii autori», Gamba scheda anche le fondamentali *Cento novelle amoroze dei signori Accademici Incogniti*, curate da Bisaccioni (1651; la prima raccolta, meno ampia, e curata da

<sup>50</sup> Secondo l'interpretazione di Giorgio Fulco nella sua edizione dell'opera edita nel 1973.

<sup>51</sup> Gamba scheda anche *Il scaccia sonno, l'estate all'ombra e 'l verno presso il foco, opera honesta, morale, civile e dilettevole, curiosità copiosa di novelle, rime, motti proverbi, sentenze, argute proposte e risposte, con variati ragionamenti comici* (1623), e fornisce notizie su altre opere dello stesso autore.

<sup>52</sup> Anche con traduzioni, tra cui spicca quella del fortunatissimo romanzo, scritto in latino, di John Barclay, *l'Argenis* (in prima edizione nel 1621), eseguita da Pona, anch'essa fortunatissima (in prima edizione nel 1629).

<sup>53</sup> Confermando implicitamente la varietà sperimentale della narrativa brusoniana, Gamba dà anche stringate notizie su *Il camerotto* (1645; «vi sono 4 novelle»), *La gondola a tre remi* (1657), *Il carrozzino alla moda* (1658; di queste due ultime opere segnala la messa all'Indice), *La peota smarrita* (1662), *I sogni del Parnaso* (s. d.; vi «ho trovato qualche curiosa novelletta»), *Nuova scelta di sentenze, motti e burle di uomini illustri* (1658; «le storiette sono tutte tolte dagli antichi scrittori classici greci e latini»).

<sup>54</sup> Gamba informa anche che «un saggio delle novelle» di Loredan è nelle *Bizzarrie accademiche* (1645).

<sup>55</sup> Nel caso di Pallavicino l'imbarazzo di Gamba si fa reticenza: dopo avere segnalato che in questa raccolta c'è una sola novella, osserva: «chi avesse voglia di prender in esame le altre opere di questo licenzioso scrittore troverebbe forse altra non iscarsa merce di questo genere»; e infine rinvia alla scheda di Ginifacio Spironcini, che è lo pseudonimo con cui Pallavicino pubblicò *Il corriere svaligiato* (1646), dove «leggesi una licenziosa novella».

Francesco Carmeni, è del 1641), fornendo l'elenco dei 46 autori e precisando il numero di novelle di ciascuno di loro.

Il quadro delle forme narrative proposto da Gamba tiene conto anche di altre esperienze che ne connotano questa fase storica, con le schede dedicate ai *Ragguagli d'amore* del nobile genovese Luca Assarino (1646: vi «stanno favolose storiette»),<sup>56</sup> e a *Il Brancaleone, historia piacevole et morale, dalla quale può ciascuno havere utilissimi documenti*, opera di «un filosofo chiamato Latrobio» (in cui è stato riconosciuto il nobile milanese Giovan Pietro Giussani: 1610).<sup>57</sup> E, per quanto stringato, il campo della novella seicentesca è da Gamba correlato ad altre opere che continuano, pur sempre rinnovandola, la tradizione delle altre forme brevi, con le loro antiche funzioni. Sono infatti repertorate anche queste opere: il *Nuovo thesoro de' proverbij italiani* del sacerdote lucchese, attivo tra Roma e Venezia, Tomaso Buoni (1604: Gamba cita l'edizione del 1610), che «racchiude alquante novelle»;<sup>58</sup> i *Cento avvenimenti ridicolosi* (1665) del sacerdote modenese Lodovico Vedriani (Dionigi Filadelfo da Modena), già presenti in Borromeo e di cui ho detto; *La grillaia, curiosità erudite* (1668) dell'agostiniano genovese Angelico Aprosio (con lo pseudonimo di Scipione Glareano): «novelle [vi] si trovano di fatti accaduti»; i *Discorsi morali contra il dispiacer del morire, detto Athanatophilia, divisi in cinque dialoghi occorsi in cinque giornate, ne' quali si discorre quanto ragionevolmente si dovrebbe desiderar la morte e come naturalmente la si vada fuggendo, con trenta vaghi et utili ragionamenti, come tante piacevoli novelle interposti, cavati dagli abusi del presente viver mondano* (1596) del medico bresciano Fabio Glissentini: vi si possono leggere «senza noia e con morale profitto diecinove novelle»; i *Diporti accademici* del benedettino milanese Agostino Lampugnani (1653), con «brevi novelle» e «qualche brioso racconto»; *Le avventurose disavventure d'amore divise in sei novelle*

<sup>56</sup> E ricorda anche i titoli di altre sue varie opere, che «lasciano supporre che possa accrescersi la suppellettile de' racconti o novelle».

<sup>57</sup> Nella nuova edizione del 1617 il titolo è questo: *Il Brancaleone, ovvero l'idea della prudenza, favola morale politica, nella quale sotto bellissima et avveduta maniera d'animali parlanti s'ammaestra lo 'ntelletto e si porge diletto al senso di ciascuno*.

<sup>58</sup> Gamba ricorda anche l'«altro libro bizzarro» dello stesso autore: *Della Compagnia de' Tagliacantoni, descrizione universale nella quale à pieno si scuopre l'origine et progresso della vita loro* (1601).

(1703) del cavaliere milanese Cesare Giudici, «ignobile e popolaresco autore»;<sup>59</sup> lo *Specchio ideale della prudenza tra le pazzie, ovvero riflessi morali sopra le ridicole azioni e semplicità di Bertoldino, opera nuova, e dilettevole* (1707) del frate minore Francesco Moneti: «non si disconviene un posto [...] tra' narratori di lepidzze e di novelle»; i *Della filosofia d'amore libri nove* (1618) del gentiluomo savonese Pietro Girolamo Gentile Riccio, dove è «una lunga novella». Non manca neppure la notizia relativa a una prima edizione ottocentesca: delle *Lepidezze di spiriti bizzarri e curiosi avvenimenti* (1829) dello scienziato e letterato fiorentino Carlo Roberto Dati: «un ammasso di storielle e motti scherzosi, bene spesso insipidi». Stranamente, e proprio rispetto ai criteri adottati, Gamba scheda anche i *Quattro dialogi con alcune curiosità che seguitano, molto utile e necessarie per li amatori della lingua italiana* (1627), traduzione dell'opera latina del francese Philippe Garnier, solo perché contiene una sezione originale in italiano con *Cento varie e diverse historie raccolte da diversi storici*, «dove sono storielle e novelle varie», seguite da una raccolta di proverbi italiani.<sup>60</sup> L'ultima scheda di libri di questo tipo è dedicata al recupero, nel 1828, del *Trattato dei bianti over pitocchi, e vagabondi col modo d'imparare la lingua furbesca*, con in frontespizio il nome di Rafaele Frianoro (vi sono «sparsi qua e là brevi racconti di gagliofferie di vagabondi»):<sup>61</sup> è la rielaborazione di un testo quattrocentesco, eseguita da Giacinto De Nobili, che conferma la varietà delle esperienze narrative in corso con l'innesto, in questo caso, anche del genere picaresco.

Nel quadro seicentesco di Gamba non mancano neppure le schede dedicate a edizioni di novelle singole, o in esiguo numero, a partire dalla «gentil novella» di un non altrimenti noto ser Benino del Barco, inserita «per digressione» nella *Lettera difensiva di messer Antonio Tibaldeo da Ferrara al signor dottore Lodovico Antonio Muratori da Modena* (1709), ora attribuita al sacerdote e letterato ferrarese Girolamo Baruffaldi. E poi: «una non breve e curiosa novella» si legge nelle *Veglie avute in Trevigi nel pubblico*

<sup>59</sup> Dello stesso autore Gamba ricorda anche una novella nella *Bottega de' ghiribizzi* (1685) e «un racconto o novella al fine di ognuna delle quattro giornate» dell'*Osteria magra* (1692).

<sup>60</sup> Però Gamba inserisce i *Cento avvenimenti* di Astolfi, ma solo – come ho già detto – per criticare Borromeo per averlo considerato un novelliere,

<sup>61</sup> È citato anche *Il vagabondo, o vero sferza de' bianti e vagabondi, opera nuova nella quale si scoprono le fraudi e inganni di coloro che vanno girando il mondo a spese altrui e vi si raccontano molti casi in diversi luoghi e tempi successi* (1620), attribuito ora a Giacinto de' Nobili, con almeno altre 14 ristampe.

*Palazzo l'anno 1610* (1613), del medico trevigiano Bartolommeo Burchiellati; *Novelle due dall'Accademico Oscuro esposte nello stile del Boccaccio* (1630), del nobile e giurista pavese Annibale Campeggi. Fino all'edizione autonoma, nel 1819, di una novella del nobile fiorentino, scienziato e letterato, Lorenzo Magalotti, che chiudeva il suo *Comento sui primi cinque canti dell'Inferno di Dante*, stampato in quello stesso anno.

Per un riscontro tanto rapido quanto sin troppo facile della parzialità selettiva, e talvolta della reticenza, delle 28 schede di Gamba dedicate alla tradizione della novella dopo il Cinquecento, mi sembra opportuno riferirle alle 1059 schede che affollano il repertorio intitolato *Selva di vario narrare*, allestito da Maria Antonietta Cortini e Luisa Mulas nel 2000: tutte dedicate pertinenti alla «narrazione breve nel Seicento». Preciso subito che comprende le edizioni seicentesche di testi e autori anche sia dei secoli precedenti, a partire da Boccaccio: il *Decamerone*, ancorché “riformato”, persiste con 10 edizioni; e persino classici (come Apuleio), comprese le ristampe di ogni singolo titolo. Per questa caratteristica d'impianto, la *Selva di vario narrare* va ben oltre la sua funzione primaria, di repertorio bibliografico delle fonti primarie pertinenti alla narrazione breve, perché molte schede e i due saggi introduttivi ne illustrano ampiamente le dinamiche e le articolazioni di questo genere, che in gran parte sono quelle geneticamente costitutive e proprie dell'intera tradizione delle forme narrative brevi, nelle loro genetiche varietà e nelle loro genetiche interferenze, da sempre. Il groviglio di una selva, appunto.

Dall'insieme delle 1059 schede risulta in primo luogo e con ogni evidenza che nel corso del Seicento non è più riconoscibile la presenza della novella classica “boccacciana”; e se questa è di fatto estinta (e non solo e non tanto per ragioni di censura: quando i Moderni rivendicano il proprio primato, anche e soprattutto di contro a Petrarca), neppure la sperimentazione, progettualmente innovativa, degli Accademici Incogniti riesce a sollevare le sorti della forma novella intesa come tipologia narrativa breve che intende avere un profilo distinto e autonomo rispetto alle tante altre, e anche un più alto profilo letterario. Sulla base delle 1059 schede ritengo infatti che si possa dire che novella seicentesca è costituita da un universo di pratiche che rinviano più o meno tutte, seppure in modi diversi, all'archetipo del *Novellino*: una *Selva di vario narrare* folta di raccontini esemplari,



monitori, gnomici, spesso inseriti in un contesto argomentativo finalizzato a persuadere alla virtù, anche in termini propriamente parenetici, di etica religiosa.

Converrà a questo proposito riflettere su questo nudo elenco di opere che ho selezionato dal repertorio di Cortini–Mulas, disposto in ordine decrescente di quantità di edizioni per ciascun autore o per un solo suo titolo, limitandolo a quelli con più di cinque schede:

con 78 edizioni di opere varie: Carlo Gregorio Rosignoli, gesuita; con 46: Carlo Casalicchio, gesuita, *Gli stimoli al santo timor di Dio* (1669), e altre opere e soprattutto *L'utile col dolce cavato da detti e fatti di diversi buomini savjissimi, che si contiene in cinque decade di argutie* (1671): da solo con 15 edizioni;<sup>62</sup> con 41: Nicolas Caussin, gesuita, *La Corte Santa*, tradotta a Carlo A. Coccastello, in cinque parti; con 27: Cesare Giudici, cavaliere, *La bottega de' chiribizzi* e altre opere; con 25: Giovanni Felice Astolfi, canonico, *Cento avvenimenti miracolosi stupendi et rari* (1603) e altre sue opere; con 22: Giovanni Battista Manni, gesuita, opere varie; con 21: Serafino Razzi, domenicano, *Giardino d'esempi, ovvero fiori delle vite dei santi* (1594) e altre; con 20: Giovanni Domenico Ottonelli, gesuita, opere varie; con 19: Pietro Giacomo Bacci, oratoriano, *Vita di san Filippo Neri* (1622); con 18: Secondo Lancellotti, olivetano, *L'hoggidi ovvero il mondo non peggiore né più calamitoso del passato* (1623) e altre opere; con 17: Adriano Banchieri, olivetano e musicista, opere varie; con 16: Bartolomeo Cambi, frate minore riformato, *Le sette trombe per risvegliare il peccatore a penitenza* (1614); con 15: Giovanni Stefano Menochio, gesuita, *Delle stuore tessute di varia eruditione sacra, morale e profana*; con 12: Luigi Contarini, crucifero, *Il vago e dilettevole giardino ove si leggono gli infelici fini di molti buomini illustri* (1586); con 12: Girolamo Ercolani, domenicano, opere varie; con 12: Giovanni Sagredo, patrizio veneziano, *L'Arcadia in Brenta* (1667); con 11: Antonio Abati, letterato, *Delle frascherie fasci tre* (1651); con 10: Girolamo Brusoni, letterato, opere varie; con 10: Pietro Giustinelli, gesuita, opere varie; con 10: Giuseppe Ballardini, cappuccino, *Prato fiorito di varii esempi* (1606); 10: Giambattista Basile, letterato, *Lo cunto de li cunti* (1634); con 8: Giovanni Botero, gesuita ed ex-gesuita, *Detti memorabili* (1608); con 8: *Barca*; con 8: Giuseppe Passi, letterato, opere varie; con 7: Maiolino Bisaccioni, letterato, opere varie; con 7: Eugenio Raimondi, letterato, *Il dottissimo passatempo dove si leggono curiosi oracoli, sentenze gravi, con precetti et ammaestramenti politici e christiani, pubblicati da antichi e moderni scrittori, ne' quali unita si vede tutta la dottrina morale, politica et istorica* (1627); con 7: Cristoforo Zabata, editore e letterato, *Diporto de' viandanti* e altre opere; con 6: Stefano Pepe, chierico regolare, opere varie; con 5: Anton Giulio Brignole Sale, marchese letterato, *le instabilità dell'ingegno* (1635).

<sup>62</sup> Gamba registra questa opera tra i «novellatori del secolo decimottavo»: «è popolaresco questo libro, in cui si riveste di morali riflessioni una quantità grande di fatti, detti, novelle e racconti tolti da autori d'ogni calibro antichi e moderni».

I dati di Gamba devono necessariamente essere correlati a questa seicentesca selva governata, dominata, anzi, da sacerdoti, e in particolare da gesuiti, e dove i laici letterati sono ben pochi, per avere un quadro storicamente tanto più articolato che approssimi la pluralità delle forme brevi della narrazione, e delle loro funzioni primarie, praticate in questa fase storica, sempre che non ci siano superciliose perplessità nei confronti di tanta, e di così ampio successo, narrativa “clericale” (in modo non diverso da quanto avviene nel campo della lirica spirituale), e sempre che non ci si accontenti di chiamare in causa la logora categoria della Contro-riforma, con la leggenda nera dell’Italia spagnola e gesuitica.

Da questo insieme di dati e di rilievi mi sembra invece che non si possa fare a meno di concludere che questa «selva di vario narrare» documenta in modo inequivocabile quanto forte sia nel Seicento il primato del modello del *Novellino*. Ne propongo un ultimo riscontro citando per intero il titolo della quarta edizione (1691) di un’altra opera di ampie proporzioni (oltre 600 pagine in-4°), la *Selva historiale di diversi essempli* (in prima edizione nel 1648) di Giovanni Battista Mattioli, rettore della parrocchia romana di San Nicola degli incoronati: *Selva historiale di diversi essempli, nella quale si tratta delle virtù e perfettioni christiane e si descrivono molti buoni e felici avvenimenti occorsi a persone giuste e sante et alcuni spaventosi e tremendi casi successi a persone poco timorate di Dio, raccolta da più di settecento auttori antichi e moderni*. Cento anni dopo è ancora attivo il modello della *Silva de varia lección* di Pedro Mexia, che diede alle officine classicistiche d’Europa un’ottima, e per questo fortunatissima, topica di un’ampia gamma di forme brevi d’ogni tipo; da riusare: *citabilia e narrabilia*, conversando e scrivendo. La ristampa veneziana della *Silva*, edita nel 1670, presenta una «nuova terza selva raccolta da Girolamo Brusoni, nella quale si contiene istorie memorabili antiche e moderne, varie curiosità singolari, sacre e profane, utili e dilettevoli a ogni qualità di persone»; e la nota al «benigno lettore» ricorda «gl’applausi che ha sempre riportato questo libro, il quale con ragione può chiamarsi ricchissima miniera d’eruditioni, historie, favole et altri curiosi racconti».

Sono 46 le schede dedicate da Gamba ai «novellatori del secolo decimottavo»: risultano anch’esse molto selettive rispetto alle proporzioni reali della novella settecentesca in tutte le sue varietà, e in modo del tutto particolare rispetto al notevole ampliamento, ora su scala europea, delle sue esperienze, subito evidente nei dati relativi alle traduzioni, soprattutto

dal francese, nell'età dell'Illuminismo, essenziali per coglierne le innovazioni formali e funzionali delle forme narrative brevi, in prosa e in versi.

Malgrado questa limitazione di prospettive interculturali e intertestuali, dalle schede di Gamba emergono nitidamente le innovazioni che riguardano la novella settecentesca, in primo luogo nella sua ricerca di uno stile e, prima ancora, di una lingua, senza più i vincoli di una tradizione ritenuta ormai inadeguata ai nuovi bisogni comunicativi: ne è simbolo eloquente la famosa rinuncia di Pietro Verri, «avanti notaio», al Vocabolario della Crusca. Anche la novella partecipa, insomma, alle più generali dinamiche del Settecento “riformatore”, e infatti s'insedia stabilmente nei nuovi periodici, concorrendo alla definizione del loro stesso linguaggio. Qui sono infatti pubblicate le novelle di alcuni tra gli autori più rappresentativi del secolo, come quelle di Gasparo Gozzi (1760-1761: *novellette*) e di Pietro Chiari, apparse sulla «Gazzetta veneta» (1761-1762). Nelle schede di Gamba è Gasparo Gozzi l'autore più rappresentativo di queste nuove tendenze: danno ampio spazio e rilievo alle sue diverse novelle e *novellette* disseminate in diverse stampe (a esempio, nelle *Lettere diverse*, 1755-1756, «deggonsi due graziose novelle») e in altre opere, e poi raccolte nelle *Novellette e discorsi piacevoli* (1791), dopo essere apparse, anch'esse, sulla «Gazzetta veneta» (altre ne «L'Osservatore», 1761-1762: dialoghetti, novelle, favole).

L'altro dato primario che emerge dai dati di Gamba è la rinnovata forza della tradizione della “novella morale”, che trova altre argomentazioni e motivazioni rispetto a quelle prevalentemente religiose che trionfavano nel secolo precedente: sono “moralì” ora perché si alimentano della nuova etica illuministica. Se il Settecento si chiude con il trionfo delle *Novelle morali* del somasco Francesco Soave (col oltre 100 edizioni dopo la prima del 1782), è segnato da una fitta trama testuale, che non può non comprendere anche la traduzione di Gasparo Gozzi dei *Contes moraux* di Jean-François Marmontel (editi tra il 1755 e il 1759, con una trentina di ristampe in questo stesso secolo; la traduzione è edita tra 1762 e 1770): ma è subito significativo che Gozzi traduca *contes* con *novelle*.<sup>63</sup>

<sup>63</sup> Tra le traduzioni andrebbero considerati anche queste altre: *Raccolta di novelle morali* (1772) di Bernard le Bovier de Fontenelle, *Novelle morali* di Diderot (1783), *Novelle morali* (1778) di Jean François de Saint-Lambert, *Novelle morali* (1792) di Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *Novelle morali* (1798: 11 tomi) di Louis Sébastien Mercier. SBN consente anche di reperire altri dati relativi a questa tipologia settecentesca: *Novelle morali* (1782: sono 3) dell'abate Giambattista Scotti, *Novelle morali e galanti* del dottor Francesco Pepe (1791), *Biblioteca di campagna, ossia novelle oltramontane dilettevoli e morali* (1792: tre

Un episodio emblematico di queste nuove tendenze della “novella morale” nell’età dell’Illuminismo è, nel 1776, l’istituzione da parte del conte Carlo Bettoni, protagonista di tante riforme nel Bresciano, di un premio per “novelle morali” adatte a fanciulli dagli 8 ai 15 anni, ispirate ai nuovi principi umanitari come fondamento di una moderna educazione e come modelli di lingua e di morale: «in cui le primarie virtù, e tra esse l’amore de’ nostri simili, si proponessero e istillassero per racconti di fatti e di esempi».

Questo premio da subito segnalò i *Racconti morali* dell’abate bresciano Girolamo Padovani e le già citate *Novelle morali* di Francesco Soave, poi vincitori *ex aequo* nel 1782, e nel 1789 premiò le novelle di Annibale Parea e nel 1794 quelle di Luigi Bramieri, di cui Gamba dà notizia nella sezione delle «Raccolte di novelle di varii autori», perché furono edite in un volume complessivo nel 1795 (*Novelle morali ad istruzione de’ giovanetti*). Se il libro che domina la scena è ovviamente quello di Soave, accrescendosi nel tempo, non sono poche le altre edizioni di narrazioni brevi, schedate da Gamba, che assumono gli stessi obiettivi di una moderna educazione, sebbene non esibiscano la connotazione di *morali* nel titolo, e sono opera di insegnanti: come le *Novelle piacevoli ed istruttive per servire all’educazione della nobile gioventù dell’uno e dell’altro sesso* (1762) dell’abate letterato Pier Domenico Soresi, precettore in casa Serbelloni a Milano: «per istruzione de’ giovanetti da uomo ch’ebbe fama d’ottimo moderatore de’ buoni studi». Diverso è il caso della *Raccolta di storiette curiose, eleganti e ridicole, insiememente morali, per utile trattenimento agli amatori della pura e moderna lingua italiana* (1765: stampata a Lindau, sul lago di Costanza), che è un testo scolastico a uso di studenti tedeschi (in calce a ogni *storietta* sono *annotazioni* che traducono porzioni del testo italiano): è opera di Carlo Visconti, «maestro di lingue nel Seminario di Haldenstein», nei Grigioni.<sup>64</sup>

tomi) della maestra piemontese Lucia Caterina Viale, *Novelle morali* di Gaetano Polidori, maestro di lingua italiana in Londra, e anche il *Saggio di favole e di novelle morali* del gentiluomo danese Wilhelm Daemen, scritte a Napoli e qui stampate postume nel 1787. Gamba non dà neppure notizia della *Nuova raccolta di novelle, riflessioni e favole di alcuni nostri moderni autori, istruttive e morali* (1790), in tre tomi.

<sup>64</sup> E ancora: le *Novelle* (1778) del conte veronese Federico Bevilacqua («dieci novelle morali di piacevole intreccio») e gli *Intertenimenti estivi tra quattro nobili giovani, e sei oneste donne* di Ciro Mario Canicola (1746: vi «sta inserita qualche novelletta scritta ad oggetto di morale ammaestramento»); ma anche i due volumi di 17 *Novelle morali* (1784) di Francesco Brivio, che però sono una traduzione-rielaborazione della tanto più numerosa e

Accanto alla nuova tipologia novellistica, tra etica e pedagogia, ribadita dalle *Novelle* (1779) del marchese bolognese Francesco Albergati Capacelli e dell'abate, ex gesuita, marchigiano Giovanni Francesco Altanesi («novelle morali ad uso de' fanciulli»), valutate molto positivamente da Gamba,<sup>65</sup> dal repertorio emerge anche un'altra tipologia narrativa, che torna a guardare a Boccaccio come modello, in un contesto culturale segnato di nuovo da un Classicismo ben temperato, dopo il suo organico restauro, in forme e funzioni, dal “cattivo gusto” barocco avviato e operato da Gravina, Bellori, Muratori. Sarebbe da analizzare con cura questo ritorno di Boccaccio, ma qui posso soltanto limitarmi a segnalare le schede che Gamba dedica ai libri di novelle che nel titolo evocano esplicitamente il modello decameroniano: i due volumi de *Il Decamerone cognominato Filarete* (1750) del giurista bolognese Francesco Argelati (il riferimento al modello boccacciano è però solo nominale, dal momento che si tratta di 94 «storiette ora galanti, ora curiose», spesso narrate con giochi formali);<sup>66</sup> le dodici *Novellette morali* (1781) dell'arciprete bresciano Bernardino Rodolfi, che da una parte, nel titolo, partecipano alla nuova tipologia del racconto esemplare ed edificante, ma dall'altra sono esplicitamente dedicate a «messer Giovanni Boccacci» (a lui rivolgendosi in premessa, l'autore, seguendo le nuove istanze delle culture puristiche, dichiara che sono scritte per «riverente emulazione al pulitissimo scriver vostro e dal desiderio di approfittare nello immitarvi»), tanto da essere

fortunata opera intitolata *Les événemens singuliers* (in prima edizione nel 1628) di «Monsieur de Belley» (Jean-Pierre Camus, vescovo di Belley), che, come tante altre del secolo XVII, finalizza i racconti (e i romanzi) all'edificazione cristiana del lettore.

<sup>65</sup> Gamba non solo aggiunge diverse altre notizie bibliografiche, ma soprattutto mette in evidenza i caratteri innovativi di queste novelle, condivisi da altri autori di questo secolo, tanto forti da marcare una discontinuità con la tradizione di questa forma narrativa: «Sì la loro dizione, che quella usata dal Soave, dal Bramieri, dal Parea, dal Padovani, ec., tolgono alle novelle italiane il nativo e proprio loro distintivo, ma non per ciò vogliono escludere dalla serie de' novellatori, superando esse talvolta le antiche sia per la vaghezza d'intreccio, sia per altri pregi di utilità morale».

<sup>66</sup> Una novella «è scritta coll'omissione di alcune lettere dell'alfabeto», un'altra «ha introdotto nomi propri di persone, i quali fanno equivoco col senso della narrazione», un'altra ancora «ha tutte le parole che cominciano con la lettera S». Nelle schede settecentesche Gamba registra anche una traduzione dal latino: il *Pentamerone delle Metamorfosi d'Ovidio fedelmente e cautamente volgarizzate e ridotte a novelle da un prosatore toscano* (1777; l'autore è Giuseppe Ramirez); e, come ho ricordato, colloca anche il gesuita Carlo Casalicchio (1626-1700) con la sua fortunata opera *L'utile col dolce cavato da detti e fatti di diversi huomini savijssimi, che si contiene in cinque decate di argutie* (in prima edizione nel 1671).

considerate «troppo boccaccevoli»). Anche le *Novelle* (1760) di Niccola Maria Salerno, patrizio e letterato, partecipano di questo singolare incrocio tra finalità morale e imitazione di Boccaccio, per lingua e stile: secondo il curatore dell'edizione, Niccolò Giliberti, l'opera contiene una «ragionevole civile e cristiana morale [...] l'utile col dolce meschiando», ma segue con estrema cura lo «squisito stile del coltissimo Giovanni Boccaccio nel suo celeberrimo *Decamerone*» (le novelle sono raccontate, in dieci giornate, da una «onesta brigata» di sei giovani, riuniti in una villa di Vietri: l'impianto boccacciano della «cornice» è fedelmente imitato, comprese le poesie di vario tipo che chiudono ogni giornata). E ancora a Boccaccio intende riferirsi, il *Gerotricamerone, ovvero tre sacre giornate, nelle quali s'introducono dieci virtuosi e costumati giovani a recitare in volta ciascuno, per modo di spiritual conferenza, alcuna narrazion sacra, presentata a chi vago sia d'apprendere prosa toscana in onesto e pio argomento* (1745) del sacerdote, prima gesuita e poi servita, senese Alessandro Maria Bandiera (pubblicherà nel 1754 un'edizione del *Decamerone* a uso delle scuole, «ripurgato con somma cura da ogni cosa notevole al buon costume e corredato con note riguardanti al buon indirizzo di chi desidera scrivere con purità e proprietà toscana a norma dell'uso presente»).<sup>67</sup>

Dai dati di Gamba risulta evidente anche la persistenza della tradizione di lunghissima durata di cui sono protagonisti libri che raccolgono storielle esemplari con funzione ricreativa, per un impiego virtuoso del tempo libero, che a metà Settecento non può che essere in *villa* e in «socievole compagnia»: come nel caso dei tre volumi del *Passatempo civile, o sieno varj racconti fatti in villa nelle ore di divertimento da persone in lieta socievole compagnia* (1754-1758), di un autore che Gamba non conosce (il giudizio è negativo: «non hanno né vaghezza di stile, né sempre buona scelta di piacevoli argomenti»). *Racconti*: non saprei dire se è la prima volta che questa parola ricorra in un titolo, ma in ogni caso rinvio a quanto prima ho detto sul suo emergere nel sistema dei titoli.

Come sempre, la selva dei dati di Gamba non è governabile in rigorose tipologie, perché tende ad accumulare dati che non sono omogenei,

<sup>67</sup> Gamba ricorda le polemiche che il *Gerotricamerone* suscitò dopo la sua pubblicazione (e in particolare il «severo giudizio» di Parini), ma dopo averne descritto le tre edizioni conclude che nessuno è riuscito «a' nostri tempi» a fare meglio del Bandiera nell'imitare felicemente lo stile del *Decamerone*. Anche la citazione della sola novella del sacerdote fiorentino Giovanni Gaetano Bottari (1795), autore di importanti studi sul *Decamerone*, conferma la presenza di questa linea: «niente essa cede in bontà a quelle del Certaldese», per «lingua, spirito e condotta».

in quanto riguardano – come si è visto – sia organici “libri di novelle” d’autore o “raccolte di autori diversi”, sia stampe che ne propongono un numero limitato (e spesso una sola). Per questa categoria:

Gamba dà notizia di due novelle del prete veronese Arcangelo Bongiovanni, in stampe di occasione (1794 e 1795); delle *Novelle quattro* di Gianandrea Ercoliani (1796: non ne ho trovato riscontro in SBN); della *Novella di frate Gasparo* (1823) del conte padovano Anton Maria Borromeo; di una novella, edita postuma da Gamba stesso (1829), dell’abate padovano Giuseppe Gennari («un tenue ma ridicoloso avvenimento»); della novella *piacevolissima* dello scienziato padovano Giovanni Marsili edita da Borromeo (1794); di una *Novella degli amori del conte Sigismondo d’Arco con la principessa Claudia d’Innsbruck* (1708: non ne ho trovato riscontro in SBN), senza nome di autore, che Borromeo aveva attribuita al padovano Firmiano Pochini (Gamba ricorda però quella, sullo stesso tema, di Magalotti); di *Clementina, novella morale* (1793), senza nome di autore («si sa ch’è stata scritta da Ippolito Pindemonte», che poi è registrato tra gli scrittori dell’Ottocento come autore di una novella in versi, riedita nel 1825); de *Il principe lacchè, novella di romanzo* (1755: non ne ho trovato riscontro in SBN), senza nome d’autore («ottimo romanzetto o novella popolare scritta per insinuare buone massime alle persone destinate a stato servile»); de *Lo agnellino dipinto, novella* (1803; o “novella dell’Agnoletta”) di Giuseppe Parini, edita nel volume IV delle sue opere a cura di Francesco Reina, poi ristampata assieme alla novella di Pietro Fortini «d’onde il Parini trasse l’argomento»; di una «storiotta piacevole» di Vincenzo Rota pubblicata da Borromeo (1794); di una novella di Domenico Salvagnini (1812: «graziosa e linda novella» posseduta manoscritta da Borromeo e pubblicata dal marchese Giovan Giacomo Trivulzio); de *Gli spiriti. Paragoni poetici. Dialogo d’un giovine ed un cinico dell’andare alla guerra. Diario mensile per il mese di aprile 1788* del trevigiano Giulio Trento; de *La iscrizione* (1790) e *Il marito frate e becco, novella di messer Cimone scritta per divertire una brigata nel carnevale dell’anno 1787* (1813: «bella e ridicolosa novella») del cavaliere «roveretano accademico fiorentino» Clementino Vannetti.

Per le schede attente a rilevare la presenza di novelle in libri, pur sempre d’autore, ma d’altro genere o miscellanei:

«alcune novelle pastorali scritte con molto buon garbo» sono nell’«erotico libricciuolo» di *Rime e prose* (1797) di Aurelio de’ Giorgi Bertola; nella *Toscana eloquenza discorsi cento* del barnabita piacentino Salvatore Corticelli (1752) «si leggono quando a quando narrate piccole novelle»; la *Cicalata* del toscano Tommaso Crudeli (traduttore, tra l’altro, delle favole di La Fontaine) raccolta in *Rime e prose* (1805) è valutata come «una novella ridevolissima e assai forbitamente scritta»; nella *Galleria di pitture tra quadri e sottoquadri, ne’ quadri sono espressi storie, ne’ sottoquadri favole o sieno novelle con le loro riflessioni* (1755) e in altre opere del «bizzarro e dotto scrittore» senese Girolamo Gigli si ritrovano

«piacevoli racconti e motti e novelle»; 11 «graziose novelle si leggono» nel *Saggio di versi faceti e prose* (1774) di Carlo Gozzi, e «sparse in altri suoi libri si trovano altre novelle»; una novella è nelle *Rime e prose* (1760) dello scienziato bolognese Eustachio Manfredi; «alcuni ridicoli avvenimenti» sono raccontati nella *Narrazione sopra l'origine, il progresso ed il fine del grido "Guarda la vecchia", sì comunemente divulgato per tutto la città di Milano* (1749) del milanese Camillo Messi; due novelle sono nei dialoghi *Della lingua toscana* (1777) del barnabita e cruscante Girolamo Rosasco; nei curiosi *Discorsi cinque della seccatura dedicati a Nettuno* (1753) del letterato e archeologo Giovan Battista Passeri, editi con il nome di Antisiccio Prisco, «quand'a quando vi si trovano narrate o immaginate avventure o novelle», e la nota dello Stampatore a chi legge precisa subito che questo libro esamina «filosoficamente tutte le seccature che sono nell'umana società introdotte».

Un caso singolare è quello delle *Trente nouvelles agréables et instructives sur les mœurs et la religion des italiens* (1782: edite a Losanna, con testo italiano a fronte) dell'abate Giovan Battista Rodoni (in frontespizio: Jean Rodoni), che, fuggito da Parma, si fece prima calvinista e poi giacobino.

Non mancano nel Settecento le edizioni di forme narrative brevi che insistono sulle tradizioni facete e argute: *Gratiosissime argutie d'huomini accorti e di donne astute, nelle quali si scorgono molte accortezze d'huomini ridotte ad universale esempio di ben regolarsi negli humani avvenimenti et l'astutie delle donne, nelle quali scorge il di loro acuto ingegno* (1722, ma la prima edizione risale al 1709): «raccolta di casi ed esempi rare volte arguti, sempre scritti con frase bassa e popolarasca». E anche su altre tradizioni, che però Gamba ha sin qui trascurato, come quella degli apologhi: scheda l'edizione postuma, curata da Andrea Memmo, degli *Apologhi immaginati e sol estemporaneamente in voce esposti agli amici suoi, facilmente utili all'onesta gioventù* (1787) del frate veneziano, e innovativo teorico dell'architettura, Carlo Lodoli; e presenta le *Venticinque novelle di don Tragino della Bastia di Britheinopoli scritte nell'ottobre 1776* (1781: non ne ho trovato riscontro in SBN, ma una copia è nella biblioteca universitaria di Toronto), attribuite al bresciano Giovanni Battista Rodella in questo modo: «meglio si potrebbero intitolare apologhi, poiché nella maggior parte di esse gli attori introdotti sono animali». E infine, per quanto riguarda il ritorno della favola, tanto più forte in versi, scheda il libro del prete veneziano Giuseppe Manzoni, *Favole ad uso de' fanciulli* (1761), «loda-tissime dai due Gozzi» («tre sue novelluzze piacevoli» sono edite dopo il poemetto bernese in tre canti *Le astuzie di Belzebù*, 1763).

Per concludere questa ricognizione nella plurisecolare «selva di vario narrare» compiuta con la scorta delle bibliografie ottocentesche vorrei proporre alcune sobrie considerazioni, a partire proprio dalla metafora



della selva, che continua a sembrarmi la piú idonea a rappresentare un punto di vista diverso nell'analisi storica dei processi culturali, ovviamente in qualsiasi loro segmento e non soltanto nel campo della novella. Intendo dire che, se nessuno si sogna di mettere in discussione che nella selva delle forme brevi della narrazione sveltino alcuni (pochi, si è visto) alberi (i novellieri che variamente sperimentano l'imitazione di Boccaccio nel Cinquecento, anche se il punto di vista di Sansovino, cultore dell'*oro* decameroniano, ammonisce a vedervi una «pura e schietta limatura di rame» a confronto con il modello), non si può fare a meno di prendere atto che questi grandi (o presunti tali per distorsione prospettica) alberi non vivono affatto in splendida solitudine. Vivono, bensí, in un ecosistema tanto piú complesso, da cui traggono alimento e la stessa ragione di esistere: sono parte organica, biologicamente organica, di una selva che non solo è fatta di tante forme vegetali diverse, alberi, alberelli, arbusti, rovi, ma anche di piante parassite e saprofiti. Fuori di metafora, questa selva è l'insieme degli atti di scrittura di una tradizione fatta di microforme narrative che variamente si raccolgono in libro, orgogliose del loro essere e voler essere parte di una tipologia culturale che intende praticare i tanti modi della piacevolezza perché la sua funzione primaria è quella di essere utile, pur sempre in tanti modi diversi: il modello del *Novellino*, appunto, nelle sue metamorfosi nel tempo e nello spazio, che di volta in volta sa adattarsi alle congiunture, grandi e piccole, della storia. Intendo anche e soprattutto dire che questa tradizione di microforme narrative che viene da lontano dura e si espande pervasivamente nel tempo, colonizzando imperiosamente i secoli oltre il Cinquecento, e lo dico nella consapevolezza che, alla distorsione di una prospettiva che guarda agli alberi che sveltano solitari, se ne aggiunge l'altra: quella della persistente efficacia del luogo comune da cui sono partito, che rende ancora assai difficile guardare oltre questo limite.<sup>68</sup> Due distorsioni, lo dico *en passant*, che forse sono residuale deriva di uno storicismo idealistico che resta come incistato nelle nostre pratiche di studio sulle tradizioni letterarie, senza neppure la consapevolezza di esserlo: a esempio, non solo per il suo indefesso amore verso gli alberi solitari, ma anche per il suo pudico disagio a prendere atto di quanto straordinariamente rigogliosa sia la selva barocca delle forme narrative, romanzo incluso.

<sup>68</sup> Non sempre però: Carapezza 2011 è uno studio molto attento alle complesse dinamiche delle forme brevi, anche se resta entro il confine del Cinquecento.

Per poter riconoscere la straordinaria biodiversità narrativa della tradizione dei “novellieri” ho cercato di fare tesoro dell’erudizione ottocentesca che ne ha saputo dare una prima mappa inclusiva, ma la fenomenologia delle forme narrative brevi può essere altrimenti inclusiva, e proprio se assume il criterio di tenere conto di tutte quelle forme che, nelle pratiche di scrittori e lettori protagonisti di questa tradizione, fanno di diritto parte della «selva di vario narrare», perché strutturalmente e funzionalmente caratterizzate, oltre che dalla brevità, da una genetica disposizione all’innesto. Nei repertori alcune affiorano in modo discontinuo (in particolare la facezia), altre non sono presenti: la fiaba, l’apologo, il motto, l’apoftegma, magari tenendo conto anche delle traduzioni di alcuni testi greci e romani che per secoli sono di riferimento (Esopo, Epitteto, Plutarco, Valerio Massimo, a esempio); e potrebbero, se incluse, le une e le altre, dilatare quasi all’infinito le proporzioni di una nuova bibliografia. Tanto più se si assumesse operativamente quel punto di vista che mi sembra emergere negli ultimi tempi: attento agli strumenti primari dell’officina classicistica, alle grandi e piccole topiche del riuso di *citabilia* (e *narrabilia*), come la straordinaria *Polyanthea*: da riusare con giudizio (come retorica insegna, nel suo dominio), secondo circostanze e differenze.<sup>69</sup>

Per approssimare il senso storico della «selva di vario narrare» mi sembra però indispensabile tenere conto anche del suo statuto, che resta doppio nella tipologia culturale del Classicismo di Antico regime: non è fatto solo di parole, ma anche di immagini. Anche questa è una consapevolezza che sta crescendo negli studi, sempre più attenti a questa doppia economia di tradizioni, che riversa sui muri, sulle tavole, sulle tele, nel marmo, sulle medaglie, in tantissimi altri oggetti, proprio questa stessa «selva di vario narrare», che non si limita a dare corpo di figure e colori al *Decamerone*, al *Furioso*, alla *Liberata*, ma a tante altre tradizioni di storie. Dalle favole esopiane alle storie del Vecchio e Nuovo Testamento, dalle leggende di santi e di cavalieri alle favole antiche di dèi e di eroi, dalle imprese dei protagonisti della storia contemporanea alla narrazione di tante battaglie, e così all’infinito.

Amedeo Quondam  
(«La Sapienza» Università di Roma)

<sup>69</sup> Rinvio a Moss 1996: un libro che purtroppo non ha avuto alcun impatto nelle nostre pigre consuetudini di studio delle culture classicistiche di Antico regime.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

*Novellino* (Segre) = *Novellino*, a c. di Cesare Segre, in *Id.*, Mario Marti (a c. di, *La prosa del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999: 793-881.

## LETTERATURA SECONDARIA

Alfano 2011 = Giancarlo Alfano, *La voce e l'inchiostro: la novella del Rinascimento*, in Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà (a c. di), *Atlante della letteratura italiana*, II. *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a c. di Erminia Irace, Torino, Einaudi, 2011: 70-5.

Alfano 2015 = Giancarlo Alfano, *Racconto, brigata, cornice. La testualità della novella alla luce dei trattati cinquecenteschi sul genere*, «Studi sul Boccaccio» 43 (2015): 263-87.

Berti–Ericani–Infelise 2008 = Giampietro Berti, Giuliana Ericani, Mario Infelise (a c. di), *Una vita tra i libri: Bartolomeo Gamba*, Milano, Angeli, 2008.

Bognolo 2012 = Anna Bognolo, *Nel labirinto della Selva. La traduzione italiana della "Silva de varia lección" di Mambrino Roseo da Fabriano*, in Valentina Nider (a c. di), *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni tra Italia e Spagna (XVI-XVIII)*, Trento, Università, 2012: 257-306.

Carapezza 2011 = Sandra Carapezza, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011.

Cortini–Mulas 2000 = Maria Antonietta Cortini, Luisa Mulas, *Selva di vario narrare. Schede per lo studio della narrazione breve nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2000.

Delcorno 1989 = Carlo Delcorno, *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1989.

Figorilli 2006 = Maria Cristina Figorilli, *La Novella*, in Piero Boitani, Massimo Fusillo (a c. di), *Letteratura Europea*, II. *Generi letterari*, Torino, UTET, 2014: 53-79.

Fonio 2016 = Filippo Fonio, *Le Einfache Formen di André Jolles: struttura, problematicità, applicabilità della «forma» alla Leggenda*, «Cahiers d'études italiennes» 23 (2016): 151-82. <https://journals.openedition.org/cei/3217> [consultato in maggio 2019].

Meneghetti 2012 = Maria Luisa Meneghetti, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino, Einaudi, 2012.

Menetti 2019 = Elisabetta Menetti (a c. di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2019.

- Morlino 2010 = Luca Morlino, *La letteratura francese e provenzale nell'Italia medievale*, in Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà (a c. di), *Atlante della letteratura italiana*, I, *Dalle Origini al Rinascimento*, a cura di Amedeo De Vincentiis, Torino, Einaudi, 2010: 27-40.
- Moss 1996 = Ann Moss, *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, London, Clarendon Press, 1996.
- Motte-Gillet 1993 = Anne Motte-Gillet (dir. par), *Conteurs italiens de la Renaissance*, préface par Giancarlo Mazzacurati, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1993.
- Picone 2008 = Michelangelo Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, Ravenna, Longo, 2008.
- Picone 2012 = Michelangelo Picone, *Il racconto nel Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, Bologna, il Mulino, 2012.
- Quondam 2000 = Amedeo Quondam, «*Limatura di rame*». *Qualche riflessione sulla novella nel sistema del Classicismo*, in Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci, Rossella Bessi (a c. di), *Favole Parabole Istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2000: 543-57.
- Sassoon 2006 = Donald Sassoon, *The culture of the Europeans. From 1800 to the Present*, London, Harper Collins, 2006 (traduzione italiana: Milano, Rizzoli 2008).
- Siekiera 2014 = Anna Siekiera, *Ancora sull'Accademia degli Alterati*, «*Quaderni veneti*» 3 (2014): 89-96. <http://edizionicafoscarei.unive.it/media/pdf/article/quaderni-veneti/2014/1/ancora-sullaccademia-degli-alterati/art-missing-article-doi.pdf> [consultato in maggio 2019]
- Weinberg 1972 = Bernard Weinberg (a c. di), *Trattati di poetica e retorica*, III, Bari, Laterza, 1972: 135-65.

RIASSUNTO: Utilizzando le risorse dell'OPAC SBN e di altre banche dati bibliografiche disponibili in rete, e più ancora le preziose bibliografie ottocentesche della novella in prosa, il saggio analizza la lunga durata della grande tradizione della narrativa breve dal *Novellino* alla reinvenzione del genere che si compie tra Otto e Novecento. Con questa impostazione documentaria descrive la fluidità di forme e funzioni della novella nel corso dei secoli, riconoscendovi il pervasivo e perdurante primato del modello del *Novellino*, cioè di narrazioni esemplari con prioritaria funzione morale ed edificante (il piacevole che insegna e ammonisce: per classicistiche tipologie) e con una costante presenza sul mercato (molto marcata nel Seicento) di raccolte allestite da autori o compilatori di status ecclesiastico. Di contro a questa imponente tradizione la presenza delle novelle di consapevole imitazione boccacciana, indipendentemente dal loro costituirsi in "libro" organico o di restare spicciolate, risulta invece un'esperienza di nicchia, seppure di medio e altro profilo letterario, che però stenta a imporsi sul

mercato del libro di lettura (sono tanti i narratori di questo tipo che restano inediti fino al Sette-Ottocento), dominato sia dalle narrazioni lunghe (romanzi e poemi) sia dalle narrazioni brevi, ma del tipo del *Novellino*.

PAROLE CHIAVE: *Novellino*; novella; narrativa breve.

ABSTRACT: Using several bibliographic databases and the print bibliographies of the short tale, the essay analyzes the long success of this narrative form, from the *Novellino* to the reinvention of the genre that takes place among the nineteenth and the twentieth century. With this documentary approach he describes the fluidity of the novella's forms and functions over the centuries, tracing the pervasive and enduring primacy of the *Novellino* model, that is, of exemplary narratives with a moral and edifying function, and the constant presence of collections prepared by authors or compilers of ecclesiastical status. In contrast to this imposing tradition, the presence of novellas of Boccaccio's conscious imitation, regardless of their being constituted in an organic "book" or not, turns out to be a niche experience, which established itself with difficulty on the book market, dominated both by long narratives and by short narratives of the *Novellino* type.

KEYWORDS: *Novellino*; short narrative; Boccaccio.



## SCRITTURE E RISCRIITTURE BANDELLIANE

La programmatica libertà nella disposizione e nelle tematiche del Novelliere di Bandello, secondo la nota dichiarazione della dedicatoria della terza parte per la quale esse rappresentano «una mistura d'accidenti diversi, diversamente e in diversi luoghi e tempi a diverse persone avvenuti e senza ordine veruno recitati»,<sup>1</sup> non preclude al «candido e umanissimo lettore», più volte evocato, sia di metterne alla prova la più o meno presunta casualità sia di ritrovare nel complesso e variato gioco – di tematiche, intrecci e sperimentazioni – ricorrenze ed elementi comuni, che fanno affiorare fili e collegamenti, ora prossimi ora a distanza, entro la tramatura della raccolta.

Nelle tre parti messe a stampa dall'autore (mentre la quarta e ultima è, come noto, postuma), è possibile rilevare la funzione in senso lato strutturale deputata al versante milanese, vero e proprio polo di irradiazione del Novelliere:<sup>2</sup> come messo in rilievo anche dalle novelle incipitarie,<sup>3</sup> nelle quali l'elemento comune è la collocazione e l'occasione del racconto – e dunque anche il ruolo ad esso conferito – entro l'ambito del circolo eletto delle conversazioni e dei diparti milanesi. Ci si potrebbe interrogare se a tali novelle l'autore devolva una particolare funzione anche relativa alla sua *ars narrandi*: come “storico” in I, 1, a gara con Machiavelli; come emulo e concorrente del Boccaccio e della calandrinesca novella del «porco imbolato» (*Decameron* VIII, 5)<sup>4</sup> in quella del furto del

<sup>1</sup> Bandello, *La terza parte de le novelle* (Maestri): 7. Nelle successive citazioni i volumi relativi alle quattro parti in cui è suddivisa l'opera, quando il titolo non è riportato per esteso, sono indicati in numeri romani. Il numero di pagina, se coincidente, non è ripetuto.

<sup>2</sup> Cabrini 2017: 213-24. Per riferimenti bibliografici relativi all'autore e alla scrittura dell'opera cf. *ibi*: 215, n. 6 e i relativi rimandi; cf. inoltre Carapezza 2012: 287-92 e Carapezza 2017: 190-4; 202-5.

<sup>3</sup> Non nell'edizione della quarta parte, dove tale ricorrenza scala invece alla seconda posizione, dato il ruolo spettante, al primo posto, alla novella che narra l'inaudito omicidio del lucchese Simone Turchi: novella che l'autore nella dedica ai «candidi lettori» dichiara essere stata «pretermessa di stamparsi» nella terza parte a cui era destinata, appunto a Lucca, dove erano state pubblicate tutte e tre le parti delle novelle, a causa della pressione fatta dai parenti dell'omicida (Bandello, *La quarta parte de le novelle* [Maestri]: 7).

<sup>4</sup> Boccaccio, *Decameron* (Branca): 29.

castrone in II, 1, in cui anche il linguaggio del contado milanese ha una parte peculiare; come esperto conoscitore e riscrittore, in un'unica novella, di piú temi novellistici e piú autori in III, 1.<sup>5</sup> Comunque stiano le cose, è indiscutibile la massima evidenza che l'autore ha voluto conferire alla scelta di un racconto "storico" come oggetto della novella per eccellenza incipitaria, la prima della prima parte.

Nell'ambito del ruolo inaugurale che spetta alla prima lettera dedicatoria a Ippolita Sforza Bentivoglio, in cui si mostra e definisce il circuito discorsivo dell'eletta compagnia che si raccoglie nella casa milanese dell'illustre patrona «perciò che sempre ne la brigata che vi concorre v'è alcun bello e dilettevole ragionamento degli accidenti che a la giornata accadeno»,<sup>6</sup> con una notazione autobiografica («sovraggiungendo io») l'autore-narratore si presenta come partecipe di una situazione in corso di svolgimento. Reduce da un delicato incarico affidatogli per negoziare il matrimonio della figlia di Ippolita e Alessandro Bentivoglio con il conte Roberto Sanseverino, figlio di Barbara Gonzaga contessa di Caiazzo, egli pone al centro dei ragionamenti i pareri in cui si soppesano le ragioni politico-diplomatiche che inducono a deliberarne la rinuncia.<sup>7</sup> È proprio il discorrere e concludere su di un cruciale fatto del giorno ad introdurre, a specchio e dimostrazione dei rischi insiti nell'avventatezza di un precipitato matrimonio contro le promesse già intercorse, il racconto di «un fierissimo accidente, altre volte a Firenze avvenuto».<sup>8</sup> Si pone dunque, in limine, un doppio rapporto fondante, da un lato tra i ragionamenti e la narrazione, dall'altro tra l'attualità degli accadimenti presenti, nel loro manifestarsi, e i fatti avvenuti. Ed è particolarmente significativo che il libro,

<sup>5</sup> Bandello coniuga il tema di amore e gelosia con quello dell'inganno e della disavventura, che conduce un vivo ad essere rinchiuso in una tomba o a rischiare di esserlo. Cf. ad es., per lo spunto della cassa in cui è chiuso l'amante per essere portato al sepolcro e sepolto con la donna amata, la prima tra le novelle tradizionalmente attribuite al Sermini, relativa a Vannino e alla Montanina (dove l'inganno non è però subito dall'uomo per l'atroce disegno di gelosia, come nella novella bandelliana, ma è predisposto dalla donna amata, che simula la propria morte, per amore, al fine di liberarsi del marito e ricostruirsi una nuova vita con l'amante); mentre, per il motivo della pericolosa disavventura e dell'inopinata salvezza, cf. Andreuccio nell'arca dell'arcivescovo Filippo Minutolo (*Decameron* II, 5).

<sup>6</sup> Bandello, *La Prima parte de le novelle* (Maestri): 2.

<sup>7</sup> Per evitare che papa Leone X si adirasse con i Bentivoglio, dato che l'arcivescovo Sanseverino, zio di Roberto, «teneva il maneggio di dare al detto suo nipote la sorella del cardinale Cibo».

<sup>8</sup> I: 3.



che il Bandello dichiara composto, su esortazione della Bentivoglio, con una scelta tra gli «accidenti» che «in diversi luoghi» egli sentiva narrare, avesse preso le mosse dall'occasione sopra ricordata e proprio da questa novella, come ci tiene a sottolineare l'autore, e non da altre raccontate alla presenza della nobildonna.

Secondo il modulo finzionale che presiede alla scrittura, il racconto prima svolto oralmente da uno dei gentiluomini presenti, l'ambasciatore fiorentino Lodovico Alamanni, era stato poi debitamente trascritto dall'autore e, nel dono fattone a Ippolita, restituito appunto al contesto da cui aveva tratto origine.

La scelta dell'Alamanni non è casuale e crea un particolare gioco prospettico, dal momento che il tempo interno della dedicatoria si colloca tra il febbraio del 1518 e il marzo del 1519, nel periodo in cui l'Alamanni fu a Milano.<sup>9</sup> Egli era stato amico e corrispondente di Machiavelli,<sup>10</sup> e proprio sulla sua bocca viene messo il racconto dell'uccisione di Buondelmonte Buondelmonti che Bandello, come è noto, riprende dalle *Istorie fiorentine* dello stesso Machiavelli,<sup>11</sup> presentate nel 1525 al papa Clemente VII e uscite a stampa, postume, nel 1532. È come dunque se il racconto orale dell'Alamanni e poi la trascrizione del Bandello («Ond'io, parendomi il caso degno di compassione e di memoria, così precisamente com'era stato da l'Alemanni detto, quello scrissi») precedessero e non seguissero le *Istorie*.

Per quanto la novella sia già stata più volte studiata,<sup>12</sup> ritengo che valga la pena di prenderla nuovamente in considerazione e che anzi proprio partendo da questa risulti proficuo cominciare a sondare qualche

<sup>9</sup> Se anche lo scrittore non avesse voluto delimitare secondo una stringente corrispondenza storica la presenza dell'Alamanni a Milano, la cronologia interna non ci potrebbe portare molto oltre, dato che Ippolita Bentivoglio morì intorno al 1520.

<sup>10</sup> Si veda in *Machiavelli. Enciclopedia machiavelliana* la “voce” *Alamanni, Lodovico*, a c. di G. Inglese (Inglese 2014).

<sup>11</sup> Cf. già Di Francia 1921: 302. In questo modo Bandello inaugura la propria opera con un racconto dichiaratamente “veridico”, ma che al tempo stesso si inserisce in una falsariga già stabilita, entro una tradizione storiografica e, in parte, novellistica che già aveva conferito al racconto dell'omicidio di Buondelmonte una certa notorietà. Non si può dire che qui la vicenda, presentata come esemplare, sia in tutto calzante in relazione all'oggetto e all'occasione; è invece interessante il duplice riuso della “fonte” machiavelliana: sia sul versante storiografico (in relazione alla cornice entro cui è inserita la narrazione) e sia su quello della già attuata elaborazione novellistica, anche se in Machiavelli molto più sintetica.

<sup>12</sup> Cf. Maestri 1991: 364-5 e soprattutto Pozzi 2000: 90-5.

aspetto dell'ampio arco di escursione nelle modalità di scrittura e riscrittura in novelle bandelliane che possiamo in senso lato definire, per ambiti e personaggi, "storiche".<sup>13</sup>

Il primo e più significativo aspetto nelle modalità di riuso della "fonte" è innanzitutto, ad apertura della novella, l'inserzione della "istoria" di Buondelmonte nel circuito dei ragionamenti a casa Bentivoglio, che il narratore Alamanni subito richiama, lodando la prudente decisione presa. È una modalità che si ripeterà poi pressoché costantemente nel Novelliere, ma che qui è praticata per la prima volta e che incornicia la novella entro il già avviato discorso, con un ritorno circolare nella conclusione. L'«istoria» di Buondelmonte assume dunque il carattere di esempio di «quanto nocivo sia far mercatantia di questi matrimoni» (I: 5), e solo in subordine a tale scopo illustra la causa dell'origine della divisione prima di Firenze, che è invece la motivazione portante del narrare machiavelliano relativo a questo cruciale episodio. Lo spostamento del fuoco del racconto, da parte di Bandello, sulle «funeste e lagrimose nozze» non rimane senza conseguenze.

Complessivamente nello svolgere la narrazione il Bandello segue, spesso molto da vicino e con dirette riprese o qualche amplificazione e modificazione, la scrittura machiavelliana di cui ha evidentemente riconosciuto, per questo episodio, la trasformazione già novellistica,<sup>14</sup> che viene dunque accolta e potenziata, per esempio in relazione alla psicologia dei personaggi solo in sintesi prospettata da Machiavelli. L'operato di Bandello è tale da rendere immediatamente riconoscibile l'ipotesto su cui sta lavorando a quelli tra i suoi «candidi lettori» che potevano conoscere le *Istorie*.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Ci si limiterà qui a due sole tappe – relative a questa novella e alla 37 della seconda parte – di un percorso la cui estensione non consente che se ne dia in questa sede più articolato conto.

<sup>14</sup> Sul racconto machiavelliano e le sue fonti cf. Cabrini 1985: 36-46.

<sup>15</sup> Si vedano ad esempio le modalità con cui Machiavelli aveva introdotto il racconto, dopo aver parlato della «manifesta divisione» tra Impero e Chiesa: «si ridusse la Italia intra quello e la Chiesa in manifesta divisione; la quale non ostante, i Fiorentini si mantengono infino al 1215 uniti, ubbidendo a' vincitori, né cercando altro imperio che salvarsi. Ma *come ne' corpi nostri quanto più sono tarde le infirmità tanto più sono pericolose e mortali, così Firenze, quanto la fu più tarda a seguitare le sette di Italia, tanto di poi fu più afflitta da quelle*. La cagione della prima divisione è notissima, perché è da Dante e da molti altri scrittori celebrata; pure mi pare brevemente da raccontarla. *Erano in Firenze, intra le altre famiglie, potentissime Buondelmonti e Uberti; appresso a queste erano gli Amidei e i Donati. Era nella famiglia de' Donati una donna vedova e ricca, la quale aveva una figliuola di bellissimo aspetto*» (Machiavelli,

Le due parti del racconto in cui il Bandello si allontana da Machiavelli riguardano la rappresentazione delle contraddizioni interiori dell'innamorato Buondelmonte e i preliminari, sul piano pratico, dell'organizzazione dell'omicidio. Se quest'ultima inserzione appare dettata dall'intento di rendere piú ricca e dettagliata la narrazione, la prima è piú interessante e comporta anche una diversa scansione nei tempi della decisione di Buondelmonte di venir meno alla promessa di matrimonio già fatta per sposare invece la bellissima fanciulla di casa Donati: decisione immediata per Machiavelli, con differimento al giorno successivo per Bandello.<sup>16</sup> Con il tramite di questa estensione temporale Bandello introduce il tema dell'interiore contrasto di sentimenti in cui si dibatte il misero amante, che, «avvelenato dalla breve vista di begli occhi della fanciulla», finisce con l'essere travolto e condotto alla rovina: un tema che rappresenta uno dei fili rossi del Novelliere.

*Istorie* [Varotti-Montevercchi], l. II, capp. 2-3: 195-196. I corsivi nelle citazioni, qui e altrove, quando non diversamente indicato, sono miei). Dopo un'analoga introduzione, che già amplifica – come poi piú ampiamente nel seguito – il dettato machiavelliano, Bandello scrive: «Erano adunque gli anni di nostra salute mille ducento quindici, quando il miserabil caso, di cui parlarvi intendo, avvenne; e fin allora la città nostra era sempre stata *ubidiente a li vincitori*, non avendo i fiorentini cercato di ampliar lo stato loro né offender li vicini popoli, ma solamente atteso a conservarsi. E *perché li corpi umani quanto piú tardano ad infermarsi, tanto piú le infermità che poi li sopravengono* o di febre o d'altro male *sono piú dannose e mortali* e seco mille pericoli recano, così avvenne a Firenze *che, quanto piú tardi ella stette a pigliar le parti e divisioni che per tutta Italia con rovina di quella erano sparse, tanto piú poi di tutte l'altre dentro vi s'involse, e le sette seguìtò*, cagione del miserabile essilio e crudel morte di tante migliaia di cittadini. [...] Ma, venendo al fatto, dico che *tra l'altre famiglie de la nostra città nobili e potenti, due ce n'erano per ricchezze e séguito di gente potentissime e di grandissima reputazione appo il popolo, cioè gli Uberti e i Buondelmonti, dopo li quali nel secondo luoco fiorivano gli Amidei e li Donati, ne la qual famiglia de li Donati si ritrovava una gentildonna vedova molto ricca, con una figliuola senza piú d'età idonea a poter maritarsi. La madre di lei, veggendola di bellissimo aspetto [...]* (I: 6).

<sup>16</sup> E per il vero anche in altre fonti. Il riscontro piú interessante potrebbe riguardare le *Historiae Florentini populi* di Leonardo Bruni, piú volte a stampa dal 1476 in poi nel volgarizzamento di Donato Acciaiuoli. Anche nel racconto del Bruni il matrimonio è collocato nel giorno seguente, ma soprattutto è interessante il fatto che lo scrittore introduca la narrazione relativa a Buondelmonte proprio in relazione al tema dei matrimoni e all'importanza che questi assumono nei rapporti tra le grandi famiglie. In Bruni infatti la collocazione del racconto è differita rispetto all'ordine cronologico e introdotta, come esempio e monito *e contrario*, nell'occasione dei matrimoni sollecitati dal popolo per mettere fine alle discordie e inimicizie tra i nobili guelfi e ghibellini dopo la cacciata del conte Novello nel 1266. Cf. Cabrini 1990: 267-8; 285.

Per quanto il dettato machiavelliano sia tutt'altro che privo di rielaborazione e cambiamenti da parte di Bandello, pure, nel quadro di un complessivo bilancio, la portata dell'intervento sulla connotazione dei personaggi, sulla struttura della novella e sul suo svolgimento appare tutto sommato contenuta.

Al polo opposto tra le novelle "storiche", per quanto riguarda l'impegno di riscrittura ed elaborazione formale, si situa invece la novella II, 37, tra le più ampie del Novelliere:<sup>17</sup> in essa l'impegno di nuova scrittura e di affabulazione raggiunge uno dei gradi maggiori, anche se a mio giudizio non dei migliori, per una serie di interni squilibri anche sul piano strutturale.

La II, 37 è di particolare interesse anche perché costituisce uno dei due soli casi, insieme con un'altra importante novella (I, 21), di documentata testimonianza di una precedente redazione. Di questa, conservata in un manoscritto autografo (l'unico pervenutoci del Novelliere, il ms. Toulouse Bibliothèque Municipale 837), ha dato dettagliato conto nel 1984 Godi.<sup>18</sup> Lo studioso ha poi curato l'edizione critica della novella, secondo l'*editio princeps* del 1554, corretta con l'ausilio dell'autografo, di cui riporta le varianti in apparato.<sup>19</sup> La novella ha un prestigioso dedicatario, il cardinale Giorgio d'Armagnac, ed è probabile che lo stesso ms. autografo fosse l'esemplare di dedica o una copia di mano dell'autore a questa prossima.

La dedicatoria si apre *in medias res* con la notizia, appena giunta, della morte di Enrico VIII: dunque nel 1547, in cui si colloca anche il tempo interno dei ragionamenti (ma non necessariamente della composizione della novella)<sup>20</sup> del cenacolo raccolto intorno all'«eroina» Costanza Rangoni, vedova di Cesare Fregoso: ci troviamo in Francia, nel territorio agnese, presso la nobildonna che possiamo definire il secondo nume tutelare del Bandello, dopo la morte di Ippolita.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Notevole ne fu la fortuna e, mediante traduzioni e adattamenti, in francese e in spagnolo, fornì spunti a più autori, tra cui Shakespeare e Calderon.

<sup>18</sup> Godi 1984: 499-515.

<sup>19</sup> Godi 1985: 482-538. Cf. le opportune puntualizzazioni con cui è ulteriormente intervenuto più recentemente Bragantini anche a seguito dell'edizione di Maestri (Bandello, *La terza parte de le novelle* [Maestri]): Bragantini 2014: 55-62.

<sup>20</sup> Per ipotesi sulla datazione cf. Godi 1984: 512-3.

<sup>21</sup> Sulle vicende relative alla vita e alle frequentazioni di Bandello è sempre indispensabile Fiorato 1979.

Il tema della lettera dedicatoria, sollecitato dal giudizio sulle azioni del morto re e, per estensione, sulla rievocazione di quanto si ricava «leggendo l'histoire» dell'Inghilterra,<sup>22</sup> ruota in particolare intorno al polo negativo su cui si attestano tutti quei reali inglesi che più si sono distinti per crudeltà e scelleratezze, come per molti di loro viene sommariamente ricapitolato. Non è qui il caso di insistere sulle motivazioni politico-religiose di questa vera e propria intemerata, che bene si attaglia al dedicatorio. Si possono invece osservare due altri aspetti che sottendono o tracciano fili interni alla raccolta. In primo luogo, le modalità con cui è introdotto il tema suddetto – e cioè il diretto richiamo all'Annibale liviano, la cui barbara e inumana crudeltà è ora ascritta ad appannaggio dei re inglesi – e l'ascrizione dei sovrani al novero non dei «rettori, prencipi e regi», ma dei «fieri e crudelissimi tiranni» (Godi 1985: 488) collegano questa dedicatoria ad altre, precedenti e successive, e alle connesse novelle, in cui sono enunciate e messe a fuoco le stesse tematiche (in relazione a più figure o vicende “storiche”, classiche e moderne). D'altro lato, la figura di Enrico VIII torna più volte nel Novelliere con riferimento alla sua crudeltà, viziosità, empietà ecc. (e come protagonista in III, 60 e 62).

Tornando a II, 37, giunto infine l'*excursus* sulle scelleratezze dei re inglesi al padre di Enrico VIII, da cui era iniziato tutto il discorso, si ha una svolta nei ragionamenti: nella finzione di realtà messa in atto da Bandello, Giulio Basso (personaggio di discussa identificazione, che compare solo questa volta nell'opera)<sup>23</sup> aveva proposto che si cambiasse argomento e aveva narrato «una historia avvenuta in Inghilterra a uno de i re passati». L'autore dunque, a cui era parso che «non le si disconvenisse d'essere messa insieme» con le altre sue novelle, aveva pensato di inviarla all'Armagnac. Anche in questo caso la scelta del «padrone» da dare alla novella ne costituisce sia un viatico nei confronti del pubblico sia un omaggio cortigiano all'illustre dedicatario, omaggio derubricato dal solito *topos modestiae* a «picciol dono» (Godi 1985: 490-1).

La definizione dell'oggetto della narrazione come «historia» va qui preso, anche se certo non alla lettera, in senso proprio: i protagonisti sono storici e la vicenda d'amore che li riguarda è oggetto di narrazione in cronache e storie, per altro con una serie di differenze – anche stando solo agli estremi del racconto – eclatanti: la prima delle quali è che Bandello

<sup>22</sup> Cito dall'edizione critica di Godi 1985: 488. Tutte le citazioni della novella sono tratte da questa edizione.

<sup>23</sup> Cf. Godi 2001: 257-69.

opera una fusione tra due vicende che hanno protagonisti diversi, a piú di un secolo di distanza, ma anche un minimo denominatore comune. Infatti, come è da tempo noto, solo la prima parte della novella riguarda i due protagonisti dichiarati, il re Edoardo III e la bellissima Aelips, contessa di Salberí (cioè di Salisbury); il molto piú ampio seguito – sottoposto anche ad una piú radicale affabulazione – attribuisce ai due suddetti personaggi vicende che invece riguardano Edoardo IV e Elisabeth Woodville.

Connor Fahy, che segnalò incidentalmente tale situazione in due studi nel 1960 e nel 1961 – a quanto mi risulta senza grande eco negli studi bandelliani – aveva lasciata aperta l'alternativa tra un errore di Bandello o una scelta voluta (Fahy 1960: 168-9; Fahy 1961: 667). Direi che si tratta senz'altro della seconda ipotesi, dimostrabile attraverso elementi di carattere testuale, e io credo anche allusa fin dalla rubrica della novella: «Odoardo terzo re d'Inghilterra ama la figliuola d'un suo soggetto, e la piglia per moglie» (Godi 1985: 491). Questa rubrica porta il nome di Edoardo III, ma la vicenda a cui si riferisce riguarda il solo Edoardo IV e non corrisponde a quanto raccontato nella prima parte della novella in relazione ad Aelips «nobilissima giovane» e qualificata con il riferimento non al padre ma al marito, Guglielmo Montaguto, conte di Salisbury (*ibid.*: 492), che era tra l'altro consigliere privato e di grado elevato presso Edoardo III.

Inoltre, quando Giulio Basso inizia a parlare, prima di cominciare il racconto, riprende le già viste considerazioni sulla crudeltà dei re inglesi, citandone la comune indole o comportamento «o siano de la Rosa bianca o siano de la rossa», con ciò evocando la guerra delle due Rose, cosa che rimanda ai tempi di Edoardo IV.<sup>24</sup>

Dubito che all'illustre dedicatario la fusione tra le due vicende di Edoardo III e Edoardo IV potesse sfuggire, data anche la notorietà delle ripercussioni storico-politiche e poi dinastiche, dopo la morte Edoardo IV (avvenuta nel 1483), dovute al matrimonio del re con la Woodville.<sup>25</sup>

Il Bandello segnala dunque già in limine la portata dell'ampio affresco affabulatorio costruito su quelle «historie» e «croniche» inglesi – o

<sup>24</sup> Cf. Godi 1985: 491.

<sup>25</sup> Sulla figura di Edoardo IV e le vicende storiche dell'Inghilterra nella seconda metà del sec. XV cf. Ross 1997; sul matrimonio con la Woodville cf. Kettle 2005: 1-20.

presunte tali – a cui Giulio Basso fa a sua volta *en passant* piú oltre riferimento. Un «picciolo dono» sí, se lo si confronta con l'altezza del dedicatario, ma certo di rilevante e marcato impegno.

Comunque stiano le cose, infatti, quello che subito risulta chiaro fin dall'inizio è l'insistente connotazione di letterarietà conferita sia al dettato sia al tessuto espressivo della novella, fino alle aperte citazioni come ad es. – per indicarne tre, ma sono molto frequenti – la petrarchesca «onde talhora meco stesso mi vergogno»,<sup>26</sup> o l'oraziana «e, se lecito mi fosse, dire e mischiar le cose sacre in queste profane»<sup>27</sup> (ma filtrata anche attraverso Castiglione,<sup>28</sup> la cui presenza emerge in piú punti della novella) o la boccacciana «hora a me medesimo incresce andarmi tra tanti morti ravigolendo».<sup>29</sup> Per vederne ampiezza e portata basta anche solo scorrere l'apparato delle fonti che Godi ha fatto in questo senso in modo capillare – ma inevitabilmente non completo – nella sua edizione: con il limite per altro della nuda elencazione degli estremi dei passi che ha ritenuto di individuare, senza operare distinzioni o metterne in luce l'eventuale peso o ruolo.

Per la sua struttura e articolazione il racconto si presenta come una novella-romanzo, ma anche come una novella-trattato, con piú o meno ampie digressioni – sulla fenomenologia e patologia dell'amore, sui confidenti e intermediari dei segreti degli amanti, sui principi, sui veri cortigiani –, e come una novella-teatro, vista l'ampiezza, soprattutto nella seconda parte, dell'uso del dialogo, con modalità oratorie e gli sviluppi patetici e potenzialmente tragici, nel contrasto tra amore e onore, che investe anche i ruoli familiari: sviluppi poi risolti in lieto fine, con il trionfo della virtù e castità dell'esemplare eroina e il riscatto da parte del re nella vittoria della moralità e dell'onore sulla sfrenata passione, ma anche la felice risoluzione della brama amorosa nel compimento del matrimonio regale, prima segretamente poi pubblicamente celebrato.

La potenziale tragedia della nuova Virginia e nuova Lucrezia si risolve nella conclusione, per usare le parole di Bandello, nell'«essaltamento» della bella Aelips «divenuta reina, degna nel vero di esser senza

<sup>26</sup> Godi 1985: 491, trasparente ripresa del verso 11 del sonetto incipitario del *Canzoniere*.

<sup>27</sup> *Ibid.* Cf. Hor. *ep.* I, 16, 54 «miscibus sacra profanis».

<sup>28</sup> Cf. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (Quondam), l. III: 295.

<sup>29</sup> Godi 1985: 492. Cf., nell'introduzione della prima giornata del *Decameron*: «A me medesimo incresce andarmi tanto tra tante miserie ravigolendo» (Boccaccio, *Decameron* [Branca]: 29).

fine celebrata», così come del re, «il quale, operando del modo che fece, mostrò esser vero re e non tiranno», al quale non minor gloria va tributata per aver saputo regolare le «sue amoroze passioni, di quella che se gli dà di tante e sí famose vittorie che per via de l'armi hebbe» (Godi 1985: 538).

*Mutatis mutandis*, si potrebbe definire un nuovo re Carlo di decameroniana memoria (tanto piú che la relativa novella del Boccaccio, *Decameron* X, VI già era stata ampiamente usufruita nelle parti oratorie), se non che la respiscenza del re avviene solo davanti al gesto estremo di Aelips, che dopo avergli fatto giurare di concederle una grazia prima che a lei si avvicinasse, tirato fuori un coltello che aveva nascosto sotto l'abito, l'aveva posto di fronte al dilemma di rinunciare alle intenzioni di violarla e, invece, di ucciderla o, se non avesse fatto questo, di assistere al suo suicidio. La conclusione celebrativa, dunque, come accade anche in altri casi in Bandello, non può non lasciare spiazzato il lettore, tanto piú che dall'iniziale esecrazione della crudeltà e scelleratezza dei re inglesi siamo approdati alla gloria e alla lode.

Per ottenere tutto questo Bandello deve dotare i suoi personaggi di uno spessore romanzesco, che nella prima parte del racconto è intonato a una dimensione cortese e cavalleresca. Un significativo ausilio gli viene dato dalla sua fonte, già da molto tempo nota:<sup>30</sup> non una cronaca inglese ma l'opera di uno storico francese che racconta anche le vicende d'Inghilterra e qui nella fattispecie quelle relative, oltre che alla guerra, all'innamoramento del re Edoardo III per la bellissima contessa di Salisbury.

Si tratta del Froissart, che dedica piú capitoli della sua *Cronique* a questa vicenda nel contesto della narrazione degli eventi del 1342 relativi alla ripresa delle tensioni di Edoardo con gli Scozzesi, quando racconta della liberazione del castello di Salisbury da loro assediato, dove stava con tutte le sue genti la contessa in assenza del marito Guglielmo Montaguto, imprigionato in Francia a seguito di una missione svolta per conto del re. Accorso in aiuto, il re ivi, vista la bellissima contessa che lo accoglie in festa andandogli incontro e facendo aprire tutte le porte, subito è sorpreso da una scintilla di *fin'amor* per lei e inutilmente si dichiara alla nobildonna che saggiamente cerca di sottrarsi. Ma il re non riesce a pensare ad altro e invitato ad entrare nella sala del pranzo con i suoi cavalieri non riesce quasi a mangiare ed appare tanto turbato e malinconico da stupire tutti i presenti: egli è infatti assalito da pensieri contrastanti, tra il richiamo dell'onore e della lealtà e la forza sormontante dell'amore. Il giorno dopo,

<sup>30</sup> Cf. Di Francia 1923: 27-9.



infine, parte per completare l'impresa contro gli scozzesi e si congeda dalla contessa, pregandola di sapersi meglio consigliare, nell'attesa di un incontro futuro. La vicenda verrà poi ripresa molti capitoli dopo – nell'occasione di una grande festa fatta organizzare dal re a Londra – e lasciata poi in sospeso dopo aver fatto balenare il timore della dama (taciuto al marito ignaro, che nel frattempo era stato liberato ed era tornato in Inghilterra) di subire il disonore e la violenza del re. A ciò Froissart non dà comunque luogo, sottolineando il vestire volutamente dimesso e la saggezza della contessa, mentre altre fonti, come Jean Le Bel – contestato in un successivo passo (non riportato in tutte le redazioni dell'opera) dallo stesso Froissart – danno il fatto per avvenuto.<sup>31</sup>

Molti sono, come si vede, gli ingredienti per una rielaborazione novellistica e non stupisce certo che Bandello si sia appropriato della «historia». Si ispira dunque alla falsariga di Froissart, con riprese in più tratti anche letterali, ma procedendo in modo diverso rispetto a come aveva fatto per la già vista narrazione machiavelliana. Innanzitutto agisce sulla connotazione dei personaggi, potenziando sia la bellezza e leggiadria della donna sia la rappresentazione dello stato d'animo del re e della dinamica dell'innamoramento con tratti stilnovistici e petrarcheschi,<sup>32</sup> e poi procede più liberamente, con aggiunte e amplificazioni, con una diversa strategia nel mutare i punti di vista e attuando una sapiente dislocazione di microsequenze narrative, che per così dire smontano e rimontano tratti della struttura del racconto di Froissart.

Si veda ad esempio, nella parte iniziale del racconto, come Bandello isoli gli sguardi del re, ponendo solo successivamente l'aspetto dell'ammirazione generale. Froissart descrive l'andamento narrativo della scena, mentre Bandello focalizza subito gli effetti sul re, al cui immediato innamoramento corrisponde la risposta alle «riverenze» della contessa, accolta tra le braccia e baciata. Froissart invece registra l'entrata nel castello (dislocata un poco più oltre da Bandello) «main a main» e sottolinea anche la reazione della donna, vergognosa e sconcertata, di fronte agli sguardi insistenti del re. Anche la sequenza relativa al re «tutto solo appoggiato ad una finestra» è strategicamente ricollocata da Bandello, che fa subito

<sup>31</sup> Sul rapporto con l'opera di Jean Le Bel e sulla complessa questione delle diverse redazioni del primo libro della *Chronique* di Froissart, anche in relazione al racconto di questa vicenda, cf. Diller 1984, in particolare: 77-156. Sulle fonti cronachistiche e storiche relative alla presunta violenza cf. anche Gransden 1972: 333-44.

<sup>32</sup> Cf. Godi 1985: 494.

seguire il discorso della contessa, in forma diretta (un primo e precedente discorso già era stato attribuito alla donna in forma indiretta, amplificando i ringraziamenti al re cui accenna Froissart). Si riportano a confronto i relativi passi.

*Come il re così bella la vide, e sí riccamente abbigliata, accrescendo meravigliosamente gli ornamenti del capo e di tutta la persona le native bellezze de la donna, non gli parendo mai haver in vita sua veduta la piú piacevole e bella cosa, incontenente di lei s'innamorò. Ella inchinatasi al suo re e volendogli con riverenza le mani basciare, egli non lo sofferse, anzi humanamente, a ciò che io amorosamente non dica, raccogliendola ne le braccia, quella basciò. Tutti quei baroni e signori che con altri gentiluomini erano col re, veduta sí incomparabil bellezza, restarono fuor di misura attoniti, e non donna mortale ma cosa divina pensarono di vedere. Ma piú di tutti era il re d'estrema meraviglia pieno, e non sapeva altrove rivoltar gli occhi, quando la donna, che bella e soave parlatrice era, poi che hebbe fatta la riverenza al re, quello sommanente con accomodate parole ringraziò del soccorso che preparato haveva, dicendo che gli Scocesi, come sentirono quello da Varoich esser partito, s'erano da l'assedio levati, non avendo havuto core d'aspettarlo. Ed insieme de le cose alhora occorse ragionando, entrarono dentro il castello con trionfo e festa. Mentre che il desinare s'apprestava, il re, che venuto era per veder le batterie fatte da gli Scocesi, tanto si sentí da soverchio amor battuto, et aperta la via per gli occhi al core col folgorar de i begli occhi de la donna, che non trovava rimedio veruno da potersi riparare; anzi quanto piú vi pensava tanto piú la rovina si faceva maggiore, e d'hora in hora pareva che da i raggi di quei begli occhi si sentisse battere, né altrove che a questo*

*Quant elle fut venue au roy, elle s'enclina jusques a terre contre lui, en le regraciant de son secours et l'amena au chastel pour le festoyer et honorer, comme celle qui très bien le savoit faire. Chascun la regardoit à merveilles, et le roy mesmes ne se pavoit tenir de la regarder, et bien lui estoit advis que oncques ne avoit veue si noble belle, si frisque ne si belle dame. Si le ferit tantost une estincelle de fine amour au cueur, qui puis luy dura par long temps, car bien luy sembloit que au monde ny avoit dame qui tant fust à aymer comme elle. Si entrerent au chastel main à main, et le mena la dame premierement en la salle et puis en sa chambre, qui si estoit si noblement parée qu'il appartenoit à telle dame. Et tous jours regardoit le roy la gentille dame si fort qu'elle en devenoit toute honteuse. Quant il l'eut grant piece regardée, il se n'alla à une fenestre pour soy appuyer, et commença moult fort a penser. La dame alla les autres chevaliers et escuyers festoyer, puis commanda a appareiller à disner, à mettre les tables et la salle parer et ordonner. Quant la dame eut tout devisé et commandé à ses gens ce que bon luy sembloit, elle s'en revint à joyeuse chiere par devers le roy, qui encores pensoit et musoit souvent et luy dist: "Chier sire, pourquoy penséz vous si fort? Tant penser ne appartient pas bien à vous, vostre grace sauve, aincois deussiez vous mener feste et ioye, quant vous avéz enchasséz voz ennemis qui ne vous ont osé attendre, et deussiez laisser aux autres penser du demoutant." Le roy luy dist: "Haa! chiere dame, sachiéz que depuis que je entray ceans, il m'est ung songe advenu de*

poteva rivolger l'animo. Egli s'era tutto solo appoggiato ad una finestra, a suoi amori pensando, e cercando via di poter la benevolenza de la donna acquistare. In questo, ella, che vide il re così solo e pensoso, riverentemente a lui accostatasi, gli disse: « Sire, perché state voi pensando tanto, et in viso così malinconico vi mostrate? Egli è tempo che v'allegrate, e che stiate in gioia et in festa, poi che senza romper lancia havete cacciati i vostri nemici, i quali si confessano vinti, poi che stati non sono osi d'aspettarvi, sì che voi devete star di buona voglia, et allegrar con la lieta vista vostra i vostri soldati, e tutto il popolo, che dal volto vostro dipende. E come potranno eglino rallegrarsi, veggendo che voi, che il capo loro sète, non gli mostrate buon viso? ». <sup>33</sup>

quoy je ny prenois garde: si me y convient penser, et si ne sçay que advenir il men pourra, mais je ne sçay comment je en pourray mon cuer oster.” “Haa! chier sire,” dist la dame, “vous deussiez tous jours faire bonne chiere, pour voz gens mieulx conforter, et laisser le penser et le muser. Dieu si vous a si tant aidé jusques à ores, en toutes voz besoignes et donne si grant grace que vous estes le plus doubté et honnouré prince des crestiens. Et se le roy d'Escoce vous à fait despit et dommaige, vous le pourrez bien amender quant vous voudrez, ainsi que autrefois l'avéz fait. Si laissiez le muser, et venez en la salle, se il vous plaist, deléz voz chevalliers, car il sera tantost preste à disner.” <sup>34</sup>

Nel seguito Bandello, oltre ad articolare piú ampiamente le parti diegetiche che introducono i discorsi diretti tra il re e la contessa e ad introdurre

<sup>33</sup> Godi 1985: 493-4. Evidenzio mediante il corsivo i passi di cui piú significativo è il confronto.

<sup>34</sup> Cito dalla copia digitalizzata dell'edizione parigina del 1514: Froissart, *Le premier volume*: 55r. La trascrizione è esemplata, per quanto riguarda la divisione delle parole e gli accenti, sulle norme adottate da Diller per l'edizione 1991 del ms. di Amiens, testimone, a quanto lo studioso ritiene, della prima redazione di questa parte della *Cronique*. Non è noto il testo da cui Bandello ha ripreso Froissart; non entrando nel merito della fitta selva di mss. relativi al primo libro dell'opera -su cui ho svolto solo un'indagine a campione tramite la piattaforma digitale *The Online Froissart*- ho optato per l'edizione parigina del 1514, nella quale il nome della donna, riportato nella tradizione della *Cronique* con piú varianti, *Aelis*, *Alis*, *Alix*, *Aelips*, corrisponde appunto a quello presente in Bandello: *Aelips* (nella copia digitalizzata dell'edizione parigina del 1530: *Aelis*; ma andrebbero naturalmente verificate le varianti di stato). Da un confronto tra i testi delle due cinquecentine, che fanno entrambe capo a quella che secondo Diller è la seconda redazione, poste anche a riscontro con l'edizione tuttora di riferimento di quest'ultima – pubblicata a Parigi nel 1870 da Simeon Luce, con ampio corredo di varianti –, si rilevano alcune differenze di carattere formale (nella dislocazione di parole o frasi e nella tendenza ad amplificare o ridurre in qualche misura il dettato), che non hanno però incidenza ai fini dell'analisi qui svolta. Differenze significative, anche sul piano strutturale, ha invece il ms. di Amiens, per il quale si rimanda, oltre che alla già citata edizione di Diller (Froissart, *Chroniques* [Diller]), a Diller 1984 (cf. *ibid.* anche per quanto riguarda quella che si ritiene la terza redazione della *Chronique*, nella quale l'intera vicenda dell'innamoramento è del tutto assente).

considerazioni sugli effetti e potenza di amore e riflessioni più o meno moralistiche sui comportamenti degli innamorati, sceneggia per così dire la situazione rappresentata: gli occhi del re sono «colmi di lacrime» (poi «lagrimette»); egli sospira; le sue parole sono meno immediate e dirette;<sup>35</sup> viene creato un effetto di sospensione prima che a Aelips, ancora inconsapevole, venga rivolta una chiara dichiarazione amorosa. Quest'ultima inoltre è molto amplificata da Bandello, cui la falsariga tratta da Froissart serve solo come spunto per innestare la retorica amorosa del re. Ciò vale anche per la risposta e repulsa della donna, che invita in conclusione il re a vincere e soggiogare se stesso.

Nella rappresentazione invece relativa agli inconsapevoli spettatori del dialogo e stupiti osservatori del contegno turbato del re, Bandello di nuovo riprende più da vicino, con inserti letterali, Froissart, mentre riduce radicalmente l'ampio passo dedicato dalla fonte alla battaglia interiore tra amore e onore nell'animo del re,<sup>36</sup> per virare poi sul tema delle accuse di crudeltà fatte dagli innamorati alle donne virtuose che loro resistono e concludere così questa parte della vicenda:

Cotal era il re Odoardo, il quale, veggendo che la donna perseverava nel suo proposito ferma, e punto a le di lui preghiere non si piegava, ma assai più ritrosa si scopriva, quella diceva esser una fiera tigre, una donna intrattabile e crudelissima. E non havendo tempo di far dimora a Salberí per altri affari che occorreano, sperando ricoverar miglior occasione per dar compimento al fatto suo, il dí seguente, per tempissimo levato si partí, e, prendendo congedo da la dama, pianamente le disse, pregandola, che meglio volesse pensar a i casi suoi e di lui haver pietá. Ella riverentemente gli rispose che pregava Dio che gli levasse quella fantasia di capo, e gli desse vettoria contra i suoi nemici.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Viene qui collocata la ripresa della risposta del re nel su citato passo di Froissart: «Io ho un ardentissimo pensiero che fieramente mi molesta, né è possibile che di cor me lo levi, e mi v'è nato dapoi che io son giunto qui, e non mi so risolvere» (Godi 1985: 494).

<sup>36</sup> Bandello ne aveva in parte tratto spunto per i moniti e le sollecitazioni della donna, nella ripulsa sopra citata. Più esplicito è il narratore anche nell'esprimere il desiderio del re: «Stette quel giorno il re a Salberí, e considerò le batterie fatte dagli Scocesi et con i suoi lungamente ne ragionò, havendo di continovo l'animo a le sagge risposte de la dama, le quali quanto più vere e più honeste le stimava, tanto più s'affliggeva e si disperava di poter conseguir l'intento suo, che tutto era fitto in questo: di prender amorosamente piacer con lei» (*ibi*: 496).

<sup>37</sup> *Ibi*: 497. Cf. Froissart, *Le premier volume*. 55v: «Ainsi se debatoit le roy a luy mesmes tout ce jour et toute la nuyt. Au matin se leva et fist tout son ost deslogier et tirer après les Escocoys pour le chasser hors de son royaume. Puis print congé de la

Dalla scena del congedo del re, che parte dal castello di Salisbury, il racconto del Bandello comincia a prendere un'altra piega rispetto a quello di Froissart: dalla fonte trae, sommariamente, gli eventi bellici narrati dopo quanto citato, ma volutamente ignora che il marito della contessa, uscito dalla prigionia e tornato appunto nel frattempo dalla Francia, continua ad essere ben vivo e vegeto (muore due anni dopo, nel 1344). Bandello invece lo fa morire perché per il seguito della sua storia ha bisogno che Aelips sia vedova (e lo stesso vale per il re: mentre, stando alla realtà storica, la regina morì nel 1369).

Che Bandello avesse ben noto quanto in proposito scrive il Froissart risulta proprio dal fatto che il nome della donna – Aelips, appunto –<sup>38</sup> compare nella *Cronique* nel capitolo in cui Froissart parla della grande festa data a Londra dal re: festa alla quale Edoardo aveva invitato tantissimi ospiti e, con particolare insistenza, il conte di Salisbury.<sup>39</sup> Bandello cassa ogni riferimento alla festa e attribuisce la venuta di Aelips a Londra al fatto che, rimasta vedova, era tornata nella dimora londinese del padre.

dame en disant: “Ma chiere dame, à Dieu vous commandz jusques au revenir et vous prie que vous vueissiez adviser, et autrement estre conseillée que vous ne m'avéz dit.” “Chiers sire,” dist la dame, “Dieu le Pere Glorieux vous vueille conduire et oster de villaine pensee, car je suis et seray tous jours appareillée de vous servir à vostre honneur et au mien.” Atant se partit le roy tout esbahy [...]».

<sup>38</sup> Froissart, *Le premier volume*: 62v.

<sup>39</sup> Tra il congedo del re alla donna a Salisbury e la festa di Londra intercorrono molti capitoli; nel precedente a quello della festa Froissart, ponendo un'esplicita transizione, dichiara di staccarsi dalle vicende che stava narrando, relative alla contessa di Montfort (la vera donna forte contro il nemico i cui tratti il Bandello aveva messo in conto a Aelips, al momento della presentazione), per tornare a parlare della passione amorosa che continuava a sollecitare giorno e notte il re Edoardo, ripresentando sempre alla sua mente l'immagine della bella e nobile Aelips. Per il desiderio di rivederla e senza avere riguardo del fatto che il conte di Salisbury fosse il più stretto dei suoi consiglieri e uno di quelli che in Inghilterra più lealmente l'avevano servito, il re aveva appositamente organizzato la festa, comandando appunto pressantemente al conte di parteciparvi e condurvi la moglie e le sue damigelle. Il marito, ignaro, è lieto di obbedire, mentre la donna è riluttante e preoccupata, ma non osa rivelargli la situazione. A differenza delle altre donne, molto riccamente abbigliate, Aelips aveva allora deciso di vestirsi nel modo più semplice possibile, perché il re non fosse indotto a guardarla, dal momento che non intendeva né voleva obbedire al re in nessun caso oltraggioso che potesse recare disonore a lei e al marito. Ma prima che la festa finisse il re aveva dovuto mettere da parte tutte le altre occupazioni per le notizie di rischi di guerra da più parti e inoltre dello scarso rispetto che gli scozzesi mostravano della tregua stipulata (Froissart, *Le premier volume*: 62v-63r).

Stiamo ormai per entrare – naturalmente senza esserne in alcun modo avvertiti, dato che i personaggi bandelliani continuano ad essere Edoardo III ed Aelips – nella parallela storia della passione di Edoardo IV per la bella vedova Elisabeth di Woodville. Il punto di sutura è dato, oltre che dalla collocazione londinese, dal tentativo della donna amata dal re di sottrarsi ai suoi sguardi e alle sue attenzioni.<sup>40</sup>

Un altro gioco di scambi illusionistico messo in atto da Bandello riguarda il padre attribuito alla donna, Ricciardo di Varveccia, che altro non è che Richard conte di Warwick:<sup>41</sup> colui che, secondo i dati storici, non solo non era il padre di Elisabeth, ma voleva stipulare un matrimonio francese per Edoardo IV: cosa mandata a monte dalla passione amorosa di Edoardo per la Woodville e dalle loro nozze. Una situazione che avrebbe poi avuto dopo la morte di Edoardo drammatiche conseguenze nella successione dinastica, con la dichiarata illegittimità dei figli – poi trucidati – e l’ascesa al trono del fratello Riccardo III.

Della storia di Edoardo IV e del suo matrimonio con Elisabeth si hanno resoconti di vario genere, ma l’unico che – a quanto mi risulta – può essere utilmente confrontato con la narrazione bandelliana è quello svolto nel *De admirandis mulieribus* da Antonio Cornazzano, in 229 versi in terzine, di cui Connor Fahy – come già sopra ho ricordato – curò l’edizione nel 1960.

Fahy, pur rilevando una sostanziale somiglianza nella struttura narrativa tra il testo di Cornazzano e quello della novella bandelliana (Fahy 1960: 168), si dichiarò restio a concludere che il Bandello se ne fosse

<sup>40</sup> Cf. il passo di Froissart, sull’abbigliamento dimesso di Aelips, così ripreso e diversamente adattato da Bandello: «Ma che? Il re, quanto più ella schifevole si dimostrava, tanto più s’accendeva, e con più aperte dimostrazioni ed atti amorosi, sforzavasi farle chiaro ciò che appo lei era chiarissimo. Onde la saggia e leggiadra Aelips, poi che vide il male del re farsi maggiore e andar di mal in peggio, per non dargli occasione di far cosa che a lei potesse biasimo recare, non avendo pur un minimo pensieruzzo di compiacergli, deliberò levar via tutte le vie che il re ad amarla potessero indurre. Cominciò adunque di rado uscir di casa, e raro a la finestra anco si lasciava vedere, e quando andar fuori le bisognava, si vestiva molto bassamente [...]. Ella, come s’è detto, vestiva panni grossi, e, lasciati i soliti abbigliamenti, più de la monaca teneva che di donna secolare; ma già la piaga era nel petto del re tanto a dentro profundata, che per allentare che la donna facesse, nulla di profitto al re si recava, perciò che – come veramente il nostro gentilissimo Petrarca dice – “Piaga per allentar d’arco non s<an>a”. Poi tanta era la nativa bellezza di Aelips che, se bene si fosse vestita il più ruvido panno e vile del mondo, ella sempre bellissima si vedeva» (Godi 1985: 500-1).

<sup>41</sup> Godi 1985: 500 dà un’altra identificazione, che non ritengo persuasiva.

avvalso, dato che ci è pervenuto in un codice unico (appartenente alla biblioteca estense di Modena)<sup>42</sup> e si tratta di un'opera che per più ragioni si mostra non conclusa, presumibilmente per la sopravvenuta morte della dedicataria, Bianca Maria Visconti, moglie di Francesco Sforza. Pur condividendo la necessaria cautela, il fatto che la destinazione fosse milanese e che l'autore avesse vissuto a lungo nell'ambito delle corti milanese e ferrarese (dove morì, nel 1483) potrebbero non far escludere che in tali ambienti, più tardi assiduamente frequentati anche da Bandello, ci fosse stata un'eventuale circolazione o conoscenza dell'opera, o di alcuni dei ritratti in questa contenuti: e quello della regina d'Inghilterra era il più attuale.

Anche se non si può escludere che vi siano stati altri tramiti (Fahy 1960: 169), le corrispondenze che dal confronto emergono in più tratti, a partire dalla struttura della vicenda e dal succedersi delle sequenze – come già sinteticamente indicato da Fahy<sup>43</sup> e che sembrano poi confermate da qualche coincidenza testuale sono tali da rendere comunque significativo, anche se in linea ipotetica, il confronto tra la novella bandelliana e questa parte dell'opera del Cornazzano, già dotata di una pretesa traduzione letteraria degli eventi, per quanto molto modesta.

Dato che anche il Cornazzano mirava a delineare il ritratto di un'eroina esemplare, la sua versione appare visibilmente romanzata, ma a confronto con quella, molto ampia e articolata, di Bandello niente più che un abbozzo. Se ne darà qualche esempio, scegliendo alcuni passi rappresentativi e funzionali a un confronto, a partire dalla parte iniziale del racconto di Cornazzano.

Dopo il preambolo introduttivo, intonato alla lode dell'onestà e all'intento di narrarne «qualche atto audito, /amica di virtù vera, e non ficta»,<sup>44</sup> Cornazzano introduce la figura del re colpito d'amore per una donna vedova, bella e onesta,<sup>45</sup> che gli si presenta in «rimessi panni», cerca di sottrarsi ai suoi sguardi e poco ascolta le sue ambasciate. Il tempo passa e il re ancora più s'accende d'amore e d'ira, pensando che la colpa del mancato contraccambio del suo amore sia del padre di lei, presso il quale

<sup>42</sup> Per la descrizione cf. anche Zancani e Bruni 1988: 249-50.

<sup>43</sup> Cf. Fahy 1960: 168. Fahy così conclude: «Bandello's account is much more elaborated [...]. But there can no doubt about the general identity of their stories».

<sup>44</sup> Cito da Fahy 1960: 170.

<sup>45</sup> Cornazzano non indica i nomi dei personaggi, ritenendoli evidentemente riconoscibili dall'intitolazione relativa alla donna: *La regina d'Inghilterra*.

la donna dimorava. Cerca in primo luogo di fare pressione sul padre con grandi promesse: «El padre, ben che sian strane dimande, / considerato assai, la figlia prega, / ma quanto allei si dice in mar si spande» (Fahy 1960: 171). La decisa repulsa della figlia, che antepone alla vita il proprio onore e l'immacolata virtù, è svolta in tre terzine, nelle quali si incorniciano alcuni versi in discorso diretto, in cui fermamente la donna esprime la sua volontà. Il padre dunque, sentita la «risposta degna» fatta dalla «magnanima figliola», non dà risposta al re «ch'el non si sdegna» e lascia la città con tutti i figli, abbandonando la figlia con la sola madre. L'atteggiamento del padre non è privo di ambiguità: non vuole «romper» la «invicta onestade» della figlia; ma al tempo stesso «al re per piú ragioni/ mostrò partendo dar comoditate».

Le due terzine successive, prima che il re si rivolga alla madre di lei, mostrano la consapevolezza da parte di tutti i cortigiani della passione del re e della ripulsa della donna e il comune giudizio sulla responsabilità di quest'ultima per il perdurare di questo stato di cose, contrario al «regale impero».

Quello che il Cornazzano ha fin qui raccontato in poco piú di un centinaio di versi è oggetto di un nutrito numero di pagine nella narrazione di *Bandello*, che oltre ad introdurre ancora digressioni (sulla necessità di segretezza in amore, da confidare solo a un fidatissimo compagno (Godi 1985: 498-500): qui un cameriere, che portava le ambasciate del re, e che, richiesto, cercava di dare, inascoltato, consigli al suo signore, accecato dalla passione) e a delineare compiutamente i personaggi,<sup>46</sup> conferisce un ampio andamento oratorio allo scambio di discorsi in forma diretta tra il re e il padre della donna (che è qui sempre Aelips)<sup>47</sup> e poi tra padre e figlia. *Bandello* crea una sorta di sceneggiatura teatrale, nell'ambito della quale il re – anche qui convinto che il padre fosse causa della durezza della figlia e intenzionato ad usare profferte e promesse, «deliberando riserbar la forza da sezzo» – prima si profonde nell'espressione del

<sup>46</sup> Non solo il re ed Aelips, ma anche la figura del padre, il conte Ricciardo, che viene nobilitato, e quella della madre, di cui invece vengono ulteriormente sottolineati i tratti moralmente disdicevoli.

<sup>47</sup> L'effetto di sovrapposizione tra le due diverse vicende – qui unificate dallo stesso nome dell'amata – risalta ulteriormente anche dalla commistione anacronistica dei riferimenti sia a personaggi storici del tempo di Edoardo IV (come lo stesso conte Ricciardo e il «duca di Lancastro») e la rievocazione, nel discorso del conte, di eventi di guerra del tempo di Edoardo III.



dolore causatogli dalla passione fino al rischio di morirne,<sup>48</sup> senza rivelarne la causa, «con gravi singhiozzi». Poi, una volta ottenuta da Ricciardo, «da grandissima pietà commosso», «sí larga profferta di se stesso, dei figliuoli e d'ogni suo havere [...] che far la maggiore era impossibile» (Godi 1985: 505), chiede, offrendogli carta bianca per tutti i beni e possedimenti da lui desiderati, che si adoperi perché Aelips ricambi il suo amore.

Lo stupore e lo sdegno del padre, «intesa l'incivile e dishonesta domanda del suo signore» (*ibi*: 506), si articolano a loro volta, dopo il gesto immediato di rifiuto della carta bianca con il sigillo reale, in un ampio e argomentato discorso, deprecatorio e con intento suasorio, che per qualche aspetto ricorda le parole del duca di Monforte a re Carlo in *Decameron* X, VI per invitarlo a vincere se stesso e ad abbandonare la passione amorosa e i disonesti propositi. L'esito non è però lo stesso di quello della novella boccacciana e il re, pur lungamente e variamente combattuto tra amore e onore, non riesce a desistere dalla sua travolgente passione e decide di attendere quello che la figlia risponderà al padre. Questi, legato per onore alla parola e alle profferte date al re quando ancora era inconsapevole delle sue intenzioni, va dunque a parlare con la figlia e a pregarla, in nome della parola data e dell'incauta promessa. Si conferma ulteriormente la piega oratoria che assume la novella bandelliana, che si dilata in modo non felicissimo, indulgiando in larghe volute, con un procedere sentenzioso,<sup>49</sup> e una concentrazione di riprese -per altro disparate- da Dante, Petrarca e altri autori,<sup>50</sup> connotate in più luoghi da una riconoscibilità tale da non sembrare casuale,<sup>51</sup> presumibilmente anche in relazione

<sup>48</sup> Bandello attribuisce al re la piena consapevolezza del proprio stato (qui presentato come quello di un uomo «anchor giovine e vedovo»), altra trasgressione alla realtà storica per quanto riguarda sia Edoardo III, la cui moglie morì molti anni dopo l'incontro del re con la contessa di Salisbury, sia Edoardo IV, che ancora non era sposato) e dell'incapacità di vincere la passione: come, tra gli altri richiami intertestuali, attesta l'allusione ai versi finali della canzone 264 del *Canzoniere* di Petrarca (e, dunque, in controluce ad Ovidio): «quantunque io veggia il meglio, al peggiore non di meno m'appiglio» (Godi 1985: 504). Anche se la sostanza non cambia, questo conferisce al personaggio un maggiore spessore.

<sup>49</sup> Non manca neppure una sorta di breve intermezzo sul principe, che sarà poi più ampiamente sviluppato nel seguito.

<sup>50</sup> Cf. le note di Godi 1985 (ma altre se ne potrebbero aggiungere): 512-3.

<sup>51</sup> Cf. per es. la ripresa dantesca (da *If.* XXVI, vv. 65-66) «onde ti prego e vaglia il prego mille» (*ibi*: 513).

all'alto dedicatario. Lo stesso vale per la risposta della figlia, tutta orchestrata, dopo l'iniziale moto di meraviglia, sul tema dell'onestà e dello sdegno. Il discorso, dopo la rievocazione dei fatti precedenti, al tempo dell'incontro del re a Salberí (tentativo ulteriore di 'fondere' le due storie, di Edoardo III e di Edoardo IV), ruota sull'onore, a cui la vita stessa va sacrificata se necessario,<sup>52</sup> e così si conclude, dopo una lezione al padre sul tema della parola data (per cui «de le cose malamente promesse la pattuita fede si deve rompere»; Godi 1985: 516):

E, se per forza il re vorrà di me prendersi amorosamente trastullo, io farò bene che le sue e tutte l'altrui forze vane saranno, tenendo sempre ne la memoria che un bel morire tutta la passata vita honora.<sup>53</sup>

La novella bandelliana assume uno sviluppo di notevole ampiezza anche nel seguito,<sup>54</sup> prima di approdare, come nei vv. 106-108 del Cornazzano

<sup>52</sup> «Hor, perché egli è ostinato, et io mai non sono per far volontariamente cosa che gli piaccia, che dishonesta sia, a ciò che sforzatamente, che Dio non lo permetta, di me non faccia il suo volere, io seguirò il vostro consiglio, e di dui mali il minore eleggerò, me stessa prima occidendo, che soffrir mai che sí gran macchia e tal vituperio d'honor mio sia veduto, e per le strade sia, come putta del re, mostrata a dito. Mille volte ho sentito dire, e voi pur mo' me lo diceste, che vie piú de la vita deve l'honore esser stimato. E certo la vita senza honore è come una vituperosa et infame morte. Tolga Iddio che io mai divenga bagascia di qualunque huomo al mondo sia, e che cosa in segreto faccia, che, in publico poi manifestata, sia cagione di farmi cangiar di colore». Per l'espressione «putta del re» cf. il Cornazzano, nella risposta della figlia al padre, «puttana da corte» (Fahy 1960: 171). Nella novella bandelliana la donna insiste, variandola, sulla definizione vergognosa: oltre che nel passo qui citato dove a «putta» segue «bagascia», cf. nel seguito: «femmina di chiazzo» (Godi 1985: 515).

<sup>53</sup> *Ibi*: 517. Altra citazione petrarchesca, dalla canzone 207, vv. 63-65: «Tu ài li strali et l'arco:/fa' di tua man, non pur bramand'io mora,/ch'un bel morir tutta la vita honora» (Petrarca, *Canzoniere* [Santagata]: 877).

<sup>54</sup> Il racconto si sofferma ancora sul padre («Conobbe il padre, per la saggia e magnanima risposta de la figliuola, il valore e la grandezza de l'animo che in lei erano», cf. Cornazzano, ai già citati vv. 91-92: «audita la risposta degna/facta dalla magnanima figliola»). Questi ritorna dal re a dargli la risposta della figlia; poi, come nei versi del Cornazzano, va in villa con tutti i figli e lascia in città solo la figlia con la madre. Per il prosieguo della storia era certo necessario che il padre uscisse di scena, però nel racconto bandelliano non c'è ambiguità: si attribuisce al conte Ricciardo la convinzione che il re non vorrà usare violenza e che la figlia sappia difendersi con la propria invitta onestà. La narrazione poi si sofferma nuovamente sul contrasto interiore del sovrano e sulla patologia d'amore che tanto lo pervade da farlo venir meno ai suoi compiti di sovrano e anche – si potrebbe aggiungere – alle norme dell'amor cortese: non sa piú infatti celare il suo amore e le spiacevoli conseguenze che il rifiuto della donna gli causano, così a

(Fahy 1960: 171-2), all'intervento minaccioso del re nei confronti della madre dell'amata e al tentativo di quest'ultima di persuadere la figlia.

Anche il dialogo tra madre e figlia è largamente sceneggiato dal Bandello, addirittura con un doppio e melodrammatico svenimento della madre. Tutti gli argomenti addotti dalla madre piangente nei versi di Cornazzano – la durezza della figlia che mette a rischio che la casata tutta si disfaccia; la volontà dei signori ai cui desideri non si può opporre diniego; la responsabilità della condizione della famiglia che tutta ricade sulla figlia, di cui, gridando, si finisce per deprecare persino il giorno della nascita – sono presenti, sviluppati e potenziati, nel testo bandelliano, in cui molto si insiste sul contrasto pieghevolezza-durezza e sul tema della crudeltà e ingratitudine della figlia.<sup>55</sup>

tutti diviene manifesto, tanto da spingere il popolo intero a biasimare e condannare la donna, tacciandola di crudeltà. Già più volte ella e la madre erano state sollecitate da messi, tanto che Aelips, temendo un atto di violenza, si era procurata un coltello e l'aveva nascosto sotto le vesti («con animo, veggendosi far forza, prima che esser violata, ancider se stessa», Godi 1985: 520); mentre la madre aveva dato ascolto alle promesse e già inutilmente aveva sollecitato la figlia. Il comportamento dei cortigiani, che non solo non intervenivano per distogliere il re da questa incontrollata passione, ma addirittura per la maggior parte lo istigavano ad usare la forza e la prevaricazione, dà spazio ad una dichiarata digressione sui buoni e cattivi cortigiani, non priva di spunti di carattere trattatistico (sui veri cortigiani, contro gli adulatori e sul dire la verità al principe) che richiamano, ancora una volta, il *Cortegiano*. Dell'ampiezza di tale digressione prende nota anche il narratore, Giulio Basso: «ma io son troppo vagato, perciò che da fanciullo fin hora avendo praticato in molte corti, assai ben so come il far il più delle volte si suole» (*ibi*: 523). Il racconto torna dunque agli adulatori e agli uomini di pessimo giudizio e di cattiva natura che circondavano il re. Anche la figura di quest'ultimo non ne esce bene: prima voleva ancora tentare l'animo della madre, ma riservava alla fine la forza; mandò dunque un cameriere fidato con forti minacce: se non avessero acconsentito, invece che segretamente tutto sarebbe comunque accaduto pubblicamente, ed Aelips sarebbe stata portata via di casa a mano armata, con disonore suo e dell'intera famiglia.

<sup>55</sup> Si veda il crescendo a conclusione del discorso: «Quanto era meglio per noi che il primo dí, che in vita ti pose, fosse anco stato l'ultimo, o vero che io di parto fossi morta, per non vedermi a questa hora in tanti travagli. Deh, perché quando il conte di Salberí, uscito di prigione, morí, non fosti tu quella che in vece sua morisse? Io prego il nostro signor Iddio che di tanti affanni e travagli mi cavi, poi che tu disposta sei di perseverare in tanta durezza, e de la rovina di tutto il sangue tuo punto non ti cale. Non credi tu che io m'avvegga che tu brami la morte mia, figliuola crudele et ingrata, e molto poco cortese et amorevole verso i tuoi parenti? E certamente io adesso morirei più che volentieri, conoscendo che minor pena mi saria morire che restar in questi penaci cordogli, i quali di continuo sento, che il core con fierissime punture mi trafiggono» (*ibi*: 525-6). Dopo queste parole «più morta che viva rassembrando cadette in grembo d'Aelips» (il riferimento al «grembo») è anche in Cornazzano, diversamente svolto e senza

Aelips a «così pietoso caso» della madre è «vinta da interna compassione» e si dice «disposta e presta» ad andare con lei dal re.<sup>56</sup>

Bandello conferisce alla vicenda un tocco religioso, opponendo alla sconsideratezza della madre – che divenuta gioiosa ringrazia assurdamente Dio –<sup>57</sup> la devozione e la preghiera della figlia alla Madonna, prima di avviarsi portando con sé il suo tagliente coltello: quasi una martire, disposta alla morte, «piena di fiducia e di costanza» (Godi 1985: 528).

Da qui ha inizio una parte più sciolta della narrazione, nello spostamento in barchetta, nell'ora di meriggio di quel giorno di giugno,<sup>58</sup> sul Tamigi e la raffigurazione dei luoghi, dall'orto della casa del conte Ricciardo al giardino del re. Non priva di efficacia è anche la strategia narrativa che prepara l'incontro, contrassegnata da un periodare più breve e discorsi di poche battute, che si inquadrano tra l'arrivo, la rappresentazione dello stato d'animo del re – immerso nei suoi pensieri e poi sorpreso dalla visita improvvisa delle donne, in contrappunto con l'atteggiamento di Aelips – e il percorso nel cammino segreto verso la camera reale. Quando i due sono soli tornano di nuovo ad infittirsi i riscontri con il Cornazzano (Fahy 1960: 172-4), nell'immediato inginocchiarsi della donna senza lasciare spazio alla violenza, nelle parole di lei (che dice di volersi «chiarire» – «certificare» in Bandello – dell'amore del re e chiede una grazia: una solenne promessa di cui non enuncia l'oggetto)<sup>59</sup> e poi nella felice risoluzione della vicenda, a cui il re non può e non vuole sottrarsi. Di fronte all'esibito coltello e alla ferma richiesta della donna – in ottemperanza della promessa – di non farle violenza o di darle la morte,<sup>60</sup>

svenimenti: «la figlia, non facendo altra risposta,/ s'ascese in grembo el suo bel viso adorno», Fahy 1960: 172).

<sup>56</sup> Godi 1985: 527. Così il Cornazzano: «[...] a vostra posta/[...] far ciò che piace al re mi son disposta» (Fahy 1960: 172).

<sup>57</sup> «come se Iddio fosse spiratore d'adulterii, e fornicationi. O quanto sciocchi sono assai spesso i miseri et ignoranti mortali, che, dove pianger deverebbeno, ridono, e, dove allegrarsi, s'attristano! Così faceva questa buona donna, che, divenendo ruffa de la figliuola, si pensava di far un sacrificio a Dio» (Godi 1985: 527).

<sup>58</sup> La scelta del tempo è della madre e l'aggiunta che a quell'ora per il caldo molti sono soliti dormire, sottolinea presumibilmente l'accortezza nel voler mantenere celata l'azione, secondo quanto ella si prefigurava, disonorevole.

<sup>59</sup> Notevoli sono invece le differenze sul piano stilistico e tonale: si veda per es. il verso 167, relativo alla richiesta che il re più solennemente giuri: «Non mi vender, signor, frasche o viole!» (Fahy 1960: 173).

<sup>60</sup> Nella narrazione bandelliana Aelips si presenta come una novella Lucrezia (cf. il richiamo alle parole di Bruto dopo lo stupro, nel racconto liviano): «solo il corpo

il re riconosce la costanza e il valore di lei, si piega alla sua volontà e decide ipso facto di sposarla: dandole subito l'anello e chiamando Dio a testimone nei versi del Cornazzano (*ibi*: 174); in modo non solo meno sbrigativo, ma ampiamente articolato nella novella bandelliana, con una privata cerimonia nuziale, officiata dall'arcivescovo eboracense, alla presenza di due tra i primi della corte, oltre che della madre di Aelips.<sup>61</sup>

Diverge ulteriormente il seguito del racconto, anche in relazione alle pubbliche nozze: senza alcuna descrizione e rimandate al momento in cui la donna fu gravida nei versi del Cornazzano (*ibi*: 174), celebrate con magnifica pompa «il dì delle calende di luglio» (cioè nel mese successivo) nel racconto di Bandello, che poi si conclude – come già accennato – non solo nell'esaltazione di Aelips, venuta: «in poco di tempo in tanta grazia del popolo e baroni, che ciascuno sommamente lodava il re, che sí buona eletione di moglie havesse fatta» (Godi 1985: 537), ma anche e non meno in lode del re:

Né meno merita esser lodato il magnanimo e virtuoso re in questo caso, il quale, operando del modo che fece, mostrò sé esser vero re e non tiranno. E certo egli è degno, in ciò che con Aelips fece, d'ogni bella lode, la cui gloriosa di sé medesimo vittoria i suoi sudditi amorevoli ed ubidentissimi gli rese, et ad altri diede esempio di bene operare, insegnando a tutti che le fame immortali così s'acquistano. Et io per me credo, e porto ferma openione, che non minor gloria dar se gli debbia, che egli sapesse sí bene i suoi disordinati appetiti regolare, e sovrastare a le sue amorose passioni, di quella che se gli dá di tante e sí famose vittorie che per via de l'armi hebbe (*ibi*: 538).

Riscattata così pienamente – e inopinatamente rispetto alle premesse – la figura del re, il narratore Giulio Basso pone fine al suo racconto, in cui bene si mostra fino a che punto la storia possa assumere nel Novelliere i contorni e lo spessore della finzione, come se si trattasse di due facce della stessa medaglia.

mio haverete in balia, e non l'animo né la volontà mia», Godi 1985: 532); ma, a differenza dell'eroina romana, senza essere violata: se il re non l'avesse uccisa lei si sarebbe suicidata piuttosto che cedergli. D'altra parte Edoardo non è Sesto Tarquinio: Bandello intende riscattarne l'onore, mostrandolo vinto dalla fermezza della donna e da «vero amore».

<sup>61</sup> Godi 1985: 536. Il racconto del Bandello corrisponde qui nella sostanza con quanto narrato da Robert Fabyan, *The New Chronicles of England and France*, in un passo citato da Kettle 2005: 1. Il cronista per altro parla genericamente di un prete e non dell'arcivescovo di York.

Non si tratta certo di un esito episodico o marginale. Anzi, nella multiforme varietà del narrare bandelliano la non trascurabile presenza di novelle “storiche” conferisce alla raccolta un tratto peculiare entro i molti casi che occorrono alla giornata e contribuisce anche per questa via a suggellare con il candido lettore il patto che accoglie le «favole» per «vere istorie».<sup>62</sup>

Anna Maria Cabrini  
(Università degli Studi di Milano)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### LETTERATURA PRIMARIA

- Bandello, *La prima parte de le novelle* (Maestri) = Matteo Bandello, *La prima parte de le Novelle*, a c. di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1992.
- Bandello, *La seconda parte de le novelle* (Maestri) = Matteo Bandello, *La seconda parte de le Novelle*, a c. di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1993.
- Bandello, *La terza parte de le novelle* (Maestri) = Matteo Bandello, *La terza parte de le Novelle*, a c. di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1995.
- Bandello, *La quarta parte de le novelle* (Maestri) = Matteo Bandello, *La Quarta parte de le Novelle*, a c. di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1996.
- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi ET, 2007<sup>13</sup>.
- Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (Quondam) = Baldassarre Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, a c. di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2016.
- Froissart, *Le premier volume* = Jean Froissart, *Le premier volume des croniques de France, d’Angleterre, d’Escoce, d’Espaigne, de Bretagne, de Gacogne, de Flandres et lieux circumvoisins*, Paris, pour Guillame Eustace, 1514 (copia digitalizzata della Médiathèque Equinoxe Châteauroux).
- Froissart, *Chroniques* (Diller) = Jean Froissart, *Chroniques. Livre I. Le Manuscrit d’Amiens*, a c. di George T. Diller, voll. I-II, Genève, Droz, 1991-1992.

<sup>62</sup> Cf. la dedicatoria ad Emilio degli Emilii in II, 11: «E queste mie novelle, s’ingannato non sono da chi le recita, non sono favole, ma vere istorie» (Bandello, *La seconda parte* [Maestri]: 97).

- Machiavelli, *Istorie* (Varotti–Montevecchi) = Niccolò Machiavelli, *Istorie fiorentine*, in Id., *Opere storiche*, a c. di Carlo Varotti, Alessandro Montevecchi, vol. I, Roma, Salerno, 2010.
- Petrarca, *Canzoniere* (Santagata) = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a c. di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Bragantini 2014 = Renzo Bragantini, *Restauro e recuperi per Bandello*, in Id., *Il governo del comico. Nuovi studi sulla narrativa italiana dal Tre al Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2014: 55-102.
- Cabrini 1985 = Anna Maria Cabrini, *Per una valutazione delle «Istorie fiorentine» del Machiavelli. Note sulle fonti del secondo libro*, Firenze, La Nuova Italia, 1985.
- Cabrini 1990 = Anna Maria Cabrini, *Le «Historiae» del Bruni: risultati e ipotesi di una ricerca sulle fonti*, in Paolo Viti (a c. di), *Leonardo Bruni cancelliere della Repubblica di Firenze*. Convegno di Studi (Firenze 27-29 ottobre 1987), Firenze, Olschki, 1990: 247-319.
- Cabrini 2017 = Anna Maria Cabrini, *«Qui in Milano»: aspetti e strategie del narrare bandelliano*, in Massimo Prada, Giuseppe Sergio (a c. di), *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, Milano, Ledizioni, 2017: 213-24.
- Carapezza 2012 = Sandra Carapezza, *Appendice bibliografica 2005-2011*, in Gian Mario Anselmi, Elisabetta Menetti (a c. di), *Storie mirabili. Studi sulle novelle di Matteo Bandello*, Bologna, Il Mulino, 2012: 287-92.
- Carapezza 2017 = Sandra Carapezza, *Gli studi sulla novella del Cinquecento nel biennio 2015-2016*, «Archivio novellistico italiano» 2 (2017): 186-208.
- Di Francia 1921 = Letterio Di Francia, *Alla scoperta del vero Bandello*, «Giornale storico della letteratura italiana» 78 (1921): 290-324.
- Di Francia 1923 = Letterio Di Francia, *Alla scoperta del vero Bandello*, «Giornale storico della letteratura italiana» 81 (1923): 1-75.
- Diller 1984 = George T. Diller, *Attitudes Chevaleresques et Réalités politiques chez Froissart*, Genève, Droz, 1984.
- Fahy 1960 = Conor Fahy, *The «De mulieribus claris» of Antonio Cornazzano*, «La Bibliofilia» 62 (1960): 144-74.
- Fahy 1961 = Conor Fahy, *The marriage of Edward IV and Elizabeth Woodville: a new Italian source*, «The English Historical Review» 76 (1961): 660-72.
- Fiorato 1979 = Adelin Ch. Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture: la vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance*, Firenze, Olschki, 1979.
- Godi 1984 = Carlo Godi, *Per il testo delle novelle di Matteo Bandello: la novella II, 37 (96) I. Il ms. Autografo di Tolosa*, «Aevum» 58 (1984): 499-515.

- Godi 1985 = Carlo Godi, *Per il testo delle novelle di Matteo Bandello: la novella II, 37 (96)*. II. *Edizione critica e fonti*, «Aevum» 59 (1985): 482-538.
- Godi 2001 = Carlo Godi, *Bandello. Narratori e dedicatari della seconda parte delle novelle*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Gransden 1972 = Antonia Gransden, *The alleged rape by Edward III of the Countess of Salisbury*, «The English Historical Review» 87 (1972): 333-44.
- Kettle 2005 = Andrew Kettle, *Parvenus in Politics: The Woodvilles, Edward IV and the Baronage 1464-1469*, «The Ricardian» 15 (2005): 1-20.
- Inglese 2014 = Giorgio Inglese, voce *Alamanni, Lodovico*, in *Machiavelli. Enciclopedia machiavelliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2014, I: 28-9.
- Maestri 1991 = Delmo Maestri, *Bandello e Machiavelli: interesse e riprovazione*, «Lettere italiane» 43/3 (1991): 354-73.
- Pozzi 2000 = Mario Pozzi, *Novella trattato e cronaca in Matteo Bandello*, in Francesco Bruni (a c. di), «*Leggiadre donne...*» *Novella e racconto breve in Italia*, Venezia, Marsilio, 2000: 85-101.
- Ross 1997 = Charles Ross, *Edward IV*, New Haven · London, Yale University Press, 1997.
- Zancani-Bruni 1988 = Diego Zancani, Roberto L. Bruni, *Antonio Cornazzano. La tradizione manoscritta*, «La Bibliofilia» 90 (1988): 217-67.



RIASSUNTO: La nota dichiarazione di Bandello che le sue novelle non sono «fabule, ma vere istorie» ha una varia e articolata declinazione nell'ambito finzionale del Novelliere, nel quale non di rado emergono, con un ruolo tutt'altro che privo di significato, racconti che per ambiti, fatti e personaggi hanno una riconoscibile o pretesa corrispondenza a materia e fonti di matrice storiografica. È questo il caso delle due novelle prescelte come oggetto di analisi, per sondare modalità di scrittura e riscrittura messe in atto in tale prospettiva dall'autore: la novella incipitaria dell'intera opera I, 1, di cui sono fonte le *Istorie* machiavelliane, e la II, 37, di particolare interesse per la complessa e peculiare struttura, in cui sono tra loro contaminate vicende appartenenti a tempi storici differenti.

PAROLE CHIAVE: Bandello; novella del Cinquecento; Machiavelli; Froissart; Cornazzano

ABSTRACT: The development and meaning of Bandello's famous assertion – that his short stories are not fiction but true history – are varied and rich. In the literary and fictional world that he depicts with the colours of an illusory realism, it is not rare to find meaningful tales in which frame, events and characters are clearly or claimed congruent and consonant with historical subjects and sources. This is the case of the two tales analyzed here to investigate Bandello's writing and his reworking sources: the first one of the whole work (I, 1), the source of which is Machiavelli, and the much wider II, 37, particularly interesting for its complex structure that makes up events from different historical times together.

KEYWORDS: Bandello; *novella* in the 16<sup>th</sup> century; Machiavelli; Froissart; Cornazzano.



VARIETÀ, NOTE  
E DISCUSSIONI



## LES PREMIERS TROUBADOURS\*

La réflexion qui concerne les premiers troubadours occitans continue à nous fournir des contributions intéressantes et stimulantes dont nous avons eu des exemples remarquables au cours des dernières années. J'entends présenter quelques réflexions à ce propos, à partir de ce qui a récemment paru ainsi que de quelques-uns de mes travaux, déjà publiés ou en cours de publications.<sup>1</sup>

Les «origines» troubadouresques représentent une situation extraordinaire du point de vue de la production et de la réception littéraire, jusqu'au milieu du XII<sup>e</sup> siècle. Plutôt que de la place occupée des textes qui ont été produits, au début de la tradition lyrique occitane (ce qui a donné lieu à des difficultés dans leur interprétation ou bien à une surestimation de l'action qu'ils ont exercée sur la production littéraire qui va leur suivre), j'estime que le caractère extraordinaire de cette situation ressort de la remarquable portée idéologique des poèmes, qui représentent des documents très importants concernant l'édification de la «nouvelle» société courtoise. Il paraît que ce processus a soit commencé plus tôt et qu'il n'ait pas seulement concerné la noblesse méridionale,<sup>2</sup> mais il a trouvé dans cette dernière et à cette époque une condensation tout à fait particulière, notamment à propos de l'idéologie de la *fin' amor*.

Mon intervention se bornera aux deux premières générations de poètes et donc à Guillaume de Poitiers ou Guillaume IX d'Aquitaine, le prétendu «premier troubadour», et aux trois auteurs les plus connus de la deuxième génération: Cercamon, Marcabru et Jaufre Rudel. D'autres poètes de la même période nous viennent à l'esprit: Eble de Ventadorn, qui a été récemment mis en cause à propos de Cercamon et sur qui nous

\* L'articolo è l'edizione, anticipata sugli atti in corso di pubblicazione e con qualche minimo aggiornamento bibliografico, della *conférence plénière* tenuta al XII<sup>ème</sup> Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Albi, 10-15 luglio 2017).

<sup>1</sup> Il s'agit des références suivantes (où l'on trouvera d'autre bibliographie spécifique), auxquelles je ne reviendrai plus: Meliga 2001, 2011a, 2011b, 2015, 2017a, 2017b, 2018, s. p. a, s. p. b.

<sup>2</sup> Il est à peine le cas de rappeler la grande et aujourd'hui encore inégalée étude de Reto R. Bezzola (1944-1963), avec les compléments "germanocentriques" de Stephen C. Jaeger (1985).

reviendrons, et des troubadours «amateurs» desquels malheureusement nous connaissons très peu mais qui confirment quand-même la vitalité littéraire du moment et que je vais aussi évoquer.

Un aspect évident de la circulation des idées et des textes est l'ensemble des rapports que l'on observe à l'intérieur de la production poétique. Cette impression est sans doute la conséquence du nombre réduit de textes et d'auteurs qui sont en jeu, mais il est également vrai que le débat sur l'amour, sur sa nature et sur les conditions de son exercice a dû trouver une résonance immédiate dans la culture et dans la société de ce temps-là, sur lesquelles les troubadours interviennent avec beaucoup d'énergie. On a donné plusieurs interprétations – ethnologique (Nelli 1963), sociologique (à partir de Köhler 1964), mystique (Lazzerini 2012, 2013) – de ce développement, ce qui confirme la multitude des éléments culturels qui enrichissent la production poétique.

Une question qui n'a pas encore trouvé de réponse spécifique, mais qui s'impose aussi comme perspective précieuse pour nos observations, est celle qui concerne la réception de ces poètes, ou bien des différentes formes et niveaux de cette réception: on est en effet confronté à la réception contemporaine à l'intérieur du débat poétique, à celle des continuateurs et des épigones, à celle "critique" des anciennes biographies (les *vidas*) et enfin à celle indirecte de la tradition manuscrite. Comme on aura l'occasion de le remarquer, les données relatives à la réception restent difficiles à interpréter bien que l'on puisse en tirer des observations intéressantes.

\* \* \*

Le débat et les relations littéraires commencent par le «premier troubadour» Guillaume de Poitiers, dont l'influence sur les poètes de la génération suivante a été bien des fois suggérée. La question de Guillaume est à première vue problématique en raison tout d'abord de sa position chronologique mais surtout par le fait qu'il n'est pas un poète de la *fin' amor*: toutes les formules interprétatives qui ont été proposées – «amour chevaleresque» (Nelli 1963: 64), «materialismo cortese» (Pasero 1973: 89, 248), «épicurien» (Roncaglia 1992: 1117) – suggèrent une position nettement «aristocratique» du comte de Poitiers à l'égard de cette éthique amoureuse, peut-être nouvelle pour lui, en fait à lui successive. Pierre Bec

aussi dans son dernier livre a parlé de la constitution *statu nascendi* d'une érotique et de la lyrique qui la représente (Bec 2003: 137).

Cependant Guillaume demeure pour nous l'intermédiaire indispensable pour certaines caractéristiques typiques de la *fin' amor* ou pour certaines situations originaires de son système idéologique: c'est le cas par ex. du motif de l'«amour pour une femme jamais vue», que nous retrouvons dans l'œuvre de Jaufré Rudel, ou du thème du «vasselage amoureux», développé ensuite par Bernart de Ventadorn, ou encore du *joi* et du *joven* de l'un des poèmes aux *companbos* (*BdT* 183.3). La manière «ironique» voire «parodique» de traiter ces thèmes et ces motifs et autant que le contexte dans lequel ceux-ci se trouvent dans les poèmes, nous permettent de croire qu'ils n'ont pas pour Guillaume la même valeur que ils ont pour les troubadours des générations suivantes.

Guillaume ne nous apparaît pas du tout comme un précurseur, mais plutôt comme un auteur à la courtoisie marquée par un considérable *ethos* nobiliaire: celui que nous trouvons dans le poème de l'«adieu au monde» ou de congé *Pos de chantar m'es pres talenz* (*BdT* 183.10) et pour cela en définitive étranger à la dynamique «spirituelle» et pour ainsi dire «égalitaire» de la *fin' amor*. C'est une évolution qui peut-être avait déjà atteint le vicomte Eble de Ventadorn, à propos duquel il est bien difficile d'arriver à des conclusions en l'absence totale de textes, mais dont la «manière» critiquée par Marcabru (*BdT* 293.31) ou bien l'«école» appréciée par Bernart de Ventadorn (*BdT* 70.30) nous font supposer une position (on le verra) un peu à l'écart de celle de son seigneur le duc d'Aquitaine.

Revenant à ce dernier, on peut ajouter que Guillaume ne devait pas être le seul à embrasser des positions «chevaleresques» en matière amoureuse: nous pouvons penser à des poètes amateurs comme Uc Catola et Aldric, qui discutent vivement avec Marcabru dans une tenson (*BdT* 451.1 = 293.6) et dans deux *sirventes* en réponse (*BdT* 16b.1 et 293.43). En particulier, Uc Catola se prononce pour un amour qui montre les mêmes caractéristiques sensuelles que celui de Guillaume de Poitiers.

Il n'est pas impossible non plus que d'autres troubadours (en plus d'Eble de Ventadorn) étaient actifs à l'époque de Guillaume de Poitiers, comme nous le laisse entendre le poème *Ben voill que sapchon li pluzor* (*BdT* 183.2), dans lequel le comte-duc déclare sa supériorité dans les arts de la poésie et de l'amour (déjà Jeanroy 1924, II: 11-2). Nous ne pouvons même pas exclure qu'un processus d'acculturation de la société aristocratique vers la direction morale et spirituelle de la courtoisie, c'est-à-dire la

*fin' amor*, était déjà actif du vivant du comte de Poitiers et qu'il voulait s'en démarquer, car ceux qui *se van d'amor gaban* ('se vantent d'amour') dans le *vers* de l'aubépine *Ab la dolchor del temps novel* (BdT 183.1) peuvent être considérés comme des poètes qui ne parvenaient pas à la satisfaction amoureuse à laquelle lui et sa bien-aimée par contre avaient accès.

Comme il s'agit du duc d'Aquitaine, il faut aussi considérer le volet «politique» de la poésie de Guillaume de Poitiers. Dans le choix opéré en faveur de la littérature en vulgaire par trois importantes figures de suzerains – Henri II d'Angleterre, l'empereur Frédéric II et notre Guillaume – Roberto Antonelli, dans une étude très importante en 1979 avait remarqué une précise volonté politique d'opposition à l'Église et à l'autorité culturelle qui en découlait, et en même temps une prise de position en faveur d'une société en quelque sorte «laïque» et «moderne». Il s'agirait d'une «saldatura [...] fra interessi politico-feudali e interessi politico-culturali e fra entrambi e la loro rappresentazione» (Antonelli 1979: 22), qu'on ne peut pas ne pas mettre en relation avec l'espace assez considérable de diffusion des poèmes de Guillaume, à partir des renseignements que lui-même nous donne: pas seulement les régions du Poitou, du Limousin et de l'Auvergne, mais probablement aussi l'Anjou (c'est ce qui ressort du poème-devinette *Farai un vers de dreit nien*, BdT 183.7, dont le dernier couplet, dans la leçon probablement authentique, l'envoie justement *ves Anjou*) et Narbonne (où l'adresse la première *tornada* du poème-manifeste *Pos vezem de novel florir*, BdT 183.11, en témoignage de l'habileté littéraire de son auteur).<sup>3</sup> Il s'agit de territoires où les *vers* du comte de Poitiers ont peut-être servi aussi comme des formes de propagande ou de pression politique, bien que nous ne puissions pas en apprécier la densité et la résonance: à ce propos, il suffira de penser aux relations complexes que Guillaume a entretenues avec l'Anjou et à ses efforts répétés de s'emparer du Comté de Toulouse.

<sup>3</sup> Dans une belle étude récente, Gerardo Larghi (2017) a proposé de reconnaître d'une façon très convaincante dans l'*Estève* de la deuxième *tornada* du *vers* le seigneur Étienne de Caumont (dans l'actuel département Lot-et-Garonne), très voisin à Guillaume de Poitiers dans plusieurs affaires. La mention de Narbonne dans la première *tornada* reste toutefois plus facilement à connecter avec le milieu aristocratique et cultivé de la ville, qui connaîtra son meilleur essor sous le gouvernement d'Ermengarde († 1196/1197), et surtout au père de ce dernière, le comte Aiméric († 1134), favorable à la politique expansive du duc d'Aquitaine.



La question de Guillaume IX est encore problématique en ce qui concerne sa postérité littéraire. Face à une «légende» de seigneur-troubadour, joyeux et libertin, qui nous apparaît bien vivante un demi-siècle et plus encore après sa mort chez plusieurs chroniqueurs latins – Guillaume de Malmesbury, Orderic Vital, Geoffroy de Vigeois – et plus tard dans la littérature vulgaire (le roman français *Joufroi de Poitiers*), sur la base bien évidemment de faits et d'opinions qui avaient été rassemblés vraisemblablement du vivant du comte de Poitiers, son héritage humain et surtout littéraire nous apparaît assez réduit voire même inexistant dans les lieux mêmes où son activité poétique s'est développée.

Geoffroy de Vigeois, le chroniqueur du Limousin, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, ne dit pas que Guillaume fut un poète; aucun troubadour des générations postérieures ne parle de Guillaume, comme seigneur ou – ce qui est bien plus grave pour notre argument – comme poète; c'est par contre son fils Guillaume X d'Aquitaine qui apparaît dans pas moins de six poèmes de Marcabru (*BdT* 293.4, 8, 9, 33, 35) et de Cercamon (*BdT* 112.2a), parfois loué comme un grand baron doué de toutes les vertus courtoises. Marcabru et Cercamon, en ce temps-là, sont justement à la cour de Poitiers et en soutiennent les démarches politiques; ensuite en 1137 Cercamon pleure la mort de Guillaume X dans son célèbre *planh*, mais avec tout cela pas un seul mot sur le père de ce dernier, qui pourtant avait été un grand seigneur engagé dans la politique de son temps, avait pris part à deux croisades (en Terre Sainte et en Espagne) et avait gouverné pendant presque une quarantaine d'années le Poitou et l'Aquitaine.

La situation ne change pas si nous analysons les relations littéraires de Guillaume de Poitiers avec les troubadours qui le suivent et dont l'activité doit avoir commencé juste après la mort du comte-duc ou peu avant; elle ne change pas non plus si nous analysons la réception de Guillaume à partir de sa *vida* et de sa tradition manuscrite. Les rapports intertextuels entre le «premier» troubadour et les poètes les plus importants de la deuxième génération – Cercamon, Marcabru, Jaufre Rudel – sont un sujet qui intéresse depuis longtemps mais qui se révèle surestimé et qui finalement ne résiste pas à une critique détaillée, sauf en ce qui concerne Rudel. D'autre part les renseignements fournis par l'ancienne biographie sont bien minces, en particulier si nous les comparons avec l'ampleur de données des chroniqueurs latins; finalement la tradition manuscrite est réduite et presque toujours limitée à de petits groupes de témoins

et en plus elle manque de tout relief, par rapport à l'importance de Guillaume, à l'intérieur des chansonniers qui l'attestent.

La question de l'héritage de Guillaume IX reste donc sérieusement suspendue: du «premier troubadour» et même du grand seigneur féodal il ne semble pas rester grand-chose après sa mort, même pas à la cour de Poitiers. Il est difficile de penser que cela résulte de la situation établie à la cour après la mort de Guillaume X et le mariage de sa fille Aliénor, ne serait-ce que parce que cet état de choses existait déjà du vivant du dernier comte de Poitiers. On peut se poser la question si c'est la position de Guillaume lui-même à l'intérieur du mouvement troubadouresque qui a entraîné cet oubli littéraire: une position liée à une courtoisie «de vieille manière», étrangère à la vision bien plus morale et spirituelle des troubadours qui après lui se livreront à la construction du grand édifice de la *fin' amor*. Dans ce cas, l'histoire nous aurait livré la production d'un poète – génial bien sûr – qui représenterait toutefois une phase de transition, d'où le «bifrontisme» relevé par les anciens érudits comme Pio Rajna et Alfred Jeanroy (1934, II: 10).

La condition de Cercamon et de Marcabru – les deux troubadours établis à la cour de Poitiers après la mort de Guillaume IX – nous paraît très différente surtout à cause de la grande renommée du deuxième, mais les positions qu'ils occupent à l'intérieur du débat littéraire et culturel de leur temps, enfin, ne sont pas si différentes.

La figure de Cercamon a été revalorisée ces dernières années par Luciano Rossi dans une perspective courtoise (Rossi 1996, 2009): il s'agit d'un résultat intéressant, surtout par rapport aux lectures données précédemment. En effet, Cercamon semble être une figure intermédiaire entre des tendances opposées: car aux traits inspirés par Guillaume de Poitiers, comme le «vasselage amoureux» et la couleur sensuelle de certains passages, se mêlent ceux qui le rapprochent de Marcabru, comme la polémique contre les seigneurs qui s'adonnent à l'amour (les *molberat*) et la célébration des *soudadiers*. Cercamon est l'un des fondateurs de la *fin' amor* (comme Nelli 1963: 127 l'avait déjà dit), avec des traits «guillaumiens» et «marcabruniens» et avec la présence d'éléments chrétiens en direction profane comme ingrédients du processus d'élévation de la dame. Il se distingue de Marcabru par son style *leu*, mais il ne semble pas que les contenus et les motivations des deux poètes soient très différents, même en se tenant à l'écart des positions généralisées de ceux (comme, bien que différemment, l'affirment Nelli, Moshé Lazar et Ulrich Mölk) qui croient

à l'unité d'inspiration et de contenu pour tous les poètes de la deuxième génération, y compris Jaufre Rudel.

Rossi a très probablement tort quand il suppose que sous le sobriquet de Cercamon il se cache un poète d'origine aristocratique, voire Eble de Ventadorn (aux références précédentes, il faut ajouter Rossi 2011, 2013): les indices textuels et historiques que Rossi a avancés ne permettent pas de le faire sortir de la catégorie des salariés de cour (les *soudadiers* ou *sirvens*), soit celle-là même de son compagnon Marcabru. Un jugement d'ensemble (qui n'a pas encore été élaboré) sur la production de Cercamon aurait donc l'avantage d'établir un moment de passage dans le processus de formation de la *fin' amor*, c'est-à-dire entre raffinement courtois et polémique sociale. Il aurait même l'effet de réduire l'isolement de Marcabru dans sa position idéologique.

En ce qui concerne ce dernier, Roncaglia a bien illustré dans un célèbre article de 1969 la position-clé que Marcabru occupe dans le développement du mouvement troubadouresque (Roncaglia 1969). Selon Roncaglia et d'autres importants érudits avant lui, la *fin' amor* de Marcabru s'identifierait soit avec l'amour de Dieu soit avec l'amour conjugal et pour cela elle s'opposerait au nouvel érotisme de la société courtoise. Cependant, il me semble que dans aucun des textes de Marcabru la *fin' amor* puisse être réduite exclusivement à l'ordre du divin ou aux principes chrétiens, bien qu'ils représentent une composante fondamentale de la poésie du troubadour gascon. On peut donc se poser la question si le renvoi évident au langage et aux symboles de la foi n'ait plutôt la fonction de mettre en valeur un discours dans lequel la morale religieuse et une sorte de «nostalgie» pour une société aristocratique du temps jadis sont adressés à la critique de la dégénérescence de la vie de la cour et en même temps à la défense des intérêts des *soudadiers* contre une noblesse qui allait se révéler futile et corrompue.

La question de Marcabru est capitale, ne serait-ce que par son engagement moral et politique dans la société de son temps. Il est certainement un «maître» et un chef de file et sa réception est remarquable, chez les troubadours qui lui succèdent ainsi qu'auprès de poètes plus lointains: la circulation de ses poèmes a dû être très étendue, comme on peut le remarquer à travers la tradition manuscrite, dont les données sont très différentes de celles des troubadours qui l'ont précédé par le nombre élevé de textes et par une transmission beaucoup plus vaste. D'autre part, ses deux *vidas* nous apportent pas mal de notes biographiques, qui, bien

qu'en partie extraites des poèmes, ne sont pas sans intérêt pour donner une idée de sa condition sociale, d'homme peut-être pas de basse condition et «nourri» dans une maison seigneuriale.

Il me semble que, dans le cadre de l'interprétation des premiers troubadours que l'on est en train de réorganiser, il faut reprendre la question de Marcabru, à partir bien sûr de ses rapports avec la culture religieuse, sans pourtant le soustraire au milieu que nous voyons lui être propre, c'est-à-dire la cour et ses attachés, *milites* ou *litterati* qu'ils soient. Marcabru est attentif aux vertus courtoises: la *proeza* et la *largueza* en particulier, avec leur correspondant *joven*, le père qui avec la mère *fin' amor* engendra le monde (*BdT* 293.5) et qui est propre aux *soudadiers* (*BdT* 293.44). Les rapports de Marcabru avec le monde des «jeunes» de l'aristocratie, la déclaration que ce sont eux les vrais amants (affirmation que sera reprise ensuite par d'autres troubadours) vont dans la même direction.

Quoi qu'il en soit, dans sa critique Marcabru ne s'en prend pas à Guillaume IX (l'idée que la pastourelle *L'autrier jost' una sebissa* aurait pour cible le Comte de Poitiers ne résiste pas à la critique) mais à Eble de Ventadorn, qui par contre est admiré par Bernart de Ventadorn. On peut se poser la question si la poésie d'Eble, à partir justement des louanges de Bernart, ne s'était pas déjà acheminée vers la dynamique «spirituelle» et «égalitaire» déjà évoquée pour la formation de la *fin' amor* et qui se résolvait en l'amour des *molberatz* quand les seigneurs s'y engageaient, en laissant moins de place aux «jeunes». Donc, Guillaume de Poitiers n'est pas en cause, comme il n'était pas non plus, sinon de manière «parodique», sur la voie de l'adhésion à la «nouvelle» courtoisie des troubadours. De ce point de vue Marcabru peut être réintégré dans l'idéologie courtoise, à partir de laquelle il s'érigerait en défenseur dans l'intérêt des «anciens» protagonistes de la vie de la cour, les *soudadiers*, et contre les développements «désordonnés» promus par les «nouveaux» professionnels, les troubadours. Dans ce sens on pourrait reconsidérer la théorie sociologique d'Erich Köhler (il y a des confrontations sociales, des niveaux sociaux opposés dans la littérature médiévale comme dans toute littérature), sans toutefois la prise de position massive à propos des origines de la poésie courtoise.

Jaufre Rudel est sans doute le poète qui a eu le plus d'influence sur notre compréhension de la lyrique des troubadours, du moins à partir du célèbre essai de Leo Spitzer sur *Jaufre Rudel et le sens de la poésie des troubadours* (1944, dans Spitzer 1959) que nous allons encore une fois mettre en

cause. Jaufre est en plus connecté avec l'expérience de Guillaume: on a depuis longtemps signalé les rapports existants entre les deux poètes et on a aussi interprété l'opération poétique du prince de Blaye comme une contestation littéraire et idéologique de son encombrant devancier, peut-être encore du vivant de ce dernier, à partir du thème de l'«amour pour une femme jamais vue», traité d'une façon parodique par Guillaume alors que Jaufre l'affronte sur un ton bien plus sérieux (*BdT* 262.3). Ce thème jouera un rôle important dans la construction de la «légende» de Jaufre martyr de l'amour, témoignée aussi ensuite par sa *vida*.

La réception médiévale et moderne de Jaufre Rudel a été dominée par les poèmes de l'«amour de loin» et de l'«amour de terre lointaine» (*BdT* 262.2, 5), qui toutefois constituent seulement une partie de son petit chansonnier. L'*amor de lonh* de Jaufre doit avoir connu un véritable succès, comme le démontre une remarquable postérité du thème chez des troubadours de différentes orientations, mais, vers la fin du siècle, il perd ses caractères originaux – l'«amour lointain» comme manifestation du caractère «paradoxal» de la *fin' amor*, selon l'interprétation de Spitzer – pour assumer ceux que nous trouvons dans la «légende» et puis dans la *vida* de Jaufre. Cela est évident à partir de la tradition manuscrite, où l'on remarque une large diffusion des poèmes de l'«amour lointain» (*BdT* 262.2, 5) et du poème *Quan lo rossignols el foillos* (*BdT* 262.6) – qui forment un groupe assez compact autour du thème de l'éloignement de la bien-aimée et qui entretiennent la «légende» de Jaufre désormais constituée – face à une connaissance très limitée du reste de la production, avec une mouvance significative des textes toujours à l'intérieur du cadre interprétatif de la «légende».<sup>4</sup>

La densité du discours poétique de Jaufre Rudel – qui se distingue aussi par son rapport avec l'esprit de croisade et par de nombreux échos à la Bible et à la tradition mystique chrétienne – est donc anéantie dans un joli «roman» issu de l'activité des jongleurs, comme le disait Gaston Paris (1912: 528-32), réduction narrative de la poésie de l'*amor de lonh* et en même temps «interprétation» de l'impasse à laquelle conduit le service courtois. La diffusion de la «légende» de Jaufre a produit une distorsion dans l'interprétation de notre troubadour qui continue dans la critique moderne,

<sup>4</sup> Comme il arrive dans le poème *BdT* 262.3 *No sap chantar qui so non di* – qui n'est pas dans le groupe de l'«amour lointain» et où l'on peut seulement trouver le motif «guillaumien» de l'«amour pour une femme jamais vue» – où l'introduction des strophes apocryphes tend à déplacer le sens du poème justement vers le thème de l'*amor de lonh*.

puisque la présence de la *vida* dans les études rudéliennes a continué à exercer son influence sur l'interprétation de la poésie du prince de Blaye; en revanche, la célébrité des *vers* de l'«amour lointain» a à son tour conditionné la compréhension de son chansonnier et de sa figure de poète.

D'autre part, même l'importante interprétation de Spitzer n'arrive elle non plus à en donner un portrait adéquat. Spitzer part justement des poèmes de l'«amour lointain» pour parvenir à établir le «sens» de la poésie des troubadours, mais son formidable édifice critique représente un tournant décisif pour la compréhension de ce «sens» plutôt que pour ce qui en est de notre poète, qui devient quelque peu évanescent à l'intérieur de la construction spitzerienne du «paradoxe amoureux». Les difficultés et les incertitudes qui persistent dans l'analyse de l'œuvre de Jaufré ont été mises en relief plusieurs fois (Pellegrini 1977): elles concernent en particulier les difficultés d'interprétation d'une forme linguistique qui se présente pourtant comme très accessible et le désordre de la tradition manuscrite, très compliquée et touchée par des phénomènes de contamination et d'intervention.

La vieille critique «biographique» mise de côté – sans pour cela renoncer à toujours vérifier la possibilité d'un rapport entre le poème et l'histoire (tout en tenant compte du fait que le poète de l'époque romane, et particulièrement le poète courtois, s'adresse à un public précis, proche de l'auteur du point de vue culturel et souvent aussi du point de vue relationnel et de celui des rapports sociaux) –, refusée aussi l'interprétation sociologique de Köhler, qui ne s'applique pas à Jaufré, il faut repartir des positions de Spitzer, bien qu'avec un fort ancrage dans la réalité humaine de la société aristocratique de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle ainsi que dans la «nouvelle» culture en formation, qui est nourrie des visions et des spéculations de la littérature chrétienne et des créations musico-poétiques des milieux monastiques.

Quand dans le deuxième couplet de son poème *Pro ai del chan essenhadors* (BdT 262.4) Jaufré nous dit que

Las pimpas sian als pastors  
et als enfans burdens petitz  
e mia sia tals amors  
don ieu sia jauzens jauzitz

(«Que les chalumeaux soient aux bergers et aux petits enfants qui folâtrèrent;

mais qu'à moi soit tel amour d'ou je donne et reçoivede la joie)<sup>5</sup>

il nous informe de ses intentions de s'éloigner d'une poésie moins cultivée, peut-être plus ancienne, probablement produite par une catégorie de chanteurs moins à jour du point de vue artistique pour un public qui ne connaissait pas encore les raffinements, spirituels et artistiques, de la *fin' amor*, comme le disait déjà Maria Dumitrescu (1966: 351) dans les années soixante du siècle dernier.<sup>6</sup>

À propos de Jaufre Rudel on ne peut pas se passer de la toute récente interprétation de Lucia Lazzerini, la plus intéressante parmi les dernières interventions sur notre poète. Pour Lazzerini Jaufre serait une sorte de «poète-clerc», qui propose une vision spirituelle de l'amour, bien avant la codification de l'amour courtois (dont il sera plutôt question dans les générations qui viendront après lui). Cette vision serait à relever à partir des échos de la Bible (en particulier du livre de la *Sagesse*) et de la littérature monastique contemporaine qu'on peut déceler dans les vers de Jaufre, mais qui concernent aussi d'autres poètes parmi les premiers troubadours, jusqu'à Guillaume de Poitiers, tous censés travailler à une sorte de réélaboration en langue vulgaire des discours de la tradition mystique chrétienne. Par cette proposition Lazzerini se place dans la lignée «allégorique» de l'interprétation de Rudel, avec toutefois bien plus de fondement que ses devanciers (tels Grace Frank et Yves Lefèvre, qui voyaient dans l'*amor de lonh* la Terre Sainte et Dieu lui-même) par l'attention qu'elle porte aux données textuelles des poèmes ainsi que par une recherche très approfondie de leurs sources.

La question reste néanmoins ouverte, parce que si d'une part l'on peut interpréter les rapports de Jaufre Rudel avec ces sources comme traduction lyrique d'une pensée fondamentalement chrétienne – où le désir est celui de la *sapientia* divine et, pour Jaufre en particulier, du martyr en croisade – on peut d'autre part les envisager aussi comme détournement et réutilisation des formes de cette pensée dans une perspective profane – voire courtoise – à l'intérieur d'une opération qui devient donc essentiellement rhétorique et qui, selon les mots de Pietro Beltrami (1998:

<sup>5</sup> Texte de l'éd. Chiarini 1985: 66 (= éd. Jeanroy 1924: 6), émendé selon la proposition de Lazzerini 1993: 161-2.

<sup>6</sup> L'explication de Lazzerini, qui voit dans ces vers une référence polémique ovidienne (des *Remedia amoris*: la campagne comme soulagement des peines d'amour) ne me semble pas tenable.

48), vise à l'élaboration «di un discorso amoroso “purificato”, “moralizzato”, ma pur sempre terreno», laïque, en un mot «moderne». C'est cette interprétation qui me semble avoir le plus de probabilité de bien comprendre la formation de la poésie courtoise ainsi que ses développements.

\* \* \*

Y a-t-il encore des choses à faire à propos des premiers troubadours? Oui, à plusieurs niveaux et sur plusieurs sujets. Premièrement, du point de vue de l'édition, nous ne disposons pas encore d'une bonne édition de Jaufré Rudel, depuis celles de Jeanroy (1924), Pickens (1978) et Chiarini (1985), qui présentent toutes des lacunes ou des défauts plus ou moins graves. Dans une intervention de 2012 sur le service rendu par nos éditions critiques, Michel Zink nous a mis en garde contre les excès d'une pratique philologique qui ne se soucie presque plus du lecteur, alors qu'il reste, disons-le, le «consommateur final» de nos efforts (Zink 2012: 187). Parmi d'autres exemples, Zink touchait celui du *vers* de *l'amor de lonb* de Jaufré dans la dernière édition de François Zufferey (2010) en remarquant, avec une certaine ironie, que «cette interprétation, à laquelle on ne peut que souscrire, n'est nouvelle que pour les savants» et que celui qui lit «candidement» la chanson, sans connaître les travaux critiques qui lui ont été dédiés, la comprend de la même façon que notre érudit. Je ne peux pas m'associer à l'avis de Zink, et cela d'autant plus quand il s'agit d'auteurs qui par leur ancienneté et par le rôle qu'ils ont joué dans l'histoire de nos littératures et de nos interprétations de cette histoire (c'est bien le cas de Jaufré Rudel) marquent un point central dans nos études. La tradition des poèmes de Jaufré nous livre encore pas mal de questions et de lieux à examiner: il est vrai que, comme le remarquait Antoine Tavera (1977), la grande interprétation de Spitzer a été bâtie à partir du texte très peu fiable de l'édition Jeanroy, et c'est tout à la gloire du grand maître de la stylistique d'en avoir malgré tout tiré de si séduisantes hypothèses, ce qui ne justifie pas que nous n'y travaillions plus.

Deuxièmement, il faut accompagner les éditions d'un commentaire qui soit au niveau de l'importance de ces troubadours. Maintenant nous disposons de commentaires assez bons (bien que pas exhaustifs) pour Guillaume de Poitiers (dans l'éd. Pasero 1973) et pour Marcabru (dans les études que Roncaglia a dédié à plusieurs de ses poèmes et dans l'édition complète de Gaunt–Harvey–Paterson 2000), mais à propos de Cercamon et surtout de Jaufré Rudel il y a encore du travail à faire. Enfin, il



faut donner un portrait complet du point de vue historique ainsi que culturel et littéraire de Guillaume de Poitiers: en effet, du premier poète lyrique de l'Europe post-romaine nous n'avons ni une biographie détaillée, ni un recueil de ses actes et de ses lettres et aussi des documents qui le concernent. A ce propos, mon collègue Gerardo Larghi et moi-même nous avons commencé à projeter une sorte de «*codex diplomaticus* guillaumien», que nous espérons mener à bon terme.

Walter Meliga  
(Università degli Studi di Torino)

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Antonelli 1979 = Roberto Antonelli, *Politica e volgare: Guglielmo IX, Enrico II, Federico II*, dans Id., *Seminario romanzo*, Roma, Bulzoni, 1979: 7-109.
- BdT = Alfred Pillet, Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933.
- Bec 2003 = Pierre Bec, *Le comte de Poitiers, premier troubadour. A l'aube d'un verbe et d'une érotique*, Montpellier, Centre d'Études Occitanes, 2003.
- Beltrami 1998 = Pietro G. Beltrami, *Per la storia dei trovatori: una discussione*, «*Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*» 108 (1998): 27-50.
- Bezzola 1944-1963 = Reto R. Bezzola, *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, Paris, Champion, 1944-1963, 5 voll.
- Chiarini 1985 = Giorgio Chiarini, *Il canzoniere di Jaufré Rudel*, L'Aquila, Japadre, 1985.
- Dumitrescu 1966 = Maria Dumitrescu, *Les premiers troubadours connus et les origines de la poésie provençale*, «*Cahiers de Civilisation Médiévale*» 9 (1966): 345-54.
- Gaunt-Harvey-Paterson, 2000 = Simon Gaunt, Ruth Harvey, Linda Paterson, *Marcabru. A Critical Edition*, Cambridge, Brewer, 2000.
- Jaeger 1985 = Stephen C. Jaeger, *The Origins of Courtliness. Civilizing Trends and the Formation of Courty Ideals, 939-1210*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.
- Jeanroy 1924 = Alfred Jeanroy, *Les Chansons de Jaufré Rudel*, Paris, Champion, 1924<sup>2</sup>.
- Jeanroy 1934 = Alfred Jeanroy, *La Poésie lyrique des troubadours*, Toulouse · Paris, Privat · Didier, 1934, 2 voll.
- Köhler 1964 = Erich Köhler, *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, «*Cahiers de Civilisation Médiévale*» 7 (1964): 27-51.

- Larghi 2017 = Gerardo Larghi, *Ancora sul «Mon Esteve di BdT 183.11*, dans Aitor Carrera, Isabel Grifoll (ed. por), *Occitània en Catalonha: de tempses novèls, de novèlas perspectivás*. Actes de l'XI<sup>en</sup> Congrès de l'Association Internacionala d'Estudis Occitans, Lhèida, Generalitat de Catalonha-Deputacion de Lhèida, 2017: 561-74.
- Lazzerini 1993 = Lucia Lazzerini, *La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese*, «Medioevo romanzo» 18 (1993): 153-205, 313-69.
- Lazzerini 2012 = Lucia Lazzerini, «*Silva portentosa*». *Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena, Mucchi, 2012.
- Lazzerini 2013 = Lucia Lazzerini, *Les Troubadours et la Sagesse*, s. l., Carrefour Ventadour, 2013.
- Meliga 2001 = Walter Meliga, *L'Aquitania trobadorica*, dans Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro (éd. par), *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare, I. La produzione del testo*, Roma, Salerno, 2001, II: 201-51.
- Meliga 2011a = Walter Meliga, *L'Aquitaine des premiers troubadours. Géographie et histoire des origines troubadouresques*, dans Jean-Yves Casanova, Valérie Fasseur (éd. par), *L'Aquitaine des littératures médiévales (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, PUPS, 2011: 45-58.
- Meliga 2011b = Walter Meliga, *Una nuova edizione di Cercamon*, «Medioevo romanzo» 35 (2011): 425-34.
- Meliga 2015 = Walter Meliga, *Postérité du Comte de Poitiers*, dans Aa. Vv., *Guilhem de Peitiens duc d'Aquitaine prince du «trobar»*. *Trobadas* tenues à Bordeaux (Lormont) les 20-21 septembre 2013 et à Poitiers les 12-13 septembre 2014, s. l., Carrefour Ventadour, 2015: 342-52.
- Meliga 2017a = Walter Meliga, *Spazio dell'interiorità nei primi trovatori*, dans Francesco Mosetti Casaretto (a. c. di), *Homo interior. Presenze dell'anima nelle letterature del Medioevo*. Atti delle V Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Torino, 10-12 febbraio 2015), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017: 237-52.
- Meliga 2017b = Walter Meliga, *Amore e «favore di Dio» nei trovatori*, dans Francesco Mosetti Casaretto (a. c. di), *Il favore di Dio. Metafore d'elezione nelle letterature del Medioevo*. Atti delle VI Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Torino, 7-9 giugno 2017), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017: 381-98.
- Meliga 2018 = Walter Meliga, *Posizione e diffusione dei primi trovatori*, dans Mario Pagano (a. c. di), «*Que ben devetz conoisser la plus fina*». *Per Margherita Spampinato*, Avellino, Edizioni Sinestesia, 2018: 567-82.

- Meliga s. p. a = Walter Meliga, *Jaufré Rudel et l'«amor de lonh», de Diez (1829) à aujourd'hui*, dans *Actes du Colloque «Expériences critiques. Approches historiographiques de quelques objets littéraires médiévaux»*, Nantes, 27-29 septembre 2012, sous presse.
- Meliga s. p. b = Walter Meliga, *Guglielmo IX*, «*Pos de chantar m'es pres talenz*» (BdT183.10), «*Lecturae tropatorum*» ([www.lt.unina.it](http://www.lt.unina.it)), sous presse.
- Nelli 1963 = René Nelli, *L'Érotique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1963.
- Paris 1912 = Gaston Paris, *Jaufré Rudel* (1893), dans Id., *Mélanges de littérature française*, Paris, Champion, 1912: 498-538.
- Pasero 1973 = Nicolò Pasero, *Guglielmo IX. Poesie*, Modena, Mucchi, 1973.
- Pellegrini 1977 = Silvio Pellegrini, *Jaufre Rudel e la critica* (1970), dans Id., *Varietà romanze*, Bari, Adriatica, 1977: 171-8.
- Pickens 1978 = Rupert T. Pickens, *The Songs of Jaufré Rudel*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1978.
- Roncaglia 1969 = Aurelio Roncaglia, «*Trobar clus*»: *discussione aperta*, «*Cultura Neolatina*» 29 (1969): 5-55.
- Roncaglia 1992 = Aurelio Roncaglia, *Guillaume IX d'Aquitaine et le jeu du trobar (avec un plaidoyer pour la déidéologisation de «Midons»)*, dans Gérard Gouiran (éd. par), *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. III<sup>ème</sup> Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes* (Montpellier, 20-26 septembre 1990), Montpellier, Centre d'Études Occitanes · SFAIEO, 1992, III: 1105-17.
- Rossi 1996 = Luciano Rossi, *L'énigme Cercamon*, dans Luciano Rossi (éd. par), «*Ensi firent li ancessor*». *Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, 2 voll., I: 67-84.
- Rossi 2009 = Luciano Rossi, *Cercamon, Œuvre poétique*, Paris, Champion, 2009.
- Rossi 2011 = Luciano Rossi, *Per Cercamon e i piú antichi trovatori*, «*Cultura neolatina*» 71 (2011): 333-59.
- Rossi 2013 = Luciano Rossi, *Hétéronymie et errance poétique «autour du monde». Réflexions sur Ebles II de Ventadour, Cercamon et les philologues*, «*Cahiers de Civilisation Médiévale*» 26 (2013): 151-77.
- Spitzer 1944 = Leo Spitzer, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours* (1944), dans Spitzer 1959: 363-417.
- Spitzer 1959 = Leo Spitzer, *Romanische Literatur Studien 1936-1956*, Tübingen, Niemeyer, 1959.
- Tavera 1977 = Antoine Tavera, «*Lanquan li jorn*»: *l'inépuisable texte*, «*Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice*» 29 (1977): 67-81.
- Zink 2012 = Michel Zink, *Le triomphe du texte et la disparition du lecteur*, «*Critica del Testo*» 15/3 (2012): 181-8.
- Zufferey 2010 = François Zufferey, *Nouvelle approche de l'amour de loin*, «*Cultura Neolatina*» 69 (2010): 8-58.

**RIASSUNTO:** Il saggio è una discussione delle poetiche dei primi trovatori (Guglielmo IX d'Aquitania, Cercamon, Marcabru, Jaufrè Rudel) e della diffusione delle loro opere, alla luce dei precedenti lavori dell'autore e delle principali interpretazioni sinora fornite.

**PAROLE CHIAVE:** Trovatori, Guglielmo IX d'Aquitania, Cercamon, Marcabru, Jaufrè Rudel.

**ABSTRACT:** The paper is a discussion of the poetic theories of the early troubadours (William IX of Aquitaine, Cercamon, Marcabru, Jaufrè Rudel) and of the diffusion of their poetry, in light of the previous studies of the author and of the most important interpretations.

**KEYWORDS:** Troubadours, William IX of Aquitaine, Cercamon, Marcabru, Jaufrè Rudel.

«DI TROMBA MARINA»  
(DECAMERON IX 5.35)

La guitare est à moi, j'en joue à qui je veux.  
(Conchita, in *Cet obscur objet du désir* di Luis Buñuel)

**P**artiamo dal passo del *Decameron* indicato nel titolo, ampliandone alquanto il contesto (IX 5.34-36):

[34] A cui [= a Bruno] Calandrino disse: «Tu non mi credevi oggi, quando io il ti diceva: per certo, sozio, io m'aveggio che io so meglio che altro uomo far ciò che io voglio. [35] Chi avrebbe saputo, altri che io, far così tosto innamorare una così fatta donna come è costei? A buon'otta l'avrebber saputo far questi giovani di tromba marina, che tutto il dì vanno in giù e in su, e in mille anni non saprebbero accozzare tre man di noccioli! [36] Ora io vorrò che tu mi vegghi un poco con la ribeba: vedrai bel giuoco! E intendi sanamente che io non son vecchio come io ti paio: ella se ne è bene accorta ella; ma altramenti ne la farò io accorgere se io le pongo la branca adosso, per lo verace corpo di Cristo, ché io le farò giuoco che ella mi verrà dietro come va la pazza al figliuolo» (*Decameron* 2013 [Quondam–Fiorilla–Alfano], testo da cui deriveranno tutte le citazioni).

Come si rammenterà, Calandrino s'è perduto innamorado d'una bella giovane, la Niccolosa, che, pur essendo donna ben educata e di spirito, in realtà fa la prostituta ed è l'amante d'un certo Filippo. Lo sciocco pittore si confida con Bruno, il quale si mette d'accordo con Buffalmacco, Filippo, Nello (parente di Tessa, la moglie di Calandrino) e la stessa Niccolosa per giocare un tiro birbone all'amico e induce la ragazza a finger con sguardi amorosi di ricambiare il suo focoso sentimento. A un certo punto Bruno suggerisce a Calandrino di portar seco la sua ribeba o ribeca (uno strumento musicale di cui dovremo riparlarne) e di cantar per lei canzoni d'amore, assicurandogli che, essendo la Niccolosa già cotta, dopo l'esibizione canora sarà disposta a far follie per stare con lui. Il passo citato cade proprio a questo punto.

Torniamo al testo e vediamo come sia interpretata l'espressione «(giovani) di tromba marina» nei due più ricchi e importanti commenti del *Decameron*. Nella novella – s'ha da dire – manca un riferimento a dei giovani particolari, e quindi si tratta solo d'un fantasma polemico evocato

da Calandrino. Diamo dapprima la parola a Vittore Branca (*Decameron* 1980-1992):

*giovani che portano le maniche a tromba* (cfr. *Esposizioni*, V litt. 147 agg.; Sacchetti, *Rime*, CVII); *giovani che strombazzano per tutto i favori che ricevono dalle donne* (Martinelli); *giovani vuoti, pieni di vento come una tromba marina* (Vidossich). Ma l'interpretazione non è del tutto sicura.

Martinelli è Vincenzo Martinelli, autore d'un'edizione commentata del *Decameron* pubblicata nel 1762 (la citazione letterale è: «Dal sonar la tromba di qualunque favore amoroso conseguiscano dalle donne» (notisi che parla di tromba e non di tromba marina); Vidossich è Giuseppe Vidossi, il quale collaborò, come Santorre Debenedetti, al libro *Il disegno del Decameron di Giovanni Boccaccio*, con commento di Giuseppe Gigli, Livorno, Giusti, 1924<sup>3</sup>. E questo è il commento di Amedeo Quondam alle parole da «A buon'otta» a «tromba marina» (*Decameron* 2013 [Quondam-Fiorilla-Alfano]):

‘ma quando mai avrebbero saputo farlo questi giovani che squillano come le trombe di battaglia dei marinai’ (cfr. IV 4 18; è la sola attestazione di «tromba marina» in OVI).

Il passo richiamato da Quondam (IV 4.18) è il seguente:

Non erano al bel Gerbino tante parole bisogno, per ciò che i messinesi che con lui erano, vaghi della rapina, già con l'animo erano a far quello di che il Gerbino gli confortava con le parole; per che, fatto un grandissimo romore nella fine del suo parlare che così fosse, le trombe sonarono e, prese l'armi, dierono de' remi in acqua e alla nave pervennero.

Consideriamo inoltre un campionario di commenti novecenteschi o del nostro secolo. Ceva Valla 1950: «indiscreti, che vanno in giro a strombazzar tutto»; Sapegno 1956 e 1988: «giovani vuoti, pieni di vento come una tromba marina»; Salinari 1963: «pieni di vento»; Maier 1967: «pieni di vento come una tromba marina, usi a vantarsi a sproposito delle loro imprese galanti»; Mouchet 2006: «questi giovani che portano le maniche a tromba (ma l'interpretazione di questo passo è incerta)»; Marrone 2011: «di tromba marina: può alludere alla vuotaggine, alla volubilità, alla mancanza di personalità e di carattere, oppure alle maniche a tromba (Sacchetti)». E a parte diamo un'occhiata alla riscrittura di Aldo Busi 1990: 686:

Io mi faccio una pippa di tutti quei giovanotti gonfi d'aria che corrono tutto il giorno dietro alle gonnelle e non ne sfilano mai nemmeno una! Lascia che prenda in mano il mio mandolino: ne vedrai delle belle!

Le maniche a tromba sono ancora presenti nella moda attuale (dove son dette anche “a tromba medievale”) e, volendo, si posson comprare, per esempio, camicie con maniche a tromba; se si digitano su un motore di ricerca le parole «maniche a tromba», si ottengono numerosi risultati che pubblicizzano o vendono quel capo d'abbigliamento, paragonabile ai pantaloni a zampa d'elefante – o a campana –, di moda negli anni '60 e '70 del Novecento. Nelle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, citate da Branca, Boccaccio, descrivendo le cure maniacali della persona nei giovani moderni, annota: «farsi le trombe alle maniche e di quelle non mani ma branche piú tosto d'orso cacciare»; come si vede non si parla di tromba marina. Anche Franco Sacchetti, nella sua canzone CVII «contro alle nuove foggie», citata da Branca, descrive le maniche in oggetto, ma neppur lui dà loro il nome di *trombe marine*:

Maniche e manicon tanti e diversi veggio, ch'appena io contar li posso; non è corpo sí grosso	55
che non entrasse ov'alcun braccio posa. Con cioppe e con gabban di piú versi e maniche che pendon sovra 'l dosso, ciascun di forza scosso	
par, senza braccia o monco d'ogni cosa.	60

È indubitabile che si tratti d'un'espressione derisoria, come già suggeriva Francesco Alunno nelle sue *Ricchezze della lingua volgare sopra il Boccaccio*: «Questi giovani di Tromba Marina irridentis» (Alunno 1557: 182r) e «Tromba Marina, proverb: derisorio» (ivi: 339v) e come ribadiva la quarta Crusca (cf. *infra*).

Quanto a una spiegazione piú puntuale, quella di maggior successo nel secolare commento mi pare quella di Martinelli (1762), trascritta *supra*, che in ambito ottocentesco è stata ripresa perlomeno da *Decameron* 1803 (Ferrario); *Decameron* 1827 nonché da Pietro Fanfani (*Decameron* 1857).

Fuori del coro Giovanni Gherardini (1840: 678-9), che partiva, per la sua proposta «a' futuri vocabolaristi», dalla voce *Tomba* della quarta edizione del *Vocabolario della Accademici della Crusca* (Crusca 1729-1738). In verità *Tromba marina* come «strumento da suono» compariva già nella 3<sup>a</sup>

edizione della Crusca (1691), ma nella quarta si leggeva: «è uno Strumento musicale d'una corda sola, che si suona coll'arco, e rende un tuono simile a quello della tromba da fiato» e subito dopo, allegato il nostro passo del *Decameron* come unico esempio, si aggiungeva: «(qui per ischerzo)». Gherardini commenta:

egli è vero arcivero che il Boccaccio per ischerzo, anzi per istrazio, chiamò di tromba marina que' giovani accennati nell'addotto esempio; ma noi vorremmo sapere in che sia posta la forza d'un tale scherzo, o d'un tale strazio, come or or dicevamo; e tanto più che da quell'es. così brusco e stringato, come è dalla Crus[ca] riferito, non traspira alcun alito non che di scherzo, ma né d'intelligibile senso tampoco. Ascoltiamo dunque a bell'agio che dice il Novelliere, e per bocca di esso il famoso Calandrino [segue la citazione di IX 5.35]. Oh qui dunque è patente che il buon Calandrino, tenendosi un gran fatto, come quegli che già si credea d'aver posto il branchino addosso alla Niccolosa, ne' suoi vantamenti si fa beffe di que' giovincelli che tutto il dì vanno in su ed in giù per colà dove sperano vedere alla finestra o nella via le donne da loro vagheggiate, quando pur dovrieno studiarsi di non si far scorgere a' curiosi, e che mentre in mille anni non saprebbero condurre a fine la più lieve impresa, qual sarebbe di accozzare tre mani di noccioli [...], imitano la TROMBA MARINA, il cui suono si fa sentire tutto intorno e a grandissime distanze; cioè, sono *vescioni che trombettano ogni minimo favoruzzo ch'è s'immaginano avere ottenuto da quelle*. E tale è il signif[icato] della TROMBA MARINA riferita a persona, e da notare ne' Vocabolarj.

Ma come si vede, alla fine l'interpretazione complessiva è la stessa del Martinelli, che peraltro non viene citato. Né cita il Gherardini (1840) l'anonimo commentatore dell'edizione *Decameron* 1843: 259: «Tromba marina. Strumento musicale d'una corda sola che si suona coll'arco, e rende un tuono simile a quello della tromba da fiato»; e tra i moderni si segnala l'ed. inglese del 2017:

[...] the commentators say that *giovani di tromba marina* is a name given to those youths who go trumpeting about everywhere the favours accorded them by women; but the *tromba marina* is a *stringed* (not a wind) *instrument*, a sort of primitive violoncello with one string.

Diamo anche un'occhiata al *Grande Dizionario della Lingua Italiana* di Salvatore Battaglia.

*GDLI*, s. v. **Tromba**. Al num. 22: «Geofis. [...] Fenomeno atmosferico consistente in un vortice ad asse verticale, a forma di proboscide, con diametro compreso fra 30 e 1000 m, che alzandosi dalla superficie



marina aspira l'acqua fino a un'altezza di 10 m (anche nelle espressioni *Trombe d'acqua, di mare o marina*). Fra gli esempi uno di Lazzaro Spallanzani (1788-1793) reca «trombe di mare», un altro di Guglielmo Massaia (1885-1895) e uno recente di Gesualdo Bufalino (1981) hanno «tromba marina».

Sempre *GDLI*, s. v. **Tromba**. Al num. 25: «Mus. *Tromba marina*: antico strumento musicale ad arco, proveniente dall'Europa orientale, formato da una o più corde sollevate da un ponticello e tese su un lungo manico, in uso fino al Settecento». Gli esempi sono tratti da Lorenzo Magalotti (1721), Benedetto Marcello (1720) e Giovanni Maria Lampredi (1831). E aggiunge: «Con riferimento scherz. a un cantante», con esempio recente, tratto da Bruno Barilli (1982): «Ci trassero per mano pochi anni fa a sentire una Bohème insuperabile: il tenore aveva in gola, a mazzi, le saette di Giove... il baritono? Una tromba marina coi fiocchi».

Più oltre si legge, sempre sotto il num. 25: «Di tromba marina (con valore aggett.): perditempo, inconcludente, indolente, chiacchierone, fanfarone, smargiasso». E all'esempio della novella IX 5 del *Decameron* ne aggiunge uno tratto da Pietro Giannone (1770), in cui si parla di «criticuzzi di tromba marina».

Nótesi che all'interpretazione della tromba marina come strumento musicale nella nostra novella non s'accenna in studi come quelli di Monterosso Vacchelli 1978 e Ferrari Barassi 1979, dedicati appunto agli strumenti musicali nel Medio Evo e nel Boccaccio, o come quelli di Cappuccio 2010 e Sisto 2013 sulla musica e la poetica musicale nel *Decameron*. La cosa è peraltro più che giustificabile, visto che, tranne rari casi, l'espressione è spiegata senza alludere al campo musicale. Tra i pochi a collegare la tromba marina di Boccaccio a uno strumento musicale c'è il liutaio Giordano Ceccotti (<https://www.liuteriamedievale.com/cenni-storici.php>), se intendo bene quel che scrive: «[...] nel *Decameron* del Boccaccio troviamo [...] vari [...] strumenti musicali: [e cita fra altri il nostro passo, con la tromba marina e la ribeca]».

\* \* \*

Le spiegazioni diverse dell'espressione «(giovani) di tromba marina», come si vede, sono le seguenti:

1. Giovani che indossano abiti con maniche svasate, a tromba; quindi diremmo 'damerini', 'elegantoni', 'zerbinotti', un tempo si sarebbe detto anche 'vagheggini'.

2. Giovani che (direi evidentemente contro il buon gusto e contro una regola sociale che quanto meno risale alla concezione amorosa dei trovatori) strombazzano i favori ricevuti dalle donne; la spiegazione pare collegata al concetto di ‘tromba’, non a quello di ‘tromba marina’; tuttavia anche chi vede nell’oggetto uno specifico strumento musicale intende nello stesso modo, come se, nel contesto, parlare di una tromba qualsiasi e di una tromba marina fosse poi la stessa cosa.
3. Giovani con la testa vuota, piena d’aria, come una tromba marina in senso geofisico.
4. Giovani che squillano come le trombe di battaglia dei marinai; la spiegazione non è collegata propriamente a una tromba marina, ma a una tromba usata dai marinai, si direbbe in una battaglia navale.

Credo che, in fondo, il significato dell’espressione possa essere uno di quelli indicati dal *GDL*: «perditempo, inconcludente, indolente, chiacchierone, fanfarone, smargiasso», ma il ventaglio semantico di questi aggettivi è di sicuro troppo ampio e occorrerà restringerlo. Innanzi tutto si noterà che i concetti di ‘perditempo’, d’‘inconcludente’ e forse in parte d’‘indolente’ derivano da quel che in realtà Calandrino dice dopo aver citato la tromba marina: «(giovani) che tutto il dí vanno in giù e in su, e in mille anni non saprebbero accozzare tre man di noccioli», cioè passano le loro giornate a passeggiare avanti e indietro senza meta (come i *Basilischi* d’un celebre film di Lina Wertmüller o come «i zerbinotti che passeggiano sotto le finestre, colle scarpe invernicate» dei *Malavoglia*) e non son capaci di fare una cosa semplice nemmeno in un tempo spropositatamente lungo; mentre il concetto di ‘chiacchierone’ è in fondo debitore dell’opinione di Martinelli e quelli di ‘fanfarone’ e ‘smargiasso’ sembrano poco giustificati. Resta comunque il problema di sapere che cosa sia, nel nostro contesto, una tromba marina e di chiarire quindi la chiave semantica del paragone.

Il primo dei quattro significati sopra enucleati mi pare assai poco probabile; stiracchiando un po’, potremmo dire che se un giovane si dedica con tanta cura alla sua eleganza è un po’ un perditempo, ma non son sicuro che per questo lo si possa propriamente definire inconcludente, indolente, chiacchierone, fanfarone o smargiasso. Il significato d’‘inconcludente’ è pertinente, ma, come abbiám visto, si ricava piuttosto dalle parole che vengon dopo. L’unico elemento a vantaggio di questa spiegazione, a onor del vero, si trova nella ripresa della *branca* di Calandrino («se

io le pongo la branca adosso», § 36) nelle «branche piú tosto d'orso» delle *Esposizioni*, ma il collegamento è illusorio: nel *Decameron* la mano è quella dello stesso Calandrino, nelle *Esposizioni* le branche sono quelle dei giovanotti; ossia: nel *Centonovelle* la mano dello sciocco pittore ha il potere reale (almeno stando a quel che dice) d'una zampa, di qualcosa d'animalescamente robusto e possente, mentre nelle *Esposizioni* la manica a tromba portata dagli zerbinotti sembra una zampa d'orso, ma non lo è affatto e non ha la forza (sessuale) dell'arto calandrinesco.

Il terzo significato mi sembra, in astratto, forse un po' piú indovinato: quei giovani sono delle teste vuote; il folle, nel Medioevo spesso associato allo sciocco, risale etimologicamente al latino FÖLLE 'mantice, sacco di cuoio, pallone' e quindi, per metafora, testa vuota; da FÖLLE deriva per es. lo spagnolo *fuella* 'mantice' (sarebbe come se oggi chiamassimo in gergo *airbag* un matto); e tra i lepidi appellativi della stupida Lisetta di IV 2, c'è anche (§ 20) «Donna zucca al vento». Il paragone in teoria sembra reggere, visto che una tromba marina, intesa come tornado o tifone, è un fenomeno provocato dal movimento di masse d'aria, che sollevano masse d'acqua, però la connessione pare esagerata e poco appropriata, anche se non va dimenticato che a parlare è Calandrino; potrebbe andar bene per una mente che oggi definiremmo "vulcanica", non per un tipo sciocco o, come dice il *GDLI*, perditempo, inconcludente, indolente, chiacchierone, fanfarone o smargiasso; la violenza e il dinamismo dell'immagine ben poco s'adattano alla melensaggine con cui sono descritti i giovani nelle parole di Calandrino.

Neppure mi convince la quarta spiegazione, un po' perché non m'è chiaro a che cosa si alluda quando si dice: «questi giovani che squillano come le trombe [...]»; forse s'intende la stessa cosa del Martinelli? E in ogni caso perché scomodare le trombe dei marinai in guerra, quando sarebbe bastato ricorrere al clangore d'una semplice tromba (il megafono usato dai marinai pare sia stato inventato da Athanasius Kircher in pieno Seicento)? Tromba marina peraltro non vuol dire 'tromba dei marinai': *marino* è aggettivo legato a *mare*, non a *marinaio*; ancor oggi diciamo *mostro marino*, *sale marino* ecc., ma *berretto alla marinara*, non \**berretto marino* ecc.

La spiegazione numero 2, che ho lasciato per ultima, sembrerebbe la meno infelice, non tanto nella formulazione originaria del Martinelli, che in effetti, come s'è già detto, parafrasava omettendo l'aggettivo *marina* («Dal sonar la tromba di qualunque favore amoroso conseguiscano dalle

donne»), quanto eventualmente in un incrocio fra questa glossa e il concetto di tromba marina come strumento musicale particolare, che descriverò tra un momento. Ma dovremmo chiederci: da dove emerge il significato di ‘strombazzare i favori concessi dalle donne’? Calandrino sta dicendo che quei giovani sono oziosi («tutto il dí vanno su e giù» e incapaci («in mille anni non saprebbero accozzare tre man di noccioli»); gente del genere quando mai otterrebbe favori (evidentemente sessuali, ma financo non sessuali) dalle donne? In effetti, forse consapevole di ciò, Gherardini precisava: «vescioni che trombettano ogni minimo favoruzzo ch’ e’ s’immaginano avere ottenuto da quelle» (cf. *supra* e si badi che *vescioni* è malizioso e la dice lunga: un *vescione* è una grossa leguminosa, una specie di grossa fava). Al massimo quei giovinastri potrebbero millantare tali favori senza fondamento, ma mi pare che per questa strada di montagna la fantasia s’inerpichi con troppa audacia. Il rimprovero di Calandrino dovrebbe tradursi quindi in qualcosa come ‘sonare a vuoto’, senza costrutto o senza conseguenze; se si vuol proprio, un trombone che emette suoni sgraziati, non armonizzati in una melodia: qui sí che ha spazio il concetto d’‘inconcludente’ di cui parla il *GDLI*.

Nóti peraltro che l’isotopia della musica compare piú volte nella novella: la Niccolosa finge d’essersi definitivamente invaghita di Calandrino dopo averlo sentito cantare con l’accompagnamento della sua ribeca (§ 58: «O Calandrín mio dolce [...] tu m’hai agratigliato il cuor con la tua ribeba [...]»); e oltre alla *tromba marina* e alla *ribeba* (che ha varie ricorrenze), alle parole *cantare*, *canzoni* ecc., c’è ancora da notare il sostantivo *bisbero* al § 37: «Oh!» disse Bruno «tu te la griferai: e’ mi par pur vederti morderle con cotesti tuoi denti fatti a bischeri quella sua bocca vermigliuzza e quelle sue gote che paion due rose e poscia manicarlati tutta quanta». Il bisbero è la «caviglia di legno per tendere la corda di uno strumento musicale» (*TLIO*, che dà come unico esempio questo del *Decameron*, in «contesto fig[urato]»). Stando al *GDLI*, solo dal Cinquecento è documentato il valore di *bisbero* come ‘membro virile’ e come ‘sciocco’ (vedasi comunque Nocentini 2005), il che parrebbe escludere un’allusione sessuale nella nostra novella.

Credo però che nessuna delle proposte censite sia in fondo ricevibile, soprattutto perché mi pare che il luogo da interpretare poggi in realtà su un contrasto fra i “giovani di tromba marina” e Calandrino “con la ribeba”; se questo è vero, l’unica opposizione accettabile può essere tra i due strumenti musicali. Dunque la spiegazione, secondo me, parte dal

riconoscere nella tromba marina uno strumento musicale, come già aveva fatto la quarta Crusca e come ribadisce il *GDLI* (cf. *supra*), ma questo non è ancora sufficiente e occorre approfondire il caso.

In effetti, secondo rammenta Quondam, la nostra è la sola attestazione di *tromba marina* (quale che ne sia il significato) nel corpus dell'OVI e anche gli esempi del *GDLI* sono piuttosto recenziari; bisogna pur dire che la definizione del Battaglia non è perfetta, anche perché la *tromba marina* ha subito varie modificazioni nel tempo.

\* \* \*

Vediamo dunque che cosa sia questa tromba marina, affidandoci al libro di Ferrari Barassi (1979) e soprattutto all'ottimo *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* diretto da Alberto Basso e alla voce specifica redatta da Andrea Lanza (1983a), ma senza entrare in alcuni complicati particolari che esulano dai nostri interessi. Ebbene, la tromba marina è un cordofono popolare in uso nel Medioevo e deriva dal monocordo; sopravvisse in alcune aree fino al Settecento e godette dell'apprezzamento di Monsieur Jourdain nel *Bourgeois gentilhomme* di Molière (1670): «La trompette marine est un instrument qui me plaît et qui est harmonieux» (ma M. Jourdain era quello che faceva prosa senza saperlo...). È pertanto inizialmente uno strumento con un'unica corda, peraltro da pizzicare; una seconda corda e l'archetto vennero aggiunti nel XV sec. (quindi dopo Boccaccio), così come altre corde vi furono applicate in epoche successive. Le dimensioni iniziali non erano molto grandi, ma con l'andar del tempo raggiunsero anche i due metri (Ferrari Barassi 1979: 35).

La tromba marina è attestata per la prima volta in una scultura francese del sec. XII [...] e sono forse identificabili con questo strum. i vari monocordi menzionati nella letteratura franc. dell'epoca come strumenti musicali d'assieme, ad uso degli *jongleurs* (Lanza 1983a: 600).

Pur non essendo uno strumento a fiato, riceveva il nome di tromba perché produceva un suono aspro, in qualche modo paragonabile proprio a quello d'una tromba (*ibidem*). Lo strumento, nel complesso, è di «limitate risorse foniche» e d'«inusuale tecnica esecutiva» (Lanza 1983a: 601). E non aveva poi torto Gherardini a notar che il suono «si fa sentire tutto intorno e a grandissime distanze» (cf. *supra*). Quanto all'aggettivo *marina*, le idee sulla sua origine sono particolarmente confuse e le ipotesi etimologiche varie e contrastanti, anche se par da scartare un riferimento al

mare; *marina* potrebbe essere corruzione del nome di Maria (che si conserva, per es. nel ted. *Marien-Trompete*) con allusione al culto mariano, ma la questione è dibattuta. La tarda attestazione della parola polirematica, se non si crede che quella del Boccaccio rappresenti la prima ricorrenza del termine, non farebbe eccessiva difficoltà, tenendo anche conto che «l'iconografia medievale, e con essa la terminologia, relative agli strumenti, sono piene di questi ibridi [allude a immagini medievali, nelle quali non sempre è chiaro quale sia lo strumento dipinto], a volte difficili da classificare» (Ferrari Barassi 1979: 37).

Dal canto suo la *ribeca* o *ribeba* (dall'arabo *rabāb*) è uno «strum. medievale ad arco, di piccola taglia, sviluppatosi dal XII-XIII parallelamente a *fidula*, *viella*, *giga* e altri congeneri vernacolari, tra i quali non è sempre chiaramente identificabile» (Lanza 1983b: 82). Questa la definizione del *TLIO*: «Strumento cordofono ad arco con piccola cassa piriforme o scafoideale in legno duro a corpo unico con il manico e generalmente di due o tre corde». Gli esempî del *TLIO* provengono dall'*Intelligenza* (*ribeb*'), dalla *Leggenda veronese di Santa Caterina* (*rubeba*), dalla nostra novella del *Decameron* (una delle quattro ricorrenze di *ribeba*) dall'Anonimo romano (*ribeche*), dal *De contemptu mundi* toscano (*ribecha*) e dalle *Rime* del Sacchetti (*ribeca*).

Anche la ribeca ha un suono aspro e forte (Lanza 1983b) oltre che molto acuto, ma sicuramente molto piú vario (per il maggior numero di corde già all'epoca del Boccaccio) e di esecuzione piú agevole, con l'archetto che eccita le corde sulla parte piú ampia dello strumento, mentre nella tromba marina l'esecutore le pizzica sulla parte piú stretta.

Le immagini dei due strumenti sono riportate nella Tavola 1. I loro suoni, con tutte le approssimazioni del caso, si possono sentire a questi indirizzi del web: <https://www.youtube.com/watch?v=srWxpRxITbc> (la tromba marina, sonata con l'archetto) e <https://www.youtube.com/watch?v=kvrWwx2pMO0> (la ribeca).

In sostanza, è probabile che Calandrino disprezzi la tromba marina, strumento monocorde, piú chiassoso e meno raffinato rispetto alla ribeca che è piú melodiosa, piú versatile e piú nobile. A questo si aggiunge la valutazione dei giovani come perditempo e incapaci, mentre di sé stesso dice d'essere un valente esecutor di ribeba e in realtà piú giovane di quanto non appaia. La capacità amatoria degli anziani è concetto ben noto nel *Decameron*: basti pensare a Maestro Alberto da Bologna e all'immagine del porro (I 10.17):

E come che agli antichi uomini sieno naturalmente tolte le forze le quali agli amorosi esercizi si richeggiono, non è per ciò lor tolto la buona volontà né lo intendere quello che sia da essere amato, ma tanto piú dalla natura conosciuto, quanto essi hanno piú di conoscimento che i giovani. La speranza la qual mi muove che io vecchio ami voi amata da molti giovani è questa: io sono stato piú volte già lá dove io ho vedute merendarsi le donne e mangiare lupini e porri; e come che nel porro niuna cosa sia buona, pur men reo e piú piacevole alla bocca è il capo di quello, il quale voi generalmente, da torto appetito tirate, il capo vi tenete in mano e manicate le frondi, le quali non solamente non sono da cosa alcuna, ma son di malvagio sapore

Ma Calandrino non è Mastro Alberto e non arriva a specular come lui; anzi nega la sua età anagrafica, accreditando esclusivamente la sua età sessuale. In conclusione, non va dimenticato come animali e strumenti musicali siano tra i principali fornitori di lessico eufemistico per indicare gli organi sessuali in molti idiomi; la citazione in esergo è solo uno dei moltissimi esempi producibili al riguardo. Dunque, bischeri a parte, mi pare abbastanza evidente che l'antagonismo musicale sia metafora d'un antagonismo sessuale che lo sciocco pittore immagina doversi risolvere a suo favore. Con queste basi Calandrino può sostenere, su un piano di comparazione comprensibile ed efficace, che farà innamorare di sé la donna, impresa che agli altri sarebbe impossibile condurre a termine.<sup>(\*)</sup>

#### POSTILLE CURIOSI

Stranezze di cronaca. Nel 2007 in Argentina esisteva un *ensemble* musicale chiamato *Decameron*: il gruppo di giovani che lo componeva si riuniva in una casa di Bella Vista per suonare musica medievale e rinascimentale. La musicista allora ventunenne Alma Laprida «canta, toca la tromba marina, la guitarra sarracena y accesorios de percusión»: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/con-actitud-medieval-nid901014>.

Su un altro versante, quasi a voler ribattere alla mia proposta, una tromba marina in senso geofisico (un tornado) è stata vista di recente dalle coste del Salvador, giusto dalle spiagge d'un albergo che si chiama *Hotel Decameron* (!): <https://apopaonline.com/tornado-en-la-costa-salvadorena-es-capatada-por-turistas-y-lugrenos/>.

Alfonso D'Agostino  
(Università degli Studi di Milano)

<sup>(\*)</sup> Un sincero ringraziamento ai miei alunni Beatrice Barbiellini Amidei e Luca Sacchi per la revisione del testo e per gli ottimi suggerimenti.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Busi 1990 = Aldo Busi, *Il Decamerone di Giovanni Boccaccio*, Milano, BUR, 1990.
- Decameron* 1762 (Martinelli) = *Decamerone di Giovanni Boccaccio cognominato Principe Galeotto*. Diligentemente corretto, ed accresciuto della Vita dell'Autore, ed altre Osservazioni Istoriche e Critiche. Da Vincenzio Martinelli, In Londra [Nourse], 1762.
- Decameron* 1803 (Ferrario) = *Decameron di Messer Giovanni Boccaccio* corretto ed illustrato con note tratte da varj dal dott. Giulio Ferrario, vol. IV, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1803.
- Decameron* 1827 = *Decameron di Giovanni Boccaccio*. Corretto ed illustrato con note. Tom. IV, Firenze, Per il Magheri, 1827.
- Decameron* 1843 = *Il Decamerone di Giovanni Boccaccio*. Ornato col ritratto dell'autore, Lipsia, Presso Ernesto Fleischer, 1843.
- Decameron* 1857 (Fanfani) = *Il Decameron di messer Giovanni Boccaccio*, riscontrato co' migliori testi e postillato da Pietro Fanfani, con l'aggiunta delle *Osservazioni su questa edizione e sulla sintassi del Boccaccio* di Adolfo Mussafia, Firenze, Le Monnier, 1857.
- Decameron* 1950 (Ceva Valla) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. e con intr. di Mario Marti. Note di Elena Ceva Valla, Milano, Fabbri Editori, 1950.
- Decameron* 1956 e 1968 (Sapegno) = *Decameron di Giovanni Boccaccio*, a c. di Natalino Sapegno, Torino, UTET, 1956 e 1968.
- Decameron* 1963 (Salinari) = Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*, a c. di Carlo Salinari, Roma · Bari, Laterza, 1963.
- Decameron* 1967 (Maier) = [Giovanni] Boccaccio, *Opere*, a c. di Bruno Maier, Bologna, Zanichelli, 1967.
- Decameron* 1980-1992 (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi 1990; II ed. 1992.
- Decameron* 2006 (Mouchet) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Valeria Mouchet. Intr. di Lucia Battaglia Ricci, Roma, Salerno Editrice, 2006.
- Decameron* 2011 (Marrone) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*. Introduzione di Franco Cardini. A c. di Romualdo Marrone, Milano, Newton Compton Editori, 2011.
- Decameron* 2013 (Quondam–Fiorilla–Alfano) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano, Milano, BUR, 2013 [il testo è di Fiorilla, le note di Quondam, le introduzioni di Alfano].
- Decameron* 2017 = *Collected Works of Giovanni Boccaccio*, Hastings, Delphi Classics, 2017.



Sacchetti, Rime (Puccini) = Franco Sacchetti, *Il libro delle rime con le lettere. La battaglia delle belle donne*, a c. di Davide Puccini, Torino, UTET, 2007.

#### LETTERATURA SECONDARIA

- Alunno 1557 = *Le ricchezze della lingua volgare sopra il Boccaccio*, di M. Francesco Alunno da Ferrara. In Vinegia, per Paulo Gherardo, 1557.
- Basso 1983 = Alberto Basso (ed.), *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Torino, UTET, vol. *Il Lessico*, 1983,
- Cappuccio 2010 = Chiara Cappuccio, *La musica del «Decameron», tra Boccaccio e Pasolini*, «Cuadernos de Filologia Italiana», vol. extraordinario (2010): 189-98.
- Ferrari Barassi 1979 = Elena Ferrari Barassi, *Strumenti musicali e testimonianze teoriche nel Medio Evo*, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1979.
- Gallina 2015 = Francesco Gallina, *La poetica musicale nel «Decameron»*, Arezzo, Helicon, 2015.
- GDLI = Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 tomi.
- Gherardini 1840 = *Voci e maniere di dire italiane additata a' futuri vocabolaristi* da Giovanni Gherardini, vol. II, Milano, Bianchi, 1840.
- Lanza 1983a = Andrea Lanza, voce *Tromba marina*, in Basso 1983: 600-1.
- Lanza 1983b = Andrea Lanza, voce *Ribeca*, in Basso 1983: 82.
- Monterosso Vacchelli 1978 = Anna Maria Monterosso Vacchelli, *Gli strumenti musicali nell'opera del Boccaccio*, in Aa. Vv., *L'Ars Nova Italiana del Trecento. Atti del 3° Congresso Internazionale La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura* (1975), Certaldo, Società italiana di Musicologia, 1978: 315-343.
- Nocentini 2005 = Alberto Nocentini, *Bischero: un caso apparentemente risolto*, «Archivio Glottologico Italiano» 90/1 (2005): 114-6.
- Sisto 2013 = Luigi Sisto, *Varianti terminologiche e denominazioni di strumenti musicali nell'opera del Boccaccio*, in Paola Benigni (ed.), *Boccaccio 2013. Studi di letteratura e musica sul Decamerone e dintorni*. Nota introduttiva di Rino Caputo e Agostino Ziino, Roma, Edicampus, 2013: 77-88.
- TLIO = *Tesoro della lingua italiana delle origini*, fondato da Pietro G. Beltrami, dir. Paolo Squillacioti, Firenze, CNR-OVI, 1997-, *on line* all'url <http://TLIO.ovi.cnr.it/TLIO> (consultato nel luglio del 2019).



Tavola 1. Tromba marina (a sinistra) e Ribeca (a destra)

RIASSUNTO: L'esegesi dell'espressione «(giovani) di tromba marina» (*Decameron* IX 5.35), come riconosce Vittore Branca, «non è del tutto sicura». L'autore, dopo aver discusso le chiose correnti, riprende un'interpretazione minoritaria, quella di *tromba marina* come strumento musicale (*Quarta Crusca* e *Grande Dizionario della Lingua Italiana*), ma l'inquadra in una maniera del tutto nuova, mettendo a confronto, come il testo sembra richiedere, quello strumento con la ribeca di Calandrino.

PAROLE-CHIAVE: Boccaccio; *Decameron*; Calandrino; tromba marina; interpretazione.

ABSTRACT: The exegesis of the expression «(youth) di tromba marina», «(youth) of marine trumpet» (*Decameron* IX 5.35), as Vittore Branca acknowledged, «is not entirely sure». The author, after discussing the current glosses, takes up a minority interpretation, that of the «tromba marina» as a musical instrument (4<sup>th</sup> edition of the *Crusca, Grande Dizionario della Lingua Italiana*), but he frames the explanation in a quite new way, comparing, as the text seems to require, that instrument with Calandrino's rebec.

KEYWORDS: Boccaccio; *Decameron*; Calandrino; marine trumpet; exegesis.



# L'ANGOLO DELL'ITALIANO



## PRESENTAZIONE

Con questo numero s'inaugura, all'interno delle Varietà, Note e Discussioni, una rubrica intitolata *L'angolo dell'italiano*. Si tratta d'un luogo destinato alla presentazione di osservazioni, appunti, segnalazioni, approfondimenti e proposte di studio dedicate alla lingua italiana in prospettiva diacronica e sincronica. L'esigenza di dare uno spazio speciale alla lingua del sí, senza in alcun modo smentire la prospettiva comparata delle lingue e letterature romanze caratteristica di questo periodico scientifico e senza prevaricare sulle riviste di linguistica italiana, nasce dalla consapevolezza che linguisti, filologi e letterati siamo tutti chiamati a prenderci cura del nostro idioma nazionale nelle sue varianti diafasiche, diatopiche, diastratiche e diamesiche.

È nostra convinzione che l'italiano goda di ottima salute, grazie all'ingegno e all'operosità di studiosi nazionali e stranieri. L'attività di prestigiosi centri di ricerca come l'Accademia della Crusca, l'Opera del Vocabolario Italiano o l'Akademie der Wissenschaften und der Literatur di Mainz, che pubblica il *Lessico Etimologico Italiano* iniziato da Max Pfister, per tacer d'altro, mostrano come, sia pure in periodi di forti difficoltà economiche, gli studi sulla nostra lingua continuino a prosperare. Tuttavia, proprio per questo oggi ci sembra importante non chiamarci fuori dalla *défense et illustration* dell'idioma che ci è proprio o per averlo succhiato col latte materno, o per educazione o per scelta culturale. Mantenere un corpo in buona forma è sempre meglio che curarlo una volta che sia infermo.

Sarà dunque solo l'apporto d'un piccolo mattone all'amorevole manutenzione d'un edificio imponente destinato a durare nel tempo, ma ci avvince l'idea di contribuire in modo specifico all'attenzione rivolta al nostro piú che millenario strumento principale d'espressione e di comunicazione.

Giusta la consuetudine di *Carte Romanze*, tutti sono invitati a proporre contributi e note con la massima libertà metodologica e sempre con lo spirito d'un proficuo dialogo scientifico.





PER UN NUOVO ITINERARIO GERGALE  
NELLA LETTERATURA DEL SECONDO '900:  
LO SBARBATO DI UMBERTO SIMONETTA

(L'ANGOLO DELL'ITALIANO, 1)

*Il suo nome era Cerutti Gino  
ma lo chiamavan drago  
gli amici al bar del Giambellino  
dicevan che era un mago*  
(Giorgio Gaber, *La ballata del Cerutti*)

Le potenzialità espressive del gergo storico sono state a piú riprese, in Italia, oggetto di curiosità letteraria.<sup>1</sup> Come noto, infatti, a partire dall'inizio del secolo XIV, e con una particolare concentrazione tra Quattro e Seicento,<sup>2</sup> la componente lessicale e fraseologica di tale eccentrico sub-codice ha trovato spazio, per intenti diversi e in misura variabile, all'interno della tradizione, principalmente in prosa, di tutte le epoche: analogamente al dialetto, e talvolta in combinazione con esso, ha agito anzitutto come veicolo «di eccezionalità rispetto all'ufficiale, come spinta centrifuga rispetto alla norma, come polemica linguistica ed espressiva [...] rispetto alle sfere canoniche della centralità toscana» (Segre 1975: 127). Un filone “irregolare”, dunque, che ha costituito un ricco serbatoio «di strumentazione espressionistica o parodica, di polemica e di sovvertimento» (*ibid.*) utile per rivitalizzare – prima sulla spinta di un esclusivo spirito caricaturale o di gioco verbale di gusto accademico, poi in una dimensione essenzialmente realistico-sociale – la lingua delle correnti piú popolari della nostra letteratura (Ageno 1959: 221).

<sup>1</sup> Per un resoconto complessivo sulla questione cf. almeno Biondelli 1846, Renier 1910: 1-30, Ageno 1957: 401-37, Ageno 1958: 370-91, Ageno 1959: 221-37, Ageno 1960: 79-100, Ferrero 1972: 16-24 e 37-9, Camporesi 1973, Prati 1978, Ferrero 1991: IX-XXXII, Cerretini 2000: 117-22, Vigolo 2010, Marcato 2013: 93-113; si rimanda in particolare alla ricca bibliografia contenuta in quest'ultimo per ulteriori approfondimenti.

<sup>2</sup> Cf. soprattutto gli studi di Franca Ageno citati alla nota 1, Ferrero 1991: XI-XVI e Marcato 2013: 93-108.

Il presente contributo si inserisce all'interno di un nuovo percorso di ricerca volto all'individuazione, all'ordinamento e allo studio della componente gergale in un segmento definito e circoscritto di questa tradizione, la produzione narrativa della seconda metà del Novecento: con tale specifico obiettivo ci si propone anzitutto di valutare analiticamente la portata della documentazione trasmessa per trafila letteraria mediante segnalazione di prime attestazioni e retrodatazioni di voci ed espressioni di origine gergale; un approccio di questo tipo consentirà in aggiunta l'individuazione di materiale inedito – in quanto non (ancora) registrato da dizionari e altri strumenti lessicografici di riferimento – di analoga provenienza. In ultimo offrirà la possibilità di riconoscere e seguire, benché su un piano collaterale, alcune tra le principali coordinate alla base di quell'originale (sia secondo una prospettiva storico-linguistica che sociolinguistica) processo di confluenza di parte del patrimonio lessicale del gergo storico all'interno del linguaggio giovanile nel momento del processo costitutivo di quest'ultimo, avvenuto proprio nel corso del periodo preso in esame.<sup>3</sup>

Il primo tassello di questa indagine ha come argomento di studio il romanzo d'esordio del milanese Umberto Simonetta (1926-1998), lo scrittore che, dopo Pier Paolo Pasolini, ha con ogni probabilità più di ogni altro venato di apporti gergali la propria prosa letteraria.

Oltre (e prima) che romanziere, Simonetta fu fine giornalista, critico cinematografico e teatrale, drammaturgo di successo, autore di fortunati programmi radiofonici e televisivi. Fu anche, in particolare, uno dei parolieri più creativi e originali di un periodo, gli anni Sessanta, denso di sperimentazioni profonde, volte tra l'altro alla messa a punto di un prodotto canzonettistico "di qualità", in grado di riqualificare un genere popolare mediante l'individuazione di nuove soluzioni (che volgevano verso il quotidiano e la colloquialità più "spinta") per la parola cantata, in opposizione all'artificiosità melodrammatica e libresca del modello tradizionale "di evasione". In questo scenario, che rappresenta come noto il terreno ideale per la successiva fioritura della canzone d'autore, Simonetta si distinse principalmente per la collaborazione con Giorgio Gaber, per il quale compose i testi di numerosi brani, tra i quali *Trani a gogò* (1962),

<sup>3</sup> Sulla questione cf. almeno Ferrero 1991: XXI-XXIII e XXXIII-XXXIV, Cortelazzo 1994: 291-317, D'Achille-Giovanardi 2001, Ambrogio-Casalegno 2004: IX-XIV, D'Achille 2005: 121-3, Cortelazzo 2006: 45-53, Lauti 2006, Cortelazzo 2010.

*Porta romana* (1963), *Le nostre serate* (1963), *Il Riccardo* (1969), *Barbera e champagne* (1970) e soprattutto *La ballata del Cerutti* (1961), rilettura parodistica delle ballate celebrative del folk americano e delle cosiddette “canzoni della mala” (interpretate, in quegli anni, da Ornella Vanoni), ricca di interessanti suggestioni linguistiche proprio in chiave gergale.<sup>4</sup>

Nel quadro di una simile prospettiva, ad assumere una dimensione senz'altro meritevole di attenzione specifica per la portata linguistica che la caratterizza è tuttavia, in primo luogo, la trilogia narrativa composta da *Lo sbarbato* (Parenti, 1961), *Tirar mattina* (Einaudi, 1963) e *Il giovane normale* (Bompiani, 1967) con la quale Simonetta debutta sulla scena letteraria. Un'opera che si configura, nel suo complesso, come una moderna saga picaresca, ambientata in una Milano non ancora “da bere” popolata da giovani ribelli, da piccoli teppisti che talvolta decidono di mettere la testa a posto non senza prima “tirare”, per un'ultima volta, mattina, da animali notturni costantemente in bilico tra giovinezza ed età adulta, tra fughe e ritorni, tra chimeriche illusioni e disincanti pungenti; un complesso romanzesco allestito da un appassionato narratore in grado di restituire con immediatezza fotografica – sia pur mediante un costante ricorso al filtro satirico –, e senza falsi pudori, i moti dell'animo di protagonisti variamente allo sbando, ma che possiedono in corpo un dramma autentico; ancora, un'epopea anticipatrice di tante delle innovazioni che prenderanno piede, oltre un decennio più tardi, all'interno della narrativa giovanile, essenziale apripista, quindi, di un filone fino a quel momento del tutto estraneo ai canoni della tradizione: un'opera, tuttavia, rimasta – a nostro avviso sorprendentemente – ai margini del dibattito linguistico e letterario.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Certamente condivisibile, e a nostro avviso estendibile all'intera produzione canzonettistica dell'autore milanese, è il giudizio espresso da Umberto Fiori, a proposito del brano di *Le nostre serate* (1963), nel corso dell'incontro, dal titolo *Un milanese non tanto regolare. L'intrattenimento irriverente di Umberto Simonetta*, organizzato dalla Fondazione Giangiacomo Feltrinelli per il ventesimo anniversario della scomparsa del nostro (Milano, 2 ottobre 2018): «Quello che colpisce, in canzoni come questa, non è solo l'originalità [...], ma anche l'eleganza metrica. Simonetta paroliere riesce a scrivere [...] versi [che] scorrono con la naturalezza del parlato, con un effetto di genuinità, di grazia (non esibita), che a distanza di tanti anni continua a emozionarci»; per maggiori dettagli a riguardo, e per la riproduzione integrale del contributo di Fiori, si rimanda al link <https://www.doppiozero.com/materiali/umberto-simonetta-un-paroliere-di-lusso>.

<sup>5</sup> Utili ricognizioni linguistiche sui romanzi di Simonetta si trovano in Ambrogio-Casalegno 2004: XIII-XIV e, soprattutto, in Scholz 2005: 111-23; cf. anche Lauti 2006 e Arcangeli 2007: 18.

Con *Lo sbarbato*, che narra «le gesta di uno studentello di buona famiglia che con caparbia incoscienza si impegna a emulare il teppismo dei ladruncoli suoi amici»,<sup>6</sup> Simonetta opera, all'inizio degli anni Sessanta, lo scarto deciso verso un genere letterario, quello narrativo, per lui fino a quel momento insolito; un passaggio portato a maturazione con meditata coerenza, certamente agevolato dalla fruttuosa esperienza precedentemente assimilata in altri campi della scrittura, ma che ha comunque il valore «di un vero riconoscimento della propria autentica vocazione».<sup>7</sup>

A destare meraviglia in tal senso è soprattutto l'acquisizione tempestiva e consapevole di un linguaggio coeso e originale, perfettamente funzionale ai personaggi e alle vicende descritte, fondato su un impasto linguistico che sa di strada, una sapiente combinazione gergale italo-milaneese dalle considerevoli potenzialità espressive: ne scaturisce un codice mai banale né ozioso, in grado al contrario – in primo luogo, come ovvio, nelle sezioni dialogiche ma anche negli squarci più intimi del monologo interiore – di restituire, con inedita naturalezza, un'istantanea rappresentativa di una specifica ed elusiva modalità comunicativa.

Tra la ricca documentazione di gergo storico (di ambito principalmente lombardo, anche con trafilata dialettale, o comunque nord-occidentale) contenuta nell'opera si segnalano almeno, a mo' di esempio, i casi di *bandiera*, nella locuz. *essere in bandiera* 'essere latitante' («s'è messo nelle rogne con i grippa e adesso è *in bandiera* per via di una partita di transistor che non si sa da dove vengono», 236), *bere* 'arrestare' («cosa vuoi andare a rubare, a fare le lambrette al giorno d'oggi, che *ti bevono* subito?», 216), *carbona* 'casa' («L'Angiolino ha saputo che i suoi vecchi partivano e che lui poteva avere la *carbona* libera per stasera», 153), anche nella locuz. *combinare una carbona* 'tentare un furto (in casa, in un appartamento)' («sparisce in un portone perché voleva tentare di *combinare una carbona*», 146), *culo* 'omosessuale maschio' («io se fossi un *culo* qua al Ravizza non ci verrei mai» 106; «il tizio non era un *culo*, ma un pulé» 114; «è un *culo*, cristo!», 185), anche nella locuz. *marcare da culo* (per cui cf. *infra*), *doppio* 'il carcere di San Vittore' («e a me di finire al *doppio* per le stronzate degli altri mi girano i coglioni», 111) e *Due* 'id.' («c'è stato un periodo che entrava e usciva dal *Due* regolare, un giorno sí e un giorno no», 100), *dritto* 'furbo,

<sup>6</sup> Dalla quarta di copertina dell'edizione Parenti.

<sup>7</sup> *Ibid.*

scaltro' («e pensare che era un *dritto*, un maghetto!», 220), *finocchio* 'omosessuale maschio' («Si potrebbe organizzare un bel pestaggio fatto bene contro quel *finocchio*...», 102), *frego* 'eccitazione, desiderio erotico' (con valore avverbiale nel sintagma *un frego* 'molto, tantissimo': «mi piacerebbe *un frego* soffiargliela, ci proverei un gusto matto», 129), *gabola* 'intrigo, imbroglio' («deve aver mangiato la foglia che sotto c'è una *gabola*», 58), *gaina* 'sbronza, ubriacatura', nel sintagma *in gaina* 'in stato di ebbrezza' («il Mangia riattacca, sempre piú in *gaina*», 119), anche nel derivato *ingainato* 'ubriaco' («e incomincia, con una voce da puttana *ingainata*, carica di vino», 118), *lumare* 'guardare' («abbiamo un bell'andar su e giú, quelle non ci *lumano* per niente», 64), *mo(c)care* 'battersela, svignarsela, fuggire' («Il Mangia ha uno scatto poi si smonta di colpo: "Dài *múchela!*"», 40), *piovvere* 'arrivare (detto della polizia)' («se avessero parlato, i pulé da noi *sarebbero già piovuti*», 112), *sbianchirsi* 'essere scoperto' («senza il terrore continuo che quel deficiente si sbianchisca in qualche modo e faccia andare in merda anche me», 229), *scaia* 'prostituta (di infimo livello)' («Il Mangia è piuttosto scettico: – Saranno le solite *scaie*...», 37), *smolfire* 'mangiare' («accetta un'altra trotella che mia madre gli aveva proposto, con altre due patatine, [...] e continua a *smolfire*», 73), *spaghetto* 'paura, fifa' («apro la porta, con un certo *spaghetto*, adagio adagio senza far rumore», 62), *torta* 'affare o guadagno illecito' («credo che abbiano delle *torte* in comune, ai danni della ditta, benché non posso dir niente di sicuro», 70), *tovaglia*, nella locuz. *fare il tovaglia* 'fare il finto tonto' («caso strano non gli ha ancora chiesto una lira: va bè che se anche gliela chiede lui *fa il tovaglia*», 163).

Entro tale ricco agglomerato lessicale il lettore attento noterà, di tanto in tanto (e non potrebbe essere altrimenti), echi gergali di ascendenza pasoliniana: tra i molti, si segnalano qui per lo meno *arrapato* 'eccitato sessualmente' («andavamo via tutti *arrapati* come mandrilli», 60),<sup>8</sup> *benza* 'benzina' («abbassa la levetta della *benza* e poi ritorna verso di me», 90),<sup>9</sup> *cagarsi sotto* 'avere paura' («A un certo punto con questa qui in mano puoi anche trovare quello che *si caga sotto* e ti dà la grana...», 51),<sup>10</sup> *checca* 'omosessuale' («il tizio li prende effettivamente per delle *cheche* e loro riescono a rimorchiarlo», 114),<sup>11</sup> *cioccare* 'inveire' («Poi vuol sapere se il mio

<sup>8</sup> Pasolini 1955: 41.

<sup>9</sup> Pasolini 1959: 61.

<sup>10</sup> *Ibi*: 43.

<sup>11</sup> *Ibi*: 143.

vecchio *ha cioccato* per via del labbro e del tic di polenta», 27),<sup>12</sup> *paglia* ‘sigaretta’ («Gliela do sta maledetta *paglia!*», 151),<sup>13</sup> *pantera* ‘automobile della polizia’ («mentre sono già sulla provinciale lui s’accorge che ci hanno dietro la *pantera* della pula che li sta inseguendo a tutta birra», 149),<sup>14</sup> *paraculo* («per strada ci raccontano della camera di sicurezza, del commissario, e di quel *paraculo* di quel pulé», 117),<sup>15</sup> *gratta* ‘ladro’ («– Uei Mangia! Che lavoro fai? – El *gratta*...», 12),<sup>16</sup> *battere* ‘battere il marciapiede’ («Momento, intendiamoci: una donna a posto, spostata, che non *batte*», 21),<sup>17</sup> *grana* ‘somma di denaro’ («lui di solito non scherma mai la *grana* agli amici», 23).<sup>18</sup>

E proprio come avveniva per i “pischelli” pasoliniani di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*,<sup>19</sup> anche per gli “sbarbati” del romanzo d’esordio di Simonetta il gergo agisce anzitutto da *signum* sociale:<sup>20</sup> si caratterizza, in altri termini, come mezzo di comunicazione qualificante di una realtà marginale ben definita, rappresentata per l’appunto dai giovani protagonisti del romanzo; all’interno del gruppo è quindi chiaro il suo ruolo di collante in grado di garantire autoaffermazione, rapporti di solidarietà e stretta coesione: «Parlano più a mezze parole che a frasi intere ma ci han l’aria di capirsi benissimo, e mi sento un po’ spaesato: mi fa rabbia tutto sto sottinteso, come se mi volessero tagliar fuori» (123).

Come appare evidente, inoltre, la condizione aggiuntiva e concomitante dell’utilizzo del codice è il suo intento contrastivo: la portata criptotalica che lo caratterizza si giustifica, da un lato, come di consueto, con esigenze protettive; dall’altro, è l’effetto dello statuto di marginalità dei parlanti. L’ermetismo idiomatico mette così in luce in maniera cristallina la contrapposizione tra personaggi appartenenti a generazioni diverse, ma

<sup>12</sup> *Ibi*: 255.

<sup>13</sup> Pasolini 1955: 118.

<sup>14</sup> Pasolini 1959: 126.

<sup>15</sup> Pasolini 1955: 18.

<sup>16</sup> Pasolini 1959: 215.

<sup>17</sup> *Ibi*: 282.

<sup>18</sup> Pasolini 1955: 9.

<sup>19</sup> Sulla lingua dei romanzi di Pier Paolo Pasolini, e in particolare sulla componente gergale, cf. almeno i fondamentali Bruschi 1981: 317-71, Serianni 1996: 197-229, Costa 1997: 145-94, D’Achille 1999: 183-202.

<sup>20</sup> Per il concetto di *signum* sociale cf. Beccaria 1973: 36-8; si vedano inoltre almeno Sobrero 1992: 46-7 e Marcato 2013: 116.

soprattutto tra membri della piccola malavita milanese e strati sociali integrati; una siffatta contrapposizione viene regolata proprio dalla lingua, e dalla non intelligibilità, da parte degli estranei, della sua componente lessicale e fraseologica: «La sbarbina, intanto, scema esaltata com'è, continua a cacciare in piena famiglia che il suo ragazzo è un dritto, uno che fa i ciapp in casa, i volini, che vive di sansate e tutte quelle storie lí, e sta stronza s'è messa anche a parlare in gergo, un po' approssimativamente magari, ma tanto quelli non se ne accorgono e lo prendono per vero e si scandalizzano» (101).<sup>21</sup>

In tale direzione acquisisce inoltre rilievo particolare l'opposizione tra il gruppo dei protagonisti e i gruppetti di ragazzi dell'alta società milanese del tempo che erano soliti incontrarsi in via Montenapoleone, i cosiddetti “Montenapi”, contraddistinti da una modalità espressiva elitaria (volta cioè a differenziare questi ultimi da altri giovani di condizione più umile), una sorta di *status symbol* recentemente definito “snob giovanile”;<sup>22</sup> ancora una volta sono (anche) gli usi linguistici ad agire da strumento in funzione di contrassegno antitetico, seppur in una dinamica intra-generazionale: «Ma la sostanza del discorsetto era che lui non trovava niente di male che io frequentassi Montenapoleone “e tutti quei paraggi lí”, però non ci teneva che diventassi uno di quegli stupidi insulsi gagarelli che pensano soltanto a come devono andar vestiti e che parlano come delle donnette, con via tutte le erre» (204).

La particolarità a nostro avviso più rilevante de *Lo sbarbato* è data dal fatto che il suo testo fornisce un contributo considerevole – in termini di lessico e fraseologia – all'arricchimento del vocabolario del gergo italiano novecentesco attraverso una serie numerosa di prime attestazioni di voci ed espressioni della “marginalità”; per offrirne una rappresentazione circostanziata ed esauriente si riproducono di seguito in ordine alfabetico:<sup>23</sup>

<sup>21</sup> A proposito della dinamica giovani *versus* adulti si veda ancora il caso seguente, nel quale viene riprodotto uno scambio di battute tra il protagonista e il padre (significativamente denominato *il pirlino*): «Sembrano tutti soddisfatti: almeno dalle occhiate che si scambiano. “E... è povera o ha il grano?”, insiste il pirlino convinto che dicendo “grano” io lo prendo per un compagno della mia età e gli faccio tutte le confidenze. Continuo nella finta, come se avessi pudore di parlare di quella roba lí: “Sta bene... credo, non so... I suoi stanno bene...”» (78).

<sup>22</sup> Cf. in particolare Lauta 2018.

<sup>23</sup> Nelle sezioni lessicali che seguono, ogni lessema, posto in corsivo, è accompagnato dalla categoria grammaticale, dalla definizione o dalle definizioni e da un esempio

*berna* s.f. ‘guardia notturna, metronotte’: «Rientro che sono le tre e qualcosa: sul portone di casa una *berna* sta incollando il biglietto da visita della vigilanza notturna», 69. Voce ampiamente diffusa nei gergli settentrionali: per Ferrero è derivato dell’it. gerg. sett. *bernarda* ‘notte’; secondo *GDU* sarebbe invece da confrontare con l’antroponimo *Bernardo* che in ambiti gergali ha il sign. di ‘sciocco’ (Ferrero 1972, Ferrero 1991, *GDU s. v.*).

*campora* s.f. ‘camporella’: «per andare in *campora*, almeno nella bella stagione la vespa è ancora meglio di tutti», 214. È riduzione del più diffuso *camporella* di analogo significato (Ambrogio–Casalegno 2004, *GDLI-Suppl.*, *GDU s. v.*).

*cannone* s.m. ‘pistola’: «Di questi tempi avere un *cannone* in tasca si è più tranquilli... – spiega e s’infilta il revolver nella tasca interna della giacca», 50. La voce dimostra una buona diffusione nella letteratura giovanile posteriore e, in ambito musicale, nella tradizione del rock demenziale e del rap (Ferrero 1972, Ferrero 1991, Ambrogio–Casalegno 2004, *GDU s. v.*).

*ciuffo* s.m. ‘organo sessuale’, nella locuz. *fare il ciuffo* ‘possedere sessualmente una donna (spec. in riferimento a una ragazza che perde la verginità): «da domanda che le butta l’Angiolino è come se gliel’avessimo fatta tutti assieme dopo esserci consultati di comune accordo: – Allora Grascelli, quand’è che *ti fai fare il ciuffo?*», 45. Secondo Ferrero 1991 «è voce di area padana, comune anche ai gergli giovanili»; non è tuttavia registrata in Ambrogio–Casalegno 2004 (Ferrero 1972, Ferrero 1991, Boggiione–Casalegno 2004 *s. v.*).

*drago* s.m. ‘persona molto abile e capace’: «Come ballerino pare che sia un *drago*», 43. Voce passata al linguaggio giovanile almeno a partire

tratto dal testo; l’area dell’entrata delle voci è quasi sempre integrata da brevi note linguistiche, storico-linguistiche ed etimologiche. Di ciascun termine documentato nei lessici si fornisce inoltre, tra parentesi tonde, la bibliografia di riferimento. Sintagmi, locuzioni e casi di fraseologia sono inseriti sotto il lemma ritenuto di volta in volta maggiormente caratterizzante l’espressione. Per le marche grammaticali, morfologiche, e per altre segnalazioni ricorrenti di natura sintattica e semantica sono state utilizzate le seguenti abbreviazioni: accorc. = accorciamento; agg. = aggettivo; avv. = avverbio; dim. = diminutivo; es. = esempio; f. = femminile; gerg. = gergale; id. = idem; intr. = intransitivo; it. = italiano; locuz. = locuzione; m. = maschile; mil. = milanese; n. = nome; piem. = piemontese; pl. = plurale; pronom. = pronominale; region. = regionale; roman. = romanesco; s. = sostantivo; sign. = significato; spec. = specialmente; tr. = transitivo; v. = verbo.



dagli anni Ottanta, è contenuta anche nel brano *La ballata del Cerutti*, interpretato da Giorgio Gaber ma con testo dello stesso Simonetta, coeva a *Lo sbarbato*. Il termine, rientrato negli usi giovanili degli ultimi anni con il medesimo significato ma in contesti prevalentemente ironico-scherzosi, è un esempio interessante del cosiddetto “riciclaggio” lessicale,<sup>24</sup> vale a dire quel fenomeno di recente rilancio di parole coniate in epoche precedenti eventualmente attraverso modifiche semantiche (Forconi 1988, Ambrogio–Casalegno 2004, *GDU s. v.*).

*dritta* s.f. ‘soffiata, comunicazione di una notizia riservata’: «mi raccomando di non dir niente all’Angiolino dov’è che si trova perché senno’ questa *dritta* qua finisce...», 99. Dal gergo della malavita la voce si irradia nel linguaggio giovanile del quale è, come rileva Sobrero, uno dei cosiddetti termini di “lunga durata” (Ferrero 1972, Forconi 1988, Ferrero 1991 *s. v.*, Sobrero 1992: 50, Ambrogio–Casalegno 2004, *GDU s. v.*).

*falchetto* s.m. ‘ragazzino’: «Davanti al giubbòx uno sbarbato della mia età, un falchetto con le scarpe grigie s’è messo in mente di essere Elvis Presley», 94 (Ambrogio–Casalegno 2004 *s. v.*).

*grippa* s.m. ‘carabiniere’: «Se ti fermano i *grippa* sei fatto!», 82 (Ambrogio–Casalegno 2004, *GDU s. v.*)

*intappato* agg. ‘vestito, acconciato’: «È questione che tu sei *intappato* un po’ troppo bene e poi sei un tipo fine. Ma sbattitene», 31. È voce che, secondo Ferrero, «sopravvive con fortuna nei gerghi giovanili»; cf. *intappo* (Ferrero 1991, *GDU s. v.*).

*intappo* s.m. ‘vestito, capo di abbigliamento’: «non ci tiene tanto a andar vestita bene e lo si vede, dice che lei dell’*intappo* non sa cosa farsene», 44. Dal furbesco *tappo* ‘abito’, già nel cinquecentesco *Modo nuovo de intendere la lingua zerga* (Camporesi 1973; Ferrero 1991, *GDU s. v.*).

*liba* s.f. ‘grande eccitazione’ (accorc. di *libidine*): «Sul lungo rettilineo della Punta dell’est la spingo al massimo, e mi diverto e mi fa andare in *liba* sentire i “Vai piano” del Mangia», 207 (Ambrogio–Casalegno 2004 *s. v.*).

*maghetto* s.m. ‘persona astuta, in gamba’: «e pensare che era un dritto, un *maghetto!*», 220 (Ferrero 1991 *s. v. maga*, Ambrogio–Casalegno 2004 *s. v.*).

*mina* s.f. ‘ragazza; fidanzata’: «Cosa vado a immaginarmi io che secondo lui è meno grave uscire per una *mina* che per una *pizza*», 76; anche nella variante dim. *minetta* ‘ragazzina’: «Ma cosa vuoi combinare che ci ha

<sup>24</sup> Cf. in particolare D’Achille 2012: 100.

quindicianni! a me piace cosí, perché è una *minetta* simpatica», 86. Termine ampiamente diffuso nei gerghi delle diverse regioni d'Italia e conosciuto anche in altre lingue: secondo Ferrero, cui si rinvia per una particolareggiata rassegna sulla sua distribuzione geolinguistica, sarebbe da porre in relazione, mediante traslato metaforico, al tipo settentrionale *mina* 'recipiente cilindrico dalla capacità variabile'; per Boggione e Casalegno, che si rifanno al sign. specifico di 'prostituta di lusso', andrebbe invece ricondotto al roman. *minente*, variante aferetica di *eminente*, «che nel XIX sec. a Roma designa una popolana di condizione agiata, che veste in modo vistoso e elegante» (Ferrero 1991, Ambrogio–Casalegno 2004, Boggione–Casalegno 2004, *GDU s. v.*).

*nisba* avv. 'niente, nulla': «Io, l'Angiolino e il mangia *nisba* per ora: dovrebbero arrivare, speriamo, tre mine portate su da un amico dell'Angiolino», 153. È voce proveniente dal gergo militare storico, forse austriaco, radicatasi nelle prime forme della comunicazione giovanile della metà del Novecento e reputata da Sobrero termine chiave del "giovanilese" degli anni Sessanta, con ampia documentazione letteraria nei decenni successivi (Sobrero 1992: 49, Radtke 1993a: 3, *GDLI*, Ambrogio–Casalegno 2004, *GDU s. v.*).

*pula* s.f. 'polizia': «mentre lei spaventata poverina si mette a urlare e chiede aiuto alla Madonna e alla *pula*», 18 (Ferrero 1972, Ferrero 1991, Ambrogio–Casalegno 2004, *GDU s. v.*).

*rocchetta* s.f. 'ruffiano': «Non ci abbiamo tanta voglia di star lí a sentire le sue balle, *rocchetta* da strapazzo», 65. Voce da confrontare con l'it. reg. sett. *rocchettiere* 'ruffiano, sfruttatore di donne', dal mil. *rochetée* 'id.' forse, come indicato nel *GDLI*, da ricondurre al significato di 'operario addetto alla conduzione della rochettiera (macchina industriale usata per incanalare i filati piú delicati sul rocchetto)'; per *rocchetta* non si esclude comunque una derivazione diretta, mediante traslato metaforico, da *rocca* 'strumento per la filatura' (Ferrero 1991 *s. v. rochetée*, Boggione–Casalegno 2004, Casalegno–Goffi 2005 *s. v. rocchetta*, *GDU s. v. rochetèe*).

*sbarba* s.m. 'pivello, novellino': «ci tengo a fargli vedere che non sono uno stasso e che me la so cavare, anche se so che lui, in fondo, continua a considerarmi uno *sbarba*», 139. È forma abbreviata di *sbarbato*, cui si rinvia (Casalegno–Goffi 2005, *GDU s. v.*).

*sbarbato* s.m. e agg. 'giovane per lo piú sprovveduto e inesperto, pivello': «Dà un'occhiata in giro e si rivolge a me: "Uei *sbarbato*! Te la senti di giocarcela?"», 14. La voce che dà il titolo all'opera designa il ragazzo

alle prime armi; si legga a tale riguardo l'interessante commento di Ferrero 1991: «Di solito lo *sbarbato*, o *sbarbo*, appartiene al giro velleitario e pittoresco dei tiratardi, degli scansafatiche e dei senzamestiere. Sua compagna è la *sbarbina*, ragazza di morale andante e di gusti non troppo difficili [...]. Sono voci tuttora molto usate nei gerghi giovanili». Attraverso evoluzioni semantiche posteriori il termine può acquisire anche il valore di 'giovane omosessuale', non presente nel testo in esame (Ferrero 1972, Ferrero 1991, Ambrogio–Casalegno 2004, Boggione–Casalegno 2004, Casalegno–Goffi 2005, *GDU s. v.*).

*sbarbina* s.f. 'adolescente, spec. maliziosa e provocante': «Insomma tutto regolare, novità enne enne, a parte l'imbarcata che il Mangia si è preso per una *sbarbina*, [...] la sbarbina ha quindicianni e è il classico tipo di buona famiglia benché sia una mezza esaltata, convinta che il Mangia è un duro e per questo dispostissima a vivere la sua grande avventura», 60. Cf. *sbarbato* (Ambrogio–Casalegno 2004, *GDU s. v.*).

*schermare* v.tr. 'elemosinare, mendicare, scroccare': «In piú fuma, sempre, e *scherma* le paglie come una dannata», 44. Secondo Ferrero 1972, cui si rinvia per l'ampio commento (ripreso senza variazioni pure in Ferrero 1991), la voce è di origine milanese, anche nota nella locuz. *tirà de scherma* (analoga a *tirà de spada*, di uguale significato): «il gesto di chi allunga la mano è paragonato all'affondo del fioretto» (Ferrero 1972, Ferrero 1991, Ambrogio–Casalegno 2004 *s. v.*).

*secchione* s.m. 'alunno che riesce a ottenere risultati soddisfacenti grazie a uno studio assiduo e ostinato, pur senza possedere capacità eccezionali': «Mi ricorda il Turconi, un *secchione* di un mio compagno di scuola che vuol farci credere di avere un'amante», 65 (*GDLI*, Ambrogio–Casalegno 2004, Casalegno–Goffi 2005, *GDU s. v.*).

*sgaggia* s.f. 'sconcerto, paura': «è riuscito a mettermi addosso una *sgaggia* della madonna», 110. Voce di etimo incerto, forse deverbale dell'it. region. sett. (piem.) *sgaggiare* 'svegliare, rendere piú esperto della vita (soprattutto in ambito sessuale)' o alla forma verbale affine, ma di dominio roman., nell'accezione di 'fare il gradasso' (Banfi 1992: 132, Ambrogio–Casalegno 2004, *GDU s. v.*).

A queste va inoltre aggiunto un numero significativo di casi di retrodatazione<sup>25</sup> di voci di analoga caratterizzazione gergale:<sup>26</sup>

*beveraggio* s.m. ‘bevanda, spec. alcolica’ «Come *beveraggi*, aranciate, coca, chinotti e gran scialo della madonna», 127. Termine registrato in Ambrogio–Casalegno 2004 (*s. v.*) a partire dal romanzo d’esordio di Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini*, del 1980.

*chilo* s.m. ‘banconota da mille lire’: «Adesso ce n’ho giù una a Porta Genova: con lei marcio tranquillo a tre *chili* al giorno», 20. Secondo Ferrero 1991 «è anche dei gerghi giovanili degli anni ’60 e ’70»; la prima attestazione per Ambrogio–Casalegno 2004 è in *Tirar mattina* dello stesso Simonetta, pubblicato nel 1963 (Ferrero 1972, Forconi 1988, Ferrero 1991, Ambrogio–Casalegno 2004 *s. v.*).

*cottolengo* s.m. ‘stupido’: «Mi si ferma tutto e credo di avere una faccia da *cottolengo*», 200. Schietto regionalismo piemontese registrato dal solo GDU (*s. v.*), che ne individua la prima attestazione in un articolo del quotidiano *La Repubblica* del 1995.

*gamba* s.f. ‘banconota da cento lire’: «Siamo arrivati all’altezza del Rialto, un cinema da una *gamba* emmezza», 89. Come nel caso di *chilo*, la prima attestazione scritta della voce, per Ambrogio–Casalegno 2004, è in *Tirar mattina*, 1963; si rimanda a Ferrero 1991 per un interessante commento sulla mutazione di valore del termine al variare dell’inflazione nel corso dei decenni (Ferrero 1991, Ambrogio–Casalegno 2004 *s. v.*).

*grano* s.m. ‘denaro’: «Però va’ che lí... niente *grano*, al massimo un regalino ogni tanto», 21. Termine attestato, secondo il *GDLISuppl.*, a partire da *Un amore* di Dino Buzzati del 1963; si veda anche Ferrero 1991: «è voce entrata da tempo nel parlar basso e scherzoso, con intonazione ammirativa» (Ferrero 1991, *GDLISuppl.*, Ambrogio–Casalegno 2004 *s. v.*).

*marcare* v.intr. ‘dare nell’occhio’: «con l’Angiolino che *marcava* come una troia, una marchetta da galleria!», 113; anche nell’accezione ristretta – registrata in Ambrogio–Casalegno 2004 – di ‘ostentare la propria omosessualità’: «*marcava* da culo in modo bestiale», 113. Con il significato at-

<sup>25</sup> Sull’importanza della retrodatazione per gli studi linguistici e lessicografici in generale si vedano almeno Cortelazzo 1987: 236-62, D’Achille 1991: 269-322, Marri 1991: 62-73, D’Achille 2012: 93-128.

<sup>26</sup> A differenza della sezione precedente, dopo l’area dell’entrata di ciascuna voce si indica sempre – per documentare la retrodatazione – la data di prima attestazione riportata da almeno una delle fonti consultate.

tribuito al verbo a lemma è voce attestata per la prima volta in un repertorio lessicale del gergo giovanile torinese raccolto tra il 1995 e il 2001<sup>27</sup> (Ambrogio–Casalegno 2004 *s. v.*).

*mille* s.m. ‘banconota da mille lire’: «mio zio se glielo chiedo un *mille* me lo molla», 50. Per Ambrogio–Casalegno 2004 da *Tirar mattina*, 1963 (Ambrogio–Casalegno 2004 *s. v.*).

*pulé* s.m. ‘poliziotto’: «Appena uscito lui entran dentro i *pulé*: sono quattro, quattro ceffi», 177. Come il precedente, da *Tirar mattina*, 1963; cf. anche *pula* (Ferrero 1991, Ambrogio–Casalegno 2004, *GDU s. v.*).

*tic* s.m. ‘orologio’, spec. nella locuz. *tic di polenta* ‘orologio d’oro’: «“E il tuo *tic di polenta*?” Eh, il mio *tic di polenta* come lo chiama lui deve avere il bilanciere spaccato in due», 20. La voce è registrata in *GDU* senza indicazione della data (*GDU s. v.*, cf. anche Ferrero 1972 e Ferrero 1991 per il significato traslato di *polenta*).

*tocco* s.m. ‘ragazza avvenente’: «con la Nadia ci avrei piacere sul serio, è notevole, il classico *tocco*», 156. Per Ambrogio–Casalegno 2004 da *Tirar mattina*, 1963; è voce di ampia circolazione giovanile dal traslato affine a quello del sinonimo *pezzo*, di più recente diffusione, con riduzione di sintagma (Banfi 1992: 131, Ambrogio–Casalegno 2004 *s. v.*).

A completare il quadro si registra infine la presenza di un gruppo circoscritto di voci non lemmatizzate nei lessici (delle quali quindi si offre in questa sede la prima segnalazione), benché certamente di uso attivo negli ambienti della marginalità coevi all’opera:

*coltivare* v.tr. ‘lavorare una ragazza, conservarla (in attesa che cresca, spec. in riferimento ad adolescente di bell’aspetto)’: «Se le cose stanno così quella è una ragazza da *coltivare*», 45.

*portata* s.f. ‘brutta figura; malefatta’: «Io delle sue *portate* non ci ho una gran fiducia», 137.

*sgranare* v.intr. ‘guadagnare’: «– Ma *sgrana*? – Eh, insomma. Sapendoci fare il tuo deca alla settimana lo becchi comodo», 20. La voce è registrata da Ferrero con un significato diverso seppur appartenente al medesimo campo semantico: «Nel parlar basso, *sgranare* è comunemente usato anche per ‘tirar fuori i soldi’» (Ferrero 1972 e Ferrero 1991 *s. v.*).

<sup>27</sup> *Truzziario integrale. Ovvero il dizionario della lingua iarra parlata dai truzzi in versione integrale ed aggiornata*, pubblicato sul web ma oggi non più consultabile.

*stasso* s.m. ‘truffatore’: «Niente, vorrà agganciarti, sai com’è. È uno *stasso*, se ti rompe le balle ci penso io», 32. È da confrontare con il verbo *stassiare* ‘truffare’ attestato in Ferrero 1972 (*s. v.*).

In conclusione varrà ancora la pena segnalare che ne *Lo sbarbato* si possono riscontrare frequenti casi di prime attestazioni di voci ed espressioni di ampio utilizzo all’interno di registri substandard (anche contemporanei) privi di caratterizzazione criptolalica ma peculiari, almeno in origine, di ambiti d’uso ristretti e non canonici, per lo più giovanili e settentrionali, attigui a quelli della “marginalità”; poiché spesso il confine tra questa tipologia lessicale e la terminologia propriamente gergale non è – o non è più – ben definibile, si reputa parimenti utile darne qui specifica notizia:

*balle* s.f.pl. ‘testicoli’, nella locuz. *giocarsi le balle* ‘scommettere’: «*mi gioco le balle* che il primo che sterza è lui», 68. Espressione priva di attestazioni scritte.

*bambanata* s.f. ‘stupidaggine, bambinata’: «Ci ha fatto vedere il giornale con su la foto e menava la testa per farsi credere superiore a quelle *bambanate lí*», 201 (*GDU s. v.*).

*baule* s.m. ‘persona (spec. di sesso femminile) grassa, obesa’: «– Io farei anche quella grassona lí... – dice l’Ernesto a un *baule* vestita di verde lucido», 64. La voce è registrata in Casalegno–Goffi 2005 e *GDU* (*s. v.*) senza specifiche cronologiche.

*bigolo* s.m. 1. ‘organo sessuale maschile’: «tutte donne che devono avere l’età dei datterri, e anche una discreta voglia di *bigolo*, non c’è dubbio», 195; 2. ‘stupido, sciocco, inetto’: «E quel *bigolo* dell’Angiolino che corre come un matto giù per Ventidue Marzo», 67 (Ambrogio–Casalegno 2004, Boggione–Casalegno 2004, *GDU s. v.*).

*casino* s.m. ‘situazione problematica’: «speriamo solo che non ci sia l’antifurto sennò è troppo *casino* romperlo», 164 (Ambrogio–Casalegno 2004, *GDU s. v.*).

*ciula* s.m. ‘stupido, fesso’: «E poi sempre i soliti discorsi da *ciula*», 129. Per Ambrogio–Casalegno 2004 da *Tirar mattina*, 1963: la forma recuperata nel testo è quindi retrodatazione (*GDLI*, Ambrogio–Casalegno 2004, *GDU s. v.*).

*coglionata* s.f. ‘grossa sciocchezza, sproposito, stupidaggine’: «spiega che alle donne lui è capace di parlare anche di cose serie, non sempre delle solite *coglionate*», 61. Secondo le fonti, è voce attestata a partire da *Tirar mattina*, 1963 (Ambrogio–Casalegno 2004, *GDLISuppl. s. v.*).

*ganassa* s.m. ‘sbruffone, spaccone’: «E ti fa minga tant el *ganassa* che io so quello che faccio, lo so, va bene?», 18 (*GDU s. v.*).

*imbarcata* s.f. ‘innamoramento, cotta’: «È proprio partito, non c’è niente da fare, s’è preso una bella *imbarcata*», 87 (Ambrogio–Casalegno 2004, *GDU s. v.*).

*incazzatura* s.f. ‘violenta arrabbiatura, scoppio d’ira’: «dovrei non spendere i due chili settimanali che mio padre mi tornerà a dare quando gli sarà passata l’*incazzatura* per il latino», 50 (Ambrogio–Casalegno 2004, *GDLISuppl.*, *GDU s. v.*).

*lingua* s.f., nella locuz. *fare lingua in bocca* ‘baciare appassionatamente’: «dopo un po’ che siamo lí a far lingua in bocca, lei... ma non lo dire a nessuno però...», 86. Espressione registrata in Ambrogio–Casalegno 2004 (*s. v.*) all’interno del romanzo *La distrazione* di Luciano De Crescenzo, del 2000: l’attestazione de *Lo sbarbato* è quindi significativa retrodatazione.

*madonna* s.f. 1. (in frasi negative, preceduto dall’articolo indeterminativo) ‘nulla’: «“Il liceo classico apre la mente” aveva sentenziato il vecchio. Secondo me non apre una *madonna*», 42; 2. nel sintagma *della madonna* (con valore aggettivale) ‘grande, grandissimo, molto intenso’: «Come beveraggi, aranciate, coca, chinotti e gran scialo *della madonna*», 127 (Ambrogio–Casalegno 2004 *s. v.*).

*mandrillo* s.m. ‘persona libidinosa’, nella locuz. *come un mandrillo* ‘in maniera estrema (in riferimento a eccitazione sessuale)’: «se non c’era la Graschelli andavamo via tutti arrapati *come mandrilli*», 60. Si ritiene interessante segnalare che si tratta di prima attestazione coeva a quella contenuta ne *Il giovane Holden*, traduzione italiana a opera di Adriana Motti di *The Catcher in the Rye*, celebre romanzo generazionale di J.D. Salinger (Ambrogio–Casalegno 2004, *GDU s. v.*).

*manza* s.f. ‘donna procace’: «oltre al particolare che erano anche due belle *manze* e che io ci sarei andato gratis con quelle lí», 199. Variante dell’analogica forma maschile, dal traslato trasparente; è voce di ampia documentazione letteraria posteriore (*GDLI*, Ambrogio–Casalegno 2004, *GDU s. v.*).

*menga* s.m., nella locuz. *del menga* ‘di nessun valore’: «adesso lui è su di giri da matto e fa progetti abbinati, che poi sono progetti *del menga* perché la sbarbina ha quindicianni», 60. Espressione eufemistica attestata, secondo Ambrogio e Casalegno, a partire da *Tirar mattina*, 1963 (*GDLI*, Ambrogio–Casalegno 2004, *GDU s. v.*).

*mollare* v.tr. ‘dare, cedere, smollare’: «Viva la faccia dello zio Dino che *m’ha mollato* un bel deca», 124. Per Ambrogio–Casalegno 2004 (*s. v.*) è voce reperibile a partire dal romanzo *Almost blue* di Carlo Lucarelli, pubblicato nel 1997: si tratta quindi di ulteriore, rilevante retrodatazione.

*smollarsi* v.pronom.intr. ‘concedersi sessualmente’: «ma non c’è niente da fare, almeno al mare ci ho provato parecchie volte e *non si sono mai smollate*», 125 (Ambrogio–Casalegno 2004 *s. v.*)

*sparato* agg. ‘velocissimo’: «tiriamo giù *sparati* per corso Ticinese», 90 (Ambrogio–Casalegno 2004 *s. v.*).

*stronzata* s.f. ‘stupidaggine, sciocchezza’: «Il fratello lo prega di non dire *stronzate*», 52 (*GDLI*, Ambrogio–Casalegno 2004, *GDU s. v.*).

Luca Bellone  
(Università degli Studi di Torino)

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Agno 1957 = Franca Agno, *Per una semantica del gergo*, «Studi di filologia italiana» 15 (1957): 401-37.
- Agno 1958 = Franca Agno, *A proposito del «Nuovo Modo de intendere la lingua zerga»*, «Giornale storico della letteratura italiana» 135 (1958): 370-91.
- Agno 1959 = Franca Agno, *Un saggio di furbesco nel Cinquecento*, «Studi di filologia italiana» 17 (1959): 221-37.
- Agno 1960 = Franca Agno, *Ancora per la conoscenza del furbesco antico*, «Studi di filologia italiana» 18 (1960): 79-100.
- Ambrogio–Casalegno 2004 = Renzo Ambrogio, Giovanni Casalegno, *Scrostati gaggio! Dizionario storico dei linguaggi giovanili*, Torino, UTET, 2004.
- Arcangeli 2007 = Massimo Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Roma, Carocci, 2007.
- Banfi 1992 = Emanuele Banfi, *Conoscenza e uso di lessico giovanile a Milano e a Trento*, in Banfi–Sobrero 1992: 99-148.
- Banfi–Sobrero 1992 = Emanuele Banfi, Alberto A. Sobrero (a c. di), *Il linguaggio giovanile degli anni Novanta. Regole, invenzioni, gioco*, Roma · Bari, Laterza, 1992.
- Beccaria 1973 = Gian Luigi Beccaria, *I linguaggi settoriali in Italia*, Milano, Bompiani, 1973.
- Biondelli 1846 = Bernardino Biondelli, *Studii sulle lingue furbesche*, Milano, Civelli, 1846.



- Boggione–Casalegno 2004 = Valter Boggione, Giovanni Casalegno, *Dizionario del lessico erotico*, Torino, UTET, 2004.
- Bruschi 1981 = Renzo Bruschi, *Introduzione al romanesco di P.P. Pasolini*, «Contributi di filologia umbra» 1/5 (1981): 316-71.
- Camporesi 1973 = Piero Camporesi, *Il libro dei vagabondi. Lo «Speculum cerretanorum» di Teseo Pini. «Il vagabondo» di Rafaele Frianoro e altri testi di furfanteria*, Torino, Einaudi, 1973.
- Casalegno–Goffi 2005 = Giovanni Casalegno, Guido Goffi, *Brutti, fessi e cattivi. Lessico della maldicenza italiana*, Torino, UTET, 2005.
- Cerretini 2000 = Laura Cerretini, *Il gergo nella letteratura del Cinquecento: origini e nota storica*, in Aa.Vv., *Actes du XXIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes: Bruxelles, 23-29 juillet 1998*, 5 voll., Tübingen, Niemeyer, 2000, III, Annick Englebort (a c. di) *Vivacité et diversité de la variation linguistique: travaux de la section Dialectologie, géolinguistique, sociolinguistique. Table ronde «Atlas linguistique et variabilité»*: 117-22.
- Cortelazzo 1987 = Michele A. Cortelazzo, *Retrodatazioni di neologismi*, «Studi linguistici italiani» 13 (1987): 236-62.
- Cortelazzo 1994 = Michele A. Cortelazzo, *Il parlato giovanile*, in Luca Serianni, Pietro Trifone (a c. di), *Storia della lingua italiana*, II. *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994: 291-317.
- Cortelazzo 2006 = Michele A. Cortelazzo, *Per la storia del lessico giovanile. Sondaggi preliminari*, in Gianna Marcato (a c. di), *Giovani, lingue e dialetti: atti del convegno*, Sappada/Plodn (Belluno), 29 giugno-3 luglio 2005, Padova, Unipress, 2006: 45-53.
- Cortelazzo 2010 = Michele A. Cortelazzo, *Giovanile, linguaggio* (2010), in *Enciclopedia dell'italiano Treccani* consultabile al link [http://www.treccani.it/enciclopedia/linguaggio-giovanile\\_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/linguaggio-giovanile_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/).
- Costa 1997 = Claudio Costa, *Ancora sui glossari romaneschi dei romanzi pasoliniani*, in Marcello Teodonio (a c. di), *Pasolini tra friulano e romanesco*, Roma, Colombo, 1997: 145-94.
- D'Achille 1991 = Paolo D'Achille, *Sui neologismi. Memoria del parlante e diacronia del presente*, «Studi di lessicografia italiana» 11 (1991): 269-322.
- D'Achille 1999 = Paolo D'Achille, *Lessico romanesco pasoliniano e linguaggio giovanile (a proposito di paraculo)*, «Contributi di filologia dell'Italia mediana» 13 (1999): 183-202.
- D'Achille 2005 = Paolo D'Achille, *Mutamenti di prospettiva nello studio della lingua dei giovani*, in Fusco–Marcato 2005: 117-29.
- D'Achille 2012 = Paolo D'Achille, *Parole nuove, parole datate. Studi su neologismi, forestierismi, dialettismi*, Firenze, Cesati, 2012.
- D'Achille–Giovanardi 2001 = Paolo D'Achille, Claudio Giovanardi, *Dal Belli ar Cipolla. Conservazione e innovazione nel romanesco contemporaneo*, Roma, Carocci, 2001.

- Ferrero 1972 = Ernesto Ferrero, *I gergbi della malavita dal '500 a oggi*, Milano, Mondadori, 1972.
- Ferrero 1991 = Ernesto Ferrero, *Dizionario storico dei gergbi italiani. Dal Quattrocento a oggi*, Milano, Mondadori, 1991.
- Forconi 1988 = Augusta Forconi, *La Mala Lingua. Dizionario dello "slang" italiano*, Milano, Sugar & Co. Edizioni, 1988.
- Fusco–Marcato 2005 = Fabiana Fusco, Carla Marcato (a c. di), *Forme della comunicazione giovanile*, Roma, Il calamo, 2005
- GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, diretto da Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1961-2001, 21 voll.
- GDLISuppl. = *Grande Dizionario della Lingua Italiana. Supplemento*, diretto da Edoardo Sanguineti, Torino, UTET, 2004-2009, 2 voll.
- GDU = *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, diretto da Tullio De Mauro, Torino, UTET, 1999-2007, 6 voll. + 2 di supplemento.
- Lauta 2006 = Gianluca Lauta, *I ragazzi di via Monte Napoleone. Il linguaggio giovanile degli anni Cinquanta nei reportages di Renzo Barbieri*, Milano, Franco Angeli, 2006.
- Lauta 2018 = Gianluca Lauta, *Per una storia dei linguaggi giovanili in Italia – Le origini* (2018), in *Lingua Italiana Treccani* consultabile al link [http://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/scritto\\_e\\_parlato/Giovani.html](http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/Giovani.html).
- Marcato 2013 = Carla Marcato, *I gergbi italiani*, Bologna, Il Mulino, 2013.
- Marri 1991 = Fabio Marri, *Scavi nel lessico contemporaneo*, «Lingua nostra» 52 (1991): 62-73.
- Pasolini 1955 = Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita* (1955), Torino, Einaudi, 1972.
- Pasolini 1959 = Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, Milano, Garzanti, 1959.
- Prati 1978 = Angelico Prati, *Voci di gerganti, vagabondi e malviventi studiate nell'origine e nella storia*, Pisa, Giardini, 1978.
- Radtke 1993a = Edgar Radtke (a c. di), *La lingua dei giovani*, Tübingen, Narr, 1993.
- Radtke 1993b = Edgar Radtke, *Il linguaggio giovanile in Italia: state of the art, le fonti, la documentazione, la descrizione linguistica*, in Radtke 1993a: 1-23.
- Renier 1910 = Rodolfo Renier, *Cenni sull'antico uso del gergo furbesco nella letteratura italiana*, in Id., *Svaggi critici*, Bari, Laterza, 1910: 1-30.
- Sanga 1993 = Glauco Sanga, *Gergbi*, in Alberto A. Sobrero (a c. di), *Introduzione all'italiano contemporaneo*, Roma · Bari, Laterza, 1993, 2 voll., II., *La variazione e gli usi*: 151-89.
- Scholz 2005 = Arno Scholz, *La mimesi del parlato e varietà substandard nei romanzi degli anni Sessanta di Umberto Simonetta*, in Id., *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni*, Roma, Aracne, 2005: 111-23.

- Segre 1975 = Cesare Segre, *Il dialetto come strumento dell'espressionismo letterario*, in Gian Luigi Beccaria (a c. di), *Letteratura e dialetto*, Bologna, Zanichelli, 1975: 127-39.
- Serianni 1996 = Luca Serianni, *Appunti sulla lingua di Pasolini prosatore*, «Contributi di filologia dell'Italia mediana» 10 (1996): 197-229.
- Sobrero 1992 = Alberto A. Sobrero, *Varietà giovanili: come sono, come cambiano*, in Banfi–Sobrero 1992: 45-58.
- Vigolo 2010 = Maria Teresa Vigolo, *Gergo* (2010), in *Enciclopedia dell'Italiano Treccani* consultabile al link [http://www.treccani.it/enciclopedia/gergo\\_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gergo_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/).

**RIASSUNTO:** Il contributo si propone di analizzare l'originale veste linguistica che caratterizza il romanzo d'esordio di Umberto Simonetta, *Lo sbarbato* (1963), con particolare attenzione alla componente gergale alla base del dialogo dei giovani protagonisti dell'opera.

**PAROLE CHIAVE:** Umberto Simonetta, *Lo sbarbato*, gergo, lessicografia, lessicologia, linguaggio giovanile.

**ABSTRACT:** The paper aims to analyse the original linguistic aspect that characterizes Umberto Simonetta's debut novel, *Lo sbarbato* (1963), with particular attention to the jargon component at the base of the dialogue between the young protagonists of the work.

**KEYWORDS:** Umberto Simonetta, *Lo sbarbato*, slang, lexicography, Italian Teen Slang.



# RECENSIONI



Marie-José Heijkant, *Tristano multiforme. Studi sulla narrativa arturiana in Italia*, Firenze, Olschki, 2018 («Biblioteca di Lettere Italiane. Studi e testi», LXXVIII), 276 pp.

Ha finalmente visto la luce un libro molto atteso e a lungo auspicato dagli studiosi di materia arturiana. *Tristano Multiforme* raccoglie i piú importanti saggi di argomento tristaniano pubblicati negli ultimi trentacinque anni da Marie-José Heijkant, una delle piú autorevoli indagatrici dei modi e delle forme della propagazione e della riscrittura della narrativa arturiana in Italia, e in particolare del *Roman de Tristan en prose* tra XIII e XV secolo. Il volume spazia dai lavori preparatori per la sua tesi di dottorato<sup>1</sup> ai contributi degli ultimi anni, privilegiando quelli comparsi in atti di convegni e congressi internazionali oppure *Festschrift* di non sempre facile reperibilità, che oggi sono messi a disposizione del pubblico italiano tradotti e utilmente aggiornati sia sotto il profilo bibliografico,<sup>2</sup> sia attraverso un rapido ma efficace dialogo con le acquisizioni critiche successive all'originaria stesura dei diversi contributi.

Ne deriva un volume organico e tematicamente ben organizzato, che rappresenta una vera e propria nuova edizione dei quattordici saggi trascelti dall'autrice dalla sua ricca produzione scientifica.

Il volume si articola in tre sezioni, ciascuna delle quali rappresenta un tema di elezione delle ricerche della studiosa: I. *Tristano tradotto e Tristano trasformato: Riccardiano e Panciaticchiano* (capp. I-VI), II. *Le variazioni della «Tavola Ritonda»* (capp. VII-XII) e III. *Nuovi accenti stilistici e narrativi* (capp. XIII-XIV).

La prima sezione raccoglie gli studi dedicati al *Tristano Riccardiano*, alla sua importanza nella fissazione della *matière* preferita dal pubblico comunale della Toscana e dell'Italia padana e alle forme della sua circolazione; sono i lavori piú lontani nel tempo tra quelli selezionati (spaziano dal 1984 al 1996) e sono quindi quelli che piú beneficiano della serie di interventi di aggiornamento e dialogo cui abbiamo poco sopra accennato.

Il primo capitolo (pp. 3-25, che traduce e aggiorna Heijkant 1984) funge da introduzione all'intera sezione, dando conto dei tratti caratteristici che distinguono la versione riccardiana dal suo modello; segue un capitolo dedicato alle modalità della scansione narrativa della redazione riccardiana, che è solo in parte dipendente da quella del modello francese, a sua volta ispirato – com'è noto –

<sup>1</sup> In occasione della Giornata di studi della Sezione Italiana della Société Internationale Arthurienne · International Arthurian Society, svoltasi a Firenze presso la Fondazione Ezio Franceschini il 22 febbraio 2019, è stato annunciato il progetto di ristampa della tesi della studiosa (Heijkant 1989), volume ancora molto utile agli studi ma divenuto ormai introvabile.

<sup>2</sup> L'ampio sforzo di aggiornamento è ben testimoniato dall'ampia bibliografia e dal fitto indice dei nomi, rispettivamente alle pp. 221-58 e 259-73 del volume.

all'*entrelacement* del *Lancelot en prose* (pp. 43-9, originariamente Heijkant 1990); il terzo capitolo analizza l'episodio riccardiano dell'assedio di Agippi, mostrando abilmente la modalità di selezione e montaggio degli episodi da parte del volgarizzatore toscano (pp. 51-9, cf. Heijkant 1992). Anche il quarto capitolo, dedicato alla figura di Isotta dalle Bianche Mani e alla persistenza dei motivi dell'uomo *entre deux femmes* e quello della fanciulla abbandonata, mette in luce la sapiente opera dell'anonimo traduttore della versione, assai meno pedissequo e supino al modello francese di quanto da più parti ritenuto. I due capitoli che completano la prima sezione sono dedicati a un'altra testualizzazione della materia tristaniana in toscana, quella rappresentata dal cosiddetto *Tristano Panciaticchiano*, recenziore rispetto al *Riccardiano* ma più esteso nel dipanarsi dei suoi episodi, e in più punti in stretto contatto con la redazione più antica. Dopo aver utilmente descritto la struttura ciclica della selezione panciaticchiana (pp. 61-7, cf. Heijkant 1994), la studiosa ripropone l'analisi della *folie Tristan* panciaticchiana mettendola in relazione con il tema dell'*homo pilosus* (pp. 69-81, cf. Heijkant 1996).<sup>3</sup>

La seconda sezione, dedicata alla *Tavola Ritonda*, raccoglie saggi usciti tra il 1998 e il 2011. Il primo, dedicato all'esemplarità cavalleresca di Tristano nella *Tavola Ritonda* (pp. 85-102, cf. Heijkant 2002a) è da considerarsi non solo un utile suggerimento interpretativo che osserva lo svolgersi di questo tratto ideologico lungo tutto il capolavoro della letteratura arturiana del tardo Trecento toscano, ma anche uno dei contributi più utili dell'intero volume. Non meno rilevante è il capitolo dedicato alla regalità come elemento di cultura fondante l'immaginario cavalleresco, ma ormai impoverita della sua dignità originaria, quasi perduta e largamente inaccessibile nel quadro della cultura municipale a cui si rivolge l'anonimo compilatore dell'opera (pp. 103-22, cf. Heijkant 2002b). A questi capitoli incentrati sull'ideologia dell'autore della *Tavola Ritonda* ne seguono altri quattro, ciascuno dedicato all'analisi di un episodio celebre del romanzo: dal vanto di Ferragunze (pp. 123-37, cf. Heijkant 2011) alle infelici avventure di Burletta della Diserta (pp. 139-49, e Heijkant 2002b), che mettono in evidenza un tema caro agli studi di Marie-José Heijkant, quello del dialogo tra un'opera e le sue fonti (che qui sembrano allontanarsi dal materiale schiettamente romanzesco per rivolgersi, in più punti, al repertorio dei *fabliaux*); senza dimenticare, in direzione più 'alta', quegli episodi che rifondono materiali provenienti da ciclicizzazioni testuali di argomento arturiano meno prossime al *Tristan en prose* e più vicine, invece, a materiali graaliani: è il caso dell'episodio del rapimento di Tristano e Lancillotto da parte della Dama del Lago (pp. 151-61, cf. Heijkant 1998) e, soprattutto, di quello del combattimento tra Tristano e il

<sup>3</sup> Lo stesso episodio aveva attirato l'attenzione di Gardner (1930: 134), che lo aveva posto a confronto con la sestina dantesca *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*.



Cavaliere Fellone (pp. 163-79, cf. Heijkant 1999); in quest'ultimo saggio, peraltro, la studiosa prende in esame un testimone della "costellazione" ritondiana molto particolare, il ms. Firenze, BNCF, Palatino 556 (talvolta detto *Tristano Palatino* e oggi più comunemente noto come *Tavola Ritonda padana*), che rappresenta uno dei casi più affascinanti della complessa tradizione manoscritta del romanzo.<sup>4</sup>

La terza sezione – la più breve delle tre – raccoglie due saggi di tono conclusivo e trasversale: il primo dedicato alla varietà di generi letterari che filtrano e sono reimpiegati nella *Tavola Ritonda* (in particolare, l'epistolografia amorosa, pp. 163-79, originariamente Heijkant 2002c); il secondo dedicato ai mutamenti subiti dal personaggio di Galvano nella tradizione arturiana italiana (pp. 203-19, cf. Heijkant 2006). Si tratta di due saggi che sottolineano il dialogo tra i testi costituenti la grande tradizione arturiana in terra di sí, che assumono progressivamente la dimensione di un vero e proprio "universo" letterario.

Come abbiamo avuto modo di ricordare altrove,<sup>5</sup> il volume si sarebbe giovato dell'incorporazione – con funzione introduttiva – del saggio che la studiosa ha dedicato alla materia tristaniana per una recente pubblicazione a più mani rivolta essenzialmente al pubblico anglosassone (Heijkant 2014): ciononostante, *Tristano multiforme* rappresenta – idealmente con Delcorno Branca 1998 – un volume imprescindibile per chiunque voglia avvicinarsi allo studio della ricezione italiana della leggenda degli amanti di Cornovaglia.

Roberto Tagliani  
(Università degli Studi di Milano)

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Delcorno Branca 1998 = Daniela Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo, 1998.
- Delcorno Branca 2009 = Daniela Delcorno Branca, *Le carte piene di sogni. Introduzione alla «Tavola Ritonda» padana*, in Roberto Cardini et alii (a c. di), *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009: 3-18.
- Gardner 1930 = Edmund G. Gardner, *The Arthurian Legend in Italian Literature*, London · New York, Dent · Dutton, 1930.
- Heijkant 1984 = Marie-José Heijkant, *Le «Tristano Riccardiano»: une version particulière du «Tristan en prose»*, in Charles Foulon (ed. par), *Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès International*

<sup>4</sup> Per brevità rinvio a Delcorno Branca 1998, 2009 e Murgia 2015: 101-11.

<sup>5</sup> Tagliani 2019.

- Arthurien*, Rennes, 16-21 août 1984, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1985, 2 voll., I: 314-23.
- Heijkant 1989 = Marie-José Heijkant, *La tradizione del «Tristan» in prosa in Italia e proposte di studio sul «Tristano Riccardiano»*, Nijmegen, Sneldruck Enschede, 1989.
- Heijkant 1990 = Marie-José Heijkant, *L'emploi des formules d'introduction et de transition stéréotypées dans le «Tristano Riccardiano»*, in Keith Busby, Erik Kooper (ed. by), *Courtly Literature: Culture and Context. Selected Papers from the 5<sup>th</sup> Triennial Congress of the International Courtly Literature Society*, Dafsén, 9-16 August 1986, Amsterdam · Philadelphia, Benjamins, 1990: 271-82.
- Heijkant 1992 = Marie-José Heijkant, *L'assedio della città di Gippi nel «Tristano Riccardiano»*, in Giovanna Angeli, Luciano Formisano (éd. par), *L'imaginaire courtois et son double. Actes du VI<sup>e</sup> Congrès Triennial de la Société Internationale de Littérature Courtoise*, Fisciano, 24-28 juillet 1989, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992: 323-31.
- Heijkant 1994 = Marie-José Heijkant, *La compilation du «Tristano Panciatichiano»*, in Bart Besamusca et alii (ed. by), *Cyclification: the Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances. Proceedings of the Colloquium*, Amsterdam, 17-18 December 1992, Amsterdam, North Holland, 1994: 122-26.
- Heijkant 1995 = Marie-José Heijkant, *Isent aux Blanches Mains dans le «Tristano Riccardiano»: le motif de l'homme entre deux femmes» et le motif de la «femme abandonnée»*, *«Tristania»* 16 (1995): 63-76.
- Heijkant 1996 = Marie-José Heijkant, *Tristan «pilosus»: la folie de l'heros dans le «Tristano Panciatichiano»*, in André Crépin, Wolfgang Spiewok (éd. par), *Tristan-Tristrant. Mélanges en l'honneur de Danielle Buschinger à l'occasion de son 60<sup>e</sup> anniversaire*, Greifswald, Reineke, 1996: 231-42.
- Heijkant 1998 = Marie-José Heijkant, *Die seltsame Gefangenschaft von Tristan und Lancelot bei der Dame del Lago in der «Tavola Ritonda»*, in Trude Ehlert (hrsg. von), *Chevalier errants, demoiselles et l'Autre: bößische und nachbößische Literatur in europäischen Mittelalter. Festschrift für Xenia von Ertzdorff zum 65. Geburtstag*, Göppingen, Kümmerle, 1998: 245-56.
- Heijkant 1999a = Marie-José Heijkant, *Tristan im Kampf mit dem treulosen Ritter. Abenteuer, Liebe und Gralssuche in dem italienischen «Tristano Palatino»*, in Xenia von Ertzdorff, Rudolf Schulz (hrsg. von), *Tristan und Isolt in Spätmittelalter. Volträge eines interdisziplinären Symposiums*, Justus-Liebig-Universität Giessen, 3-8 Juni 1996, Amsterdam · Atlanta, Rodopi, 1999: 453-72.
- Heijkant 1999b = Marie-José Heijkant, *«E' ti saluto con amore». Messaggi amorosi epistolari nella letteratura arturiana in Italia*, *«Medioevo romanzo»* 23/2 (1999): 277-98.
- Heijkant 2002a = Marie-José Heijkant, *«La figura del mondo»: Tristan als das Idealbild der Ritterturms in der «Tavola Ritonda»*, in Matthias Meyer und Hans-Jochen Schiewer (hrsg. von), *Literarische Leben: Rollentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalter. Festschrift Volker Mertens zum 65. Geburtstag*, Tübingen, Niemeyer, 2002: 262-82.
- Heijkant 2002b = Marie-José Heijkant, *«E re non è altro dire che scudo e lancia e elmo»: il concetto di regalità nella «Tavola Ritonda»*, in Carlo Donà, Francesco Zambon (a. c. di), *La regalità*, Roma, Carocci, 2002: 217-29.

- Heijkant 2002c = Marie-José Heijkant, *La mésaventure érotique de Burletta della Diserta et le motif de la «pucelle esforcée» dans la «Tavola Ritonda»*, *Zeitschrift für romanische Philologie* 118 (2002): 182-94.
- Heijkant 2006 = Marie-José Heijkant, *The Transformations of the Figure of Gauvain in Italy*, in Raymond H. Thompson, Keith Busby. (ed. by), *Gauvain: a Casebook*, New York, Routledge, 2006: 239-53.
- Heijkant 2011 = Marie-José Heijkant, *The Custom of Boasting in the «Tavola Ritonda»*, in Catherine M. Jones, Logan E. Whalen, (ed. by), *«Li primerains vers». Essays in Honor of Keith Busby*, Amsterdam · New York, Rodopi, 2011: 143-56.
- Heijkant 2014 = Marie-José Heijkant, *From France to Italy: the Tristan Texts*, in Gloria Allaire, Regina F. Psaki (ed. by), *The Artur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, 2014: 41-68.
- Murgia 2015 = Giulia Murgia, *La Tavola Ritonda tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2015.
- Tagliani 2019 = Roberto Tagliani, *Arturiana italiana, vent'anni dopo. Intorno a tre libri recenti*, «Critica del testo» 22/1 (2019), in c. s.



## NOTIZIE SUGLI AUTORI

FRANCESCO BAUSI insegna Filologia italiana e Letteratura italiana medievale presso l'Università della Calabria. Dirige la rivista di studi quattrocenteschi «Interpres»; è presidente dell'Edizione nazionale delle opere di Giosue Carducci. Studia in prevalenza la letteratura volgare e latina fra Tre e Cinquecento, ma si occupa anche di metodologia filologica, di metrica e di letteratura otto-novecentesca. Fra i suoi ultimi lavori, i volumi *Umanesimo a Firenze nell'età di Lorenzo e Poliziano* (2011), *Il «Principe» dallo scrittoio alla stampa* (2015), *Leggere il «Decameron»* (2017), e le edizioni critiche delle *Stanze* di Poliziano (2016) e del *Ciceronianus* di Erasmo (2016, con Davide Canfora).

LUCA BELLONE è ricercatore in Filologia e Linguistica Italiana presso l'Università degli Studi di Torino; collabora al *Lessico Etimologico Italiano* (LEI) (Universität des Saarlandes – Saarbrücken) ed è stato redattore del *Repertorio Etimologico Piemontese* (Torino, Centro Studi Piemontesi – Ca dè Studi Piemuntèis, 2015) sotto la direzione scientifica di Anna Cornagliotti. I suoi interessi coniugano ricerche di carattere filologico e linguistico, con una particolare attenzione al reperimento e all'edizione di testi italiani quattro-cinquecenteschi di area nord-occidentale e allo studio delle varietà substandard (gerghi e linguaggi giovanili) dell'italiano contemporaneo scritto e parlato.

ANNA MARIA CABRINI, professore ordinario di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano, è autrice di monografie e saggi su Machiavelli, la cronachistica e storiografia fiorentina (da Villani a Guicciardini), la letteratura umanistica e rinascimentale (Alberti, Poliziano, Castiglione, Ariosto), la novellistica tre-cinquecentesca, da Boccaccio a Bandello.

SANDRA CARAPEZZA è ricercatrice in Letteratura italiana presso il Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano. Ha dedicato alla novella rinascimentale vari studi apparsi su periodici e miscellanee, una monografia e un'antologia (*Novelle e novellieri*, 2011 e *La novella nel Cinquecento*, 2013). Tra gli altri suoi principali interessi scientifici figurano la Commedia dantesca (*E cielo e terra. Echi biblici e strategie poetiche*, 2013), le opere di Pietro Aretino (*Corone di spine. Letterarietà e narrazione nelle agiografie di Pietro Aretino*, 2018), il poema rinascimentale (curatela di *D'otto in otto versi. Il poema in ottave come ricettore di generi*, 2019).

ALFONSO D'AGOSTINO è stato, dal 30 di ottobre del 1986 al 28 di febbraio del 2019, ordinario di Filologia romanza nell'Università degli Studi di Milano, dove ha insegnato per molti anni anche Filologia italiana. È membro effettivo dell'Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere. Ha scritto vari libri e molti saggi, dedicati a diversi aspetti della disciplina (letterature romanze, linguistica, ecdotica). S'è occupato di prosa, epica, lirica, teatro. Tra i suoi ultimi titoli: *Gli antenati di Faust: il patto col demonio nella letteratura medievale*, Milano-Udine, 2016, *Istoriotta troiana con le Eroidi gaddiane glossate* (con L. Barbieri), Milano, 2017. Attende, con Ilaria Tufano, a un nuovo commento del *Decameron*. Ha inoltre in progetto l'edizione del "ramo italico" del *Libro dei sette savi di Roma*, una nuova edizione critica del *Cantar de Mio Cid* e l'aggiornamento del suo manuale di filologia testuale.

CHIARA FRAGOMELI si è laureata in Filologia romanza (LM) presso l'Università degli Studi di Milano allestendo l'edizione critica della *Paternostre* di Maestro Silvestre (2017). Si interessa di agiografia, letteratura didattica, lessicografia dell'italiano antico e linguistica antico-francese.

MATTEO LUTI si è laureato nel 2014 in filologia romanza all'Università di Pisa; ha quindi frequentato il Dottorato di ricerca presso l'Università di Siena, occupandosi della tradizione dei volgarizzamenti italiani dei *Trattati morali* di Albertano da Brescia e, in particolare, della traduzione di Andrea da Grosseto, di cui sta preparando l'edizione critica. Nel 2016 è stato redattore del *TLIO: Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* presso l'ОВI (*Opera del Vocabolario Italiano*). Tra i suoi primi lavori si ricorda lo studio di un volgarizzamento genovese della *Consolatio* di Boezio. Attualmente si occupa di testi italiani e francesi del XIV secolo.

MARCO MAULU insegna filologia romanza all'Università di Sassari. Si è occupato, fra l'altro, di testi antico francesi (*Atre périlleux*, *Guillaume d'Angleterre*, *Leggenda di sant'Eustachio*, il *Livre des sept sages de Rome*), iberici (il manoscritto Esc. H-I-13; il *Libro del cavalletto Zifar*), italiani (la *Leggenda e storia di messere Prodesagio*). Inoltre, ha in preparazione una nuova edizione della *Chanson d'Esclarmonde*, una delle continuazioni di *Huon de Bordeaux*.

WALTER MELIGA è professore ordinario di Filologia e linguistica romanza nell'Università di Torino. È stato presidente dell'Association Internationale d'Études Occitanes (AIEO) dal 2005 al 2014. La sua attività scientifica riguarda la filologia e la linguistica occitanica, antico-francese e italiana; in particolare, ha studiato la tradizione manoscritta e la lingua della lirica trobadorica e ha in corso edizioni critiche di testi.

TERESA NOCITA è docente a contratto di Filologia della Letteratura Italiana presso l'Università dell'Aquila. Si è laureata in Filologia Romanza presso La Sapienza di Roma e ha conseguito il dottorato in Letteratura Italiana presso l'Università di Zurigo. Ha insegnato in diversi atenei (Zurigo, Cassino, «Sapienza» Università di Roma, Università della Tuscia) e ha collaborato come ricercatrice con il Centro Pio Rajna e la Casa di Dante in Roma. Dal 1986 dirige il periodico *on line SPOLIA* ([www.spolia.it](http://www.spolia.it)), al quale dal 2003 si affianca l'attività dell'omonima casa editrice, specializzata in editoria digitale (*Ebook* e *Ejournal*).

AMEDEO QUONDAM è professore emerito di letteratura italiana in Sapienza, dove ha insegnato dal 1970, è stato Presidente dell'Associazione degli Italianisti, ed è Presidente del Centro di studi "Europa delle Corti". Ha pubblicato diverse edizioni commentate di classici italiani (da ultimo, nella BUR, quella del *Decameron*). Tra le sue monografie più recenti: *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani* (2010), *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità* (2013), *De Sanctis e la Storia* (2019).





## LIBRI RICEVUTI

- Gemma Álvarez Maneiro, Giovanni Borriero (a c. di), *La letteratura galega. Autori e testi*, Roma, Carocci, 2018.
- Alvise Andreose, Giovanni Borriero, Tobia Zanon, Alvaro Barbieri (a c. di), «*La somma de le cose*». *Studi in onore di Gianfelice Peron*, Padova, Esedra Editrice, 2018.
- Luca Azzetta, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 7-9 novembre 2016, Roma, Salerno Editrice, 2018.
- Fabio Massimo Bertolo, Marco Cursi, Carlo Pulsoni, *Bembo ritrovato. Il postillato autografo delle «Prose»*, Roma, Viella, 2018.
- Lluís Cabré, Alejandro Coroleu Montserrat Ferrer, Albert Lloret, Josep Pujol, *The Classical Tradition in Medieval Catalan, 1300-1500. Translation, Imitation, and Literacy*, Martlesham, Boydell & Brewer, 2018.
- Domenico De Martino (a c. di), «*Significar per verba*». *Laboratorio dantesco*, Ravenna, Longo, 2018.
- L'elegia giudeo-italiana*, edizione critica e commentata a c. di Sara Natale, Pisa, Pacini, 2018.
- Elucidari de las propietatz de totes res naturals*, éd. par Cyril P. Hershon et Peter T. Ricketts, avec la collaboration de Lola Badia et alii, Eggletons, Carrefour Ventadour, 2018.
- Vittorio Formentin, *Prime manifestazioniu del volgare a Venezia. Dieci avventure d'archivio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018.
- Andrea Ghidoni, *L'eroe imberbe. Le «enfances» nelle «chansons de geste»: poetica e semiologia di un genere epico medievale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.
- Yan Greub, Craig Baker, Marcello Barbato, Mattia Cavagna, *L'Ombre de Joseph Bédier. Théorie et pratique éditoriales au XX<sup>e</sup> siècle*, Strasbourg, ÉLiPhi, 2018.
- Sarah Kay, *Animal Skins and the Reading Self in Medieval Latin and French Bestiaries*, Chicago, The University of Chicago Press, 2017.
- Pär Larson, *La lingua delle cantigas. Grammatica del galego-portoghese*, Roma, Carocci, 2018.
- Lino Leonardi, Caterina Menichetti, Sara Natale (a c. di), *Le traduzioni italiane della Bibbia nel Medioevo. Catalogo dei manoscritti (secc. XIII-XV)*, Firenze, SIS-MEL · Edizioni del Galluzzo, 2017.
- Valerio Marucci, Valter Leonardo Puccetti (a c. di), *Lectura Dantis Lupiensis vol. 5 - 2016*, Ravenna, Longo, 2018.
- Eleazar Moisevič Meletinskij, *Il romanzo medievale. Genesi e forme classiche*, Edizione italiana a c. di Massimo Bonafin, Traduzione italiana di Laura Sestri,

- Postfazione di Alvaro Barbieri, Macerata, eum Edizioni Università di Macerata, 2018.
- Anna Pegoretti, Chiara Balbarini (a c. di), *Da Dante a Berenson: sette secoli tra parole e immagini. Omaggio a Lucia Battaglia Ricci*, Ravenna, Longo, 2018.
- Niccolò Povero, *Le mattane*, a c. di Vittorio Celotto, Roma, Salerno Editrice, 2018.
- Ottimo Commento alla «Commedia»*, a c. di Giovanni Battista Boccardo, Massimiliano Corrado, Vittorio Celotto, Roma, Salerno Editrice, 2018, 3 voll.
- Publi Ovidi Nasó, *Heroides. Traducció catalana medieval de Guillem Nicolau*, edició crítica de Josep Pujol, Barcelona, Editorial Barcino, 2018.
- Mario Pagano (a c. di), *«Que ben devetx conoisser la plus fina»*. Per Margherita Spampinato, Avellino, Sinestesie, 2018.
- Linda Paterson, *Singing the Crusades: French and Occitan Lyric Responses to the Crusading Movements, 1137-1336*, London, Brewer, 2018.
- Philippe de Thaon, *Bestiaire*, éd. par Luigina Morini, Paris, Champion, 2018.
- Ramon Vidal de Besalú, *Obra completa*, ed. por Anton M. Espadaler, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2018.
- Adeline Richard-Duperray, *L'amour courtois. Une notion à redéfinir*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2017.
- Antonella Sciancalepore, *Il cavaliere e l'animale. Aspetti del teriomorfismo guerriero nella letteratura francese medievale (XII-XIII secolo)*, Macerata, eum Edizioni Università di Macerata, 2018.
- Sens e razos d'una escriptura. Il vangelo occitano di Nicodemo*, Edizione critica a c. di Alessio Collura, Premessa di Francesco Zambon, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2018.
- Justin Steinberg, *Dante e il suo pubblico. Copisti, scrittori e lettori nell'Italia comunale*, traduzione di Anna Carocci, Roma, Viella, 2018.
- Suzanne Thiolier-Méjean, *Voici l'arbre d'amour. Nature et culture dans la poésie médiévale d'oc*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- Natascia Tonelli, Alessia Valenti (a c. di), *Per il Petrarca latino. Opere e traduzioni nel tempo*. Atti del Convegno internazionale di Siena, 6-8 aprile 2016, Roma · Padova, Antenore, 2018.
- Riccardo Viel, *«Quella materia ond'io son fatto scriba»*. Hapax e prime attestazioni della «Commedia», Lecce, Pensa MultiMedia, 2018.
- Un volgarizzamento italiano del «Secretum Secretorum» (Versione I10, Estratto I10a)*, edizione critica a c. di Matteo Milani, Torino, Libreria Stampatori, 2018.

Chiunque intenda inviare alla redazione di *Carte Romanze* saggi o volumi da recensire, può spedirli a:

Prof. Matteo Milani  
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne  
(III piano, Palazzo Nuovo)  
Università degli Studi di Torino  
Via Sant'Ottavio, 20 – 10124 Torino  
matteo.milani@unito.it



Carte Romanze

Il numero è stato chiuso in Redazione il giorno  
25 luglio 2019 alle ore 10:00

